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. Science politique. Université Lyon 2 Lumière; Sciencespo Lyon, 2017. Français. NNT : 2017LYSE2096 . tel-01824193

**HAL Id: tel-01824193**

**https://shs.hal.science/tel-01824193**

Submitted on 26 Jun 2018

**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.

Université de Lyon

ED 483 Sciences Sociales – UMR Triangle 5206

Université Lyon 2

Institut d'études politiques de Lyon

# Esthétique propre

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

Julie Vaslin

Thèse de doctorat en science politique

25 septembre 2017

**Jury**

**Marie-Hélène Bacqué**, Sociologue et urbaniste, professeure d'études urbaines, Université Paris Ouest, Laboratoire Mosaïques

**Pascale Laborier**, Professeure de science politique, Université Paris Nanterre, Institut des Sciences sociales du Politique

**Emmanuel Négrier**, Directeur de recherches, CNRS, CEPEL, rapporteur

**Erik Neveu**, Professeur de science politique, Institut d'Études Politiques de Rennes, CRAPE, rapporteur

**Renaud Payre**, Professeur de science politique, Institut d'Études Politiques de Lyon, Triangle UMR 5206

**Gilles Pollet**, Professeur de science politique, Institut d'Études Politiques de Lyon, Triangle UMR5206, directeur de thèse

*Aux femmes des "28$^{bis}$"*
*modèles de curiosité, d'amour et de persévérance.*

# REMERCIEMENTS

J'ai eu le privilège de préparer cette thèse dans d'excellentes conditions matérielles. Elle a été réalisée grâce aux ressources issues d'un contrat doctoral du ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, d'un contrat d'ATER à l'IEP d'Aix-en-Provence, d'un contrat d'ATER de l'IEP de Lyon, de quelques mois d'allocation chômage et des soutiens, ponctuels mais essentiels, de mes parents et de mon compagnon.

Arrivée au jour de l'impression de ce manuscrit, je remercie Gilles Pollet, mon directeur de thèse, pour ses conseils et sa confiance dans les choix opérés tout au long du doctorat. En ayant souvent vu mieux que moi où ces recherches menaient, tout en se gardant de m'en imposer le chemin, il m'a donné la liberté à laquelle j'aspirais en m'engageant dans cette voie. Je remercie respectueusement Mesdames et Messieurs les membres du jury, pour avoir accepté de lire et de discuter ce texte.

*

Les pages qui suivent ne sont qu'une image, à un moment donné, du travail réalisé ces six dernières années. Si elles sont le fruit d'une écriture solitaire, le travail qu'elles incarnent, lui, fut très largement collectif.

Je remercie chaleureusement toutes les personnes rencontrées sur le terrain. Le temps qu'ils et elles ont, souvent volontiers, accepté de consacrer aux entretiens a permis de constituer le matériau nécessaire pour que cette thèse existe. Je remercie en particulier Bernard Pothier qui m'a ouvert bien des portes à la Direction de la Propreté de Paris, et Vincent G. pour m'avoir confortée, très tôt, dans les intuitions qui fondent ce travail.

Il faut écrire seul, mais pour penser, ça va souvent plus vite à plusieurs. Sans les discussions et relectures de nombreux collègues, je n'aurais probablement jamais découvert ce que je croyais penser. Je demande pardon pour le caractère souvent indigeste des premières ébauches, et remercie chaudement les précieus.e.s relectrices et relecteurs, qui ont pris le temps de discuter précisément les textes qui ont conduit à ce travail, lors d'un séminaire, d'un colloque ou dans les esquisses de ce manuscrit : Camillo Argibay, Stéphane Cadiou, Anouk Flamant, Jérémie Gauthier, Stéphanie Lemoine, Antoine Lévêque, Séverine Marguin, Jean-Marie Pillon, Olivier Quéré, Giovanni Sechi, Luc Sigalo-Santos, Anne-France Taiclet, Rachel Vanneuville, Philippe Vaslin. Leurs critiques précises et bienveillantes, ainsi que leurs encouragements ont alimenté la ressource et l'enthousiasme nécessaires pour traverser les longs mois de l'écriture. Au bout du bout, les conseils salutaires d'Anouk, Olivier, JM et Rachel m'ont sortie de quelques ornières. Merci enfin à mes amis et compagnons quotidiens de la réflexion : Sébastien, qui a si souvent accepté que je lui « raconte ma thèse », Antoine Idier, toujours prompt à ouvrir sa porte ou à décrocher son téléphone fixe et Sylvaine Lobry, parce que commencer d'écrire à deux, c'est déjà un peu moins douloureux.

L'université est parfois un dédale, mais elle est peuplée de guides. J'ai eu la chance d'en croiser d'excellents dans les institutions que j'ai traversées. Les documentalistes, archivistes et accompagnants de la recherche ont d'abord été des acteurs essentiels pour que ce travail se fasse. À Triangle, merci et bravo à Marie Lucchi et Pascal Allais qui ne sont pas pour rien dans le confort que l'on trouve à travailler dans le couloir R200. Évidemment, d'infinis mercis aux fidèles qui le peuplent régulièrement : Anouk, Antoine, Camilo, Cécile F., Christophe, Clément, François A., François R., Giovanni, Hélène, Henri, Jean-Baptiste, Jean-Marie, Jordan, Julien, Marie, Maxime, Mili, Olivier, Rachel, Raphaël F., Sylvaine. Au-delà des mièvreries que je pourrais écrire pour qualifier l'attachement que je vous porte individuellement, la stabilité que m'a apporté, même dans les moments les plus nomades, un lieu de travail animé par vos « tronches » fut d'une valeur inestimable pour réussir à mener cette thèse à bien. Au Cherpa, merci à Philippe Aldrin pour sa confiance et aux doctorants de l'ADES'PO pour leur accueil très chaleureux. Au Centre Marc Bloch, merci à Patrice Veit, Daniel Schönpflug pour leur accueil et leurs conseils, merci aussi à Barbara, Ayse, Séverine et Jérémie. À l'IEP de Lyon, j'étais toujours ravie de venir travailler et bavarder avec Amandine et Thomas dans la salle des ATER. Merci aussi à Lisa Laimene, Arnaud Marcon, Thierry Soukhanaze, Adel Souibki et Anne-Marie Ceddia, toujours là. Merci enfin à Renaud Payre pour avoir soufflé un jour, près de la machine à café du bâtiment pédagogique : « et sinon, vous ne feriez pas une thèse, vous ? »

J'ai parfois dû transmettre des connaissances que je découvrais à peine. Pour m'avoir fait confiance et poussée à prendre ces ascenseurs à grande vitesse que furent les cours, merci à Renaud Payre, Philippe Aldrin, Anne-France Taiclet, Harold Mazoyer et Aisling Healy. J'ai eu la chance de travailler dans des équipes pédagogiques solidaires et exigeantes, ce fut un plaisir de travailler avec Anouk, Mili, Olivier, Thibault, Benoît, Renaud, Cécile G. et Josua à l'IEP de Lyon et à Lyon 2, ainsi que d'être ATER avec Raphaël B., Deniz, Sélim et Valentina à Aix. Merci surtout à tou.te.s les étudiant.e.s croisé.e.s depuis 2011 à Lyon, Aix, Saint-Etienne et Bron. Leur présence (captive, certes), leur attention critique et nos échanges m'ont souvent empêchée de m'abaisser à penser que ce travail était vain. Leurs questions furent là pour m'apprendre à faire comprendre, une route longue, inachevée et passionnante.

Ce qu'on appelle les « à côté de la thèse » n'ont rien de secondaire, ils ont nourri et souvent renouvelé mon appétit pour ce travail. Je suis fière d'avoir pu rencontrer et travailler avec Charlotte, Anaïs, Quentin, Lisa, Sylvaine et Alexandre : que le voyage de « Visa pour la thèse » fut bon avec vous !

*

Cette thèse m'a fait traverser bien des maisons, merci à celles et ceux qui m'ont gracieusement hébergée pour un colloque, quelques cours ou pour « encore un petit bout de terrain » : Anne-Pauline, Antoine, Sophie, Delphine, Barbara, Ayse, Yves, Marie et François, et évidemment merci à Christian dont le refuge de la Part-Dieu m'a toujours permis de garder un pied à Lyon.

Merci à toutes celles et tous ceux que j'ai croisé.e.s depuis 6 ans, amis, connaissances, covoitureurs et qui, ayant eu le courage de poser la question risquée : « elle porte sur quoi ta thèse ? » m'ont ensuite chacun, chacune, raconté une anecdote sur l'administration du graffiti, tirée de leur vie quotidienne. Ce fut une chance de garder grâce à eux, et même dans les moments où cela semblait le moins évident, le sentiment qu'il y avait bien quelque chose à dire et à écrire. Je remercie tout particulièrement Pierre pour m'avoir envoyé, depuis le premier mémoire de M1 jusqu'aux derniers jours de la thèse, des centaines d'articles, de liens et d'images en rapport avec mes recherches, avec la constance d'un ami rare.

On ne naît pas thésarde, on le devient. Depuis l'enfance, des professeur.e.s de musique m'ont aidé à construire un certain goût pour le détail et l'expression rigoureuse des émotions, quel que soit l'exercice imposé. Ce fut une chance d'être socialisée par leurs apprentissages exigeants. Michel, Jérôme, Marianne, j'ai beaucoup puisé dans mes souvenirs avec vous pendant les longs mois de l'écriture, merci de les avoir créés.

Enfin, cette thèse fut bien souvent un excellent prétexte pour flâner le nez en l'air, observer les allures de la ville et fixer le paysage qui défile derrière les vitres de nombreux trains. Il est des paysages que l'on arpente en rêvant et qui stimulent l'esprit, tandis que d'autres sont des repères solides tout au long des circonvolutions du parcours de thèse. Que soient remerciés, à travers eux, celles et ceux qui les ont peuplés et ont rendu le voyage si beau, malgré sa difficulté :

Je pense tendrement à la place Jules Guesde où ces recherches et tant d'autres choses ont commencé, à la rue Chevreul où tout a continué, par une longue ethnographie de l'évolution des bars et cafés, menée avec une régularité imperturbable. À la place des Fêtes, où l'on regardait la Tour Eiffel scintillant chaque soir depuis le 14e étage, aux mojitos des Folies, aux chocolats chauds rue de Ménilmontant. À la douceur qui règne près du Swinemünder Brücke, aux trop rares cafés Foucault à Neukölln. Aux vignes rougeoyantes et aux falaises du Vercors qu'on longe pour retrouver la gaité des Toqués. À la montagne Sainte Victoire, massive, et moi si petite. Aux brumes rhôdaniennes des petits matins qui inaugurent toujours de belles journées lyonnaises. À toutes les « places avec vue » occupées en bibliothèques de toutes sortes. Je pense aussi à la ville montgolfière d'où cette thèse prend son envol, à la place de la liberté, du bonheur et des « bonnes ondes » que l'on y côtoie. À l'Orangerie qui compte certainement plus de pêches que d'agrumes et au Ternay, autour duquel il fait bon tourner avant d'y retourner. À Nonette. Aux Trois Dents et bien plus qui ont poussé sous le regard toujours bienveillant de ma (très) belle-famille. Au Marmelet, petit ruisseau, dont l'eau coule dans les rivières d'amour où j'ai la chance de baigner. Je pense enfin à la ligne d'horizon de la chaîne des Puys, ce massif si central, où m'ont aidé à grandir et ont grandi les quatre volcans bien éveillés de mon cœur. Et puis, à celui dont le regard, rieur et confiant, apporte le beau temps sur la traversée de tous les paysages.

# SOMMAIRE GÉNÉRAL


Remerciements **5**

Sommaire général **7**

Liste des principales abréviations **9**

**INTRODUCTION GÉNÉRALE** **11**
Construction de l'objet 14
Vers une socio-histoire du gouvernement du graffiti 19
Terrain et méthodes 69
Plan de la démonstration 81

**PREMIÈRE PARTIE. EFFACER LES GRAFFITIS : UNE ESTHÉTIQUE DU PROPRE** **83**

Introduction de la première partie **83**

**Chapitre 1. Cadrages d'un problème municipal de propreté** **85**
Section 1. L'encadrement juridique du graffiti 86
Section 2. La politisation de la salubrité publique. Cadrages administratifs du problème du graffiti au tournant des années 1980. 110
Conclusion du chapitre 1. Constructions juridique et administrative d'un problème de salubrité 145

**Chapitre 2. L'effacement des graffitis, une « croisade morale » contre le sentiment d'insécurité au tournant des années 1990.** **147**
Section1. « Reconquêtes » : La propreté comme rempart contre le sentiment d'insécurité 152
Section 2. Une « croisade symbolique » contre ces « diables » d'auteurs de graffitis 178
Conclusion du chapitre 2 Croisade symbolique et production d'une esthétique de l'ordre 198

**Chapitre 3. Le graffiti, un problème de propreté résolu ?** **201**
Section 1. Effacer systématiquement tous les graffitis : une solution ? 1998-2001 203
Section 2. Comprendre le dispositif d'effacement des graffitis pour questionner la rationalisation de l'administration de la propreté. 221
Section 3. Qu'est-ce qu'un « espace propre » ? La place du graffiti dans des espaces aux degrés variables de « propreté » 252
Conclusion du chapitre 3. Un problème régulé plus que résolu 290

Conclusion de la première partie **292**

**SECONDE PARTIE. VALORISER LES GRAFFITIS POUR PRODUIRE DES ESTHÉTIQUES PROPRES 295**

Introduction de la seconde partie **295**

**Chapitre 4. De l'art dans la ville : les politiques d'art public, dénégations culturelles du graffiti. 299**

Section 1. Aménager la ville et embellir les murs de Paris 304

Section 2. L'artification des compétences d'art public à la Ville (2002-2014) 331

Section 3. La dénégation du graffiti comme problème culturel 357

Conclusion de chapitre. Le graffiti dans les politiques d'art public : un objet infraculturel ? 384

**Chapitre 5 Le graffiti mis à l'agenda de la politique culturelle 387**

Section 1. Du gouvernement de la culture « off » à celui du graffiti : naissance d'un problème 390

Section 2. Des graffitis dans la politique culturelle des arrondissements 413

Section 3. Opportunités politiques et mise à l'agenda culturel du graffiti 438

Conclusion de chapitre 468

**Chapitre 6. L'administration culturelle du graffiti ou l'art de gouverner l'espace public par la culture 471**

Section 1. Gouvernement du graffiti, aménagement et gentrification. La rénovation de la rue Dénoyez sous tensions 475

Section 2. Politiques d'arrondissements et enjeux de la patrimonialisation du graffiti dans les 13e et 20e arrondissements de Paris 507

Section 3. La mise en tourisme du « Street art » : vers une standardisation des politiques du graffiti ? 538

Conclusion du chapitre 6. Politique culturelle du graffiti et transformations urbaines. 572

Conclusion de la seconde partie **574**

**CONCLUSION GÉNÉRALE 577**

**SOURCES 579**

**BIBLIOGRAPHIE 602**

**ANNEXES - EXTRAITS 620**

**TABLE DES MATIÈRES 653**

# LISTE DES PRINCIPALES ABRÉVIATIONS

**APAPUC** : Association de Promotion des Arts Plastiques Urbains et Contemporains

**BHdV** : Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris

**BMO** : Bulletin Municipal Officiel

**BnF** : Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterrand)

**CAEP** : Commission d'Art dans l'Espace Public (DAC Paris)

**CAPP** : Centre d'Action pour la Propreté de Paris

**CAV** : Commission de l'Art dans la Ville

**CDT** : Comité Départemental du Tourisme

**CEN** : Chef d'Équipe du Nettoiement

**DAC** : Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris

**DASCO** : Direction des Affaires SCOlaires de la Ville de Paris

**DAU / DAUC** : Direction de l'Aménagement Urbain / et de la Construction de la Ville de Paris

**DAV** : Département de l'Art dans la Ville

**DEV** : Direction des Espaces Verts de la Ville de Paris

**DEVPJ** : Direction des Espaces Verts des Parcs et Jardins de la Ville de Paris

**EPCI** : Établissement Public de Coopération Intercommunale

**FMAC** : Fonds Municipal d'Art Contemporain de la Ville de Paris

**GUP** : Gestion Urbaine de Proximité

**NPM** : *New Public Management* (Nouveau Management Public)

**PS** : Parti Socialiste

**RATP** : Régie Autonome des Transports Parisiens

**RPR** : Rassemblement Pour la République

**RSD** : Règlement Sanitaire Départemental

**SIEMP** : Société Immobilière d'Économie Mixte de la Ville de Paris

**STPP** : Services Techniques de la Propreté de Paris

**UITP** : Union Internationale des Transports Publics

**UMP** : Union Pour un Mouvement Populaire

# INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Des rues sombres, la nuit. Des silhouettes se faufilent entre les ombres. Le palais de Pilate domine la place déserte. On voit arriver Brian d'un pas chancelant. Hésitant, il reste immobile un moment, puis se dirige vers le très haut mur du palais romain. Une fois arrivé au pied du mur, il se met à écrire avec des lettres ridicules tellement elles sont petites : « Romanes Eunt Domus ». Pendant ce temps, un Centurion et une poignée de soldats s'approchent de lui à pas feutrés. Soudain, une main se pose sur l'épaule de Brian.

**Centurion** : C'est quoi ça ?« Romanes eunt domus » ? Ceux qui s'appellent romains rentrent maison.

**Brian** (sur un ton de défi) : Non, ça veut dire « Romains rentrez chez vous »

**Centurion** : Ah non ! Comment dit-on « romain » en latin ? (il le gifle) Alors… ça vient ?

**Brian** : Romanus ! […]

**Centurion** : et le vocatif pluriel de -anus est… (il lui tire un bon coup les cheveux)

**Brian** : -Ani.

**Centurion** : Romani. (il barre -ES qu'il remplace par I et donne une gifle à Brian). « Eunt » ? C'est quoi ça ?

**Brian** : Rentrez… (il se fait secouer)…euh…

**Centurion** : Conjugue-moi le verbe rentrer !

**Brian** : "ERE"; "EO", "IS", "IT", "IMUS", "ITIS", "EUNT".

**Centurion** : Donc « eunt », c'est … ?

**Brian** : La troisième personne du pluriel à l'indicatif présent. « Ils vont ».

**Centurion** : mais « Romains rentrez chez vous » c'est un ordre, donc tu dois employer…

**Brian** : l'impératif !

**Centurion** : Qui est ? […]

**Brian** […] « Ite »

**Centurion**. Ite… (il corrige). « Domus » ? C'est quel cas ? […] « Romains, rentrez chez vous », il y a une idée de déplacement, n'est-ce pas mon garçon ?

**Brian** : Datif, monsieur

**Centurion :** (Il dégaine son glaive qu'il porte à la gorge de Brian) Datif ?

**Brian :** Non, pas le datif…

**Centurion :** Quoi, alors ?

**Brian :** Euh… l'accusatif… domum… ad domum, Monsieur.

**Centurion** : Sauf que « Domus », se met au…

**Brian** :… oh, au locatif… Monsieur !

**Centurion** : qui est..

**Brian** : Domum !

**Centurion** (satisfait) : Donc ça fait… Romani, ite domum. (il corrige). Compris ?

**Brian** : oui, Monsieur.

**Centurion** : maintenant, copie-le cent fois.

**Brian**. Oui Monsieur, Ave César, Ave Cesar, Monsieur.

**Centurion**. Et si à l'aube, tu n'as pas fini, je te coupe les couilles.

**Brian** (très soulagé). Merci monsieur. Ave César et tout, et tout. »[1]

[1] Monty Python, 1979, *La vie de Brian. Edition spéciale*, Columbia Tristar, Gaumont, retranscription des dialogues pp. 25-26.

« *Graffiti lesson* »[2], ce court sketch des Monty Python, donne une idée assez précise de ce qu'est le gouvernement municipal des graffitis. On y voit un personnage, Brian, rédiger maladroitement au pinceau « *Romanes eunt domus* » sur le mur d'un château. Un centurion romain, symbolisant ici l'autorité publique, prend Brian sur le fait, le sermonne et menace de le punir, non pas pour avoir écrit illégalement une injure contre les romains sur le mur du château, mais pour avoir fait des fautes de latin. Lui faisant répéter déclinaisons et conjugaisons, il raye certaines parties du graffiti, en réécrit d'autres pour corriger les erreurs de grammaire. On peut aisément imaginer que, s'il avait disposé des moyens techniques pour le faire, le Centurion aurait effacé les erreurs plutôt que de les rayer. Puis, avant de repartir, il punit Brian en lui intimant l'ordre de recopier cent fois le graffiti ainsi corrigé avant le lever du jour.

Ce qui déclenche le rire dans ce sketch, c'est le décalage entre la situation jouée et la situation que le sens commun pousserait tout spectateur contemporain à anticiper. Le sens commun, révélé ici par l'attitude de Brian, laisserait penser qu'après avoir écrit une injure à l'encontre des romains sur le mur d'un château ne lui appartenant pas, l'auteur du graffiti s'exposerait à une sanction, à la répression du Centurion, représentant de l'autorité publique. Mais loin de reprocher à Brian d'avoir commis un dommage aux biens ou d'avoir proféré une injure à son encontre, le Centurion romain s'attache dans cette scène à rappeler les codes d'écriture, la grammaire, bref les règles d'énonciation formelles selon lesquelles les graffitis doivent, à ses yeux, être produits dans l'espace public. Autrement dit, ce qui déclenche le rire, c'est le fait que le Centurion semble moins s'attarder sur le respect du droit (qui sanctionne, dans la plupart des États, l'injure comme le dommage aux biens) que sur le respect des conditions formelles dans lesquelles le texte est énoncé. *A priori* cette attitude de l'autorité, ce désintérêt pour l'application stricte du droit, est inhabituelle. Pourtant elle est révélatrice du fait que de nombreux acteurs publics ne disposent pas des compétences nécessaires pour appliquer certaines règles de droit, ou sanctionner, au nom de la loi, celles et ceux qui y dérogent. Malgré tout, ces acteurs ne sont pas dénués de pouvoirs, et notamment lorsqu'il s'agit de gouverner les comportements dans l'espace public. La scène met donc en jeu le décalage entre l'attente de la répression, et le constat d'une forme plus large d'exercice du pouvoir, le gouvernement.

Loin de n'être qu'une scène de fiction, ce sketch dévoile en quelques minutes la nature du gouvernement municipal du graffiti à Paris, cet objet questionné et analysé tout au long de la thèse qui s'ouvre ici. Comme la Ville de Paris[3], le Centurion des Monty Pythons « gouverne » les graffitis au sens foucaldien du terme, c'est-à-dire qu'il en « dispose »[4], voire *les* dispose concrètement dans l'espace. Il ne se contente pas de réprimer leur auteur, ni ne s'obstine à les « *repousser […] dans quelque région obscure et inaccessible* »[5] du territoire. Au contraire, après avoir corrigé formellement le graffiti, il met en place un « *mécanisme positif* » en réécrivant lui-même le texte et en exigeant de

---

[2] Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=2lru4dJ4J6g (dernière consultation le 9 juin 2017)

[3] On emploiera indifféremment les termes « municipalité » et « Ville de Paris » pour désigner l'ensemble des acteurs publics, élus ou membres de l'administration qui produisent les politiques publiques dans la commune de Paris. Les termes « Hôtel de Ville », « Mairie de Paris » ou « Mairie centrale » désigneront plus spécifiquement les élus ayant le statut d'adjoints au maire ou à la Maire de Paris, ainsi que les acteurs administratifs qui travaillent dans les directions centrales de l'administration. Enfin, le terme « Mairie d'arrondissement » ou « Arrondissement » désigne ici les élus siégeant dans les Conseils d'Arrondissement, sans nécessairement agir à l'échelle de la Mairie centrale.

[4] Foucault, Michel, 2004, « Leçon du 1er février 1978 », *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Seuil/Gallimard, p. 102.

[5] Foucault, Michel, 1976, Histoire de la sexualité, 1. La volonté de Savoir, Gallimard, p. 96.

Brian qu'il le recopie cent fois, il devient ainsi « *producteur de savoir, multiplicateur de discours* ». Son intervention est ainsi « *générat[rice] de pouvoir* »[6] puisqu'il prend le contrôle de la production de graffitis, par Brian, sur le château qu'il surveille. Armé de son glaive, symbole du monopole de la violence légitime dont dispose l'institution qu'il représente, le Centurion pourrait parfaitement avoir prononcé les mots suivants, que Michel Foucault attribue à toute institution qui « réagirait » au désir subjectif d'une expression désordonnée :

> *« Tu n'as pas à craindre de commencer : nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l'ordre des lois; qu'on veille depuis longtemps sur son apparition; qu'une place lui a été faite, qui l'honore mais le désarme; et que, s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement, qu'il le tient.»*[7]

La subversion que désirait exprimer Brian par l'illégalité de son acte et par le contenu de son texte est rendue inoffensive car le Centurion, en corrigeant son texte et en lui imposant de le multiplier, lui offre une place « qui l'honore mais le désarme »[8]. Ainsi, comme la Ville de Paris, le Centurion gouverne le graffiti car il le réprime moins qu'il ne le dispose sur le territoire, qu'il ne le modèle selon les normes grammaticales, formelles, qu'il impose à Brian.

En étudiant le gouvernement du graffiti, on pose *a priori* une question similaire à celle posée par Michel Foucault dans un langage philosophique, puisqu'on interroge, de manière générale, la « forme de pouvoir qui s'exerce » sur les graffitis, bien plus que « le niveau d'indulgence ou la quantité de répression » dont le graffiti administré fait l'objet[9]. Dans le cas particulier de la Ville de Paris, deux formes principales de pouvoir sont exercées par les acteurs publics pour gouverner le graffiti : certains d'entre eux s'emploient à effacer les graffitis dans des politiques dites « de propreté » alors que d'autres s'attachent à valoriser certains graffitis, dans des politiques dites « culturelles ». Comme le personnage allégorique du Centurion dans le sketch des Monty Python, les acteurs publics parisiens corrigent, à l'échelle de la ville, la production des graffitis, les effacent en partie dans des politiques de propreté, mais rendent aussi possible, dans les conditions établies dans des politiques culturelles, leur multiplication. Si l'observation sociologique de l'action et des interactions de ces acteurs révèle une discontinuité entre les politiques qu'ils mènent, on cherchera à montrer que le gouvernement des graffitis dans ces politiques publiques discontinues correspond bien à un même mouvement historique et politique de mise en ordre de la présence des graffitis dans la ville.

Inscriptions verbales ou picturales tracées sur murs de la ville, les graffitis se distinguent des autres écritures, dans l'espace public, par leur caractère non officiel. Paroles spontanées et subjectives, les graffitis sont perçus par les autorités publiques comme un désordre et l'objectif de cette thèse est de comprendre à la fois quel type de désordre les graffitis représentent pour les acteurs publics et comment ils les gouvernent pour rétablir l'ordre ainsi troublé dans la ville. Ce double mouvement de qualification et d'administration des graffitis par les acteurs publics de la Ville de Paris, on l'appellera la « mise en administration des graffitis à Paris ». À travers une socio-histoire de cette mise en

---

[6] *Ibid.*, p. 97 : « il faut partir des mécanismes positifs, producteurs de savoir, multiplicateurs de discours, inducteurs de plaisir et générateurs de pouvoir, les suivre dans leurs conditions d'apparition et de fonctionnement, et chercher comme se distribuent par rapport à eux les faits d'interdiction ou d'occultation qui leur sont liés. »

[7] Foucault, Michel, 1971, *« L'ordre du discours », Leçon inaugurale au Collège de France*, p. 9.

[8] *Ibid.* p. 10.

[9] Foucault, 1976, *op.cit.*, p. 56.

administration des graffitis, l'enjeu de ce travail est d'en révéler les mécanismes, le sens, ainsi que les effets sur l'apparence des espaces urbains.

Pour éclairer la démarche mise en œuvre dans ma thèse, nous reconstituerons d'abord les grandes étapes de notre itinéraire vers l'objet de la recherche, puis présenterons le cadre théorique dans lequel cet objet est saisi pour, enfin, présenter les outils mobilisés au cours de l'enquête sur laquelle se fonde cette thèse.

## CONSTRUCTION DE L'OBJET

> *« Ici, bon nombre de murs sont peints, grafitisés ou décorés...j'essaierai donc, tant que faire ce peut, de les prendre en photo. Voici le premier d'une longue série. »*[10]

Le 15 septembre 2008, quelques jours après m'être installée à Berlin pour étudier pendant deux semestres à la *Freie Universität* dans le cadre d'un échange Erasmus, j'écrivais ce court commentaire sur le blog que je venais de créer[11]. Tout au long de l'année, j'allais rédiger, entre autres billets biographiques destinés essentiellement à fournir des nouvelles à ma famille et mes amis, près d'une vingtaine de billets sous le titre récurrent « des murs, des murs, des murs… ».

[10] Extrait du blog « julie-en-ballade », 15/09/08.

[11] L'emploi de la première personne du singulier est ici mobilisé dans les passages les plus réflexifs du propos. J'emploie le « je » pour décrire la démarche de construction et de mise à distance de mon objet de recherche. Il s'agit donc d'un usage exceptionnel. Dans le reste de la thèse, où nous tentons de maintenir à distance l'objet de manière constante, l'usage de la première personne du pluriel est privilégié.

À propos de cette photographie prise non loin de la Boxhagener Platz, dans le quartier de Friedrichshain, j'écrivais par exemple le 12 janvier 2009 :

> *« [Saubere Strassen – Dreckige Wände] – "Rues plus propres, murs sales"*
>
> *J'avoue rester perplexe devant cette réflexion murale... qu'est-ce qu'un "mur sale" ? Mais surtout, qu'est-ce qu'une rue propre ? Les peintures murales font partie intégrante de la joliesse des rues […]. Sans ces peintures, ces dernières resteraient grises et mornes... et justement, le jeu de mots est là : "dreckig" en allemand signifie à la fois "sale" mais aussi "banal, morne". Autrement dit, des rues "propres" de toute peinture seraient des rues dans lesquelles les murs seraient ordinaires. »*

En relisant ce blog avec presque dix années de décalage, je redécouvre avec étonnement les embryons d'un questionnement qui, jusqu'aux dernières heures de l'écriture de cette thèse, n'a jamais fini de me passionner. Bien que cette thèse porte sur une étude du gouvernement du graffiti à Paris, c'est bien à Berlin que les questionnements qui l'animent sont nés. Je me concentrerai donc ici sur la genèse de ces questionnements, dans un contexte berlinois, avant de revenir, dans la partie « terrains », sur les modalités de leur déplacement sur le terrain parisien.

Étudiante en échange Erasmus à la *Freie Universität* de Berlin, je découvre au cours de cette année dite « de mobilité » du parcours de l'IEP de Lyon, deux objets fort différents, mais qui constituent le cœur de la thèse qui s'ouvre ici.

Le graffiti et une nouvelle perception de la ville sont les premiers objets marquants de cette année. De septembre 2008 à mars 2009, j'habite en colocation dans le quartier de Friedrichshain, d'abord quelques semaines dans la Kopernikusstrasse, puis quelques mois sur la Karl Marx Allee. Ce quartier est le premier de Berlin que j'arpente et ses contrastes me saisissent. La Karl Marx Allee, immense avenue construite dans les années 1950 pour symboliser la puissance du régime communiste naissant, est entourée d'un réseau viaire en mauvais état, dans lequel la sobriété, voire le délabrement des bâtiments contraste avec la flamboyance de l'architecture de ceux construits sur l'avenue-vitrine. Plus au Sud de cet arrondissement, et quasiment parallèle à la Karl Marx Allee, on trouve l'*East Side Gallery*. Ce mur qui longe la Spree sur plus d'un kilomètre est le plus grand vestige *du* mur qui séparait Berlin en deux de 1961 à 1989. Il est recouvert de fresques sur sa façade Est, réalisées par des artistes internationaux venus le peindre dès son ouverture, au cours de l'hiver 1989-1990 ; elles symbolisent la liberté d'expression retrouvée, alors que s'amorce la chute du régime autoritaire de la République Démocratique d'Allemagne (RDA). Réalisées spontanément, ces fresques font l'objet d'une procédure de patrimonialisation, au début des années 1990[12]. En vingt ans, la valeur

[12] Gabrielle, dite « Gabi », Dolff-Bonekämper est historienne de l'art, professeure à *Institut für Stadt- und Regionalplanung* de l'Université technique de Berlin. En entretien, elle revient sur les deux étapes de la patrimonialisation

patrimoniale de cet espace a changé, comme le souligne l'historienne de l'art et ancienne responsable des politiques patrimoniales de la Ville de Berlin, Gabi Dolff-Bonekämper : « *maintenant le fait que ce soit encore la partie la plus longue du mur qui existe encore à Berlin a presque disparu ; dans le débat public, ce n'est plus que les images* »[13]. Et en effet, pour la célébration du jubilée des vingt ans de l'ouverture du mur de Berlin en octobre 2009, la municipalité entreprend la rénovation de ce mur et invite les artistes à venir reproduire à l'identique les fresques qu'ils avaient peintes en 1990. Les trous dans le mur sont rebouchés, le béton est consolidé et recouvert d'une sous-couche visant à prolonger la durée de vie des œuvres. Les fresques sont ensuite recouvertes d'une couche de vernis anti-graffiti visant à les préserver des inscriptions que les visiteurs, de plus en plus nombreux, prennent plaisir à réaliser, pour marquer ce lieu de leur passage. Au printemps 2009, j'observe jour après jour ce processus de rénovation et de séparation entre peintures commandées et inscriptions jugées indésirables. En même temps, j'arpente avec assiduité les rues qui, situées de l'autre côté des voies ferrées au nord de l'*East Side Gallery*, sont parsemées de bars et de nombreux graffitis. Avec quelques amis, nous prenons même l'habitude de photographier de plus en plus systématiquement ces graffitis, à la recherche du slogan le plus drôle, du pochoir le plus technique, du dessin qui se confond le mieux avec la morphologie de la rue. Nous échangeons nos clichés, aiguisons ensemble notre regard sur ces peintures et discutons, parfois vivement, sur la qualité que nous leur attribuons. En particulier, le processus de rénovation de l'*East Side Gallery* cristallise des positions variées : alors que certains s'étonnent de voir les *mêmes* peintres venir réaliser les *mêmes* œuvres dans le cadre d'une commande publique, d'autres se félicitent de leur recouvrement par un vernis anti-graffiti, ce que d'autres encore regrettent. En mai 2009, je reçois en peu de temps la visite de mes parents et mes frères, puis de quatre amies d'enfance. Au gré des visites de Berlin que je prépare pour mes hôtes, un point de vue sur ces expériences urbaines commence à apparaître, à s'objectiver.

Je comprends ce qui aujourd'hui m'apparaît comme évident : ce qui crée le goût d'une visite de Berlin pour mes visiteurs, mes amis *Erasmus*, comme pour moi, c'est non seulement la découverte des hauts-lieux touristiques tels que la Karl Marx Allee ou l'*East Side Gallery*, mais c'est aussi la découverte des rues alentour qui, comme figées dans le passé, donnent l'impression d'être transporté dans le film *La vie des autres*[14], ou de ces graffitis omniprésents dont la photographie devient une

---

du mur : la première, en 1990/91, où c'est la RDA qui opère le classement de trois segments du mur. À ce moment-là, « *l'accent a été mis sur les lieux d'horreur et dramatiques et c'était le mur dans sa substance et dans sa signification politique qui était vu au premier plan* ». La procédure de classement est réalisée sur seule déclaration, « *suivant la loi de la RDA le 2 octobre 1990* », la *Denkmalpflegegesetz*, dont le paragraphe 13 permet, selon G. Dolff-Bonekämper, de protéger les « *monuments historiques de la RDA […] "an der Denkmal Verdachtserklärung"* », c'est-à-dire avec « un *impact immédiat, sans aucune protection du propriétaire dans les lois d'administration* ». Ce n'est que dans un second temps « *je pense que ça a dû se passer en 1991* » précise G. Dolff-Bonekämper, qu'une expertise est produite pour classer ce lieu au nom d'une « *double argumentation : l'une c'est que c'est très long et c'est le mur, l'autre c'est la joie de cette galerie peinte qui fait signe de, comment dire, de la victoire culturelle et politique d'autres acteurs* ». Pour G. Dolff-Bonekämper., la valeur patrimoniale des peintures de l'*East Side Gallery* tient avant tout à leur contexte de production, plus qu'à leur esthétique elle-même (voir *infra*, « les graffitis, une source pour les historiens »).

[13] Entretien avec Gabi Dolff-Bonekämper, Berlin, février 2014.

[14] *La vie des autres* est un film réalisé par Florian Henckel von Donnersmarck. Sorti en 2006, il raconte la vie d'un auteur de théâtre sous la surveillance de la Stasi, à Berlin Est. Quelques scènes sont tournées aux alentours de la Karl Marx Allee.

activité ludique. Ces espaces très contrastés sont tout autant de « *choses à voir* »[15] et à montrer. C'est même en partie le goût pour ce contraste qui semble justifier, dans certaines configurations de groupe, l'impératif qui pèse sur chaque « *vrai* » visiteur berlinois, de vivre une expérience « *alternative* ». Les derniers mois à Berlin sont en effet marqués, dans les discussions entre étudiants Erasmus, par une sorte de quête de l'expérience « *la plus alternative* » possible. Visiter un hôpital abandonné, participer à une fête dans l'espace le plus surprenant[16], « *avoir été au bon endroit au bon moment* » apparaissent comme des marqueurs distinctifs d'une année Erasmus « *réussie* ». Parfois pesant, le poids de cette injonction m'apparaît plus clairement à mon retour en France. La mention d'un séjour à Berlin dans une discussion provoque en effet assez systématiquement une réaction enthousiaste de l'interlocuteur, s'exclamant plus ou moins en des termes similaires : « *Ah, Berlin c'est trop cool, j'ai un ami qui a visité un observatoire américain abandonné, tu y es allée ?* » ou encore « *Il paraît que c'est vraiment alternatif là-bas, il y a plein de street art !* ». Le sentiment d'un certain décalage entre le plaisir personnel d'avoir découvert cette ville petit à petit, et l'image très stéréotypée de l'expérience « *alternative* » qui devrait venir qualifier *a posteriori* ces souvenirs, m'interroge : qu'est-ce qu'une expérience « *alternative* » ? Qu'y a-t-il dans la ville de Berlin de plus « *alternatif* » qu'à Paris, Lyon ou Clermont-Ferrand ? Outre le cadre institutionnel et social particulier d'un échange Erasmus, outre la langue parlée bien sûr, j'en arrive à l'idée que ce qui a marqué une alternative à ce que je connaissais dans ma vie étudiante à Berlin, c'est certainement l'espace même de la ville : sa faible densité, son aspect et le regard que j'ai posé dessus.

C'est ici qu'un deuxième objet marquant de cette année Erasmus intervient : la découverte, à l'université, de textes de Michel Foucault[17]. Saisissant la possibilité de suivre des cours de notre choix dans l'université d'accueil, je m'inscris à *l'Institut für Philosophie* et choisit soigneusement, à *l'Otto Suhr Institut* (institut de science politique), des cours de philosophie politique. Paradoxalement, dans ces séminaires, ce sont des textes de Michel Foucault qui me marquent le plus. La lecture de *Surveiller et punir*[18] dans un séminaire portant sur l'intersectionalité, et surtout celle de *La peinture de Manet*[19] dans un séminaire de philosophie du langage sont certainement les deux souvenirs universitaires les plus stimulants de cette année Erasmus. De Berlin, je postule alors pour le master « politiques urbaines », copiloté par l'IEP de Lyon et l'Institut d'Urbanisme de Lyon (IUL). Vu de là-bas,

---

[15] Le terme allemand *Sehenswürdigkeit* signifie en français « monument », « lieu touristique » ou « curiosité ». Mais on insiste ici sur la dimension normative présente dans la racine -Würde, renvoyant à la dignité d'un lieu, qui est « digne » d'être vu, donc.

[16] Les *ring-bahn parties* sont à ce titre un exemple parfait : une fête est organisée en secret dans tout un SBahn (équivalent du RER). Pour y participer, il faut non seulement être au courant de la tenue d'une telle fête, mais en plus ne pas manquer le train au moment où la fête a lieu. Un moment le plus souvent assez court puisque l'intervention des forces de l'ordre vient à coup sûr mettre un terme à l'événement.

[17] Entrée en deuxième année l'IEP de Lyon après une première année de classe préparatoire aux grandes écoles en lettres pour préparer le concours d'entrée dans un IEP, j'hésite quant à l'orientation à donner au parcours pluridisciplinaire qui s'ouvre à moi. D'un côté, l'envie de devenir journaliste est formulée depuis l'enfance ; de l'autre la découverte de la philosophie politique en hypokhâgne m'a enthousiasmée nourrit l'envie de m'ancrer davantage dans cette discipline. Lorsqu'il s'agit, à peine quelques semaines après être entrés à l'IEP de Lyon, d'émettre des vœux pour partir à l'étranger, mon souhait de partir à Berlin se formule assez rapidement pour deux raisons. D'une part, je souhaite préserver la maîtrise de la langue allemande, que j'ai été amenée, en « bonne élève », à apprendre dès la 6e. De l'autre, le récent intérêt éprouvé pour la philosophie politique et l'envie, un peu confuse, de me « rapprocher » des textes en allant passer du temps dans le pays d'origine de certains de leurs auteurs.

[18] Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard.

[19] Foucault, Michel, 2001, *La peinture de Manet*, Paris, Société française d'esthétique ; une photocopie du texte nous est alors transmis par G. Gebauer, professeur encadrant le séminaire.

l'articulation entre une réflexion sur les formes de la ville et l'analyse politique me paraît être la synthèse parfaite des goûts que je commence à percevoir. Cependant, c'est dans le cadre d'un premier mémoire de recherche que je trouve la plus grande satisfaction au cours de cette quatrième année. Réalisé sous la direction de Bernard Lamizet en sciences de l'information et de la communication, ce mémoire a notamment pour ambition de décliner les analyses de Michel Foucault dans *La peinture de Manet* au cas particulier de la peinture des auteurs de graffitis. L'enjeu scientifique qui anime ce mémoire est aussi personnel : qu'est-ce qui, face à un graffiti, modifie si profondément ma manière d'observer l'espace public ? Ou pour le dire plus trivialement, d'où vient le plaisir déclenché par la surprise de découvrir un graffiti dans la rue ? La reconnaissance de mes professeurs à l'issue de ce mémoire finit de me convaincre que les métiers de l'urbanisme ne m'intéressent pas vraiment et j'envisage alors de revenir vers un parcours « recherche » en master 2. Sur les conseils d'un ami qui réalise son mémoire de M1 sous sa direction, j'infiltre les dernières séances d'un séminaire organisé de manière informelle par Renaud Payre, afin de former quelques étudiants à la lecture des textes de science politique avant leur entrée en M2. C'est ici que se décide mon inscription dans master recherche de l'IEP, intitulé « politiques publiques et gouvernements comparés », mention « analyse des politiques publiques ». Le premier défi de cette, *a priori*, dernière année d'études est alors de convertir mon objet pour rédiger un mémoire de science politique. Sur les conseils de mes directeurs, Renaud Payre et Gilles Pollet, je découvre les travaux d'Howard Becker[20] et m'oriente vers une étude des interactions entre le « monde » du graffiti lyonnais et l'action publique municipale. Lorsque l'idée de prolonger ces recherches dans le cadre d'une thèse est formulée, trois variables jouent sur la construction du projet de recherche. La première, c'est un questionnement laissé en suspens dans le cadre du mémoire : si les services de Gestion Urbain de Proximité de Lyon effacent le graffiti, au nom de quoi le font-ils ? Autrement dit, comment le graffiti est-il devenu un problème de « propreté » ? La deuxième, c'est l'envie de prolonger ce travail à Paris, car dans les entretiens réalisés avec des auteurs de graffiti lyonnais, je découvre leur fascination pour l'émergence de la pratique du *writing* à Paris dans les années 1980 et la partage. Le choix d'étudier les politiques du graffiti à Paris est également renforcé par le projet de comparaison qui apparaît alors : en choisissant un premier terrain à Paris, il m'est facile de justifier le choix de Berlin pour construire un second terrain, que je réaliserai pendant plusieurs séjours d'une durée totale de six mois, mais qui disparaîtra au moment de l'écriture de la thèse (je m'en expliquerai plus tard dans cette introduction). Enfin, la troisième variable qui pèse sur la formulation du projet de recherche est institutionnelle : le contrat régional pour lequel je candidate, dans le cadre de l'ARC 8, induit de s'intéresser à la « mise en administration » d'un fait social. J'obtiens finalement un contrat ministériel, sans que le sujet n'en soit modifié. Le travail de thèse qui s'ouvre en octobre 2011 a pour ambition d'étudier la mise en administration du graffiti à Paris et Berlin, depuis le début des années 1990. Plusieurs grandes étapes ont contribué à modifier ce sujet comparatif pour conduire à la thèse monographique qui s'ouvre ici. Je reviendrai sur les raisons de cette transformation dans la partie « Terrains et méthodes » de cette

[20] À l'époque, les conférences de méthodes en sciences sociales aujourd'hui présents en 2e année à l'IEP n'étaient pas dispensés. De plus, les étudiants ayant partagé leur 4e année entre l'IEP et l'IUL, étaient dispensés de certains enseignements de l'IEP. Ainsi, en arrivant en 5e année, j'avais seulement suivi neuf mois d'enseignements généraux en 2e année, et une partie des cours de 4e année. C'est grâce aux cours de Gwenola Le Naour (CM de politiques publiques et CDM Action publique et territoire) et Gilles Pinson (CM de politiques comparées), en 4e année, que je découvre finalement la discipline qui, en 5e année enfin allait remplir tout mon emploi du temps.

introduction. Pour le reste, c'est maintenant en tentant de définir ce que l'on entend par « graffiti » que le sujet de la thèse, à savoir sa « mise en administration à Paris » pourra être explicité.

## VERS UNE SOCIO-HISTOIRE DU GOUVERNEMENT DU GRAFFITI

En janvier 2012, Jeff Aérosol présente ses œuvres lors du vernissage de son exposition « *City Flash* », au Musée en Herbes[21]. Cherchant à documenter de différentes manières ma compréhension du graffiti, je le sollicite au cours de cet événement pour réaliser un entretien sur ce que je désigne alors par « *sa trajectoire dans le monde du graffiti* ». Son refus est immédiat : il définit sa pratique comme un « art », se désigne lui-même comme « *street artist* » et ne se reconnaît pas dans le sujet de recherche, le « graffiti », que je lui présente maladroitement. Sa pratique de l'« art urbain » n'aurait en effet, selon lui, rien à voir avec mes recherches débutantes. Le sollicitant de nouveau par mail dans les jours suivants, je n'obtiens aucune réponse.

À l'inverse, alors qu'il me présente sa collection de coupures de presse sur le graffiti, le responsable de l'effacement des graffitis à la Mairie de Paris, désignant un article du journal *Le Parisien* consacré à Némo, auteur de « personnages peints au pochoir » et désigné dans l'article comme un « artiste »[22], s'exclame :

> *« J'avais relevé tout un tas de trucs, de petites histoires avec les tags. Vous voyez, ça c'est un tagger, il est dans le coin. »*[23]

Autrement dit, alors que pour Jeff Aérosol, le « graffiti » semble désigner une réalité étrangère à sa pratique de « l'art urbain », pour le responsable municipal de l'effacement des graffitis, la qualification de « tag » peut être attribuée à tout type de graffiti, et même aux pochoirs de Nemo qui sont pourtant régulièrement comparés à ceux de Jef Aérosol[24]. Le responsable du service d'effacement et l'« artiste » sont donc pris dans des sens communs différents, dans lesquels les mêmes types d'objets n'ont pas la même dénomination : « Tag » pour l'un, « art urbain » pour l'autre. Nous choisissons ici de désigner l'ensemble des peintures murales non officielles, quel que soit le caractère esthétique qui leur est assigné, sous le terme de « graffiti ».

L'objet de cette thèse est d'« *interroger le processus par lequel une situation ou une condition objective touchant certaines catégories de personnes est constituée comme problématique, c'est-à-*

---

[21] Exposition du 12 au 29 janvier 2012, dans le dossier de presse de laquelle il est présenté comme un « *street artist* incontournable ». Disponible en ligne : http://museeenherbe.com/wp-content/uploads/2013/07/CPJef.pdf (dernière consultation le 22 juin 2017).

[22] Hasse, Benoît, « Némo fête l'été rue du Renard », *Le Parisien*, Lundi 23 juin 2008.

[23] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012.

[24] . Némo est souvent comparé à Jef Aérosol, ces deux auteurs de graffitis ont en effet en commun de réaliser des pochoirs figuratifs dans Paris depuis les années 1980. Leurs graffitis cohabitent d'ailleurs sur certains murs. Voir Longhi Samantha et Maître Benoît, 2011, *Paris Pochoirs*, Alternatives ; voir aussi l'article de Iverson, Jeffrey T., « Street art : wonder walls », *Time*, 16 juillet 2007 : « In the following decades, French artists such as Blek, Jef Aérosol, Miss Tic, Nemo and Jérôme Mesnager quietly developed their brand of edgy, visual urban poetry, earning them devotees and imitators around the world and spurring an explosion of books on their oeuvres (see our guide). » ;

disponible en ligne :
http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1642444_1817455_1817443,00.html (dernière consultation le 22 juin 2017).

*dire comme devant ou pouvant être différente de ce qu'elle est en réalité* »[25]. Autrement dit, il s'agit de comprendre comment se construisent les sens communs au sein desquels divers acteurs sont amenés à qualifier différemment les mêmes graffitis, et de mesurer le rôle des pouvoirs publics dans cette construction du sens commun. Existe-t-il pour autant une « condition objective » du graffiti ? À défaut de le croire, il nous faut cependant tenter d'*objectiver* la condition du graffiti. Autrement dit, il s'agit de choisir la définition de ce que recouvre ce terme, pour nous, de délimiter ses contours en tant qu'objet d'étude d'une thèse de science politique, dans laquelle nous questionnerons les réalités variées qu'il désigne pour les acteurs des politiques du graffiti.

Nous commencerons donc cette revue de la littérature par une présentation des travaux de sciences sociales qui nous permettent de construire une définition opératoire du graffiti pour notre étude. Puis, on situera ce travail dans le champ des études de science politique portant sur la ville avant, dans une troisième partie, de nous positionner plus précisément parmi les travaux de science politique consacrés à l'analyse de la construction des problèmes publics. C'est à l'issue de ce cheminement théorique qu'émergera le questionnement qui guide l'ensemble de la démonstration.

# I. LES GRAFFITIS, UN OBJET POUR L'ANALYSE DES POLITIQUES PUBLIQUES ?

La littérature sur le graffiti est aussi vaste qu'elle est disciplinairement répartie. Exercice sémantique, la définition du graffiti est avant tout une manière d'affirmer un premier positionnement scientifique. Afin de construire une définition opératoire du graffiti dans ce travail de thèse, il convient donc d'affirmer ce positionnement par rapport à celui d'autres auteurs ayant, eux aussi, fait du graffiti un objet de leurs recherches. Saisi comme une trace du passé par les historiens, il devient un objet pour les sociologues de la déviance et de l'art dans les années 1980 et 1990, mais de manière différenciée en France et aux Etats-Unis. Pour définir le graffiti comme l'objet d'une socio-histoire de l'action publique, nous montrerons ici ce que nous devons à ces travaux, qui alimentent la construction d'une définition opératoire du graffiti, pour une étude de science politique.

## *A. LE GRAFFITI : SOURCE ET OBJET DE L'HISTOIRE SOCIALE ET POLITIQUE*

### 1. Les graffitis, textes politiques et sources pour les historiens

Souvent définis d'emblée comme « d*es œuvres éphémères par essence* »[26], les graffitis sont pourtant saisis par les historiens comme des traces persistantes du passé qu'ils étudient, c'est-à-dire comme des sources de leur travail scientifique.

---

[25] Gilbert C., Henry E., dir., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p.13
[26] Fontaine, Bernard, 2012, *Graffiti, une histoire en images*, Paris, Eyrolles, p.5.

Il est habituel de lire que le terme « graffiti » lui-même est apparu sous la plume de Raphaël Garucci, en 1856, dans ses travaux sur le site de Pompéï. En réalité, l'ouvrage *Graffiti de Pompéi* est surtout le premier à inscrire le terme « graffiti » dans son titre[27], car quelques années plus tôt, le bien nommé épigraphe anglais Christopher Wordsworth désigne déjà des inscriptions populaires observées à Pompéi sous le terme de « graffitis littéraires »[28], dans un recueil publié en 1837 et intitulé *Inscriptiones Pompeianae*[29]. Kristina Milnor, professeure de lettres classiques à l'université de Columbia, résume le contenu de cet ouvrage pionnier : pour C. Wordsworth, les graffitis « *représentent une sorte de* vox populi » et ont une valeur qui repose moins « *sur leurs qualités intrinsèques que sur la connaissance qu'ils donnent de la vie des gens ordinaires dans la ville antique* »[30]. Selon C. Wordsworth, les graffitis « *représentent la réalité cachée du monde romain* » et méritent d'être mis en lumière, afin de dissiper la fascination de ses contemporains pour un monde antique idéalisé[31]. Reprenant et approfondissant la démarche de C. Wordsworth, Raphaele Garucci désigne par le terme graffiti « *l'usage d'écrire sur les murs des maisons particulières et des édifices publics* »[32]. Sans aller plus loin dans la littérature archéologique du 19e siècle, on peut ici noter que les premiers usages du terme « graffiti » ont ceci de commun qu'ils désignent des « inscriptions populaires »[33], qui s'opposent, ou parodient, les écrits et paroles de l'élite prononcées dans l'espace public[34].

Reprenant cet usage archéologique du terme, l'historienne de l'art Charlotte Guichard apporte un contrepoint à l'idée selon laquelle les graffitis seraient avant tout caractérisés par leur caractère « populaire ». En étudiant les graffitis réalisés sur des œuvres d'art par les artistes et autres visiteurs de Rome, entre les 16e et 19e siècles[35], elle montre qu'une partie de ces inscriptions « *portent la marque de la présence de l'Académie royale au plus près des œuvres* »[36] antiques, dont les apprentis peintres s'inspirent pour produire leurs toiles. Parmi eux, Jean-Baptiste Carpeaux, Jacques-Louis

---

[27] Garrucci, Raphaël, 1856, *Graffiti de Pompéi : inscriptions et gravures*, Pairs, B. Duprat

[28] Milnor Kristina, 2014, *Graffiti and the literary landscape in roman Pompeii*, Oxford, Oxford University Press, p. 38 : « Wordsworth in essence invents the category of "literrary graffiti" ».

[29] Wordsworth, C., 1837, Inscriptiones Pompeianae : or specimens and fac similes of ancient inscriptions discovered on the walls of buildings at Pompei, London,

[30] *Ibid*., p. 36., traduction par l'auteure de la version de K. Milnor : « Wordsworth thus assumes, as many have, that the graffiti represent a kind of *vox populi*, that they represent the predilections not of the educated men who spoke befor the tribunal in Pompeii's basilica, but of the "mixed audience" which looked on and admired. […] The inscriptions are valuable to Wordsworth not so much for their intrinsic quality, but for the insight they give into the life of the common people of the ancient city. »

[31] *Ibid.*, p. 37 : « Wordsworth's point here is that the graffiti represent the hidden reality of the Roman world, a realitiy which, if known, serves to dipspel the seductive lure of the antique. »

[32] Garrucci, 1856, *op.cit.*, p.5.

[33] *Ibid.*, p.6.

[34] C'est du moins le point de vue de Kristina Milnor : « My point is that Wordsworth's attention was particularly attracted bu the combiantion of the popular form of graffiti and th elite textes which they quote – a blend of high and low which indicates to him an enviable sophistication in the tastes of the culture overall. », *op. cit.*, p.36.

[35] Guichard, Charlotte, 2014, *Graffitis. Inscrire son nom à Rome. XVIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil. Voir aussi de la même auteure, 2008. « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art ». *Sociétés & Représentations*, n°25/1. L'auteure justifie grammaticalement l'emploi du terme « graffiti » au singulier, et « graffitis » au pluriel, au nom de la désuétude de la forme italienne, « plus rigoureuse mais inusitée », « graffito » et nous adoptons, à sa suite, la même règle pour l'ensemble de ce texte. Voir p. 144, note 2. Voir aussi *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2016.

[36] Guichard, 2014, *op.cit.*, p.80.

David, le « *directeur de l'Académie de France à Rome* »[37], ainsi que de nombreux peintres tombés dans l'oubli. Charlotte Guichard désigne ces inscriptions, traces du passage de tous les peintres, sous un même terme, se démarquant ainsi des historiens de l'art qui font une distinction entre « vandalisme » et « gestes d'admiration »[38] en fonction de la renommée de leurs auteurs. La démarche de C. Guichard est ici similaire à la nôtre, en ceci qu'elle ne présume pas *a priori* des intentions des auteurs de graffitis en fonction de leur position sociale, réelle ou supposée. Elle montre même précisément que le graffiti n'est pas nécessairement une pratique « populaire » mais au contraire, dans le cas précis des graffitis inscrits à Rome sur les fresques de Michel-Ange, qu'ils « *signifient […] la toute-puissance de la nouvelle institution française [l'Académie royale] et […] témoignent durablement, à Rome même, de son pouvoir et de son efficacité* »[39]. En faisant des graffitis qu'elle étudie des « *traces d'un moment de la vie sociale des œuvres* »[40], Charlotte Guichard pose un regard archéologique sur ces peintures qu'elle considère « *d'un point de vue strictement descriptif, […] sans qu'intervienne la question morale et idéologique du vandalisme, […] ni celle de la valeur, historique ou esthétique, à accorder aux inscriptions* »[41]. De ce point de vue descriptif émerge alors une définition plus anthropologique du graffiti, envisagé comme un *artefact*, terme « *qui invite à privilégier une approche plus symétrique entre l'œuvre dite originelle et les inscriptions postérieures gravées sur sa surface* »[42]. Cette première définition du graffiti, certainement la plus décharnée qui soit, est celle sur laquelle nous avons choisi de bâtir notre enquête et notre démonstration. Un graffiti, c'est une inscription qui, quel que soit son auteur, sa forme ou son contenu, apparaît ultérieurement à la création de l'objet sur lequel elle est produite. Cependant, à la différence des graffitis étudiés par Charlotte Guichard ou aux diverses formes de « griffonnage »[43] que l'on retrouve dans divers lieux clos, comme des prisons[44] ou des toilettes publiques[45], ceux dont il sera question dans ce travail ont pour caractéristique commune d'être exclusivement réalisés dans l'espace public.

Dans le cadre de recherches portant sur des objets plus larges, les graffitis sont un type de source mobilisée par les historiens pour reconstituer l'histoire sociale d'une époque ou d'un espace donné et « *avec le temps, quand elles ne sont pas effacées, ces traces peuvent se transformer en archives* »[46]. L'histoire sociale d'un événement ou d'une période donnée amène régulièrement les historiens à s'intéresser aux graffitis. Les écrits ne manquent pas, par exemple, sur l'usage du graffiti en France par les Communards dans Paris[47], les mutins de la Première Guerre mondiale[48] ou les résistants de la

---

[37] *Ibid.*, p. 86.
[38] *Ibid.*, p.40.
[39] *Ibid.*, p.78.
[40] *Ibid.*, p.103.
[41] *Ibid.*, p.22.
[42] Idem.
[43] Voir par exemple Lenglet, Roger, 1992, Le griffonnage, esthétique des gestes machinaux, Paris, F. Bourin
[44] Voir, parmi les nombreux articles sur ce sujet, celui d'Anne Monjaret, « À l'ombre des murs palimpsestes. Les graffiti carcéraux ou faire avec les aveux de l'histoire », *Gradhiva* [En ligne], 24 | 2016, ou encore Vimont, Jean-Claude, « Graffiti en péril ? », *Sociétés & Représentations* 2008/1 (n°25), p. 193-202.
[45] Dont l'Américain Nathan Taylor retrace l'histoire dans sa thèse : Taylor, Nathan, 2010, *On the poiesis of latrinalia*, Comunication Studies, Pennsylvania, Villanova University.
[46] Monjaret, 2016, *op.cit.*, p. 167.
[47] Braconnier, Céline, « Braconnages sur les terres d'Etat. Les inscriptions politiques séditieuses dans le Paris de l'après-Commune (1872-1885) », *Genèses*, n°35, 1999, *L'Europe vue d'ailleurs*, pp. 107-130.
[48] Loez, André, « Mots et culture de l'indiscipline : les graffiti des mutins de 1917 », in *Genèses* n°59, juin 2005, pp. 25-46

Seconde[49]. Saisis différemment, les graffitis écrits au mois de mai 1968 sur les murs de Paris pendant les importants mouvements sociaux qui s'y déroulaient, ont été compilés par Julien Besançon dans un ouvrage[50] lui-même mobilisé par les historiens qui analysent cet événement politique et culturel[51]. D'une autre manière encore, Vincent Lemire et Yann Potin analysent les usages militants de la photographie d'un graffiti, « *ici on noie les Algériens* » prise en 1961 à Paris, dans un contexte de lutte mémorielle[52]. Prise dans l'histoire davantage localisée d'un mouvement social ou politique, l'étude des graffitis peut être également le point d'entrée pour l'historien soucieux de saisir la vie politique autour d'un mur de séparation[53].

Dans ces travaux, le graffiti apparaît avant tout comme un outil du répertoire de l'action collective[54] d'un groupe politisé. Porteur d'un discours le plus souvent explicite, mais énoncé en situation d'illégalité, le graffiti est ici saisi comme un texte, au nom du contenu explicite qu'il véhicule et qui permet de porter un regard historique sur le quotidien de ses auteurs. Aujourd'hui encore présents dans Paris, ces graffitis font parfois l'objet de procédures d'effacement plus « urgentes » que les autres, au nom du caractère « injurieux » que les acteurs publics sont susceptibles de leur attribuer. Mais tous les graffitis étudiés dans le travail des historiens n'ont pas un caractère textuel explicite. De source discursive, le graffiti peut devenir un objet de l'étude des pratiques, des gestes politiques.

## 2. Le graffiti, gestes et objets d'analyse du politique

Les graffitis du Mur de Berlin étudiés par Gabi Dolff-Bonekämper, sont par exemple, un objet d'intérêt au nom du contexte dans lequel ils ont été produits, bien plus qu'au nom de leur contenu :

> *« Mis à part Thierry Noir et quelques autres, les peintures étaient plutôt le registre, comment dire, d'œuvres spontanées avec plutôt une valeur co-incidentielle et dans l'avenir historique, qu'une valeur proprement artistique. »*[55]

---

[49] Fontaine, Thomas, Zaidman Sylvie, Clesse Joël, 2012, *Graffiti de résistants. Sur les murs du fort de Romainville* 1940-1944, LIBEL, Lyon ; voir aussi Barbet Denis, « Du geste emblème politique en général et du V en particulier », *Mots. Langages du politique*, 2016/1, pp. 9-29.

[50] Besançon, Julien, 1968, Les murs ont la parole : journal mural mai 1968 : Sorbonne, Odéon, Nanterre etc., Paris, Tchou. Voir aussi, Lévy, Michel, 1998, *Interdit d'Interdire : les murs de mai 68*, Paris, L'esprit frappeur. Dans le même registre, mais concernant les graffitis déposés par les soldats russes sur le Reichstag de Berlin en 1945, voir aussi Foster, Norman, 2003, *The Reichstag graffiti*, Jovis.

[51] Voir par exemple Le Goff, Jean-Pierre, 2006 [1998], *Mai 68, l'héritage impossible*, La Découverte, pp.71-75.

[52] Lemire Vincent, Potin Yann, « "ici on noie les algériens." Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) », *Genèses* 2002/4 (no49), p. 140-162.

[53] Voir notamment Dolff Bonekämper, Gabi, « The Berlin Wall : an archeological site in progress », in Schofield, J., Gray Johnson, W., Beck, C.M., 2002, *Material culture : the archaeology of twentieth-century conflict*, London, New York, Routledge ; toujours à propos du mur de Berlin, voir Stein, Mary Beth, « The politics of humor : the Berlin Wall in jokes and graffiti », *Western* Folklore, vol. 48, n°2, 1989, pp.85-108 ; voir aussi à propos du mur de séparation entre Israël et la Palestine, la thèse de Olberg, Steven, 2011, *Political Graffiti on the West Bank Wall in Israel/Palestine*, Minnesota, Univesity of St Tohmas.

[54] Dans le sens que l'historien Charles Tilly donne à cette notion. Voir notamment Tilly, Charles, 1986, *La France conteste. De 1600 à nos jours*, Paris, Fayard et du même auteur, « Les origines du répertoire d'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984. pp. 89-108.

[55] Entretien avec Gabi Dolff-Bonekämper, historienne de l'art, Berlin, Université technique, entretien réalisé à Berlin, 24 février 2014. Voir aussi Dolff-Bonekämper Gabi, « The Berlin Wall. An archeological site in progress », in Johnson, William Gray, Beck, Colleen M., Schofield, A. J., 2002, *Matériel culture: the archaeology of twentieth-century conflict*, London, Routledge, pp. 236-248.

Dans une approche davantage géographique, la géographe Clémence Lehec[56] analyse quant à elle le rôle politique attribués par leurs auteurs, ainsi que par les pouvoirs publics aux graffitis sur le mur de Jérusalem. Plus largement, des géographes ou des politistes s'intéressent, dans la période contemporaine, à des graffitis qui, compris comme des objets politiques, ne sont pas systématiquement les véhicules d'un message explicite. Dans leur ouvrage illustré *Murs rebelles*[57], les politistes Xavier Crettiez et Pierre Piazza s'intéressent par exemple aux « iconographies contestataires » dans leur ensemble, dans trois contextes nationalistes, en Corse, au Pays Basque et en Irlande du Nord. Fondé sur un corpus de plus d'une centaine de photographies[58], cet ouvrage propose de poser un « *regard […] proprement visuel, immédiat et souvent brutal* » sur les graffitis nationalistes. En s'éloignant d'analyses du militantisme fondées sur les « *discours des partis, [les] grandes déclarations enrobées de précautions oratoires des responsables politiques* »[59], les auteurs prennent pour objet des graffitis qu'ils définissent comme des « *marques iconographiques imagées et/ou textuelles […], discours libéré de toute obligation, visible durablement, il a enfin pour caractéristique de venir d'en bas* »[60]. L'« en bas » dont viennent les graffitis semble désigner, dans la bouche de X. Crettiez et P. Piazza, l'espace politique non-institutionnel en général, bien plus qu'une catégorie sociale déterminée. Ici, l'étude du graffiti s'inscrit bien toujours dans l'analyse d'une histoire sociale et politique. Cependant, il n'est plus seulement saisi comme source pour étudier les discours militant, mais aussi comme le produit d'un acte, d'un geste politique[61] qu'il s'agit, en soi, de documenter.

Cette approche plus anthropologique de l'acte politique qu'est le graffiti est poussée plus loin par l'historien Philippe Artières. Dans un article publié en 2008 dans la revue *Genèses*, il revient avec Pawet Rodak sur les « écrits de la contestation »[62] qui se diffusent en Pologne pendant l'état de guerre, au début des années 1980. En analysant la diffusion du « *logo rouge et blanc* » du Solidarnosc ainsi que celle d'autres images sur cartes postales, graffitis ou banderoles, les deux auteurs nourrissent l'ambition d'inscrire ces écritures non pas dans « *la seule histoire du graphisme ni [dans] la seule histoire politique de l'Europe* » mais bien « *dans une histoire contemporaine des usages contestataires de l'écriture* »[63]. Ils adoptent ainsi une approche anthropologique de l'écriture dans l'espace public et se détachent nettement d'une lecture exclusivement centrée sur son objectivation « comme une simple source »[64]. Ce faisant, ils s'appuient donc sur « *une pragmatique qui considère moins le message que le geste qui la produit* »[65] et ouvrent une perspective originale dans l'analyse des rapports entre un groupe militant et le contexte politique dans lequel s'inscrit son action. Ils

---

[56] Lehec Clémence, 2016, « Des graffitis pour franchir les limites de l'espace israélo-palestinien », in Meier Daniel, dir., *Les frontières dans le monde arabe: quels enjeux de pouvoirs aux marges des Etats*, L'Harmattan.

[57] Crettiez, Xavier, Piazza Pierre, 2014, Murs Rebelles. Iconographie nationaliste contestataire : Corse, Pas Basque, Irlande du Nord, Karthala.

[58] Photographies qui ont, par ailleurs, fait l'objet d'une exposition, « Murs rebelles », présentée notamment à l'IEP d'Aix en Provence en septembre 2014, et accompagnée d'une conférence du même nom, le 16 septembre 2014.

[59] Crettiez, Piazza, 2014, *op.cit.*, pp. 10-11.

[60] Idem.

[61] Sur l'analyse des gestes en politique, voir notamment Denis Barbet (dir.), « Le geste, emblème politique », *Mots*, n° 110, mars 2016, 200 p., Lyon, ENS Éditions.

[62] Artières, Philippe et Rodak Pawet, « Ecrits et soulèvement. Résistances graphiques pendant l'état de guerre en Pologne (13 décembre 1981-13 décembre 1985), *Genèses*, 2008/1, n°70, pp. 120-139.

[63] *Ibid.*, p.120.

[64] *Ibid.*, p.121.

[65] Idem.

proposent de saisir ces rapports de pouvoir et de domination à l'aune de leurs implications graphiques, dans l'espace public à travers deux notions : d'un côté les « écrits de la contestation », parmi lesquels les graffitis textuels ou imagés, et de l'autre, l'« ordre graphique » imposé par le parti au pouvoir. Défini comme « *une unité d'écriture dominante dont la transgression est réprimée même si elle ne fait pas l'objet d'une réglementation* »[66], l'ordre graphique « *n'est pas propre aux régimes totalitaires, bien qu'il soit particulièrement rigoureux sous ces types de gouvernement* »[67]. Ecriture de la contestation, le graffiti est donc ici défini de manière positive comme un geste, et de manière négative, comme une écriture qui vient contester, par sa présence même, l'« ordre graphique » d'une société donnée[68].

De là à suggérer l'idée que le graffiti pourrait être défini en tant que « désordre graphique »[69], il n'y a qu'un pas que nous franchissons en mobilisant la notion d'infrapolitique. Cette notion nous permet de saisir le graffiti comme un objet particulier de l'analyse historique du politique. Défini synthétiquement comme « *ce qui qui permet de saisir l'ensemble des résistances cachées, non organisées et non structurées, échappant souvent aux mailles du filet de la recherche classique en sociologie ou en science politique* »[70], l'infrapolitique est une notion forgée par le politiste James Scott, dans un ouvrage portant sur les rapports de classe dans un village de Malaisie, en contexte autoritaire[71]. En quoi le graffiti peut-il être assimilé à une pratique infra-politique ?

Une première intuition du fait que le graffiti pouvait être saisi en tant qu'objet infrapolitique m'a été fournie par la réaction de quelques professeurs de science politique qui, face à la présentation de mes recherches embryonnaires, ont débuté l'échange en me rappelant que l'objet même de cette recherche était illégal et qu'il n'avait qu'un faible intérêt pour la discipline, dans la mesure où il ne comportait aucun message explicitement politique. D'emblée, il était donc clair que le gouvernement du graffiti n'apparaissait pas, pas même à certains politistes, comme objet digne d'intérêt scientifique. Pourtant, l'intérêt de saisir le graffiti comme un objet *infrapolitique* est grand si l'on s'intéresse à la structure des rapports de domination dans une société.

Affirmant, dans une perspective très foucaldienne, que « les relations de domination sont aussi des relations de résistance »[72], J. Scott propose d'analyser les relations entre dominants et dominés en termes de jeux stratégiques d'opposition et de compromis entre des « textes publics » et des « textes cachés » : les premiers correspondraient aux discours et actions produits selon les « règles de l'étiquette », dans une « grammaire des rapports sociaux »[73], alors que les seconds désigneraient ce

---

[66] *Ibid.*, p. 124.

[67] *Ibid.*, note 6, p.138.

[68] Nous reviendrons plus en détails sur cette notion d'ordre graphique dans le troisième moment de cette définition du graffiti.

[69] Philippe Artières parle aussi de « délinquance graphique » dans un texte plus récent. Voir Artières, Ph., 2013, *La police de l'écriture L'invention de la délinquance graphique*. 1852-1945, La Découverte, Paris ; en particulier, p. 13 : « *Les savoirs médical, policier et marchand sur l'écrit construisent l'écriture comme un véritable objet social : plus que la littérature, ils participent à la construction d'un « ordre du discours » particulièrement efficace et dans lequel, à bien des égards, nous vivons encore*. »

[70] « Dans le dos du pouvoir. Entretien avec James Scott », revue *Vacarme*, hiver 2008, n°42, pp. 4-12.

[71] Scott, James C., 2008, La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne, Paris, Ed. Amsterdam

[72] *Ibid.*, p.59.

[73] *Ibid.*, p.62.

qui se dit qui se joue « en coulisse »[74], c'est-à-dire l'ensemble des discours et pratiques qui fondent l'exercice du pouvoir et celui de la résistance. En s'interrogeant sur la capacité des « *groupes dominants [à] monopolise[r] le texte public* »[75], James Scott pose notamment la question de savoir comment les groupes dominants réussissent à maintenir les apparences de l'exercice d'un pouvoir politique continu, à élaborer une stratégie « pour sauver la face et dissimuler une perte de pouvoir »[76]. Pour y répondre, il mobilise la notion d'« euphémisme » qui désigne, dans son texte, la « *manipulation à dessein des descriptions et des apparences par les dominants, dans leur propre intérêt* »[77]. Précisément, les euphémismes prennent des formes diverses et peuvent s'incarner dans l'architecture, les gestes, les rituels, « *et d'autres instances au cours desquelles les puissants peuvent à leur gré dépeindre leur domination* »[78]. En se saisissant de la notion d'euphémisme dans sa dimension matérielle, on peut ici établir un premier parallèle entre une forme de texte public des dominants, l'euphémisme du pouvoir, chez J. Scott, et l'« ordre graphique » de Ph. Artières. En effet, pour James Scott, « *les détenteurs du pouvoir consacrent des efforts remarquables pour maintenir hors du regard public les éventuelles remises en cause de leur autorité* »[79], et parmi ces remises en causes, il mentionne « *les composants visuels et sonores d'une idéologie hégémonique* ». Autrement dit, pour James Scott, « *l'importance qu'il y a à éviter toute manifestation publique d'insubordination n'est pas seulement liée à une stratégie consistant à diviser pour mieux régner : les actes manifestes d'insubordination opposent une contradiction flagrante à la surface lisse du pouvoir euphémisé* »[80]. Dans le langage de J. Scott, on pourrait donc envisager de saisir le graffiti comme un geste participant à l'expression du « texte caché » des dominés. Conçu pour être visible dans l'espace public, le graffiti serait un marqueur visuel fort de la remise en cause de l'apparence euphémisée du pouvoir, inscrite dans « l'ordre graphique », c'est-à-dire dans l'esthétique lissée, par les dominants, des espaces publics. Actes *infrapolitiques*, les graffitis gouvernés par la Ville de Paris sont néanmoins situés dans un contexte qui les éloigne des travaux de James Scott : ils ne sont pas administrés dans un espace politique à proprement parler « autoritaire » et d'autre part, la condition « dominée » de leurs auteurs reste à préciser. En effet, les auteurs de graffitis ne sont pas nécessairement issus des catégories sociales les plus dominées, c'est-à-dire les plus dénuées en capitaux (économiques, symboliques, culturels, etc.). En revanche, à l'opposition entre groupes dominants et dominés, nous pouvons ici substituer l'opposition gouvernants/gouvernés qui, bien que l'exercice du pouvoir politique se transforme et qu'il ne soit pas uniquement exercé par les acteurs publics, garde cependant sa pertinence. Dans la mesure où « *une différenciation explicite ou plus dissimulée entre ceux qui gouvernent et ceux qui sont gouvernés* » continue bien de se jouer dans « *tout segment social où des processus politiques se produisent* », on parlera ici schématiquement des gouvernants et des gouvernés comme de deux groupes sociaux, certes mouvants, mais distincts[81]. Pour compléter les

---

[74] *Ibid.*, p.33.
[75] *Ibid.*, p.68.
[76] *Ibid.*, p.66.
[77] *Ibid.*, p.69.
[78] Idem.
[79] *Ibid.*, p.71.
[80] Idem.
[81] Favre, Pierre, 2003, « Introduction », in Favre et al., *Être gouverné. Etudes en l'honneur de Jean Leca*, Paris, Presses de Sciencespo, p.25.

travaux de James C. Scott, ce sont ceux de Guillaume Marche qui nous enjoignent à saisir le graffiti comme un acte infrapolitique.

Dans un article sur les stratégies de résistance contre la guerre en Irak[82], cet américaniste étudie « le potentiel oppositionnel »[83] des graffitis, pris comme interventions infrapolitiques dans l'espace public. Après avoir précisé que les graffitis ne sont pas tant une parole « *des sujets en positions subalterne* » qu'un « *moyen d'expression disqualifié* »[84], il propose une extension de l'étude des pratiques infrapolitiques dans un contexte politique communément saisi comme non-autoritaire, voire démocratique, les Etats-Unis. Pour cela, il s'appuie sur une étude détaillée de différents graffitis au contenu politique verbalisé ou non, à des pochoirs du célèbre Banksy comme à des tags anonymes ou à des détournements de publicités. Malgré son caractère éminemment visible[85], Guillaume Marche démontre que le graffiti est bien un *texte caché*, dans la mesure où il est souvent anonyme mais surtout, en raison du « message indéterminé » qu'il introduit dans l'espace public. Ce message, « *visuel ou verbal […] est pensé pour faire rire et réfléchir* »[86] ceux qui le voient, introduisant une subversion des codes qui président au *texte public* par le geste même qui l'a produit[87]. Ainsi, pour G. Marche, c'est bien le « manque d'évidence », l'indétermination du message qui lui donne son caractère proprement *infrapolitique* :

> *« Je suggère que les graffitis sont des véhicules infrapolitiques de la résistance, en ceci qu'ils construisent un "magma souterrain de discours oppositionnels" qui ne conduisent pas nécessairement à des mobilisations politiques à part entière, mais constituent littéralement la substance des « éruptions volcaniques de la protestation », sur laquelle chaque étude des mouvements sociaux tend à révéler. »*[88]

À notre tour, nous considérerons donc aussi le graffiti comme une pratique infrapolitique, c'est-à-dire comme un geste qui tend à subvertir l'ordre politique – sans pour autant porter en lui, nécessairement, le discours explicite d'une révolte organisée. Les travaux de Philippe Artières et de James Scott ouvrent la perspective d'une pensée de la subversion inscrite dans les écritures publiques, non pas seulement saisies comme des textes porteurs d'un sens explicite, mais aussi comme des formes esthétiques qui sont la trace d'un geste non explicitement politique, mais bien *infrapolitique*. Cependant, ancrés dans une histoire politique des formes de résistances, leurs travaux ne nous permettent pas de saisir toute la variété des graffitis qui parsèment l'espace public des villes. Guillaume Marche, cependant, introduit dans cette discussion la prise en compte de graffitis appartenant à ce mouvement culturel hétéroclite et flou, communément désigné sous le terme de « *street art* ». En cela, il fait le pont entre la saisie du graffiti par les historiens, et une littérature plus variée qui s'est particulièrement penchée sur le développement de pratiques du graffiti plus explicitement considérées sous l'angle de leurs formes.

---

[82] Marche, Guillaume, 2012, « Expressivism and resistance: graffiti as an infrapolitical form of protest against the War on Terror », *Revue française d'études américaines*, no 1, p. 78 96.

[83] *Ibid.*, p.79.

[84] Idem.

[85] *Ibid.*, p. 86 : « Of course, graffiti is anything but hidden. Its very essence *is* to be seen. »

[86] *Ibid.*, p.84.

[87] On retrouve ici la même idée que celle développée par Michel Foucault dans *La peinture de Manet*. Dans ce texte l'auteur démontre en effet que Manet s'est servi d'une modification de l'acte même de peindre pour subvertir le regard du spectateur de ses toiles. Rompant avec les règles académiques, mais sans pour autant les transgresser par le contenu même de ses toiles, il a ouvert la voie à l'abstraction.

[88] Marche, 2012, *op.cit.*, p.91.

## B. *DU GRAFFITI-WRITING*[89] *AU GRAFFITI-ART : ÉTUDES D'UNE PRATIQUE DÉVIANTE ET ESTHÉTIQUE, EN FRANCE ET AUX ETATS-UNIS*

> *« While I did this photographically, it was primarily Norman Mailer's words that gave the taggers, and indeed the entire graffiti movement, legitimacy beyond their wildest dreams. He was, if not the first, certainly the most important social critic to describe these enterprising city kids as artists. Interestingly, the graffiti writers did not, nor do they today, use that term to describe themselves, preferring "writers", "taggers", or "bombers". »*[90]

Commentant ainsi le travail réalisé avec feu son collègue journaliste Norman Mailer, le photographe Jon Naar évoque en quelques mots la genèse d'un des premiers ouvrages dans lequel fut imprimée une analyse et un archivage photographique du graffiti, tel que pratiqué par les adolescents new-yorkais au début des années 1970. Désigné sous le nom de *writing* par ses auteurs, aux Etats Unis comme quelques années plus tard en France, ce type de graffiti est une pratique culturelle née sur la côte Est des Etats-Unis[91]. Le *writing* est fondé sur l'écriture de pseudonymes qui, tracés dans des alphabets stylisés, se déclinent sous différentes formes, des signatures les plus simples (*tags*), aux fresques les plus élaborées (du *throw up* au *wild style*). Accompagnés de dessins plus figuratifs ou présentés sous des formes abstraites, les pièces de *writings*, réalisées à la bombe aérosol, se développent d'abord dans des grandes villes et s'inscrivent dans le prolongement de mouvements culturels divers. S'il est en France essentiellement associé au mouvement hip-hop, le *writing* est également pratiqué par les punks ou les mods, et « *assimile et recycle des pans entiers de la culture de masse : personnages de* cartoons *et de* comics, *références au cinéma* »[92]. C'est autour de cette pratique culturelle du graffiti *writing* que se développe, aux États-Unis puis en Europe, toute une littérature qui, des journalistes aux sociologues, en passant par les photographes, quelques géographes et les auteurs de graffiti eux-mêmes, documente et analyse le graffiti non plus comme un objet politique et historique, mais plutôt comme un objet culturel. Dresser un panorama synthétique de cette littérature n'est pas chose aisée, mais c'est pourtant en comprenant comment elle s'est structurée dans le champ des sciences sociales françaises et américaines, que nous pourrons proposer une définition du graffiti qui nous permettra de compléter la définition de notre positionnement face à cet objet.

### 1. Etudier le graffiti en France : sociologie d'une pratique « hip-hop »

---

[89] Le terme graffiti *writing* désigne un ensemble culturel plus large que la seule dénomination du graffiti au sein de la culture hiphop. Bien que les formes désignées soient en parties les mêmes (tags, throw ups, fresques, pieces, etc.), les auteurs de graffiti *writing* peuvent être indifféremment issus des cultures punk ou des mods. On retrouve le terme *writing*, dans le titre du film *Writers* ainsi que dans celui de l'ouvrage de Lokiss cité plus haut.

[90] Naar, Jon, 2009, « Afterword », in Mailer Norman, Naar Jon, 2009 [1974], *The faith of graffiti*, Harper Collins, dernière page.

[91] Stéphanie Lemoine précise que « le graffiti est né simultanément à la fin des années 1960 dans deux villes : New York et Philadelphie. Deux légendes concurrentes s'en disputent la paternité. », in Lemoine Stéphanie, 2012, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Gallimard, p.46.

[92] *Ibid.*, p.50.

> *« Le writing : c'est un art adolescent que l'on découvre à l'adolescence. Ce fut mon cas. 16 ans. 1984.[…] Quelques traces vues ici et là venues de cet "au-delà américain". Le Bronx se situait dans l'Atlantide. Nous, on disait "graffiti" sans savoir que l'on participait au premier bombardement historique. »*[93]

Dans ces lignes, celui qui fut un jeune auteur de graffitis[94] dans les terrains vagues parisiens dès 1984, Lokiss, porte un regard sur sa découverte du *writing* et en fait, rétrospectivement, la genèse de sa trajectoire d'artiste. Loin de considérer ici comme naturel le lien entre art et graffiti, on peut également lire ce terme d'« art » dans son sens étymologique : l'art du graffiti, comme le l'« activité, métier, discipline manuelle »[95], c'est-à-dire dans le sens du mot latin *ars*, signifiant le talent, le savoir-faire, l'habileté. Bref, la pratique du graffiti. Rapidement documentée par des journalistes, des photographes et les activistes du mouvement eux-mêmes, la pratique du graffiti est ensuite saisie par quelques sociologues français qui ne mentionnent pas ces premiers travaux épars. Pris dans la grille de lecture des pratiques hip-hop construite par la "politique de la ville", ils diffusent quelques représentations normatives, dont nous souhaitons ici nous détacher.

*Subway Art*[96] est édité et diffusé des États-Unis à l'Europe en 1984. Ce livre présente le travail que deux photographes, Matha Cooper et Henry Chalfant, réalisent dans le monde du graffiti new-yorkais depuis le début des années 1970[97]. Bien que publié dix ans après l'ouvrage de Norman Mailer et Jon Naar, ce livre est le premier à diffuser, en France, des images du *writing* et de ses auteurs, peignant exclusivement sur des trains. Il est suivi, trois ans plus tard par *Spraycan Art*[98], un autre ouvrage d'Henry Chalfant qui, accompagné de James Prigoff, présente le graffiti des terrains vagues, dans un voyage à travers les grandes villes des Etats-Unis, d'Europe, d'Australie et de Nouvelle Zélande. La publication de ces deux livres est régulièrement mentionnée par les auteurs de graffiti français – et européens en général – lorsqu'ils retracent la genèse de leur pratique :

> *« Moi j'ai onze-douze ans et je rencontre des petits gamins de mon âge quoi. [L'un d'eux] me dit "passe à la maison" et là, il me montre deux bouquins, qui sont Subway Art et Spray Can Art, donc les deux bibles en fait. Et le film Beat Street, c'est une fiction un peu bidon, mais c'est marrant quand même. En tout cas quand t'es gamin ça te fait marrer. Et donc là, ça m'éclate à la gueule, le phénomène, voilà. »* [99]

Autrement dit, le développement d'une pratique culturelle du graffiti dans la jeunesse des années 1980 est le fruit son importation des États-Unis vers l'Europe. Lui préexistent d'autres pratiques culturelles du graffiti, souvent du fait d'étudiants des Beaux-Arts ayant voulu rompre avec un certain

---

[93] Lokiss, 2016, *Graffiti Writing. Expressions manifestes*, Paris, Hazan, p.5.

[94] Par « auteur de graffiti », nous désignons de manière large l'ensemble des acteurs qui produisent des graffitis. Le choix de s'expression se justifie par la double interprétation juridique qui peut être faite du terme « auteur » : on peut être l'auteur d'une infraction, mais aussi prétendre à des droits d'auteurs. Dans cette expression « auteur de graffiti », le sens des deux problèmes publics construits autour du graffiti (comme acte déviant et comme pratique artistique) sont latents et facilitent sa mobilisation dans les différents contextes étudiés.

[95] Voir http://www.cnrtl.fr/etymologie/art, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 20 juin 2017.

[96] Chalfant Henry, Cooper Martha, 1984, *Subway Art*, London, Thames and Hudson.

[97] Sur la trajectoire d'Henry Chalfant de la sculpture à la photographie et sur son rôle dans la mise en lumière du graffiti dans le monde del'art new-yorkais, voir Chang, Jeff, 2013, *Can't Stop Won't Stop. Une histoire de la génération hip-hop*, Allia, p. 182 et suivantes.

[98] Chalfant Henry, Prigoff James, 1987, *Spray Can Art*, London, Thames and Hudson.

[99] Entretien avec Rap auteur de graffitis dans le métro parisien au début des années 1990, Lyon, printemps 2011 ; voir Vaslin Julie, 2011, *Apprivoiser le graffiti ? Quand la Ville de Lyon participe à la définition d'un monde*, Mémoire de M2, Master analyse des politiques publiques, IEP de Lyon.

académisme en allant peindre dans la rue. L'importation des livres de photographies américains sur le *writing* est accompagnée par celle de films[100] et de spectacles[101] qui contribuent, au-delà du graffiti, à diffuser en Europe les trois esthétiques du mouvement « hip-hop » que sont le smurf, le rap et le graffiti[102]. Le graffiti *writing* traverse l'Atlantique et arrive à Paris, comme le smurf et le rap, au début des années 1980. Il se développe sur les palissades qui entourent les grands chantiers alors en cours, musée du Louvre, chantier des Halles, dans les couloirs du métro et sur les trains. Plusieurs auteurs se sont attachés à documenter l'histoire des pratiques hip-hop et parmi elles celle du graffiti à cette époque. En 1991 un jeune *graffeur*[103] d'à peine vingt ans, Tarek Ben Yakhlef, publie le premier ouvrage consacré au graffiti français, *Paris Tonkar*[104]. Comme d'autre auteurs de graffiti du début des années 1990, Karim Boukercha crée ses premiers fanzines et devient rapidement l'un des principaux archivistes du mouvement[105], de même que le photographe et éditeur Gautier Bischoff[106].

Mais les travaux des sociologues sur les pratiques hip-hop[107] et la pratique du graffiti en particulier ne s'appuient que très peu sur cette documentation endogène au monde du graffiti. Ils semblent davantage influencés par la vision qui se construit alors sur ces pratiques, à travers le développement du volet culturel de la politique de la ville naissante. Comme le précise Jacques de Maillard dans sa contribution au *Dictionnaire des politiques territoriales,* « *la politique de la ville usurpe en partie son titre dans la mesure où elle ne couvre pas la ville dans son ensemble mais seulement les quartiers dits "sensibles"* »[108]. Regroupant un ensemble de dispositifs visant à réduire les inégalités économiques, sociales et culturelles entre les habitants de différents espaces urbains, la "politique de la ville" se caractérise par une action interministérielle et territorialisée de l'État[109], fondée sur avant

---

[100] En particulier Ahearn Charly, 1982, *Wild Style*, puis Silver Tony et Chalfant Henry, 1983, *Style Wars* et enfin Lathan, Stan, 1984, *Beat Street*.

[101] Comme le « New York City Rap Tour », voir sur ce sujet Piolet, Vincent, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Le mot et le reste, en particulier, pp. 40-45 : « L'acte fondateur, le hip-hop naît en France avec le New York City Rap Tour. »

[102] Le « graffiti » est, au même titre que le terme « *writing* », employé par les activistes hip-hop pour désigner leur pratique d'expression picturale officieuse dans l'espace public.

[103] Le terme « graffeur » désigne précisément un auteur de graffiti, telle que cette pratique est définie formellement dans le monde du hip-hop.

[104] Ben Yakhlef, Tarek et Doriath Sylvain, 1991, *Paris Tonkar*, Paris, Florent Massot éditions.

[105] Journaliste spécialisé dans le « graffiti » au sein du magazine de rap *Get Busy* dans les années 1990, il crée un magazine plus spécifiquement consacré au graffiti, *Wild War* dans les années 1990. Au début des années 2000, il publie un premier ouvrage d'entretiens avec des auteurs de graffitis : Boukercha, Karim, 2004, *Paris Character*, Wasted Talent. La même année, il réalise un documentaire en deux volets, intitulé *Wild War*. En 2011, enfin, il publie les résultats de son enquête consacrée au graffiti dans le métro parisien, *Descente Interdite*, aux éditions Wasted Talent. Nous reviendrons sur cet ouvrage.

[106] Il publie en 2000 avec l'auteur de graffitis Seth, alias Julien Malland, un ouvrage de photographies qui tente de saisir, pendant une année entière, l'intégralité des types de graffitis réalisés à Paris : Bischoff Gautier et Malland Julien, 2000, *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Alternative, Paris. Gauthier Bischoff est aussi l'éditeur de plusieurs ouvrages biographiques sur quelques auteurs de graffitis, dans la collection qu'il fonde dans les éditions Alternatives et L'œil D'horus, *Wasted Talent*, comme par exemple : Bischoff, Gautier, 2006, *Darko, code Art*, Wasted Talent, L'œil d'Horus.

[107] Le premier ouvrage de synthèse sur le hip-hop français est certainement celui d'Hugues Bazin, 1995, *La culture Hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris. Quelques années plus tard, l'anthropologue Virginie Milliot soutient son doctorat sur le mouvement hip-hop lyonnais : Milliot Virginie, 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat de Sociologie de l'université Lyon 2.

[108] De Maillard, Jacques, « Politique de la ville », in Pasquier Romain, Guigner Sébastien et Cole Alistair (dir.), 2011, *Dictionnaire des politiques territoriales*, p. 519.

[109] Voir Donzelot Jacques et Estèbe Philippe, 1994, *L'État animateur. Essai sur la politique de la ville*, Paris, Esprit.

tout sur la rénovation urbaine[110] de quartiers identifiés comme « prioritaires » et associés au lexique plus général de la « banlieue » populaire. À la rénovation urbaine, s'ajoute une ambition d'action sociale au nom de laquelle est développé, dès la fin des années 1980, le volet dit « culturel » de la politique de la ville[111]. C'est dans ce cadre que le développement des pratiques hip-hop, et en particulier le smurf et le rap, est largement encouragé en France :

> *« Le développement du hip-hop en France est d'abord le résultat de l'action des structures de l'animation socioculturelle en sa faveur, dans les quartiers périphériques des grandes métropoles. Puis, notamment dans le cadre du volet culturel de la politique de la ville, les travailleurs sociaux ont aidé le hip-hop et ses acteurs à sortir de leur territoire d'origine, la banlieue, pour entrer dans les espaces publics des centres villes […] : de ce point de vue, la culture hip-hop représente une ressource pour les travailleurs sociaux. »*[112]

Mais de ressource construite pour alimenter le travail social dans le cadre de la politique de la ville, le hip-hop devient parfois, dans le regard des observateurs du mouvement hip-hop, un objet intrinsèquement lié aux territoires sur lesquels se déploient les dispositifs de ces actions sociales. Se déploie alors une grille de lecture normative des pratiques hip-hop, embarquée dans la perception spatialisée des problèmes sociaux que la politique de la ville est sensée résoudre[113]. Dans les années 2000, les sociologues Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, spécialistes de l'institutionnalisation de la « danse hip-hop » dans le cadre du volet culturel de la politique de la ville[114], déconstruisent l'influence des « *catégories de pensée et de perception auxquelles le hip-hop a souvent été associé par les acteurs des politiques publiques et par les représentants de la culture artistique légitime* »[115]. Ces deux auteures, démontrent l'ambiguïté de la valorisation des pratiques hip-hop dans une politique de la ville véhiculant « *la vision dichotomique construite à partir des années 1980 des "bons" jeunes et des "autres" habitants des quartiers HLM populaires* »[116]. Reprenant cette idée, Loïc Lafargue de Grangeneuve résume ainsi : « *le hip-hop est confronté à l'ambiguïté fondamentale de la politique de la ville : destinée au départ à favoriser un retour vers les dispositifs de droit commun, elle peut aussi devenir une sorte de nasse dont il est ensuite difficile de s'extraire* »[117]. En 1994, déjà, Vincent Dubois avait bien objectivé cette ambiguïté et montré, dans un court article, que la saisie du graffiti par les pouvoirs publics est bien tributaire d'un double regard, social et culturel. À travers l'exemple de la réception d'une exposition de graffitis en 1993, il expliquait comment les dispositifs à la fois sociaux et culturels qui encadrent cette exposition contribuent à « [*définir] […] les pratiques et les objets qui en relèvent, et par là concourent à leur objectivation comme telles* »[118]. Cependant, si cette ambiguïté est manifeste dans le discours des acteurs publics, on la retrouve également, nous semble-t-il, dans les travaux de sciences sociales consacrés aux pratiques hip-hop, et plus précisément au graffiti.

---

[110] Voir Epstein, Renaud, 2013, *La Rénovation urbaine : démolition-reconstruction de l'État*, Paris, Presses de Sciencespo.

[111] Deux ouvrages de synthèse ont été publiés sur ce sujet : Chaudoir, de Maillard (dir.), 2004, *Culture et politique de la ville. Une évaluation.*, éditions de l'Aube et Lafargue de Grangeneuve, Loïc, 2008, *Politique du hip-hop, action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

[112] Lafargue de Grangeneuve, 2008, *op.cit.*, p. 150.

[113] Voir sur ce sujet les travaux de Sylvie Tissot et notamment 2005, « Les sociologues et la banlieue : construction savante du problème des « quartiers sensibles », *Genèses*, 2005/3, n°60, pp.57-75.

[114] Voir notamment Faure S. et Garcia MC., 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, La dispute.

[115] Faure Sylvia et Garcia Marie-Carment, 2008, « Hip-hop et politique de la ville », *Agora. Débats/jeunesse*, 2008/3, n°49, pp.78-89.

[116] *Ibid.*, p. 78.

[117] Lafargue de Grangeneuve, 2008, *op.cit.*, p. 150.

[118] Dubois, Vincent, 1994, « Action culturelle/action sociale: les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, 1994/2, p. 27.

Concrètement, on observe vingt ans plus tard, que certains travaux de sciences sociales sur le graffiti restent muets face à cette objectivation et continuent de véhiculer une définition du graffiti largement imprégnée du sens que les dispositifs de la politique de la ville ont contribué à lui donner.

Plusieurs auteurs ont prolongé une vision du graffiti comme ressource pour le travail social, en insistant sur le fait que cette pratique serait une alternative salutaire à la délinquance des jeunes[119]. Par exemple, dans un chapitre intitulé « l'émeute silencieuse » le sociologue Alain Vulbeau pose la question de savoir si les « tags » sont le résultat d'une « *délinquance ou [d'une] expression artistique* » puis se demande si ces graffitis relèvent « *seulement d'une demande d'espace à peindre, d'un "besoin" socio-culturel non satisfait ou d'un symptôme plus profond lié à une précarisation diversifiée mais qui touche actuellement près d'un jeune sur trois* ». Estimant que « *la précarité touchant les jeunes chômeurs les fait régresser dans une adolescence* », que cette même « *précarité est le signe d'une solution de continuité qui fait de certains jeunes des hors-statuts en état de "désaffiliation" sociale* », il associe à l'état de précarité dont il affuble les auteurs de graffitis, un « *sentiment d'exclusion, qui se manifeste […] par un repli sur soi culpabilisé et par une impossible traduction en termes politiques* » [120]. Selon lui, les « tags » pourraient donc être lus comme « *l'un [des] effets* » de cette exclusion. Sans entrer dans le détail de la genèse d'une telle définition[121], on peut ainsi constater que le travail d'Alain Vulbeau, tout comme celui de son collègue Michel Kokoreff[122], est marqué par une vision anomique du graffiti : saisi à travers une seule de ses expressions, le « tag », le graffiti est analysé comme une pratique propre à une partie de la jeunesse, dont la situation sociale et l'implantation géographique seraient les seules caractéristiques explicatives de sa pratique du graffiti. Cette sociologie du graffiti est, on le voit, assez éloignée de la définition anthropologique que l'on propose ici d'adopter puisqu'elle embarque d'emblée dans son objet des considérations sur les formes (le graffiti, vus avant tout comme les seuls tags) et sur la condition sociale de ses auteurs, qui semble reposer davantage sur l'assimilation des pratiques hip-hop aux publics de la politique de la ville, que sur une sociographie précise du monde du graffiti[123]. Pour cet auteur, comme pour les « acteurs institutionnels » étudiés par Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia, « *le hip-hop apparaît […] comme un "outil d'intégration" de populations considérées comme socialement "mal insérées" et potentiellement "dangereuses" pour l'ordre social* »[124]. Quelques années plus tard, la psycho-sociologue Martine Lani-Bayle tente, dans un essai, de critiquer les thèses défendues par Alain Vulbeau. Elle suggère notamment à propos des auteurs de graffitis que « *ces adolescents ne sont peut-être pas si paumés que cela. Ils cherchent à s'affirmer, certes, mais ils ont de la ressource – et ils le montrent* »[125]. Cependant, quelques lignes plus loin, elle réaffirme à son tour l'existence d'un lien pourtant non démontré entre pratique du graffiti et anomie sociale en quelques mots : *« et il vaut mieux cela que de se battre ou se perdre dans la drogue. Cela permet de*

---

[119] Felonneau, M.L., Busquets S., 2001, *Tag et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*, L'harmattan.

[120] Vulbeau, Alain, 1992, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer, pp. 89-91.

[121] Nous le ferons dans le deuxième chapitre de la thèse.

[122] Voir Kokoreff, Michel, 1990, Le lisse et l'incisif. Les tags dans le métro, Paris, éd. De l'IRIS et du même auteur, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », in *Esprit*, 1992/2. Nous revenons plus amplement sur ces travaux dans le chapitre 2.

[123] Sociographie que nous n'entreprenons pas ici, mais qui fait aujourd'hui encore cruellement défaut dans la sociologie du graffiti.

[124] Faure, Garcia, 2008, *op.cit.*, p. 82.

[125] Lani Bayle, p. 60.

*se sentir (enfin) exister sans trop de casse*. »[126] Fondé sur sa connaissance personnelle[127] du graffiti et à travers son regard de psychologue clinicienne, bien plus que sur une enquête réalisée dans le cadre de ses recherches en sciences de l'éducation, cet ouvrage de Martine Lani-Bayle ne parvient pas à déconstruire les catégories essentialistes, associant tag et criminalité, dans lesquelles le graffiti a été saisi par Alain Vulbeau.

Plus récemment, des travaux réalisés sur les dispositifs d'action publique en matière de politique de la ville à Marseille et en région Bordelaise ont également permis à Loïc Lafargue de Grangeneuve de proposer une contribution à la sociologie du graffiti, pris encore une fois comme une pratique hip-hop parmi d'autres. Dans un article où il interroge le pouvoir légitimant du volet culturel de la politique de la ville, le sociologue défend ainsi l'idée que « *les "cultures urbaines", et notamment la culture hip-hop, résument ces deux aspects de la ville contemporaine : majoritairement pratiquées (au moins au début) par des jeunes issus de l'immigration habitant en périphérie, ces différentes disciplines (principalement le rap, le graffiti et la danse hip-hop) se développent alors que des émeutes apparaissent en banlieue* »[128]. Assimilant rapidement les caractéristiques des activistes français du hip-hop à leurs homologues américains, il incorpore un ensemble de considérations sur « *la danse hip-hop et le rap […] dans les* block parties *des quartiers dégradés du centre-ville de New-York* » à la présentation du mouvement hip-hop dans son ensemble, en France. En particulier, on peut relever, à la suite du sociologue Karim Hammou[129], le parallèle qui est sous-entendu dès l'introduction entre les conditions de l'émergence de la culture hip-hop américaine, « *destinée explicitement à trouver une alternative à la violence des gangs aux États-Unis* »[130], et les conditions dans lesquelles elle aurait émergé en France. Projetant une vision unifiée des « *problèmes sociaux urbains* »[131]. Loïc Lafargue de Grangeneuve ne mobilise cependant à aucun moment dans ses travaux les quelques écrits existants et qui ont, dans le contexte français, déjà commencé à documenter les spécificités de l'émergence du graffiti de ce côté-ci de l'Atlantique. S'il documente effectivement les formes localisées d'institutionnalisation du graffiti à travers la politique de la ville, Loïc Lafargue de Grangeneuve, s'en tient, comme Alain Vulbeau ou Michel Kokoreff avant lui, à une vision « substantialiste »[132] du graffiti, tel que construit comme problème d'action sociale par les institutions publiques. Enfin, dans son étude sur le volet culturel de la politique de la ville, la part de l'analyse consacrée au graffiti reste relativement restreinte. S'il affirme bien d'un côté que « *les institutions opèrent une séparation radicale et systématique entre tag et graff, alors que la continuité formelle entre les deux est manifeste* »[133], les modalités concrètes d'une saisie du graffiti par les acteurs des politiques de la ville de Bordeaux et Marseille restent absentes de ses observations. On ne peut alors que le croire sur parole, voire se demander dans quelle mesure le sociologue n'adhère pas lui-même à ce constat, lorsqu'il précise que « *la distinction entre tag et graff obéit à la logique de séparation*

---

[126] Idem.

[127] Elle dédie ce live « à ses enfants et à leurs amis », dont on peut supposer, à la lecture de l'ouvrage qu'ils pratiquent eux-mêmes le graffiti.

[128] Lafargue de Grangeneuve, Loïc, « Culture, territoire et travail social : le volet culturel de la politique de la ville », *Vie sociale*, 2007/2.

[129] Hammou, Karim, 2009, Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français, Thèse pour le doctorat de sociologie, EHESS, pp.23-24.

[130] Lafargue de Grangeneuve, 2008, *op.cit.*, p.10.

[131] Idem.

[132] Hammou, 2009, *op. cit.*, p.23.

[133] Lafargue de Grangeneuve, 2008, *op.cit.*, p.102.

*entre art et social ; le tag est analysé uniquement d'un point de vue psycho-sociologique, comme une expression, mais cette expression est considérée comme néfaste* »[134]. Outre la documentation qu'il apporte sur la mise en œuvre du volet culturel de la politique la ville, à travers le développement du rap et de la danse à Bordeaux et Marseille, le travail de Loïc Larfargue de Grangeneuve reste ainsi relativement impuissant à entrer dans une compréhension sociologique fine de la pratique du graffiti, et de sa gestion politique par ces dispositifs particuliers.

Les sociologues français ayant fait du graffiti leur objet d'étude dans la perspective plus large d'un champ de recherches consacrés aux pratiques hip-hop semblent donc, dans l'ensemble, avoir participé à essentialiser dans leurs études des catégorisations, pourtant construites dans différents contextes, des graffitis. Associant chaque technique, chaque forme, à un groupe social relativement homogène ou à des discours politiques non déconstruits, ils ont, chacun à leur manière, fait des différentes formes de graffiti des marqueurs de positions sociales considérées comme évidentes, voire naturelles[135]. Alors que plusieurs sociologues se sont lancés dans une étude minutieuse des processus d'institutionnalisation du smurf[136] et du rap dans le cadre de la politique de la ville, mais aussi des carrières des danseurs[137] et des rappeurs[138], aucune étude similaire ne semble jusqu'ici avoir été menée sur la carrière des auteurs de graffitis, à l'aune de la mise en politiques publiques de leur pratique dans le cadre de la politique de la ville. Néanmoins, dans les années 2000, on assiste en France à un regain des travaux de sciences sociales sur le graffiti. En effet, le développement d'expositions, de ventes et de galeries spécialisées dans le commerce de graffitis comme « œuvres d'art », contribue à l'émergence d'un monde de l'art de plus en plus structuré. Leur emboîtant le pas, sociologues et historiens de l'art tentent alors de saisir ces nouvelles pratiques du graffiti, unanimement et clairement identifiées comme des pratiques « artistiques ».

## 2. Un art consacré ?

La popularité internationale dont jouit la pratique du graffiti depuis le début des années 2000 repose, schématiquement, sur quelques facteurs qui contribuent à renouveler la perception de cette pratique : d'un côté, la démocratisation de l'accès à internet semble faciliter la diffusion des peintures, elle a probablement des effets sur la transformation des pratiques des auteurs de graffitis. De l'autre, les expositions consacrées au graffiti se multiplient, pendant que les ventes de toiles signées par des

---

[134] *Ibid.*, p.103.

[135] Des pistes existent pourtant et permettraient d'envisager une autre compréhension de la réception de cette pratique américaine dans la jeunesse française des années 1980. Par exemple, l'un des premiers auteurs de graffiti à avoir peint sur les quais de Seine, Bando, appartient à la famille de banquier Lehmann, alors que d'autres auteurs de graffitis ayant participé à l'importation de cette pratique en France sont des auteurs anglais et américains qui, avant même d'arriver à Paris, avaient déjà participer à des expositions dans des galeries.

[136] Voir notamment Faure S., Garcia, MC., 2008, *op.cit.*, ainsi que Shapiro, Roberta, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », in Shapiro R. et Heinich N., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions de l'EHESS, pp. 133-150 ; Shapiro, Roberta, Isabelle Kauffmann, et Felicia Mc Carren. 2002. « La danse hip-hop. Apprentissage, transmission, socialisation », Rapport pour la Mission du patrimoine ethnologique, Ministère de la Culture et de la Communication.

[137] Voir Faure, Sylvia. 2004, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, no 2: 84 106 ; Faure, Sylvia, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/5, n°175.

[138] Hammou, Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, La Découverte.

auteurs de graffitis trouvent leur place dans le monde du marché de l'art contemporain. Dans ce contexte, les graffitis sont de plus en plus désignés sous l'appellation d'« art urbain » ou de « *street art* »[139], des catégories dont se saisissent sociologues, historiens de l'art et philosophes, sans nécessairement les déconstruire.

C'est notamment le cas de Christophe Genin, professeur de philosophie et historien de l'art, qui annonce dans le titre d'un récent ouvrage vouloir s'attacher à la « reconnaissance d'un genre » en prenant pour objet le « street art » [140]. D'emblée, l'auteur caractérise sa démarche par son refus d'embrasser celle d'autres disciplines. En effet, « *[son] but n'est pas de constituer une étude psychologique du tagueur […] [il] ne [s]'inscri[t] pas plus dans une histoire de l'art […], n'entrepren[d] guère plus une sociologie de l'art urbain* »[141]. En particulier, son rejet de l'approche sociologique est manifeste puisqu'il estime que « *des sociologues militants peuvent occasionnellement user de leur autorité académique pour justifier la valeur artistique ou sociale de pratiques produites par des groupes dont ils sont les défenseurs* »[142]. Sans prendre le temps d'expliciter son approche méthodologique ni de caractériser précisément son positionnement théorique, Ch. Genin propose néanmoins une définition de l'art urbain comme d'un « espace de jeu des *identités réfractaires* », qui se situerait au point de rencontre entre deux pratiques. D'un côté, « *une pratique* contestataire *d'origine européenne* » qui serait le fait « *d'artistes sortis des écoles d'art ou des universités* » et proposerait une combinaison entre « *intention politique et acte artistique* ». D'autre part, « *une pratique* protestataire*, d'origine nord-américaine* », qui serait prise dans des logiques marquées par l'« *individualisme et [le] communautarisme* », et dont les auteurs auraient pour ambition d'être « *reconnu par [le système], s'y intégrer, en profiter* »[143]. Autrement dit, dans la définition même qu'il propose de « l'art urbain », Christophe Genin naturalise l'association entre certains types de graffitis et les intentions présumées de leurs auteurs. À l'instar de ses collègues ayant essentialisé une différence non seulement formelle, mais aussi sociale et politique entre *tag* et *graff*, ou entre mouvement hip-hop et pratique du pochoir, Christophe Genin tend à naturaliser sociologiquement des différences formelles entre graffitis artistiques et non artistiques. Il s'appuie davantage sur une analyse des formes pour comprendre les processus de légitimation artistique des graffitis, que sur une analyse des situations sociales qui participent à la labellisation des peintures comme artistiques ou non, à la consécration de certains auteurs et pas d'autres.

Sur ce dernier point, les travaux de Pierre-Edouard Weill nous apportent cependant des éclairages bien plus constructivistes. Grâce à une enquête menée dans le monde des ventes aux enchères[144], il

---

[139] Sur la distinction faite par certains acteurs entre le terme « art urbain » et le terme « street art » :

« Surtout pas street art, hein, moi le terme street art j'aime pas du tout, je ne l'utilise plus, j'ai dû l'utiliser dans une vente, je pense en 2009. Mais c'est un terme qui est un peu galvaudé, tout le monde parle de street art et notamment des artistes qui n'ont rien à voir avec ça, qui n'ont jamais fait de rue, faut faire attention à ça aussi. aujourd'hui on surfe un peu sur ça, on mélange tout […]. On connaît certains artistes […], est-ce qu'on est encore dans l'art urbain ? » ; entretien avec Arnaud Oliveux, Commissaire-Priseur à la Société de Ventes Volontaires Art Curial, Paris, février 2016.

[140] Genin, Christophe, 2013, *Le street art au tournant: reconnaissances d'un genre*, Bruxelles, Belgique: les Impressions nouvelles.

[141] *Ibid.*, p.8.

[142] Idem.

[143] *Ibid.*, p.13.

[144] Enquête menée dans le cadre du projet ANR IMPACT (InterMédiaires de Production artistique, Autonomie et organisation de la CréaTion), dont les résultats sont publiés sous la forme de deux chapitres d'ouvrages : Weill, PE., « Du Bronx au Champs-Elysées. Une brève histoire des intermédiaires du graffiti art », in Jeanpierre L., et Roueff O. (dir.),

s'intéresse à la « consécration du *graffiti art* » par le marché de l'art. Portant plus particulièrement son regard sur les « intermédiaires », il interroge la manière dont les commissaires-priseurs, les galeristes et autres agents d'artistes « *favorisent la conversion de certains graffeurs en artistes* » ou « *s'attachent plus spécifiquement à la commercialisation de leurs œuvres* »[145]. Inscrit dans une perspective béckerienne des « mondes de l'art », il considère, comme le sociologue américain, que « *la différence ne réside pas dans les œuvres mêmes, mais dans la capacité d'un monde de l'art à accueillir les œuvres de leurs auteurs* »[146]. Ainsi démontre-t-il que, loin d'être naturelle, l'insertion du graffiti dans les circuits de la marchandisation de l'art et de la reconnaissance muséale peut être considérée comme le produit de l'apparition de « *chaînes d'interdépendances plus longues et plus différenciées* », d'un « *réseau de collaboration à l'articulation des mondes de l'art et du graffiti* »[147]. Bien que notre thèse de science politique ait pour objet les politiques municipales du graffiti à Paris, certains passages pourront y être lus comme autant de contributions à une sociologie des mondes de l'art du graffiti, telle que dessinée par Pierre-Edouard Weill. Par exemple, en étudiant de près le rôle joué par les administrateurs de la commande d'art public dans le travail de délégitimation artistique du graffiti à la Ville de Paris, ou au contraire en montrant que certains élus d'arrondissement développent de véritables stratégies de légitimation artistique de cette pratique, on offrira un éclairage décalé sur les prises de position des acteurs publics, par rapport au monde de l'art. En cela, on posera les bases d'un questionnement plus large sur le rôle des pouvoirs publics dans la construction d'un monde de l'art du graffiti, ainsi que dans les carrières de ses auteurs.

Enfin, l'institutionnalisation d'un monde de l'art autour du graffiti attire, depuis quelques années, le regard des spécialistes de l'art, journalistes, plasticiens ou historiens de l'art. En 2012 notamment, deux ouvrages posent les jalons d'une lecture sur le temps long de la pratique du graffiti, saisie à la fois comme un geste anthropologique, mais aussi comme une pratique essentiellement artistique. Le premier, rédigé par Bernard Fontaine[148], professeur d'arts plastiques, fait remonter la genèse de cette pratique aux inscriptions découvertes à Pompéï et présente un « panorama illustré » des inscriptions « spontanées, politiques, artistiques, individuelle, collectives » qui sont, selon lui, désignées par le terme « graffiti ». S'il présente son « souci de garder intactes les frontières qui les distinguent », il désigne de manière générale les graffitis comme ayant « pour objet commun de modifier l'environnement visuel quotidien des regardeurs »[149]. Bien qu'adoptant une définition très large des graffitis, Bernard Fontaine se rapproche ici d'une définition anthropologique du terme, fondée davantage sur la désignation de l'acte qui le fonde (modifier l'environnement visuel) que sur le contenu, la forme même de ces inscriptions.

---

2014, *Les intermédiaires de la création culturelle*, Editions des Archives Contemporaines, pp. 95-112 ; et du même auteur, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain. Les stratégies complémentaires des intermédiaires », in Lizé W., Naudier D., Sofio S. (dir.), 2014, *Les stratèges de la célébrité. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Editions des Archives Contemporaines, pp. 145-154.

[145] Weill, 2014, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain. […] », *op.cit.*, p. 148.

[146] Becker, Howard, 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

[147] *Ibid.*, p.148-149.

[148] Fontaine, Bernard, 2012, *Graffiti. Une histoire en images*, Eyrolles, Paris.

[149] *Ibid.*, p.5.

Quant au second, il est rédigé par la journaliste Stéphanie Lemoine, qui depuis le début des années 2000 a documenté l'histoire à la fois politique et esthétique du graffiti dans différents ouvrages[150]. Dans *L'art urbain. Du graffiti au street-art*, elle cherche à saisir la dimension politique du graffiti, tout en la réinsérant dans une perspective qui prenne en compte l'évolution des esthétiques. Pour cela, elle entreprend de retracer l'histoire d'un « art » qu'elle relie non pas à ses racines archéologiques les plus anciennes, mais plutôt aux mouvements artistiques du vingtième siècle. Selon elle, l'implication des artistes dans l'art publicitaire des années 1930 constitue un premier pas de l'art vers la rue, tout autant par ailleurs que les usages politiques de l'art, que ce soit du côté du pouvoir (art public léniniste) ou du côté des contre-pouvoirs (muralistes mexicains). Mais c'est surtout à partir des années 1960 qu'elle identifie le moment où des artistes issus de formations classiques s'emparent de la rue (Daniel Burren, Christo, Jacques Villéglé, Ernest Pignon Ernest, Zlotykamien) et constituent la première génération de ceux qui pratiquent cet « art urbain ». L'écriture d'une histoire de l'« art urbain » induit alors la prise en compte d'autres mouvements déjà évoqués plus haut, dans une perspective essentiellement artistique : le *writing*, le graffiti hip-hop ou punk, l'activisme esthétique que constitue le détournement des publicités et plus largement les formes de communication militante, alimentées notamment par le développement des *happenings*. S'inscrivent aussi dans cette histoire de l'art le courant américain que Stéphanie Lemoine nomme le « néo-expressionisme », dont les figures les plus connus sont Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, ainsi que le courant français du « pochoirisme », dans lequel se situent des artistes dont la popularité a trouvé un nouveau souffle dans les années 2000 tels que Mesnager ou Blek le rat. Dans cet ouvrage, l'auteure cherche donc à identifier, non pas un simple geste au sens anthropologique du terme, mais bien un mouvement artistique alimenté par différentes pratiques historiquement, socialement, politiquement et esthétiquement situées. Même si son approche, marquée par l'histoire de l'art, la conduit à opter pour le terme général d'« art urbain », Stéphanie Lemoine propose ainsi un travail historique, documenté par la présentation de sources et d'extraits d'entretiens qui contribue de manière convaincante à baliser l'étendue des pratiques que recouvre, pour nous, le terme « graffiti ». En outre, Stéphanie Lemoine est la seule qui, parmi les auteurs jusqu'ici évoqués, s'appuie sur les travaux d'auteurs américains qui, eux aussi, ont largement étudié cet objet. La troisième partie de ce travail de définition du graffiti nous permettra donc de nous positionner par rapport à cette littérature américaine.

*

En France, la sociologie du graffiti reste donc muette sur plusieurs points. D'abord, elle saisit le graffiti dans une perspective qui reste très marquée par les enjeux de la politique de la ville et n'aborde que très rarement cette pratique dans le sens « archéologique » que l'on a mis en lumière plus haut. Autrement dit, certains auteurs font prédominer l'un des aspects (socialement construit) du graffiti sur l'autre, l'envisageant *avant tout* comme une déviance qui pourrait peut-être devenir un art, ou à l'inverse, *avant tout* un art qui prendrait sa source dans la déviance. Ensuite, les travaux qui proposent une analyse plus objectivée des dispositifs de gouvernement du graffiti s'appuient essentiellement sur l'étude de la politique de la ville, ce qui mène à un double écueil : d'un côté, le graffiti est réduit à sa

[150] En particulier Lemoine Stéphanie et Terral Julien, 2005, In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours (street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda), Paris, Alternatives ; Lemoine Stéphanie, Ouardi Samira, 2010, Artivisme : art, action politique et résistance culturelle, Paris, Alternatives et Lemoine, Stéphanie, 2012, L'art urbain: du graffiti au street art, Paris, France: Gallimard.

seule appartenance à la culture hip-hop, tout en restant le parent pauvre des études françaises consacrées aux pratiques hip-hop. De l'autre, la politique de la ville est loin de représenter l'alpha et l'oméga des dispositifs de gouvernement du graffiti. Présentant l'articulation de l'action sociale et de l'action culturelle au niveau étatique et dans des dispositifs municipaux issus d'une territorialisation de l'action de l'Etat, l'analyse du volet culturel de la politique de la ville ne permet pas de saisir, par exemple, les politiques d'effacement que les municipalités mettent en place et qui constituent un aspect majeur (car ancien et coûteux) du gouvernement du graffiti. Seuls les travaux de Karim Boukercha[151], s'attachent à comprendre la pratique du graffiti dans le métro en objectivant les conditions sociales de la production des graffitis, mais aussi de leur régulation, voire de leur criminalisation, dans l'espace circonscrit du métro parisien. En ce sens, nous lisons finalement ses travaux dans une perspective bien moins proche de celle adoptée par les sociologues français que de celle des sociologues américains du graffiti.

## 3. Une sociologie constructiviste du graffiti dans les villes américaines

Les auteurs américains qui s'intéressent à la pratique du *writing*, des années 1970 à aujourd'hui, construisent leurs études autour de problématiques marquées par le contexte politique spécifique dans lequel le graffiti se déploie. Alors que les études françaises du graffiti étaient caractérisées par le tropisme de la politique de la ville, les auteurs américains sont, quant à eux, davantage marqués par les politiques de répression qui, à New York comme dans d'autres villes, accompagnent le développement du graffiti. Surtout imprégnés par la sociologie de la déviance, les auteurs américains s'inscrivent par ailleurs dans une perspective constructiviste qui leur permet de mettre leurs recherches sociologiques, historiques ou anthropologiques, au service d'une analyse fine des interactions entre les auteurs de graffitis et les pouvoirs publics. En cela, la définition du graffiti que nous construisons et la démarche scientifique dans laquelle s'inscrit cette thèse sont davantage débitrices de la littérature américaine sur le graffiti, que des études françaises évoquées précédemment.

Richard Lachmann, professeur de sociologie historique du politique publie en 1988 un article intitulé « Le graffiti comme carrière et comme idéologie »[152]. Dans ce texte, il propose d'analyser la pratique des auteurs de graffitis à l'aune d'un dialogue épistémologique entre deux approches complémentaires : la sociologie de la déviance qui fournit le terme de « carrière » et les *cultural studies*, qui interrogent la dimension contre-culturelle de cette pratique. Faisant dialoguer les travaux d'Howard Becker sur la déviance et sur l'art[153], avec ceux de Stuart Hall ou de Dick Hebdige[154] sur les sous-cultures, il réalise ainsi une synthèse des premiers travaux publiés aux États-Unis sur le *writing*. Si les premiers journalistes à observer les auteurs de graffiti *writing* ont davantage mis en

[151] Boukercha Karim, 2011, *Descente interdite*, Paris, L'Oeil d'Horus.

[152] Lachmann, Richard, « Graffiti as career and ideology », in *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, 1988, pp. 229-250. Article traduit en français en 2003 : Lachmann Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », (traduction de Jean-Samuel Beuscart, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Claire Lemasne et Frédéric Vagneron), *Terrains et Travaux*, 2003/2, n5, p. 55-86.

[153] Becker Howard S, 1985, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié ; Becker Howard, 1988 [1982], *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion

[154] Hebdige Dick, 2008, *Sous-culture, le sens du style*, La découverte, Paris (édition originale 1979)

avant la créativité des adolescents qu'ils photographiaient, dans la rue[155] ou dans le métro[156], les sociologues, quant à eux, ont systématiquement articulé l'analyse de cette pratique à celle de sa répression. Le premier d'entre eux, Craig Castleman, publie *Getting up* en 1982, un ouvrage dans lequel il propose une description du monde du graffiti dans le métro new-yorkais[157]. À partir d'entretiens en partie retranscrits dans l'ouvrage, d'une revue de presse, de quelques archives et de nombreuses photographies, il documente la pratique du graffiti s'intéressant successivement à la trajectoire de ses auteurs, à leurs techniques picturales, à leur organisation et enfin aux politiques de répression auxquelles ils font face. Ces trois premiers chapitres consacrés aux politiques du graffiti (l'un sur la politique municipale, le deuxième sur celle de l'entreprise de transports en commun new-yorkaise, le dernier sur la police), sont significativement prolongés par les travaux de Joe Austin. Etudiant en histoire à l'université Minnesota, il soutient une thèse en 1996, dans laquelle il analyse systématiquement les interactions entre le monde du graffiti new-yorkais et la construction des politiques de répression par les autorités de la ville[158]. Sans recourir explicitement à la sociologie de la déviance et des problèmes publics, il se saisit pourtant de l'histoire municipale de New York pour étudier la construction d'un « problème » du graffiti dans les années 1970. À cette époque, New York est une ville en faillite et son maire, John Lindsay, n'est pas sans avoir quelque ambition politique nationale. Dans ce contexte, J. Austin montre comment la société de transports en commun de New York, la *Metropolitain Transportation Authority* (MTA), et les médias (en particulier le *New York Times*) contribuent à formuler et diffuser une vision du graffiti *writing* en termes de « peste » ou « d'épidémie »[159], puis il décrit finement les évolutions historiques de « l'alliance »[160] qui se crée entre les transports en commun, la municipalité et la police pour mener une « guerre contre le graffiti »[161]. En somme, Joe Austin inscrit l'étude de la pratique du graffiti dans un contexte politique précis[162], celui des politiques de répression menées par les autorités new-yorkaises. En cela, il est probablement le premier à faire de cet objet une porte d'entrée vers la compréhension du gouvernement des villes. Ne se contentant pas de décrire les rapports de force et les équilibres politiques dans lesquels le graffiti devient un problème public à New York dans les années 1970 et 1980, il pose également la question du sens de ce problème. Il s'étonne d'abord du fait que « *les raisons et la manière dont le graffiti violerait la pureté de l'esprit new-yorkais, […] ne sont jamais*

---

[155] Mailer Norman, Naar Jon, « The Faith of graffiti », *Esquire*, Mai 1974. Réédité en 2009, aux éditions Harper Collins.

[156] Chalfant Henry, Cooper Martha, 1984, *Subway Art*, London, Thames and Hudson. Voir aussi Chalfant Henry, Prigoff James, 1987, *Spray Can Art*, London, Thames and Hudson.

[157] Castleman, Craig, 1980, *"Getting up" : subway graffiti in New York*, PhD, New York, Columbia University Teachers College ; édité deux ans plus tard : Castleman Craig, 1982, *Getting up. Subway graffiti in New York*, Cambridge, The MIT Press.

[158] Austin (Joe), 2001, Taking the train, How graffiti art became an urban crisis in New York City, Columbia University Press – Issu de sa thèse de doctorat : Taking the Train: Youth Culture, Urban Crisis and the 'Graffiti Problem' in New York City, 1970-1990, Ph.D. University of Minnesota, 1996, 361 p.

[159] Austin, 2001, *op. cit.*, p. 102. Sur le rôle particulier de la MTA et du *New York Times*, voir pages 80 et suivantes.

[160] *Ibid.*, p. 97.

[161] *Ibid.*, p. 83.

[162] Les travaux du sociologue Gregory Snyder publiés en 2011, offrent un contrepoint intéressant à ceux de Joe Austin, en ceci que le sociologue, lui-même auteur de graffitis, nous fait entrer dans le monde du graffiti du point de vue des graffeurs. Voir Snyder, Gregory J., 2009, *Graffiti lives, Beyond the tag in New York urban underground*, New York University Press – Ouvrage issu de sa thèse : An ethnography of post-subway graffiti in New York City and the formation of subculture careers, Ph.D. New York New School University, 2003, 326 p.

*spécifiées* »[163] et formule quelques hypothèses éparses sur ce sujet. Evoquant la volonté de la MTA « d'embellir » les stations de métro dès les années 1960, il avance que le graffiti « *menace l'ordre visuel de ces espaces publics partagés* »[164]. Il prolonge la métaphore médicale diffusée par les autorités et suggère que « *l'ordre naturel de la nouvelle Rome était attaqué par la propagation d'une écriture virale qui "défigure" l'espace public* »[165]. Cet « ordre naturel », ou « ordre visuel » serait, pour Joe Austin, « *implicitement et explicitement lié aux significations sociales et aux usages légaux de la propriété* »[166] et le graffiti viendrait en perturber l'uniformité[167]. Autrement dit, il analyse de façon diffuse le graffiti non seulement comme un produit culturel aux yeux de ses auteurs, non seulement comme un dommage aux biens aux yeux de la loi, mais aussi comme un désordre visuel aux yeux des autorités publiques, qui seraient alors garantes de la préservation d'un certain « ordre visuel » uniforme dans la ville.

Partageant cette idée, Jeff Ferrell théorise au même moment l'idée d'une « esthétique de l'autorité » à travers une étude du graffiti menée dans la ville de Denver. Dans *Crimes of style*, il présente une sociologie du monde du graffiti articulée à l'analyse des modalités de la répression de cette pratique par les autorités urbaines de Denver[168]. Dans une perspective plus nettement marquée par la sociologie de la déviance, il estime que la répression des graffitis, menée par des « entrepreneurs de morale », participe à la criminalisation de la pratique au nom de la défense d'une « esthétique de l'autorité ». Faisant écho à l'« ordre visuel » de Joe Austin, l'« esthétique de l'autorité » de Jeff Ferrell est cependant définie avec plus de précisions. Il observe en effet que les « *autorités politiques et économiques […] partagent un sens général de ce à quoi un bâtiment, un quartier, une ville doit ressembler, bien qu'ils ne soient pas capables d'énoncer clairement cette idée* »[169]. La particularité de cette esthétique réside dans son incorporation si profonde dans la vie quotidienne, qu'elle en devient invisible. Pourtant, elle apparaît lorsque l'on pose la question : « *pourquoi un mur sur lequel un tag a été peint est-il plus "laid" qu'un mur sans ces images ?* »[170]. Principalement perçu comme le « sens commun » de ce que doit être un environnement propre, ordonné et bien organisé par les acteurs qui participent au processus de criminalisation des graffitis, cette « esthétique de l'autorité » incarne en fait, selon Ferrell, « *une affection pour l'autorité, un plaisir lié à l'apparence d'une propriété tenue sous le contrôle ferme d'un individu, d'une entreprise ou d'un gouvernement* »[171]. Autrement dit, ce n'est pas seulement l'image de la propriété des espaces qui est alors visé, mais l'image du pouvoir qui s'exerce sur eux. Par contraste, le graffiti est donc

---

[163] Austin, 2001, *op.cit.*, p. 84 : « Why and how graffiti might violate the purity of a New Yorker's mind, and what might make it such a heinous form of bodily pollution, are never specified. »

[164] *Ibid.*, p. 80.

[165] *Ibid.*, p. 102 : « The natural order of the New Rome was under attack by a spreading viral script that "disfigured" shared public space ».

[166] *Idem :* « « But that "natural order" is both implicitly and explicitly linked to the social meanings of property ownership and the legal uses of property ».

[167] *Ibid.*, p. 103 : « Writing disrupts the uniform orderliness of shared publics spaces ».

[168] Ferrell, Jeff, 1996, *Crimes of style, Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Northeastern University Press.

[169] *Ibid.*, p. 179 : « Economic and political authorities, and some of the citizens who participate in the systems of consumption and control which they operate, share a general sense of what a building, a neighborhood, a city should look like. They may not be able to articulate fully this sense. »

[170] *Ibid.*, p. 180.

[171] *Idem :* « It embodies an affection for aythority, a pleasure in the way property looks when it is under the firm control of its indivdual, corporate, and governmental owners. »

perçu comme un crime par les autorités de Denver, en ceci qu'il remet en cause le pouvoir des institutions qui participent à maintenir cette « esthétique de l'autorité », à en préserver l'invisibilité.

Cette définition du graffiti nous semble précieuse pour amorcer une étude de son gouvernement à Paris. Ouvrant l'étude des graffitis à celle des pouvoirs urbains, ils balisent la perspective que nous adoptons ici. Dans le prolongement des travaux de Joe Austin ou de Jeff Ferrell, l'enjeu de cette thèse est bien de repérer la manière dont se construit à Paris cette « esthétique de l'autorité ». Cependant, à la différence de ces auteurs, nous ne nous contenterons pas de considérer les aspects répressifs du gouvernement du graffiti. À vrai dire, l'étude de la répression policière du graffiti sera même laissée de côté, dans la mesure où le maire de Paris ne dispose pas des pouvoirs de police et que c'est bien la gestion municipale du graffiti qui nous intéresse en priorité.

Pour résumer, le terme graffiti désignera dans cette thèse une pratique dont la dimension infrapolitique se caractérise par le geste qui la produit et les réactions qu'elle provoque au nom du « désordre visuel » qu'elle perturbe. Nous proposons ainsi une définition du graffiti en négatif, désignant le mouvement inverse à celui qui contribue à produire un « ordre graphique » ou une « esthétique de l'autorité » et que nous nommerons quant à nous « ordre esthétique ». Cette expression combine les termes employés par Philippe Artières et Jeff Ferrell et permet de désigner deux choses : d'un côté l'ordre, c'est-à-dire le pouvoir, que l'inscription d'un graffiti sur un mur vient troubler. De l'autre la dimension esthétique de ce pouvoir, c'est-à-dire quelque chose qui dépasse la simple régulation de l'expression politique et s'inscrit, plus largement, dans le gouvernement des espaces publics. Saisi comme le résultat de tout acte venant troubler l'ordre esthétique d'une ville, le graffiti devient alors un concept opératoire pour la science politique. Cette définition permet ainsi d'interroger à la fois les dispositifs d'action publique qui contribuent à produire cet ordre esthétique, mais les catégorisations, les problèmes véhiculés par ces dispositifs et leurs effets non pas seulement sur la construction du sens commun, sur les représentations associées au graffiti, mais bien aussi sur l'aspect physique, matériel, et donc esthétique de la ville qu'ils contribuent à gouverner. La suite de cette introduction est consacrée à l'explicitation du cadre précis dans lequel nous étudierons, par une sociologie de l'action publique du graffiti à Paris, la production d'un « ordre esthétique » à Paris.

## II. ÉTUDIER LE GOUVERNEMENT DU GRAFFITI À PARIS

En étudiant la mise en administration des graffitis à Paris, nous cherchons à comprendre le contexte proprement urbain dans lequel cette pratique et son gouvernement se déploient. Aussi nous concentrons-nous d'abord sur les travaux susceptibles d'alimenter notre définition de l'« ordre esthétique » urbain dans lequel les graffitis sont définis comme un problème. Puis, plus largement, il s'agit de montrer ce que l'analyse du gouvernement des graffitis est susceptible d'apporter à l'étude des pouvoirs urbains telle qu'elle se déploie depuis près de trente ans dans la science politique française.

### *A. DES IMAGES DE LA VILLE À L'ORDRE ESTHÉTIQUE URBAIN*

*« Peut-être que la fin congrue de cette histoire est le choix de "Disney World" (la cour suprême des représentations) de représenter New York non pas avec l'Empire State Building, ni avec la Statue de la Liberté, mais avec une rame de métro couverte de graffitis. Naturellement, le conseil municipal s'en est plaint. »*[172]

Comme le constate ironiquement le géographe Tim Cresswell, malgré les efforts des édiles new-yorkais pour éradiquer les graffitis dans la ville au cours des années 1980, l'image choisie par le parc d'attractions *Disney World*[173] pour représenter la ville de New York est un train couvert de graffitis. Comme Joe Austin et Jeff Ferrell avant lui, Tim Cresswell défend l'idée qu'en effaçant les graffitis à New York, le Maire de la ville n'était pas tant préoccupé par la préservation des bâtiments de New York, que par la préservation de *« New York comme un symbole du contrôle, de l'ordre et de l'harmonie* »[174]. Cependant, en mettant en perspective cette politique de propreté avec le choix opéré par le parc *Disney World*, il souligne le paradoxe selon lequel « *le même lieu (ou le même acte) peut avoir des significations opposées à des moments différents* » et il en déduit que « *le graffiti n'est ni intrinsèquement ni essentiellement "anormal" [ou] "sale"* »[175]. Au contraire, s'il est une atteinte à l'ordre esthétique pour le maire de New York John Lindsay, le graffiti représente, pour les metteurs en scène de Disney World « *un symbole de la créativité […], une représentation d'un New York vibrant, coloré et créatif* »[176]. Dans un cas comme dans l'autre, le graffiti est donc pris dans des dispositifs visant à fabriquer ou à véhiculer l'image de marque d'une ville. Outre Tim Cresswell, Ronald Kramer a lui aussi orienté ses travaux sur le graffiti vers l'analyse de la construction d'images de marques. Dans l'histoire sociale du graffiti qu'il réalise à New York, de 1990 à 2005[177], il se détache des lectures marquées par la sociologie de la déviance, comme celles jusqu'ici développées par Joe Austin et Jeff Ferrell. S'étonnant du décalage grandissant entre d'un côté la légitimation du graffiti sur le marché de l'art et, de l'autre, l'absence de relâchement des politiques de répression de cette pratique, il propose de comprendre les politiques new-yorkaises à l'aune des intérêts économiques qu'elles contribuent à défendre. Autrement dit, il soutient l'idée que ce qui anime les autorités new-yorkaises, qu'elles effacent le graffiti dans la rue ou le promeuvent en galerie, c'est en fait l'ambition d'« *extraire le profit maximum des usages du paysage urbain* »[178]. De manière plus large, ces travaux américains sur le gouvernement des graffitis s'inscrivent dans une perspective néo-

---

[172] Cresswell Tim, 1996, « The crucial "where" of graffiti », *In place Out of place. Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.37 : « Perhaps a fitting end to this story is the choice by Disney World (the supreme court of representations) to represent New York City not with the Empire State Building or the Statue of Liberty but with a graffiti-covered subway train. Naturall, the city government complained. »

[173] *Disney World* est un parc d'attractions situé dans la ville d'Orlando, en Floride. Il met en scène des espaces de loisirs en utilisant l'univers des films de la Walt Disney Company

[174] Cresswell, 1996, *op.cit.*, p. 46 : « I would suggest that it is not the material culture – the buildings of New York – that the mayor was worried about, so much as New York as a symbol of control, order and harmony. »

[175] *Ibid*., p. 49 : « The same place (or the same act) may have opposite meanings at different times. Graffiti is not inherently or essentially "abnormal", "dirty", "disorderly" or "sick". Graffiti is not naturally "out of place". »

[176] *Idem.* : « A sounder hypothesis is that graffiti was chosen as a symbol of creativity and participation (democracy) – a representation of a vibrant, colorful, creative New York City. »

[177] Kramer, Ronald, 2010, « Moral Panics and Urban Growth Machines : Official Reactions to Graffiti in New York City, 1990–2005 », *Qualitative Sociology*, n°33, vol.3, 297-311. Cet article s'inscrit dans le prolongement de ses travaux de thèse, voir Kramer, Ronald, 2009, *A social history of graffiti writing in New York City, 1990-2005*, PhD, Connecticut, Yale University.

[178] Ibid.

marxiste d'inspiration anglo-saxonne[179], un courant qui irrigue également la science politique française.

Dans sa thèse soutenue en 2011 Max Rousseau prend précisément comme objet les « politiques d'image » des villes de Sheffield et Roubaix, définies comme autant de « *stratégies qui visent à modifier les représentations de la ville pour des cibles elles-mêmes évolutives. Cette définition ne se borne pas aux politiques de communication […] mais inclut* de facto *l'ensemble des projets qui, en partie au moins, visent à optimiser la "vente" de la ville à des cibles variées et pour des raisons diverses* »[180]. À la croisée entre le *marketing* urbain et l'*urban branding*[181], cette définition prend d'abord appui sur une conception de l'imaginaire associé à une ville, mis au service de son développement économique par des maires entrepreneurs. La naissance des politiques d'image est reliée à celle de la publicité, soit à l'entre-deux guerres, mais son usage régulier par les acteurs urbains remonte, pour Max Rousseau, aux années 1970, 1980 (c'est-à-dire au passage d'une économie dite fordiste à une économie post-fordiste). Ne se contentant cependant pas d'une lecture exclusivement économique, Max Rousseau élargit la focale en proposant « *d'étudier les politiques d'image sous leurs aspects politiques, mais aussi […] sociaux* »[182]. Il construit pour cela une typologie des fonctions des politiques d'image qui pourrait constituer une grille pertinente pour étudier les politiques du graffiti à Paris. Dans une première catégorie, Max Rousseau montre que les politiques d'image peuvent servir à légitimer un gouvernement, à renforcer le leadership des élus, la confiance des habitants et à présenter la ville comme un modèle, bref, les politiques d'image peuvent servir le « gouvernement urbain ». Nous verrons en effet tout au long de la thèse que les politiques du graffiti, qu'il s'agisse d'effacer ces derniers ou de les promouvoir, peuvent être mises au service de ces enjeux. Dans une deuxième catégorie, Max Rousseau insiste sur la capacité des politiques d'image à renforcer les « régimes urbains », c'est-à-dire à favoriser la collaboration entre acteurs publics et privés pour mener des politiques structurantes qui assurent la croissance économique de la ville : attirer de nouveaux habitants, des touristes, des entreprises ou des fonds publics. Bien que nous n'envisagions pas le gouvernement de la ville en termes de « régimes urbains », on peut cependant estimer que la valorisation de la politique de propreté comme une politique d'image par Jacques Chirac dans les années 1980 a certainement contribué à instaurer puis renforcer des partenariats publics-privés aujourd'hui centraux dans ce domaine. D'autre part, le développement d'une politique de valorisation du graffiti dans les années 2010 contribue, on le verra, à construire des conditions favorables à des stratégies de développement économique des quartiers populaires par la valorisation symbolique des espaces et l'augmentation de leur attractivité notamment touristique. Les politiques du graffiti pourraient donc, *grosso modo*, correspondre au cadre analytique proposé par Max Rousseau et, à ce titre, être lues comme des « politiques d'image ». Mais, dans le cas qui nous occupe, cette grille de lecture nous semble insuffisante pour deux raisons.

---

[179] Perspective notamment débitrice des travaux de Sharon Zukin, voir Zukin, Sharon, 1991, *Landscapes of power. From Detroit to Disney World*, University of California Press

[180] Rousseau, Max, 2011, *op. cit.*, p.25 (note 67).

[181] Alors que le *marketing* urbain consiste à produire des messages attractifs et ciblés pour un public de visiteurs dont les goûts évoluent en permanence, l'*urban branding* désigne la construction d'une image de marque pérenne de la ville, qui induit plutôt l'adaptation des cibles au message. Voir Rousseau, 2011, *op.cit.*, p.12-22.

[182] Rousseau, 2011, *op.cit.*, p.25

Tout d'abord, effacer ou encadrer les graffitis, ce n'est pas seulement répondre à des logiques économiques, mais c'est aussi gouverner les écritures, l'expression dans l'espace public. La typologie de Max Rousseau reste insensible au travail des historiens et socio-historiens qui se sont attachés à comprendre les rapports que le politique entretient, à différentes échelles, avec les écritures publiques. L'historien Philippe Artières identifie la 3e République comme le moment de « l'étiquetage de la ville » à travers l'inscription des mots « mairie » ou « hôtel de ville » sur les frontons, mais aussi l'harmonisation des noms de rue. Au-delà d'une simple « signalétique » cet étiquetage de la ville est « un véritable geste politique » qui n'a rien de « fortuit » mais correspond au « *souci […] d'inscrire le vocabulaire républicain au centre de l'ordinaire des jours* »[183]. Ce moment est aussi marqué par une « *volonté de patrimonialiser fortement la cité, […] éviter que les inscriptions du passé ne disparaissent* »[184]. Enfin, au sein de la police se développent également des technologies d'enquête par et sur l'écriture, la « délinquance graphique » devenant progressivement un type de déviance à contrôler[185]. À l'échelle municipale, Renaud Payre identifie lui aussi ce moment de la 3e République comme fondateur. Etudiant la genèse du pouvoir municipal, il défend, dans ses travaux sur les « municipalités providence » du début du XXe siècle, l'idée que « *l'ordre politique municipal s'observe dans sa matérialité* »[186]. Prenant appui sur l'analyse de la construction d'Hôtels de Ville dits « modernes » dans les années 1920 et 1930, il interroge la place de l'architecture dans l'incarnation matérielle du pouvoir des maires dans l'espace urbain, ainsi symboliquement plus visible que les pouvoirs des acteurs privés qui, eux aussi, participent bien au gouvernement des villes. En retraçant les relations entre certains édiles et les architectes qui ont bâti les mairies de Villeurbanne, Puteaux ou Boulogne-Billancourt, il montre comment ces projets architecturaux sont pensés et réalisés comme des lieux de mise en scène de la rationalité administrative municipale. Dans le prolongement de ces travaux, on fait ici l'hypothèse que le pouvoir – notamment – municipal peut s'observer dans la construction de l'espace urbain tel qu'il est orienté par le Maire, et administré par ses services. Précisément, on prendra au sérieux le travail de « police de l'écriture » réalisé au quotidien par les agents amenés à intervenir dans l'espace public pour en entretenir ou en modifier l'aspect.

D'autre part, la notion de « politique d'image » ne permet pas de saisir la dimension matériellement esthétique du problème qui nous occupe. En effet, gouverner le graffiti ne renvoie pas seulement à la production d'un imaginaire, mais bien à la production et l'entretien d'une esthétique incarnée dans tous les espaces de la ville. Le gouvernement du graffiti dépasse le seul cadre de la communication municipale, des projets urbains, des grands événements ou autres instruments mobilisés pour « vendre la ville ». Il a lieu dans chaque rue, chaque impasse et chaque jour de l'année. Dans ces conditions, les politiques du graffiti participent très certainement à produire l'image de marque de Paris ou de ses quartiers[187], mais ne peuvent être résumées à la perception d'un pouvoir urbain qui serait d'abord fondé sur sa capacité à accumuler les capitaux économiques. L'incarnation

---

[183] Artières, Philippe, 2014, La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique. 1852-1945, p. 47.

[184] *Ibid.*, p.56.

[185] *Ibid.*, « Deuxième partie. Lutter contre la délinquance graphique (1871-1918) », pp. 63-97.

[186] Payre, Renaud, 2007, Une science communale ? Réseaux réformateurs et municipalité providence, CNRS éditions, p. 258.

[187] On aura l'occasion d'analyser la communication municipale dont fait l'objet le problème du graffiti, en termes de propreté comme en termes culturels, et qui participe à produire l'image de marque pérenne des quartiers parisiens ou éphémère de quelques événements.

matérielle du pouvoir municipal dans l'espace revêt une dimension discursive importante, si ce n'est déterminante dans cette étude. Autrement dit, c'est dans une perspective davantage foucaldienne que l'on s'intéressera ici aux politiques du graffiti comme un ensemble de « discours discontinus » qui sont « *des interdits, des barrages, des seuils, et des limites […] disposés de manière que soit maîtrisée, au moins en partie, la grande prolifération des discours* »[188]. Si, comme le suggère Michel Foucault de manière très générale, « *il y a sans doute dans notre société […] une profonde logophobie, une sorte de crainte sourde contre […] cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, […] de désordre, contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours* »[189], alors l'étude des politiques du graffiti pourrait apparaître comme un observatoire plus précis de l'exercice du pouvoir politique, comme d'un pouvoir de mise en ordre des paroles désordonnées que sont les graffitis (à la fois messages et gestes infrapolitiques). Ainsi, on fait l'hypothèse que les politiques du graffiti participent à une ambition politique plus large, celle de produire et maintenir l'ordre esthétique des espaces public, un ordre dont la fonction principale serait de conserver l'apparence d'un monopole des pouvoirs publics sur la ville, là où, en fait, les acteurs publics n'ont qu'une prise partielle et discontinue sur le gouvernement de la ville.

## *B. ÉTUDIER LE POUVOIR URBAIN À PARIS*

Pour la première fois depuis 1860, un Maire est élu à Paris en 1977. Cette date constitue le point de départ de notre étude, cinq ans avant le vote des premières lois de décentralisation qui marquent communément « *un changement dans l'appréhension du local en particulier par les politistes* »[190]. En étudiant la construction des formes d'encadrement municipal du graffiti à Paris depuis 1977, nous proposons à la fois une contribution à la compréhension de l'histoire particulière du pouvoir municipal dans la capitale, mais aussi, de manière plus générale, nous nous inscrivons dans le prolongement des travaux qui font des villes un objet privilégié de l'analyse de l'exercice du pouvoir politique.

### 1. Le gouvernement de Paris, un angle mort de la science politique française ?

Ce qui frappe lorsque l'on commence à étudier l'administration de la Ville de Paris, c'est la rareté des études menées sur cette ville dans les travaux d'analyse des politiques publiques. Si les études monographiques ou comparatives sur les villes ne manquent pas, les politistes semblent s'être, depuis la fin des années 1980, davantage concentrés sur l'analyse des pouvoirs urbains dans les grandes et moyennes villes d'Europe en délaissant quelque peu les capitales. Souvent désignée par métonymie comme le lieu du pouvoir de l'État central en France[191], Paris est bien aussi une commune dont

[188] Foucault, Michel, 1976, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, p. 52.
[189] *Ibid.*, p.52-53.
[190] Flamant, Anouk, 2014, Droit de cité ! Construction et dilution d'une politique municipale d'« intégration des étrangers » dans les villes de Lyon, Nantes et Strasbourg (1981-2012), Thèse pour le doctorat de science politique, IEP de Lyon, Université Lyon 2, p. 18.
[191] Voir Renaud JP, 1993, *Paris, un Etat dans l'Etat ?*, Paris, L'Harmattan.

l'histoire, la taille, le statut et l'administration contemporaine la distingue à bien des égards des autres communes. Pour autant, on fait ici le pari de saisir l'administration parisienne comme celle d'une commune « comme les autres », à la fois pour tenter de banaliser cet objet urbain, mais aussi pour questionner dans le détail les spécificités de son gouvernement.

Les travaux fondateurs de Bernard Marchand[192] et Florence Haegel[193] fournissent un premier cadre pour situer notre étude de cas. Alors que le premier retrace l'histoire de Paris à travers les évolutions urbanistiques de la capitale, la seconde s'intéresse plus précisément à la construction d'un nouveau rôle à partir de 1977 : celui de Maire de Paris. Loin de se résumer à une étude de la politisation de Jacques Chirac, maire de Paris de 1977 à 1995, cet ouvrage rend compte avec finesse des évolutions de la sociologie de l'exécutif parisien pendant les quinze premières années d'exercice du pouvoir mayoral dans la ville. Grâce à de très nombreux entretiens, Florence Haegel montre la manière dont s'opère la transition entre une gestion préfectorale de Paris et la légitimation du nouveau mandat électif du maire face à son administration, notamment. Dans cette optique, elle revient en détails sur « *l'entourage administratif artisan de la transition* »[194], c'est-à-dire sur le rôle joué, autour du maire, par son cabinet et le secrétariat général de la Ville de Paris. Très utile pour comprendre les stratégies mises en œuvre par Jacques Chirac et son équipe pour construire leur légitimité dans une administration géante, et fortement marquée par plus d'un siècle de régulation préfectorale, cet ouvrage permet aussi d'analyser l'exercice du pouvoir par les élus (et pas seulement J. Chirac, mais aussi ses adjoints et les maires d'arrondissement) comme un espace de structuration de la vie politique nationale, tant au niveau d'un parti, qu'en termes de carrières politiques nationales[195]. Cependant, en focalisant son attention sur les fonctions exécutives du politique, Florence Haegel laisse de côté l'analyse des transformations du « monstre administratif »[196] qu'est cette mairie. En retraçant la genèse de l'administration du graffiti au sein des politiques de propreté, nous proposerons une sociologie de la plus importante direction administrative de la municipalité, composée de plusieurs milliers d'agents. Sa structure, héritée de l'administration préfectorale, et ses missions font l'objet d'un investissement politique fort au cours des mandatures de Jacques Chirac, puis de Jean Tibéri. À ce titre, elle est donc un objet privilégié pour observer de près la municipalisation de l'administration parisienne. En cela, on pourra lire cette thèse comme un contrepoint aux travaux de F. Haegel : à sa sociologie du politique répondra notre sociologie de l'administration, articulée à la compréhension de la hiérarchie administrative, de la Mairie centrale, aux Mairies d'arrondissement.

De ce point de vue, notre travail s'inscrit aussi dans le prolongement de celui de Mélody Houk qui, en 2005, a soutenu une thèse de science politique sur le pouvoir des mairies arrondissements à

---

[192] Marchand, Bernard, 1993, *Paris, histoire d'une ville. XIXe – XXe siècle*, Paris, Seuil. En particulier, pour ce qui concerne la période étudiée dans cette thèse, voir chapitres 5 et 6, pp. 279-377.

[193] Haegel Florence, 1994, Un maire à Paris. Mise en scène d'un nouveau rôle politique, Paris, Presses de la FNSP.

[194] *Ibid.*, p.108/

[195] Sur ce point, voir aussi Collovald, Annie, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1988, vol.73, n°1, pp.29-40.

[196] *Ibid.*, p. 113, citation des propos de Jacques Chirac dans un article du *Figaro*, daté du 1er juillet 1977 : « J'ai trouvé ici 38 000 agents, c'est-à-dire un gros ministère. Une grosse administration […]. J'ai simplement décidé qu'il y aurait maintenant un chef politique au lieu d'un chef administratif. J'ai pris cette fonction en réalité un peu comme on prend un ministère. »

Paris, ainsi qu'à Marseille et à Lyon[197]. Dans cette thèse fondée sur un matériau archivistique riche, Mélody Houk retrace notamment l'institutionnalisation de l'échelon inframunicipal que constitue l'arrondissement à partir de 1995. En nous intéressant au gouvernement des graffitis jusqu'en 2017, il s'agit ici de prolonger ce travail de deux manières. D'un côté, l'histoire de l'administration du graffiti dans les politiques de propreté offre un angle pertinent pour saisir les mouvements de déconcentration de l'administration parisienne, dans un cadre dont la centralisation n'est cependant pas entièrement remise en cause. De l'autre, le développement de politiques de promotion du graffiti comme un objet culturel apparaît dans quelques mairies d'arrondissements et constitue à ce titre un observatoire des formes de décentralisation du pouvoir mayoral à Paris, mais aussi de la construction d'enjeux supra-communaux, à l'échelle de la jeune Métropole du Grand Paris. Mais en plus de ce regard sur les évolutions de la structuration verticale du pouvoir municipal, c'est aussi et surtout une étude sur l'horizontalité des politiques du graffiti que nous mènerons dans cette thèse. Pour cela, une attention particulière sera portée à l'articulation entre les politiques de propreté et les politiques culturelles de la Ville de Paris, deux objets dont se sont emparés des chercheurs issus des sciences sociales voisines de la science politique.

Au regard de la littérature mobilisée dans cette thèse, les travaux des historiens, des anthropologues, des géographes et bien sûr des sociologues urbains constituent l'essentiel des lectures qui nous ont permis de construire un propos dense sur l'histoire politique de Paris. En histoire, les travaux de Barbara Prost[198] et de Stéphane Frioux[199] offrent un premier cadrage des politiques de propreté urbaine dans lesquelles le graffiti est, à partir de 1980, considéré comme un problème. En complément, les anthropologues apportent quant à eux un regard sur les enjeux contemporains du gouvernement du propre et du sale dans la ville de Paris[200]. L'analyse de la dimension culturelle de l'administration du graffiti sera quant à elle davantage nourrie par les travaux des géographes qui, à l'image d'Elsa Vivant[201] ou de Camille Boichot[202], ont étudié les lieux des pratiques culturelles en ville, des plus illégitimes, ou *off*, aux plus légitimes de la commande d'art public.

De manière plus transversale, Antoine Fleury fait de « l'espace public » de Paris un objet de sa thèse de géographie[203] et ouvre des pistes stimulantes pour interroger les politiques du graffiti à Paris.

---

[197] Houk, Melody, 2005, L'institution de la proximité. Les arrondissements dans le gouvernement municipal de Paris, Marseille et Lyon depuis 1983, thèse pour le doctorat de science politique, IEP de Paris.

[198] Prost, Barbara, 2014, La propreté des espaces publics dans la seconde moitié du XXe siècle. Définitions, enjeux et mises en œuvre. Le cas Parisien, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université Paris 1.

[199] Frioux, Stéphane, 2013, *Les batailles de l'hygiène. Villes et environnement de Pasteur aux Trente Glorieuses*, Presses Universitaires de France.

[200] Corteel D. et Le Lay S. (dir.), 2011, *Les travailleurs des déchets*, Toulouse, Érès ; Corteel Delphine, 2007, « La figure de l'éboueur : une figure claire-obscure », dans M. Koebel et E. Walter (dir.), *Résister à la disqualification sociale. Espace et identités*, Paris, L'Harmattan, 73-88 ; voir aussi Guitard Emilie et Milliot Virginie, « Les gestes politiques du propre et du sale en ville », *Ethnologie française*, 2015/3, n°153, pp. 405-410.

[201] Vivant Elsa, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82/3 | 2007 ; Voir aussi Grésillon, Boris, 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Belin.

[202] Boichot (Camille), « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », in *Territoires en mouvement*, 19-20/2013. Voir aussi Guinard, Pauline, 2014, *Johannesburg, l'art d'inventer une ville*, Presses Universitaires de Rennes.

[203] Fleury, Antoine, 2007, 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. Il définit les espaces publics comme des « système de lieux et d'acteurs, inscrit dans un contexte géographique à plusieurs échelles » (p.7).

En commençant par se demander « *comment les pouvoirs publics organisent […] la production des espaces publics* »[204], il s'attache à rendre compte des évolutions morphologiques de l'espace public parisien en s'appuyant sur une description fine de l'administration de l'aménagement urbain, de la propreté, de la voirie et des espaces verts. Concentrant son étude sur ces quatre directions, il évoque également dans un schéma synthétique le rôle de la Direction des Affaires Culturelles dans le gouvernement de l'espace public[205]. Les apports de son travail pour l'analyse des politiques publiques à Paris sont nombreux. Dans son chapitre 9, il présente notamment les grandes lignes de l'évolution des administrations de l'espace public de la fin de l'administration préfectorale au début des années 2000, soulignant le rôle des alternances dans les recompositions du travail administratif[206]. En déclinant dans ses travaux des questions héritées des études américaines sur la prévention situationnelle, Antoine Fleury propose enfin des clefs de lecture pour analyser les politiques d'aménagement urbain comme un moyen de gouverner les comportements dans l'espace public. S'appuyant essentiellement sur l'analyse des politiques de déplacement, ces remarques ont nourri nos premières réflexions sur les rapports entre morphologie, esthétique de l'espace et « civilisation des mœurs »[207]. Les effets des politiques du graffiti sur les comportements de leurs auteurs ne sont pas à proprement parler l'objet de cette thèse[208], cependant l'étude des politiques du graffiti à Paris de 1977 à 2017 nous permettra bien de saisir « *une certaine structure des rapports humains, de la société, d'un mode déterminé du comportement humain* »[209].

Enfin, si le gouvernement des graffitis à Paris peut être objectivé à travers une étude historicisée et spatialisée des politiques de propreté et des politiques culturelles, ce travail ne saurait faire l'économie d'une compréhension sociologique de la composition et des évolutions de l'espace social parisien ; ou plutôt *des* espaces parisiens dans lesquels ces politiques sont produites[210]. Pour montrer les articulations entre la sociologie d'un quartier et les politiques publiques qui y sont menées, on prendra à la fois appui sur les travaux qui ont construit le « quartier » comme un objet d'étude à la croisée entre sociologie et science politique[211], mais aussi sur des travaux plus localisés sur les processus de gentrification à Paris[212], ou ailleurs[213]. Ces travaux sont précieux pour comprendre les ressorts sociologiques de la construction des esthétiques urbaines qui, on le verra, ne sont pas du seul ressort des acteurs publics, mais nous renseignent aussi sur les acteurs gouvernés.

Les sciences sociales ont donc largement nourri l'analyse politique de l'histoire de Paris. Si les quelques travaux rapidement mentionnés ici permettent d'ancrer nos recherches dans ce terrain

---

[204] *Ibid.*, p.10.
[205] *Ibid.*, p.400.
[206] *Ibid.*, pp. 390-420.
[207] Elias, Norbert, 2011 [1969], *La civilisation des mœurs*, Calmann Lévy.
[208] Même si leur étude constituerait à n'en pas douter un contrepoint pertinent à ce travail.
[209] Elias, Norbert, *op.cit.*, p.128.
[210] Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, 2004, *Sociologie de Paris*, La Découverte.
[211] Authier Jean-Yves, Bacqué Marie-Hélène et Guérin-Pace France (dir.), 2007, *Le Quartier. Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, La Découverte.
[212] Bacqué, Marie-Hélène, « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, 2006/3, n°63, p. 63-83 ; Launay, Lydie, 2011, *Les politiques de mixité apr l'habitat à l'épreuve des rapports résidentiels. Quartiers populaires et beaux quartiers à Paris et à Londres*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.
[213] Notamment Collet Anaïs, Launay Lydie, Ter Minassian Hovig, « Une affaire d'image et de représentations », in Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau et Ter Minassian, 2016, *Gentrifications*, éditions Amsterdam,

particulier, c'est bien du côté de la sociologie de l'action publique que nous puiserons, cependant, le cadre théorique de nos analyses sur le gouvernement de la ville.

## 2. Gouverner le graffiti et gouverner la ville. Une contribution à l'étude des pouvoirs urbains.

Ayant défini les graffitis comme des formes de perturbation de l'ordre esthétique de l'espace public, s'interroger sur le gouvernement des graffitis revient à s'intéresser au gouvernement de cet ordre esthétique de l'espace public. Mais de quel « espace public » parlons-nous ? Dans un ouvrage de 1998, Isaac Joseph définit l'espace public comme un « *ordre des interactions et de rencontres* », et comme « *un ordre de visibilités destiné à accueillir une pluralité d'usages* »[214]. Reprenant ces formulations, nous pouvons définir le gouvernement de l'espace public comme la conduite des usages qui en sont faits, des interactions qui s'y produisent, mais aussi des configurations spatiales et esthétiques qui les accueillent. Évidemment, les acteurs qui participent à ce gouvernement sont très nombreux, mais ce sont ici en particulier ceux qui produisent ou orientent les configurations esthétiques de cet espace, sa forme, qui nous intéressent. Nous traitons cette question à travers le cas particulier de la saisie du graffiti par le politique. D'abord saisi par le droit comme une « injure », puis comme un « dommage aux biens », le graffiti est avant tout un problème défini à l'échelle nationale. Mais si ces définitions juridiques du graffiti rendent possible la poursuite et a condamnation de leurs auteurs, si elles ont pour effet de dissuader ceux qui en ont l'intention de s'exprimer sur les murs sans autorisation, en revanche, elles ne permettent pas directement de faire disparaître ou de déplacer les graffitis dans l'espace public. Ce pouvoir d'agir concrètement sur la place occupée par les graffitis dans l'espace public relève bien davantage des capacités d'action des communes. Bien qu'à Paris, plus que dans tout autre ville française, la présence de bâtiments étatiques soit importante en raison du statut de capitale économique et politique de l'État dont jouit la ville, l'espace public n'en demeure pas moins, dans son ensemble, du ressort des pouvoirs du maire[215]. En tant que désordre esthétique, le graffiti devient donc un problème public à l'échelle des villes et il constitue en cela un objet privilégié de l'analyse du gouvernement urbain de l'espace public. Mais que désigne-t-on alors par l'expression « gouvernement urbain » ?

Dans la science politique française, le gouvernement urbain se définit d'abord par contraste avec le gouvernement de la société par le pouvoir central de l'État. Dans un premier temps, l'exercice du pouvoir politique dans les villes a été saisi par les politistes dans le cadre des « débats sur la territorialisation de l'action publique » tels qu'« *alimentés par une dialectique verticale* »[216]. Dans les années 1970, ce sont par exemple les travaux du Centre de Sociologie des Organisations qui ont ouvert la voie à une compréhension du pouvoir local, à travers l'étude du positionnement des élus et administrations locaux, par rapport au pouvoir central[217]. Dans une « deuxième période », à partir des

---

[214] Joseph, Isaac, 1998, *La ville sans qualité*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, p. 31.

[215] Nous reviendrons dans le détail sur ces pouvoirs dans le chapitre1.

[216] Négrier, Emmanuel, « Penser la contingence territoriale », in Faure Alain et Négrier Emmanuel, dir., 2007, *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale. Critiques de la territorialisation*, Paris, L'Harmattan, p.9.

[217] Crozier, Michel, Thoenig, Jean-Claude, « La régulation des systèmes organisés complexes. Le cas du système de décision politico-administratif local en France », *Revue Française de Sociologie*, 1975, vol.16, n°1 ; Grémion Pierre, 1976, *Le pouvoir périphérique. Bureaucrates et notables dans le système politique français*, Paris, Seuil.

années 1990, les chercheurs s'intéressent davantage aux territoires de l'action publique dans une perspective horizontale, se dégageant progressivement d'un « regard fondé depuis le centre »[218], qui n'appréhenderait l'exercice du pouvoir dans les collectivités locales *que* par l'étude de ses relations et de ses différences avec le pouvoir central. Dans un contexte marqué par la décentralisation des pouvoirs de l'État, mais aussi l'européanisation des politiques publiques, la place occupée par les régions et les villes dans l'action publique devient plus saillante aux yeux des chercheurs. Deux courants d'études semblent alors se constituer et entrer dans un débat fructueux. Certains chercheurs insistent d'abord sur l'importance des transformations contemporaines des formes de gouvernement urbain, en insistant notamment sur le renforcement des interdépendances et des échanges entre les acteurs économiques et les acteurs politiques[219], dans le cadre théorique renouvelé de la « gouvernance »[220]. L'emploi de ce terme permet avant tout d'affirmer une démarche scientifique qui prend acte de la dépendance croissante de la « politique locale » aux « acteurs non-gouvernementaux »[221] et se départit d'une compréhension du pouvoir local pris sous la domination des États. En réponse, Bernard Jouve et Christian Lefèvre soulignent en 1999 que « *la réforme du gouvernement des villes n'est pourtant pas une question politique de ces dernières années* »[222] et s'intéressent plus largement à la question des « *réformes institutionnelles du gouvernement urbain* » sur un temps plus long, nuançant ainsi l'idée d'un retrait total de l'État du gouvernement des villes[223]. Les points communs entre de ces deux approches sont pourtant nombreux, (pour Jouve et Lefèvre, « *le concept de gouvernance urbaine s'avère pertinent et heuristique pour analyser les nouvelles conditions de production de politiques urbaines* »[224]), et leur souci d'ancrer la recherche dans une compréhension fine des politiques publiques par des recherches de terrain n'est pas l'un des moindres. Autre point commun, ces deux courants ont largement contribué à faire du gouvernement des villes « *un objet pleinement légitime en science politique* »[225] dont nous proposons ici de nous saisir comme « *la capacité des autorités locales à mettre en œuvre de manière autonome, du fait de leur initiative, des dispositifs d'action publique contribuant à la régulation des sociétés urbaines* »[226].

Dans cette thèse, il s'agit donc de comprendre comment le graffiti devient un objet de gouvernement de la ville de Paris, d'identifier les capacités, notamment juridiques, dont disposent les autorités parisiennes pour se saisir de cet objet et d'analyser les dispositifs qu'elles mettent en œuvre pour réguler la présence de ces peintures dans la ville. Or, à la différentes des villes européennes sur lesquelles se sont appuyées les recherches précédemment citées, l'autonomie des capacités d'action des acteurs publics de la Ville de Paris restent, jusqu'en 1977, quasiment nulles. La création d'un

---

[218] Négrier, 2009, *op.cit.*, p.10.

[219] Le Galès, Patrick, 2011, « Préface », *Le retour des villes européennes*, Presses de Sciencespo, p.15.

[220] Le Galès, Patrick, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue Française de Science politique*, 1995, vol.45, n°1, pp.57-95.

[221] *Ibid.*, p.60.

[222] Jouve Bernard, Lefèvre Christian, 1999, *Villes, métropoles. Les nouveaux territoires du politique*, Anthropos, p.3.

[223] Jouve, Bernard et Lefèvre, Christian, « De la gouvernance urbaine au gouvernement des villes ? Permanence ou recomposition des cadres de l'action publique en Europe », *Revue Française de science politique*, 1999, vol49, n°6, p. 837.

[224] *Idem.*

[225] Payre, Renaud, 2008, *Ordre politique et gouvernement urbain*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2, p.25.

[226] *Ibid.*, p.7.

statut de Maire en 1975 et l'élection effective de Jacques Chirac à ce poste en 1977 nous amènent à porter notre regard sur le gouvernement d'une ville dont l'autonomie vis-à-vis de l'État est très récente. Face à cette spécificité historique du pouvoir municipal à Paris, peut-on poser la question de l'autonomie du gouvernement urbain à Paris, comme dans les autres villes ? Nous proposons de situer l'analyse du gouvernement municipal de Paris dans deux dynamiques contemporaines, l'une propre à cette commune et l'autre, plus largement partagée par les métropoles européennes : d'un côté il s'agit d'analyser l'affirmation d'un pouvoir urbain local dans une ville qui n'est gouvernée par un maire que depuis 1977 et qui reste, par ailleurs, le siège du pouvoir central d'un État[227] ; de l'autre côté, nous considérons les politiques parisiennes comme le levier privilégié du positionnement d'une ville-capitale dans la concurrence inter-urbaine internationale, telle qu'elle affecte les métropoles européennes dans leur ensemble. On fait donc l'hypothèse que la mise en administration du graffiti dans les politiques parisiennes permet de saisir l'articulation de ces deux dynamiques. Concrètement, d'abord formulé comme un problème de propreté, l'analyse des dispositifs d'effacement des graffitis nous amène à comprendre la manière dont l'administration de la propreté, fortement marquée par l'héritage de l'administration préfectorale, se transforme peu à peu et devient l'instrument de l'affirmation d'un pouvoir municipal autonome et fort, en l'occurrence celui de Jacques Chirac. Mais plus largement, les dispositifs d'effacement et d'encadrement culturel du graffiti à Paris nous permettent de comprendre la manière dont les édiles pensent et mettent en œuvre un gouvernement municipal de l'espace public propre à entretenir une certaine image de Paris sur la scène internationale – et notamment dans la compétition touristique européenne.

Pour mener cette étude sur l'affirmation du gouvernement municipal de Paris, nous articulons dans cette étude différentes échelles d'action publique, saisissant le gouvernement du graffiti à Paris en tant que déclinaison municipale d'un problème d'abord défini par le droit, puis administré à l'échelle de la Ville dans les directions administratives centralisées, mais aussi à leurs marges et à l'échelle des Mairies d'arrondissements. En particulier, le gouvernement du graffiti est une porte d'entrée pertinente pour analyser les jeux de centralisation/décentralisation[228] des compétences au sein même de la Mairie de Paris et il nous permet de confronter les visions contrastées du problème portées par les acteurs des différents niveaux d'intervention publique au sein d'une même Ville. Cette perspective institutionnelle « *top-down* » est par ailleurs tempérée par l'attention portée aux jeux d'acteurs à chaque échelle d'action considérée et la volonté de comprendre, par le bas, la manière dont les acteurs qui mettent en œuvre les politiques du graffiti les interprètent, les discutent et les transforment à leur échelle. L'analyse du gouvernement parisien du graffiti se situe également dans le temps long, dans la mesure où nous enrichirons l'étude sur l'action municipale depuis 1977 par quelques incursions dans l'histoire du gouvernement de l'espace public à Paris depuis la fin du XIX^e^ siècle, période à laquelle les principes de l'esthétique urbaine et de l'expression publique commencent à être formulés. Enfin, outre l'articulation des échelles d'action et des échelles de temps, c'est enfin sur l'articulation du politique et de l'administration que nous porterons une attention étroite.

---

[227] Renaud, Jean-Pierre, 1993, *Paris, un Etat dans l'Etat ?*, L'Harmattan.
[228] Houk, Melody, « Vers une décentralisation municipale à Paris ? », *Esprit*, juin 2001, vol 6, no 275, pp. 193-200.

Si d'un côté la construction du graffiti comme problème de propreté a lieu au cours des mandatures de Jacques Chirac, que le vote d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis est mis en œuvre sous la responsabilité de Jean Tibéri, et si de l'autre le développement de tolérances puis d'une politique culturelle à l'égard du graffiti est menée sous les mandatures des Maires socialistes de Paris, les politiques du graffiti peuvent-elles être cependant lues au prisme de leur ancrage partisan ? Autrement dit, peut-on résumer le gouvernement du graffiti à Paris par la prédominance des politiques de propreté lorsque la droite est au pouvoir, et des politiques culturelles quand ce sont les élus socialistes qui gouvernent la ville ? Les recherches historiques menées pour rendre compte de la construction des problèmes publics dans le temps long nous permettent d'atténuer cette présentation schématique du rôle des idéologies partisanes dans la conduite de l'action publique : alors que les commandes publiques de peintures murales se développent dès les années 1980 sous la mandature de J. Chirac, le dispositif d'effacement systématique n'est pas remis en cause lorsque B. Delanoë est élu maire de Paris en 2001. Dans ce contexte, comment saisir précisément le rôle des alternances dans la conduite de l'action publique parisienne, en matière de gouvernement du graffiti ?

Lionel Arnaud, Christian le Bart et Romain Pasquier nous offrent quelques pistes de recherche pour questionner la dimension partisane des politiques publiques, dans un contexte de gouvernement local marqué par la standardisation de l'action publique territoriale[229]. Alors que l'horizontalisation de l'action publique des Villes atténue les logiques de dépendance partisanes des élus locaux et que la professionnalisation du personnel politique fait de plus en plus primer la compétence des élus sur leur engagement idéologique, les auteurs constatent que « *l'identité territoriale concurrence l'identité partisane* »[230], et que le « *déclin du militantisme partisan* »[231] nourrit la dépolitisation de l'action publique dans les mairies. Faisant l'hypothèse que « *le recul de la variable idéologique ne signifie […] pas effacement du politique* », ils offrent deux pistes de recherche stimulantes pour saisir « *l'idéologie aux marges de l'action publique* »[232] : la première consiste à observer les positionnements des élus moins dans la « mise en œuvre » des politiques publiques que dans leur « mise en récit »[233] ; la seconde invite à rechercher l'idéologie partisane non pas dans « l'action publique lourde »[234], mais dans « des objets plus légers », des « petites décisions »[235]. Dans le prolongement de ces deux pistes, l'analyse du gouvernement du graffiti peut s'avérer utile pour saisir les enjeux idéologiques de l'action publique parisienne. En s'intéressant à la construction des problèmes publics du graffiti, on prêtera en effet une attention soutenue à la production des discours qui entourent l'administration d'un nouvel objet d'action publique. En même temps, le graffiti peut être qualifié d'« objet léger » de l'action publique, en ceci qu'il est situé à la marge des politiques de propreté comme des politiques culturelles, l'action publique « lourde » de la première consistant davantage dans le traitement des ordures ménagères, et celle de la seconde, dans l'entretien et

---

[229] Arnaud L., Le Bart C., Pasquier R., « Introduction. *Does ideology matter ?* Standardisation de l'action publique territoriale et recompositions du politique », in Arnaud L., Le Bart Ch., Pasquier R., 2006, *Idéologies et action publique territoriale. La politique change-t-elle encore les politiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-31.

[230] *Ibid.*, p.13.

[231] *Ibid.*, p.18.

[232] Ibid., p.20

[233] *Ibid.*, p. 23.

[234] Action publique dont le « poids » serait caractérisé par des « critères comme l'enjeu budgétaire, organisationnel, institutionnel. », *Ibid.*, p. 24.

[235] *Ibid.*, p.23.

l'animation des équipements culturels municipaux. « Objet léger », il est aussi le lieu de « petites décisions », comme par exemple celle de la Maire du 20e arrondissement de suspendre dans une rue l'effacement des graffitis. En nous penchant sur la construction de cet « objet léger » d'action publique et sur la genèse de ces « petites décisions », on pourra ainsi mettre au jour, dans quelques circonstances particulières, la dimension politique, si ce n'est partisane, de l'action des élus[236].

Considérant avec Virginie Anquetin et Audrey Freyermuth que le jeu électoral « *imprègne et structure le travail de construction et de labellisation de l'"action publique"* »[237], notre attentions se portera sur les effets de l'alternance sur la conduite des politiques publiques. Qu'il s'agisse d'utiliser le gouvernement du graffiti pour magnifier le bilan d'un mandat en vue des élections (J. Chirac), pour marquer l'alternance juste après l'élection (B. Delanoë, A. Hidalgo) ou pour construire une leadership territorial (J. Coumet), le gouvernement du graffiti que l'on étudie ici sur le temps long reste marqué par le jeu politique, mais de manière non uniforme, en fonction des époques, des échelles d'action publique de la couleur politique des élus. Dans le prolongement des travaux ayant remis au cœur de l'analyse des politiques publiques l'articulation entre les *politics* et les *policies*, on veillera à ne pas traiter le « métier politique » et « l'action publique » comme deux objets différents. Autrement dit, il s'agit d'étudier le gouvernement du graffiti à Paris sans « laisser croire à une division étanche entre "administration" et "politique" »[238]. Penser cette articulation pourra s'avérer particulièrement heuristique pour comprendre ce qui se joue entre l'administration du graffiti comme « pollution visuelle », comme « souillure », et sa saisie, plus politique, comme objet culturel : on pourra notamment faire l'hypothèse que la seconde commence là où la première montre ses limites, même si cette explication, à elle seule, ne permet pas de comprendre la construction de deux problèmes distincts du graffiti.

Outre la compréhension des spécificités des pouvoirs urbains à Paris, l'ambition de cette thèse est bien de proposer, à travers l'étude d'un objet particulier et de deux secteurs d'action publique, un regard d'ensemble sur l'histoire de l'ordre esthétique parisien au cours des quarante dernières années. Pour saisir cette transversalité, nous avons besoin d'autres outils théoriques fournis par la science politique : la sociologie des problèmes publics et la déconstruction des catégories d'action publique.

---

[236] Garraud, Philippe, 1989, *Profession homme politique : la carrière politique des maires urbains*, Paris, L'Harmattan ; et du même auteur, « Les contraintes partisanes dans le métier d'élu local. Sur quelques interactions observées lors des élections municipales de 1989 », *Politix*, 1994, vol.7, n028, pp. 113-126. Voir aussi Douillet Anne-Cécile et Robert Cécile, « Les élus dans la fabrique de l'action publique locale », *Sciences de la société*, 2007, n°71, pp. 3-23.

[237] Anquetin Virginie, Freyermuth Audrey, 2008, *La figure de l'"habitant". Sociologie politique de la "demande sociale"*, Presses Universitaires de Rennes, p. 16.

[238] *Ibid.*, p. 15.

## III. DE LA CONSTRUCTION DES PROBLÈMES PUBLICS À LA DÉCONSTRUCTION DES CATÉGORIES D'INTERVENTION PUBLIQUE.

*« Il y a eu un petit couac : les services qui ont dealé avec C215 ont oublié de prévenir le service propreté. Ils n'ont pas dit qu'il y avait quatre grafs qu'il ne fallait pas effacer. »*[239]

En février 2016, les agents des services de propreté de la Ville de Reims effacent, par erreur, un graffiti commandé par le service culturel de cette même Ville à son auteur, C215. Interviewée par *L'Express*, l'attachée de presse de la Mairie de Reims, qualifie cette histoire de « couac » et assure que C215 reviendra peindre au même endroit une nouvelle œuvre, afin de compléter la « grande rétrospective » que la Ville de Reims a choisi de lui consacrer. Cette fois-ci, précise-t-elle au magazine, « la direction de la culture et des événements va bien prévenir des emplacements à la brigade anti-tags ».

Plus qu'un simple « couac » ou qu'un « défaut de communication entre services », cet épisode est révélateur des contradictions qui semblent animer le gouvernement municipal des graffitis dans de nombreuses Villes, en France comme à l'international[240]. Contradiction, car le graffiti que les acteurs de la propreté ont visiblement considéré comme une « souillure » à effacer, était en même temps considéré par les acteurs de la culture qui l'ont commandé comme une « œuvre d'art ». Les propos mêmes du ou de la journaliste qui rapporte cet événement dans les colonnes de *L'Express* font état de cette confusion : désigné par le terme « tag » dans le titre de l'article, le *même* graffiti de C215 est ensuite désigné comme « l'œuvre », le « graffiti » ou encore le « graf » de cet auteur, dont « l'art » dans son ensemble est qualifié de « street art » et d'« art de rue ». La pluralité des dénominations elle-même est révélatrice du flou qui entoure la qualification, la catégorisation de l'objet administré par les services municipaux. Car ce « couac », plus qu'un simple problème de communication, est en fait davantage révélateur des ambiguïtés entre deux domaines d'action publique, responsables de deux problèmes publics construits autour d'un même fait social, le graffiti. Visiblement administrés à la fois dans les politiques de propreté et les politiques culturelles de nombreuses communes, les graffitis semblent pouvoir être assimilés par les acteurs publics, selon les circonstances, à des souillures ou à des œuvres d'art. Dans quelles circonstances, ou configurations, l'une de ces deux qualifications prime-t-elle sur l'autre ? Et que nous dit cette apparente contradiction, entre enjeux de propreté et enjeux culturels, sur la manière dont une ville, et en particulier l'apparence de son espace public, est gouvernée ?

Pour répondre à ces questions, on ancre notre étude à la croisée entre la sociologie de la construction des problèmes publics et l'analyse génétique des catégories d'action publique.

---

[239] « La boulette de la Ville de Reims qui fait effacer un tag qu'elle avait commandé », *L'Express*, 27 février 2016, disponible en ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-boulette-de-la-ville-de-reims-qui-fait-effacer-un-tag-qu-elle-avait-commande_1768388.html (dernière consultation le 15 juin 2017).

[240] Quelques semaines après la médiatisation de ce fait divers rémois largement médiatisé, un article du Monde revient sur « ces œuvres détruites par erreur », graffitis commandés par les services culturels puis effacés par les services de propreté de Reims, le Havre ou encore dans la commune anglaise de Clacton-on-Sea : Jardonnet, Emmanuelle, « Du street-art aux musées, ces œuvres détruites par erreur », *Le Monde*, 1er mars 2016, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/01/du-street-art-aux-musees-ces-uvres-detruites-par-erreur_4874619_1655012.html (dernière consultation le 15 juin 2017).

## A. *DU GRAFFITI « SALE » AU « BEAU » GRAFFITI « BEAU » : POUR UNE SOCIOLOGIE DE LA CONSTRUCTION DE PROBLÈMES PUBLICS.*

Souillure ou objet d'art, un même graffiti peut être perçu, selon les acteurs en jeu, comme deux « réalités » différentes. L'exemple du pochoir de C215 évoqué ci-dessus le prouve et fait figure de mise en garde pour le chercheur : pour étudier les politiques du graffiti, il faut se « *dégager d'une lecture naturaliste des événements* »[241], prendre nos distances par rapport à ces deux définitions du problème. Pour « *se préserver des illusions positivistes* »[242], la littérature sur la construction des problèmes publics[243] nous offre un ensemble d'outils que nous mobiliserons tout au long de la thèse afin de comprendre comment une même inscription, quelle que soit sa forme, peut devenir aux yeux de certain un problème de propreté et aux yeux d'autres, un problème culturel. Cette littérature nous est triplement utile : d'abord pour aider à remettre en cause le « sens commun » véhiculé par l'action publique, ensuite pour identifier les acteurs qui ont intérêt à favoriser une définition du sens commun plutôt qu'une autre, et enfin pour rendre intelligible la dimension historique qui sous-tend les processus étudiés.

C'est d'étonnements similaires à celui que provoque le récit du « couac » autour du pochoir de C215 qu'est né, au début des années 1960, l'intérêt des sociologues pour la construction des problèmes publics. Dans leurs travaux, les auteurs américains de l'école de Chicago s'intéressent en particulier à la construction de la « déviance » comme vision communément partagée de faits sociaux divers et non nécessairement illégaux. Parmi eux, Howard Becker publie notamment en 1963 l'ouvrage *Outsiders*[244], qui revient sur les conditions de labellisation d'un comportement comme « déviant », à partir des exemples des fumeurs de marijuana et de la pratique de la photographie. La même année, Joseph Gusfield publie *Symbolic Crusade*[245], ouvrage dans lequel il analyse les perceptions de la consommation d'alcool en fonction des groupes sociaux qui les formulent. Quelques années plus tard, Herbert Blumer propose dans l'article « *Social problems as collective behavior* »[246] un véritable projet de recherche sociologique pour développer l'analyse des processus de construction collective des problèmes qu'il définit alors comme « sociaux ». Joseph Gusfield s'empare de ce projet lorsqu'il publie en 1980 une étude sur la construction d'un modèle de compréhension des accidents

---

[241] Gilbert C., Henry E., dir., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p.12.

[242] Lascoumes Pierre et Le Galès Patrick, 2012, *Sociologie de l'action publique*, Paris, Armand Colin, p. 68.

[243] Plusieurs auteurs se sont appliqués à en produire des synthèses. Voir notamment, par ordre chronologique de publication : Garraud, Philippe, « Politiques nationales : élaboration de l'agenda », *L'année sociologique*, Troisième série, Vol. 40, 1990, pp. 17-41 ; Neveu, Erik, « L'approche constructiviste des "problèmes publics". Un aperçu des travaux anglo-saxons », *Etudes de communication*, 1999, n°22 ; Hassenteufel, Patrick, « Les processus de mise sur agenda : sélection et construction des problèmes publics », *Informations sociales*, 2010/1, n° 157, pp. 50-58 ; Sheppard Elizabeth, « Problème public », in Boussaguet Laurie, Jacquot Sophie, Ravinet Pauline, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques* (4e édition), Presses de Sciencespo, pp. 531538 ; et enfin la contribution la plus dense : Neveu, Erik, 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Paris, Armand Colin.

[244] Becker, Howard, 1963, *Outsiders. Studies of sociology of deviance*, New York, London, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, traduit en français en 1985 sous le titre *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métaillié.

[245] Gusfield, Joseph, 1963, Symbolic Crusade. Status Politics and the American Temperance Movement, Urbana, University of Illinois Press.

[246] Blumer, Herbert, « *Social problems as collective behavior* », *Social Problems*, Vol. 18, No. 3, 1971, pp. 298-306.

de la route, fondé sur l'association du danger à la figure du conducteur-buveur[247]. En France, sous le double effet de l'importation de cette littérature[248] et de multiples « crises », « scandales » ou « affaires », un courant d'analyse de la construction des problèmes de santé publique se constitue dans les années 1980 et 1990[249]. Etudiant par exemple la construction politique de la question du Sida[250] ou de l'amiante[251], des auteurs mettent l'accent sur les enjeux de la publicisation ou de la non-publicisation des problèmes publics. En cela, ils préfigurent une dernière série travaux qui, du côté de la sociologie des médias, offrent également des outils précieux pour comprendre la manière dont un problème public se diffuse et véhicule des « lieux communs », au-delà de la seule sphère des acteurs qui le construisent[252]. Les travaux menés dans les années 2000 sur le problème de la « banlieue » par Jérôme Berthaut[253] et Julie Sédel[254] en constituent des exemples, sur lesquels nous prendront appui pour saisir la diffusion médiatique de certaines représentations associées au graffiti. De l'analyse de la production du sens commun à celle des modalités concrètes de sa diffusion, la littérature sur la construction des problèmes publics est ainsi un outil majeur pour analyser le pouvoir des mots employés par les acteurs, pour désigner et imposer leur définition du problème considéré. Lorsqu'il s'interroge sur les jeux d'ombre et de lumière dans lesquels s'opère la publicisation d'un problème, sur l'établissement de « *frontières entre dicible et indicible au sein d'une société* »[255], Emmanuel Henry nous invite à une analyse de la « *définition qui s'est imposée comme "vraie"* »[256], dans le sens foucaldien du terme, du problème de l'amiante. Autrement dit, si l'analyse des problèmes publics permet de déconstruire le sens commun, elle permet aussi de saisir leur construction comme une « mise en discours » inhérente à leur saisie par les pouvoirs publics, et ainsi de mettre en lumière les effets de pouvoir contenus dans ces discours.

Deuxièmement, la sociologie des problèmes publics a produit des concepts pour identifier les acteurs qui participent à la construction des problèmes, comprendre l'intérêt qu'ils ont à défendre telle ou telle vision, et les moyens d'action dont ils disposent. De ce point de vue, la construction des problèmes publics est considérée comme un processus essentiellement conflictuel. Pour Joseph

---

[247] Gusfield, Joseph, 1980, Drinking-Driving and the symbolic order, University of Chicago press, traduit en français en 2009, La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique, Économica.

[248] Notamment à travers l'article de Philippe Garraud, 1990, *art.cit.*

[249] Pour un retour détaillé sur l'émergence de ce courant, voir Gilbert Claude, Henry Emmanuel et Bourdeaux Isabelle, « Lire l'action publique au prisme des processus de définition des problèmes », in Gilbert C., Henry E., dir., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p. 7-33.

[250] Setbon, Michel, 1993, Pouvoirs contre sida. De la transfusion sanguine au dépistage : décisions et pratiques en France, Grande-Bretagne et Suède, Paris, Seuil.

[251] Henry, Emmanuel, 2007, Amiante : un scandale improbable. Sociologie d'un problème public, Presses Universitaires de Rennes.

[252] Voir en particulier le travail fondateur de Marchetti, Dominique, 1997, Contribution à une sociologie des transformations du champ journalistique dans les années 80 et 90. A propos d'"événements sida" et du "scandale du sang contaminé", Thèse de doctorat en sociologie, EHESS. Ainsi que Neveu, Erik, 2001, Sociologie du journalisme, Repères, La Découverte.

[253] Berthaut, Jérôme, 2013, *La banlieue du 20 Heures. Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Agone ; voir aussi la transcription en bande dessinée de cette enquête par Helkarava, 2016, *La banlieue du 20 Heures*, « Sociorama », Casterman.

[254] Sédel Julie, 2009, *Les médias et la banlieue*, éditions le bord de l'eau.

[255] Henry, 2007, *op. cit.*, p.70.

[256] *Ibid.*, p. 72.

Gusfield, c'est sur ce point précis de la conflictualité que les « problèmes sociaux »[257] se distinguent des « problèmes publics », en ceci qu'ils « *ne deviennent pas des enjeux de conflit ou de controverse dans les arènes de l'action publique* »[258]. La *nature* d'un problème public, s'il faut qu'il en ait une, c'est donc de faire débat. Qui sont les acteurs qui portent des définitions concurrentes d'un problème ? Identifiés sous le terme d'« entrepreneurs de morale »[259] par H.Becker en 1963, ces acteurs sont également désignés de manière plus générique sous le terme d'« entrepreneurs de cause », « *claim makers* » ou « porteurs de problèmes »[260]. Individu, groupe d'individu ou institution, un entrepreneur de cause désigne avant tout un acteur qui convertit une situation en problème, grâce à son implication dans le cadre du débat et aux capitaux détenus qui lui permettent d'accéder, plus facilement que d'autres, aux espaces de publicité ou de décision[261]. Sur ce point, Joseph Gusfield précise notamment que « *tous les groupes ne sont pas égaux quant à leur pouvoir, leur influence et leur autorité dans la définition de la réalité d'un problème* » et il désigne « *la capacité à créer ou à orienter la définition publique d'un problème* » en termes de « propriété »[262]. Les entrepreneurs de cause, ceux qui s'approprient un fait social et réussissent à en imposer la définition en tant que « problème public », peuvent être très divers : des « lanceurs d'alerte » aux mouvements sociaux, en passant par les médias et les pouvoirs publics notamment. Dans le cadre de cette étude sur la construction du graffiti comme problème d'action municipale à Paris, nous se concentrerons d'abord sur les entrepreneurs de cause situés dans l'espace politique municipal, qu'ils soient élus ou acteurs de l'administration. En observant, à différents niveaux d'action publique, le travail technique, administratif et politique de ces différents acteurs, nous essaierons de restituer les rôles qu'ils jouent dans la (re)formulation de problèmes du graffiti, des plus centraux (comme le rôle du Maire de Paris) aux plus périphériques (comme celui des agents de la propreté). Néanmoins, il ne s'agit pas ici de proposer une étude étroite des politiques publiques, mais bien de s'inscrire dans une sociologie de l'action publique. Aussi notre regard se portera-t-il également sur les acteurs et les institutions qui interagissent avec les acteurs publics, contredisent ou bien orientent les définitions des problèmes qu'ils adoptent. C'est ainsi que nous serons amenés à analyser le rôle d'acteurs privés qui contribuent, de près ou de loin, à façonner les dispositifs de gouvernement du graffiti en faisant valoir *leur* définition du problème : du rôle de la RATP dans la construction d'un problème de propreté, à celui des acteurs associatifs de valorisation du graffiti dans la construction d'un problème culturel, en passant par d'autres municipalités qui, en France ou à l'international, constituent parfois un modèle à la suite duquel les acteurs publics redéfinissent le problème posé par le graffiti.

Le rôle d'« entrepreneurs de cause » des auteurs de graffitis eux-mêmes nous a posé question tout au long de notre enquête et il convient ici d'objectiver la teneur de ce questionnement. Si notre ambition de départ était de rendre compte de manière exhaustive de toutes les définitions possibles d'un « problème » du graffiti, il s'est avéré au cours de l'enquête que cette tâche était immense, d'une part, et d'autre part que l'intérêt heuristique de saisir l'intégralité des visions du « graffiti » était assez réduit, dans la mesure où notre objectif était moins de réaliser une sociologie du monde du graffiti

[257] ou ce que l'on a ici déjà nommé « fait social ».
[258] Gusfield, J., 2009, *op.cit.*, p.5.
[259] Becker, 1985 (1963), *op. cit.*, chapitre 8 « Les entrepreneurs de morale », pp. 171-188.
[260] Neveu, 2015, *op. cit.*, p. 16.
[261] *Ibid.*, p. 43-44.
[262] Gusfield, 2009, *op. cit.*, p.10.

qu'une sociologie de l'action publique de la Ville de Paris[263]. Le choix a donc été fait de concentrer en priorité nos entretiens sur les acteurs situés en interaction explicite et directe avec les pouvoirs publics. Du côté des auteurs de graffitis, nous avons fait le choix d'opérer un lissage artificiel (et réducteur) des positions, en proposant une lecture *infrapolitique* et peu nuancée du point de vue de celles et ceux qui produisent spontanément les graffitis dans Paris. Bien qu'ayant conscience des différents sens pouvant être attribués par ses auteurs à un graffiti, on se contente d'envisager leur point de vue comme celui d'acteurs mus par la commune volonté de s'exprimer par écrit, de manière subjective et spontanée dans l'espace public[264]. Nous reviendrons ci-après sur la proposition méthodologique adoptée pour saisir, par la photographie, le discours des auteurs de graffitis et leur capacité à peser, matériellement, dans le débat contradictoire d'où émergent les problèmes publics.

La sociologie des entrepreneurs de cause invite enfin à identifier l'intérêt qu'ont certains acteurs publics à faire valoir une définition du graffiti plutôt qu'une autre. Parmi ces intérêts, celui qu'ont les acteurs publics à préserver ou renforcer le pouvoir qu'ils exercent dans l'action municipale nous préoccupe en particulier. Ainsi, dans la lignée des analyses proposées par Frank Baumgartner et Bryan Jones, il s'agit de faire « *de la définition d'un problème un élément central de la stabilisation des monopoles de politique publique [permettant] de maintenir les équilibres existants* »[265]. À l'intérieur même des rouages de l'action publique municipale, on verra alors que si la contradiction semble *a priori* flagrante entre une définition du graffiti comme souillure d'un côté et comme objet culturel de l'autre, d'autres formes de contradiction sont perceptibles dans la mise en administration des graffitis : entre échelles d'action publique (arrondissements/mairie centrale), entre types d'espaces, de quartiers, ou enfin entre les différents moments d'un projet politique (le graffiti toléré provisoirement peut par exemple redevenir nuisance, dans la bouche des mêmes acteurs). Ce dernier aspect nous amène à questionner la dimension temporelle de la construction des problèmes publics.

Troisièmement, la littérature sur la construction des problèmes publics nous permet de retracer la construction des problèmes du graffiti dans sa dimension historique, processuelle. Plusieurs modèles dits « séquentiels » ont en effet été construits par des auteurs américains depuis les années 1970 pour rendre compte des processus de construction des problèmes publics, jusqu'à leur « mise à l'agenda ». En 1972, Roger Cobb et Charles Elder[266] sont les premiers à proposer la notion d'« agenda ». Ils la définissent d'un côté comme « systémique », c'est-à-dire désignant l'ensemble des questions « *communément perçues par les membres de la communauté politique comme méritant une attention publique* »[267], et de l'autre comme agenda « gouvernemental », correspondant à l'ensemble des

---

[263] L'intérêt d'une sociologie du monde du graffiti est, en soi, loin d'être réduit et au contraire, une enquête précise sur les trajectoires des auteurs de graffiti français reste à ce jour un manque cruel avec lequel nous avons dû composer pour construire cette thèse.

[264] L'analyse des effets de la mise en administration du graffiti sur les évolutions de cette volonté constituerait, en elle-même, un autre projet de recherche, dont ce travail présente un certain nombre de pistes.

[265] Gilbert C., Henry E., Bourdeaux I., « Lire l'action publique au prisme des processus de définition des problèmes », in Gilbert C., Henry E., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p. 15.

[266] Cobb, Roger et Elder Charles, 1972, *Participation in American politics : the dynamics of Agenda-Building*, University Press of Kansas.

[267] *Ibid.*, p.85 : « The systemic agenda consists of all issues that are commonly perceived by members of the political community as meriting public attention and as involving matters within the legitimate jurisdiction of existing governmental authority. »

questions effectivement prises en charge par les autorités publiques[268]. Limitée à la seule considération des problèmes portés par les pouvoirs publics et éludant ce que Philippe Garraud nomme les agendas « sous-systémiques »[269], cet ouvrage offre néanmoins une première systématisation des types d'acteurs et des modalités selon lesquelles les problèmes publics sont construits puis considérés par les pouvoirs publics. D'autres travaux ont été mobilisés dans la perspective d'une étude séquentielle de la construction des problèmes publics, comme par exemple l'article de Festiner, Abel et Sarat sur les étapes qu'un litige doit franchir pour être éventuellement jugé au tribunal[270]. Autrement dit, la littérature sur la construction des problèmes publics s'érige au départ autour de l'idée que c'est dans le temps, à l'issue d'une succession d'étapes, qu'un fait social devient un problème aux yeux des pouvoirs publics. Mais cette vision « séquentielle » des problèmes publics est aujourd'hui dépassée. Erik Neveu préfère par exemple « *le mot d'opérations à celui d'étapes* » pour éviter de « *réduire la logique des problèmes publics à une chronologie* » d'une part, et pour « *mettre l'accent sur l'idée d'activité compétitives* » d'autre part[271]. Dans cette approche opérationnelle de la construction des problèmes publics, il distingue le fait d'identifier, de cadrer, de justifier, de populariser et de mettre en politiques publiques un problème, mais rappelle que ces cinq opérations « *peuvent se téléscoper, se superposer, [que] des court-circuits existent* »[272]. Ainsi, en cherchant à comprendre la manière dont le graffiti est mis en politique au sein de la Mairie de Paris, nous serons amenés à considérer les activités d'identification, de cadrage, de justification et de médiatisation des problèmes du graffiti, réalisées par des acteurs différents, pris dans des logiques d'action convergentes ou, au contraire, concurrentielles. Cette dimension concurrentielle du processus de mise sur agenda, est plus particulièrement au centre des travaux de John Kingdon, qui propose de prendre en compte « *les hasards et les incertitudes qui pèsent sur le processus de mise sur agenda* »[273] à travers le modèle de la « fenêtre d'opportunité »[274]. Pour comprendre l'opportunité, voire la chance, que peut avoir un problème d'être mis en politique, il modélise trois courants à l'alignement desquels est conditionnée la mise à l'agenda. Autrement dit, selon ce modèle, l'émergence d'une nouvelle politique publique est le résultat d'une opportunité ouverte par la rencontre entre la formulation constituée d'un problème, un ensemble de dispositifs d'action publique susceptibles d'offrir quelque solution à ce problème, et la fenêtre de tir que constitue un événement politique susceptible de permettre le changement. Nommés *problem stream*, *policy stream* et *political stream*, ces trois courants indépendants permettent de penser schématiquement, l'articulation non nécessaire entre les entrepreneurs de cause, les acteurs de l'administration et les élus, selon des temporalités variables. L'intérêt du modèle de John Kingdon, c'est en particulier l'attention qu'il engage à porter sur le *policy stream*, c'est-à-dire sur les points de rencontre entre le processus de construction du problème public et le cadre de politiques publiques dans lequel il est mis en administration. Considérant que la définition d'un problème « *n'est jamais véritablement close,*

---

[268] *Ibid.*, p. 86 : « set of items explicitly up for the active and serious consideration of authoritative decision-makers ».

[269] Garraud, Philippe, 2014, « Agenda/Emergence », in Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., dir., *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciencespo, p. 59.

[270] Felstiner W., Abel R. et Sarat A., « L'émergence et la transformation des litiges : réaliser, reprocher, réclamer », *Politix*, 1991, vol 4, n°16, pp.41-54 (traduction de l'édition anglaise, parue en 1981).

[271] Neveu, 2015, *op.cit.*, p.42.

[272] *Idem.*

[273] Ravinet, Pauline, 2014, « Fenêtre d'opportunité », in Boussaguet, Jacquot, Ravinet, *op. cit.*, p. 275.

[274] Kingdon, John, 1984, *Agendas, Alternatives and Public Policies*, New York, Harper and Collins.

*stabilisée ou définitive* »[275], nous cherchons dans cette thèse à ne pas surestimer la rupture entre les processus de formulation des problèmes et ceux de leur administration pour montrer qu'au contraire, la mise en administration est un processus essentiel de reformulations. En étudiant la construction du graffiti comme un objet d'action publique municipale, nous cherchons à considérer les reformulations de ce problème non comme une succession de définitions qui se remplacent l'une l'autre, mais bien comme une accumulation de strates de perception qui, loin de s'opposer frontalement[276], se complètent dans le temps long.

Pour saisir dans le temps long les points de rencontre entre un « problème » et une administration, le plus souvent déjà constituée et dont la force de labellisation des problèmes ne doit pas être sous-estimée, les travaux français de socio-histoire des catégories d'intervention publique apparaissent alors comme un complément opportun à la littérature centrée sur la construction des problèmes publics.

### *B. LES CATÉGORIES D'ACTION PUBLIQUE*

Pointant le fait que « *les problèmes humains ne surgissent pas d'un seul coup, déjà tout prêts, dans la conscience des spectateurs* »[277], Joseph Gusfield insiste dans ses travaux sur la construction des problèmes publics, sur le fait que « *reconnaître une situation comme pénible requiert un système de détermination et de catégorisation des événements* »[278]. Prolongeant cette idée, Bénédicte Zimmermann invite quant à elle le chercheur soucieux d'analyser la construction des problèmes publics, à ne pas « *éluder la connexion entre l'activité définitoire et les situations dont elle relève* »[279]. Or, les « situations » dont relève la définition de problèmes publics du graffiti sont plus ou moins marquées par les structures administratives dans lesquels ses problèmes sont administrés. Administré en tant que souillure par les services de propreté de la Ville de Paris, mais aussi promu depuis plus récemment comme objet d'art public par les acteurs des politiques culturelles, le graffiti s'inscrit dans les dispositifs, les agendas, les budgets et les discours portés par les acteurs de deux catégories d'intervention publique municipale que sont la propreté et la culture. Un enjeu de ce travail est donc de mesurer, à tout le moins de qualifier, le rôle joué par ce contexte, ces « catégories » dans la construction des problèmes du graffiti. Mais qu'est-ce qu'une catégorie d'intervention publique ?

Une catégorie désigne, comme le rappelle Bénédicte Zimmermann, la « *"qualité attribuée à un objet", [ce qui] implique une généralité établie à partir de cette qualité partagée par un ensemble d'événements singuliers* »[280]. Dans une perspective de sociologie de l'action publique, on désigne par

---

[275] Gardon, Sébastien, 2009, « Introduction », *Gouverner la circulation urbaine : des villes françaises face à l'automobile (années 1910 – années 1960)*, thèse pour le doctorat de science politique, université Lyon2, p.25.

[276] Sauf dans des cas-limite comme celui présenté plus haut, où les acteurs de propreté en viennent à effacer une commande des acteurs culturels.

[277] Gusfield, 2009, *op.cit.*, p.3

[278] Idem.

[279] Bénédicte Zimmermann, 2003, « Eléments pour une socio-histoire des catégories d'action publique », in Laborier P., Trom D., dir., *Historicités de l'action publique*, PUF, Paris, p.247.

[280] Zimmermann B., 2003, *op. cit.*, p.249.

« catégorie d'intervention publique » des « *mises en forme discursives du social et des institutions* »[281], c'est-à-dire plus trivialement des « domaines » dans lesquels les politiques publiques sont structurées et au sein desquels la responsabilité du traitement politique d'un problème est organisée[282]. Autrement dit, les catégories d'intervention publique sont le cadre dans lequel une politique publique se développe, prend un sens « *que les catégories contribuent à produire* ». Pour reprendre les termes de Vincent Dubois, la « *catégorisation de l'action publique participe de la spécification d'un ordre de problèmes, d'une classe d'objets, de groupes sociaux et des relations qu'ils entretiennent, et partant de la mise en ordre de l'espace social et de la formation de sa représentation légitime* »[283]. En cela, l'analyse de la construction des catégories d'action publique permet d'alimenter l'étude de la construction des problèmes publics : si les graffitis sont administrés dans les politiques de propreté et dans les politiques culturelles, c'est en nous intéressant à ces catégories, que l'on pourra comprendre le poids des labellisations dont elles sont porteuses sur la désignation du graffiti comme « souillure » ou comme « art ». Pour identifier cette capacité des catégories d'intervention publique à labelliser, c'est-à-dire à ordonner « *des pratiques et des représentations en une politique relativement unifiée* », on retiendra enfin qu'elles sont avant tout « *construit[es] à des fins pratiques et non à des fins de connaissance* », et composées « *des mots qui les spécifient, des groupes d'agents qui leur donnent corps, des institutions qui les matérialisent, des discours qui les légitiment* »[284].

Précisément, il s'agit donc de déconstruire historiquement et sociologiquement le sens revêtu par la « propreté » et la « culture » au sein de la Ville de Paris. On s'appuiera pour cela sur plusieurs travaux de science politique dont les auteurs ont retracé la genèse de domaines entiers de l'action publique afin de comprendre l'origine des découpages thématiques qui structurent les politiques publiques. L'un des premiers à s'atteler à cette tâche fut certainement Pierre Lascoumes qui, en 1994, s'attache à saisir la genèse d'un cadrage des politiques publiques en termes d'« environnement »[285], cherchant par là même à spécifier à la fois les politiques publiques, mais aussi les représentations qu'elles véhiculent autour de cette thématique. En 1999, Vincent Dubois questionne quant à lui l'émergence, à l'échelle nationale, d'un « ministère de la culture »[286]. Etudiant les formes de gouvernement des pratiques artistiques en France pendant les décennies qui précèdent la création de ce ministère, il rend compte en détails de toutes les contingences à la fois sociales, historiques et politiques qui, après l'avoir empêchée sous bien des formes, ont finalement rendu possible « l'objectivation d'une politique » à travers un « *ministère spécifique […] des institutions, […] des positions et des rôles politiques et administratifs, […] des discours et des textes* », le tout permettant « *la formalisation d'une doctrine d'intervention* »[287]. L'auteur ne s'en tient cependant pas à la genèse de cette catégorie d'action gouvernementale, il analyse également les modifications de sa définition

[281] *Ibid.*, p. 250.

[282] Cf. Gusfield, *op.cti.*, p. 14 : « L'imputation d'une responsabilité politique est affaire de politique publique. Elle affirme que quelqu'un, une personne ou une instance, est obligée de faire quelque chose à propos d'un problème, tenue d'éradiquer ou d'adoucir une situation préjudiciable ».

[283] Dubois, 2003, « La sociologie de l'action publique, de la socio-histoire à l'observation des pratiques », in Laborier, Trom, dir., *Historicités de l'action publique*, pp. 347-364 (pagination document pdf disponible sur HAL SHS), p.3.

[284] *Idem*.

[285] Lascoumes, Pierre, 1994, *L'éco-pouvoir. Environnement et politiques*, La Découverte.

[286] Dubois, Vincent, 1999, La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique, Belin.

[287] *Idem*.

au gré des évolutions politiques, démontrant ainsi que la « culture » fait l'objet d'une « sectorisation incertaine » et mouvante[288]. En nous appuyant sur ses travaux, nous montrerons dans cette thèse que la contingence du processus de catégorisation de l'intervention publique est loin d'être spécifique aux politiques culturelles, et nous questionnerons également les évolutions de la catégorisation des politiques de propreté, à l'échelle municipale. Enfin, en étudiant la genèse de la politique culturelle, Vincent Dubois met plus largement en lumière les luttes entre acteurs pour revendiquer « le *monopole du droit à parler de culture* »[289]. Ce qui se joue dans cette socio-histoire des catégories d'interventions publiques, c'est à la fois une étude plus générale sur l'élargissement de la capacité d'intervention des pouvoirs publics, et sur la capacité de nouveaux acteurs à y participer.

Mais contrairement aux travaux de Pierre Lascoumes et de Vincent Dubois, notre étude se situe dans une perspective marquée par l'échelle communale des découpages étudiés. À ce titre, les travaux de Tanguy Le Goff offrent un autre point de repère dans la littérature sur la genèse des catégories puisque dans un ouvrage publié en 2008, il propose une analyse du rôle du Maire dans les politiques de sécurité publique[290]. Autrement dit, à travers une sociologie du politique centrée sur l'évolution des pouvoirs mayoraux, Tanguy Le Goff retrace la genèse d'une catégorie d'intervention publique, la sécurité, à l'échelle municipale. Plus précisément, en observant de près les rouages de transferts de compétences de l'Etat aux Communes, il analyse les transformations du cadre administratif et discursif dans lequel un certain nombre de faits sociaux sont problématisés, mais aussi médiatisés. En cela, il contribue à mettre en lumière la manière dont certains Maires cherchent, en jouant sur les transformations des catégories d'action publique, à exercer et à revendiquer davantage de pouvoirs sur la définition des problèmes de sécurité[291].

À partir de cette définition des catégories d'intervention publique et de la mobilisation de ces quelques travaux sur l'analyse de leur genèse, on propose de tirer de cette approche une première piste pour l'analyse de la mise en administration des graffitis à Paris. Considérant avec Vincent Dubois que les catégories d'intervention publique ne sont pas « transhistoriques »[292], on s'intéresse à travers la mise en administration du graffiti à l'histoire des politiques de propreté et des politiques culturelles à Paris. Cependant, nous ne nourrissons pas l'ambition d'en retracer ici précisément la genèse, mais plutôt de saisir leur sens à un moment donné, celui où le graffiti devient, en leur sein, un objet d'action publique. En entrant par la petite porte des décisions, des discours et des dispositifs qui construisent le graffiti en nouvel objet des politiques de propreté et culturelles, on fait de cet objet un révélateur des « *interactions constitutives [d'une] catégorie* »[293] et dont découlent une ou des formulations particulières du graffiti comme « problème public ». Concrètement, il s'agit de comprendre à quelles visions historiquement situées du « propre » et de « l'art public » la formulation de problèmes du graffiti dans les politiques de propreté et culturelles fait écho, et dans quelles conditions ces visions ont pu émerger dans chacune des deux catégories.

---

[288] *Ibid.*, p.11.
[289] Dubois, 1999, *op.cit.*, p.16.
[290] Le Goff, Tanguy, 2008, *Les Maires, nouveaux patrons de la sécurité ?*, Presses Universitaires de Rennes.
[291] Voir aussi sur ce sujet la thèse d'Audrey Freyermuth, 2009, Les facteurs locaux de la question sécuritaire. Neutralisation et saillance d'un problème politique. Une comparaison des villes de Lyon, Nice, Rennes et Strasbourg, 1983-2001, Thèse pour le doctorat de science politique, Université de Strasbourg.
[292] Dubois, 2003, *op.cit.*, p.4.
[293] Zimmermann, 2003, *op. cit.*, p. 244.

Après s'être demandé ce que fait une catégorie au graffiti quand elle le classe, on ne se demandera pas, en retour, ce que « fait » le graffiti à une catégorie lorsqu'il y est saisi, mais plutôt ce qu'il nous dit de ses « frontières ». Dans cette étude sur la mise en administration des graffitis, il s'agit en effet de s'intéresser à un objet saisi par deux catégories d'intervention publique, la propreté et la culture. Dans un texte de 1994, Vincent Dubois avait déjà proposé une analyse du gouvernement du graffiti, entre action sociale et action culturelle[294]. En s'intéressant à la politique dite « de la ville », construite d'emblée comme une politique interministérielle, Sylvie Tissot insiste elle aussi sur la dimension parfois transversale de l'action publique. Dans un ouvrage publié en 2007, la sociologue s'appuie sur la genèse des catégories d'intervention publique, pour faire de ce travail socio-historique un outil au service de l'analyse de la construction d'un problème public précis : le « problème des banlieues »[295]. Saisissant l'expression « quartiers sensibles » comme un produit de la territorialisation de l'action publique et de la « refonte de l'Etat social », la sociologue étudie l'évolution du « cadre de pensée et d'action »[296] dans lequel elle est transformée en problème public. Enfin, dans des travaux plus récents, Luc Sigalo-Santos étudie dans sa thèse « le traitement public du chômage artistique »[297], un objet pris entre politiques d'insertion et politiques culturelles. À la suite de ces travaux qui s'attachent à comprendre ce qui se joue dans la labellisation des faits sociaux par des acteurs issus de différentes catégories d'action publique, nous chercherons nous aussi à comprendre l'évolution de plusieurs secteurs des politiques municipales, à l'aune de celle du problème du graffiti. Le graffiti est, en effet, un objet situé à la marge des politiques de propreté, comme des politiques culturelles. Dans les premières, il est associé à l'administration des « nuisances visuelles » qui constituent, à côté des enjeux de collecte d'ordures ménagères par exemple, un problème relativement mince. Dans les secondes, il s'inscrit dans l'administration de l'art public, un domaine dont le poids financier est loin d'être aussi important que la gestion des équipements ou le maintien d'une offre de lecture publique sur tout le territoire de la ville, par exemple. Objet marginal car situé dans les plus fines ramifications de la hiérarchie administrative, il l'est aussi au nom du poids financier relativement faible qu'il représente, par rapport aux enjeux prioritaires des catégories dans lesquelles il s'inscrit. Enfin, c'est surtout parce que le graffiti est administré par des dispositifs répartis dans différentes catégories d'intervention publique qu'il peut être perçu comme un objet « frontalier », c'est-à-dire pris dans plusieurs espaces administratifs à la fois. Située « au bord » et « entre » les politiques de propreté et les politiques culturelles, l'administration du graffiti est un observatoire privilégié des frontières entre les catégories d'intervention publique.

---

[294] Dubois, Vincent, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », *Revue française des affaires sociales*, 1994, vol. 2, p. 27-42 ; voir aussi Dubois Vincent et Laborier Pascale, « Le "social" dans l'institutionnalisation des politiques culturelles locales en France et en Allemagne » dans Balme R., Faure A. et Mabileau A. dir., 1999, *Les nouvelles politiques locales*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 253-269.

[295] Tissot, Sylvie, 2007, L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique, Seuil.

[296] *Ibid.*, p.9.

[297] Sigalo-Santos, Luc, 2016, L'administration des vocations, ou la spécialisation d'une action publique généraliste. Enquête sur le traitement du chômage artistique en France, Thèse pour le doctorat de science politique, Université Paris VII.

Les notions de « frontière » et de « catégorie » sont d'ailleurs assez proches l'une de l'autre, comme le souligne le sociologue Laurent Jeanpierre dans sa définition de la « frontière »[298], en ceci que « le maintien d'une frontière » est dû à la réaffirmation régulière des différences entre des catégories voisines. Si, par exemple, « l'amélioration du cadre de vie » est un enjeu mobilisé dans la justification des dispositifs de propreté et des dispositifs culturels d'encadrement du graffiti, où les acteurs publics situent-ils la frontière, parmi ces dispositifs, entre ceux qui relèvent d'une politique « de propreté » ou « d'aménagement » et ceux qui relèvent d'une politique « culturelle » ? Autrement dit, l'étude des dispositifs de gouvernement de l'espace public dans lesquels est pris le graffiti est un observatoire privilégié du jeu, du travail, qui sans cesse se produit à la frontière entre les catégories d'intervention municipale. Autrement dit, il s'agira de repérer « *non seulement les contours mais aussi les valeurs et les normes* » de chacun des dispositifs étudiés, « *ainsi que leur inscription [dans les catégories d'intervention publique], qui n'a rien de nécessairement continue* »[299]. La discontinuité apparente entre les dispositifs d'effacement des graffitis et la commande de fresques pourra ainsi être questionnée : aux yeux des pouvoirs publics, quand le graffiti cesse-t-il d'être une souillure pour commencer à devenir un objet culturel ? Ou plus précisément : cesse-t-il absolument d'être une souillure lorsqu'il est administré en tant qu'objet culturel ? Et inversement. Si la genèse de la politique culturelle a pu être présentée comme un processus d'« institutionnalisation du flou », on tentera donc d'élargir cette idée en s'intéressant aux évolutions des frontières des catégories d'action publique au sein desquelles le graffiti est mis en administration.

Situé au point de rencontre entre des dispositifs de mise en ordre de l'espace public (propreté) et des dispositifs d'esthétisation de cet espace (culture), le graffiti est gouverné par un ensemble discontinu d'acteurs, de dispositifs et de discours qui véhiculent l'apparente évidence du partage entre le « sale » et le « beau », à travers la construction de deux problèmes publics. Derrière cette perspective théorique se loge en fait une première hypothèse, selon laquelle la construction apparente de deux « problèmes publics » autour du graffiti pourrait en fait être lue comme un processus d'administration certes discontinu et saisi dans différentes catégories, mais un processus pourtant unique d'un seul et même problème du graffiti, comme atteinte à l'ordre esthétique de Paris. De la définition du graffiti à la sociologie des problèmes publics, en passant par l'étude du gouvernement des villes, nous disposons maintenant de tous les outils nécessaires pour formuler la problématique de cette thèse.

## IV. LA MISE EN ADMINISTRATION DES GRAFFITIS À PARIS : UNE MISE EN ORDRE ESTHÉTIQUE

Étudier la construction du problème du graffiti à Paris revient à s'intéresser à ce que certains auteurs ont pu appeler la « mise en administration » de la société. Quelles réalités recouvrent ce terme ? Explorer cette notion, définir ce que l'on entend par « mise en administration » des graffitis, ce n'est pas seulement proposer un éclairage lexical, c'est l'ambition théorique de cette thèse : étudier

[298] Jeanpierre, Laurent, « Frontière » in Christin Olivier, dir., 2010, *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, Paris, Métailié, p. 157-169.
[299] Idem.

la saisie politique d'un fait social à travers les dispositifs qui l'encadrent, les discours qui le caractérisent, les représentations véhiculées par son administration mais aussi, ce faisant, la dimension esthétique du pouvoir qui s'exerce.

Notion avant tout « descriptive », l'administration désigne à la fois l'espace social et les outils, c'est-à-dire « *les moyens humains, financiers, intellectuels et organisationnels* »[300], à travers lesquelles l'État exerce sa domination sur le corps social, « *[fait] appliquer les règles pour orienter les conduites* »[301]. Autrement dit, l'administration, est cette organisation historiquement située, cette « autorité constituée »[302] qui « *donne corps au monopole de la violence physique légitime* »[303], et se situe au principe de la préservation d'autres types de monopoles[304]. Au début du XX^e^ siècle, Max Weber construit le cadre intellectuel dans lequel peut se développer une sociologie de l'administration, conçue comme une voie particulière de l'étude de l'exercice du pouvoir et de la domination dans la société. Il théorise la construction du pouvoir de l'État à partir de la conquête, par le groupe qui le constitue, du monopole de la violence légitime. Exerçant une domination de type « légale-rationnelle », le « *détenteur du pouvoir* » produit alors des règlements impersonnels par lesquels il lie les membres du groupe gouverné, autant qu'il se lie à eux. La production et la mise à exécution de ces règlements est partagée entre plusieurs membres du groupe, répartis au sein d'une structure hiérarchique de type bureaucratique, nommée administration[305].

Étudier l'administration revient donc, dans une perspective wébérienne, à s'intéresser à l'organisation de cette structure au cours d'une période donnée, aux acteurs qui la composent, les bureaucrates, et à mettre au jour les relations entre les fonctions de « direction administrative » et les « moyens d'administration »[306] qui permettent à cette autorité de fonctionner. Avec d'autres auteurs, Max Weber a irrigué l'approche socio-historique du politique, dans la science politique française[307]. Les socio-historiens proposent en effet d'étudier l'administration en se donnant pour ambition de saisir la manière dont le pouvoir de l'État se construit et incorpore dans son exercice de nouveaux domaines de la réalité sociale. À la perspective wébérienne s'adjoint donc une perspective davantage éliasienne, consistant à retracer la genèse des processus de « monopolisation des chances »[308], c'est-à-dire des ressources nécessaires à l'exercice du pouvoir, par un groupe sur un autre, dans un domaine et à une époque donnés. Pris dans le cadre d'un pouvoir étatisé, le processus de construction d'un monopole des ressources permettant d'administrer un fait social est désigné par les socio-historiens comme un processus d'« étatisation », c'est-à-dire comme « *le développement d'un type de gestion*

---

[300] Bezes, Philippe, « Administration », in Boussaguet Laurie, Jacquot Sophie, Ravinet Pauline, dir., 2010, *Dictionnaire des politiques publiques*, p. 38.

[301] *Ibid*., p.39.

[302] Weber Max, 1995 (1922), *Economie et Société. Tome 1, les catégories de la sociologie*, Pocket, p. 202.

[303] Bezes, 2010, *op.cit.*, p.39.

[304] Elias, Norbert, « Chapitre 1. La loi du monopole », in *La dynamique de l'Occident*, Pocket, pp.29-45.

[305] Weber, 1995, *op. cit.*, p.292.

[306] *Ibid.*, p. 293.

[307] Voir Noiriel, Gérard, 2006, *Introduction à la socio-histoire*, La Découverte ; Buton François et Mariot Nicolas, 2009, *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Presses Universitaires de France ; Payre Renaud et Pollet Gilles, 2013, *Sociohistoire de l'action publique*, La Découverte.

[308] Elias, Norbert, « Chapitre 1. La loi du monopole », in *La dynamique de l'Occident*, Pocket, pp.29-45.

*rationalisée, par des administrations publiques, de secteurs toujours plus vastes de la société* »[309]. Autrement dit, en considérant que l'administration est à la fois un périmètre d'action sur lequel l'État a obtenu le monopole, et l'organisation constituée pour gérer ce monopole, la socio-histoire du politique propose de comprendre comment ce monopole s'est constitué et à quelles organisations il a donné lieu, grâce à la notion d'« étatisation ».

Dans un ouvrage de synthèse sur la *Socio-histoire de l'action publique*, Renaud Payre et Gilles Pollet rapprochent la notion « d'étatisation » et celle de « mise en administration de la société »[310]. En particulier, certains travaux socio-historiques « *en essayant de (re)penser l'Etat à travers le processus d'étatisation* », se sont penchés sur « *l'analyse précise de la constitution des gouvernements locaux* », faisant de la ville un laboratoire privilégié de l'étude de la « mise en administration »[311]. Compte tenu de la place décisive accordée par ces deux auteurs aux travaux sur « *la dimension historique du pouvoir municipal* » dans « *le renouvellement des études sur l'État et l'étatisation* »[312], devons-nous nous contenter de considérer la notion de « mise en administration » comme une simple déclinaison locale du processus d'étatisation ?[313]

Étudier la « mise en administration », consisterait à porter un regard particulier, à la fois sociologique et historique, sur l'extension des domaines d'intervention des pouvoirs publics. Il s'agit de s'intéresser précisément à la « pénétration dans la société »[314] du pouvoir politique, mais aussi aux conséquences de cette extension de l'action publique, en termes de rationalisation de l'action administrative elle-même, sous l'effet de la saisie de nouveaux objets. L'administration n'est pas considérée comme l'organe passif dans lequel les décisions politiques s'exécutent, mais bien comme le lieu où ces décisions prennent forme, où elles sont mises en œuvre et où les échanges entre les gouvernants et les gouvernés ont lieu. Étudier la « mise en administration », c'est saisir le double mouvement de transformation de « *certaines questions […] en problèmes et en horizons d'action pour les pouvoirs public*s » d'un côté et, de l'autre, les transformations du travail administratif lui-même, sous l'effet de l'incorporation de ces « nouveaux horizons »[315]. Le socio-historien est alors amené à porter un regard sociologique sur les traces laissées par l'administration qu'il étudie. Ainsi définie, la « mise en administration » apparaît d'abord comme une méthode, une manière d'enquêter sur les origines du pouvoir tel qu'exercé par les autorités publiques, en dehors du seul cadre étatique

---

[309] Dumons Bruno, Pollet, Gilles, 1997, « De l'administration des villes au gouvernement des "hommes de la ville" sous la IIIe République », *Genèses*, n°28, 1997, *Etatisations*, pp. 52-75.

[310] « Le chantier de recherche sur l'étatisation, vue comme la mise en administration de la société, et directement reliée à une interrogation sur les processus de bureaucratisation dans une acception très wébérienne, est intimement lié à la constitution, dans les années 1990, du réseau de recherche autour de la socio-histoire du politique », Payre, Pollet, 2013, *op. cit.*, p.45.

[311] *Ibid.*, p.52 ; p.56.

[312] *Ibid.*, pp.57-58.

[313] L'expression « mise en administration » fait son apparition dans un numéro de la revue *Genèses* consacré aux processus de construction de l'Etat, désignés sous le terme pluriel des « étatisations », qui fait écho à la tenue, en avril 1996, de journées d'études de l'Association pour la socio-histoire du politique à Grenoble. Dans un propos liminaire synthétique, Michel Offerlé évoque le processus de « mise en administration » (entre guillemets dans le texte) pour désigner de manière synthétique une certaine conception de « l'étatisation » (Offerlé Michel, « Étatisations », *Genèses*, n°28, 1997. *Étatisations*, p.3.).

[314] *Idem.*

[315] Payre, Pollet, 2013, *op. cit.*, p.47.

dans lequel l'administration avait pourtant, à l'origine, été conceptualisée par Max Weber. C'est bien cette méthode que nous faisons nôtre dans ce travail.

Au-delà de l'attention portée aux enjeux sociologiques et génétiques de l'exercice du pouvoir politique, penser en termes de « mise en administration » permet d'observer cet exercice à différentes échelles d'action publique, et en particulier à l'échelle municipale[316]. Plus encore, étudier la « mise en administration » permet de s'intéresser à « *l'enchevêtrement des niveaux de gouvernement* »[317]. En ce qui concerne notre objet, l'étude de la mise en administration du graffiti à la Ville de Paris nous permettra de porter notre attention sur l'articulation entre l'action de la Mairie de Paris et celle des Mairies d'arrondissements. Étudier la « mise en administration » du graffiti, revient donc à s'intéresser aux formes administratives dans lesquelles, pour la première fois à Paris, un problème du graffiti a été formulé et administré. Comprendre cette genèse, c'est d'abord repérer des traces de cette saisie dans des sources écrites ou orales. C'est ensuite se demander quels acteurs transforment cette pratique, ce mode d'expression, ce fait social, en objet de règles, de procédures administratives, de dépenses publiques. Et c'est enfin interroger les transformations de l'administration municipale elle-même, induites ou seulement révélées par l'administration du graffiti.

La démarche d'enquête est cependant loin d'enfermer le chercheur dans l'observation des seuls acteurs publics, qu'ils soient situés « *au cœur du dispositif étatique, dans ses périphéries, mais aussi sur ses frontières [et] participent à la délimitation du public et du privé* »[318]. En cherchant à identifier le rôle des acteurs publics dans des formes de gouvernement qui s'organisent au-delà des seules autorités publiques, la « mise en administration » ouvre la voie à une compréhension des pouvoirs exercés par des acteurs privés qui, eux aussi, interviennent dans le gouvernement de la cité. Autrement dit, il s'agit moins de montrer comment se constitue le monopole des acteurs publics à administrer un problème, que de chercher à distinguer les spécificités de la saisie administrative de ce problème, dont le gouvernement est réalisé en coopération avec d'autres types d'acteurs (économiques, associatifs, etc.). Par exemple, il s'agit de s'intéresser à la spécificité de la mise en œuvre, par la Ville de Paris, d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis, par rapport à l'action isolée d'un ou plusieurs propriétaires qui décideraient de repeindre régulièrement leur façade graffitée. Mais si elle n'a pas, ou plus, le monopole du gouvernement de certains domaines, l'administration s'est-elle pour autant rendue étrangère à toute ambition de « monopolisation » des ressources, ou à tout le moins d'un type de ressources, lui permettant de maintenir l'exercice d'un pouvoir légitime ?

---

[316] En effet, les socio-historiens de l'action publique se sont notamment engagés dans des enquêtes permettant de tracer, dans les politiques municipales de la IIIe République, les origines de l'Etat Providence. Voir par exemple Paquy, L., « Administrer l'hygiène urbaine à la fin du XIXe siècle : le cas de Grenoble », in Dumons B., Pollet G., (dir.) 2003, *Administrer la ville en Europe (XIXe XXe siècles)*, Paris, L'Harmattan, pp. 163-185 ; Dumons B., Pollet G., « Espaces politiques et gouvernements municipaux dans la France de la IIIe République. Éclairage sur la sociogénèse de l'État contemporain », *Politix*, vol.14, n°53, pp.15-32 ; Payre R., 2007, *Une science communale ? Réseaux réformateurs et municipalité providence*, Paris, CNRS Éditons.

[317] Payre, Renaud, 2008, *Ordre politique et gouvernement urbain*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2, p. 114.

[318] Offerlé, Michel, 1997, *op. cit.*, p.2.

Le projet de lire le graffiti à Paris à travers sa mise en administration nous amène suggérer des pistes pour comprendre ce qui fait la spécificité d'une action *publique* dans le gouvernement de la ville.

Dans le cas du graffiti, l'action publique municipale est un espace social et politique, un système d'action construit à la fois par les stratégies des différents acteurs (les acteurs de la direction de la propreté, les entrepreneurs de morale qui désignent le graffiti comme une nuisance à la RATP, les médias qui associent cette pratique à la question de l'insécurité, les courtiers de la légitimation des graffitis dans le marché de l'art, les acteurs des politiques d'embellissement urbain, ceux de son aménagement, les auteurs de graffitis eux-mêmes) et par les dispositifs mobilisés pour mettre en œuvre ces stratégies (dispositif d'effacement, suspension du dispositif d'effacement, fresques, dispositifs de promotion temporaire)[319]. La mise en administration du graffiti est donc le produit de la rencontre entre la construction de « problèmes » autour du graffiti par ces différents acteurs, et les discours, idées et représentations véhiculés par les dispositifs en eux-mêmes, en fonction notamment des catégories, mais aussi des échelles d'intervention publique dans lesquelles ils sont pris.

La combinaison des formulations du problème des graffitis par différents acteurs et des choix de dispositifs effectués, pour mettre en œuvre leur effacement et leur promotion, a donc deux effets majeurs :

- Diffuser une représentation esthétique de ce qu'est le « bon » ordre de l'espace public, tel qu'entretenu par les politiques de propreté ;
- Diffuser une représentation ordonnée de ce qu'est la « bonne » esthétique de l'espace public, tel qu'embelli par les politiques culturelles.

Dans le premier cas, l'effacement des graffitis contribue à « normer » l'esthétique de l'espace public, alors que dans le second, l'encadrement culturel des graffiti contribue à « normaliser » les esthétiques des espaces sociaux (et de pouvoir) différenciés à l'intérieur même de la ville. Le graffiti en tant que pratique est ainsi conduite à se déployer dans certains espaces plutôt que dans d'autres, le graffiti est ainsi gouverné. Et plus encore, au croisement de ces deux effets, on trouve le produit de la mise en administration du graffiti : l'ordre esthétique de la ville. Autrement dit, la mise en administration du graffiti est un processus complexe qui aboutit à la construction d'un environnement visiblement imprégné par l'action d'un gouvernement municipal du graffiti, qui s'exprime à travers des acteurs variés et des dispositifs discontinus.

Ainsi, ce que rend possible la mise en administration du graffiti à Paris, c'est la conquête par les acteurs publics du monopole de la définition légitime du « bel » espace public. Cette thèse cherche à démontrer que la mise en administration du graffiti est aussi une mise en ordre esthétique de la ville. L'esthétique du pouvoir municipal, ce serait alors à la fois les discours et les dispositifs discontinus qui permettent d'administrer un objet, le sens commun qu'ils véhiculent sur la ville, mais aussi et surtout le style qu'ils imposent, l'harmonie visuelle (ou sensorielle) qu'ils construisent, le bon goût

[319] Nous préférons ici le terme général de « dispositif » à celui d'« instrument » d'action publique. En effet, Patrick Le Galès et Pierre Lascoumes définissent un instrument comme un « dispositif technique à vocation générique », faisant ainsi des instruments une catégorie particulière de dispositifs d'action publique. Voir Lascoumes, Pierre et Le Galès Patrick, 2004, *Gouverner par les instruments*, Presses de SciencesPo, Paris, p.14.

collectif qu'ils façonnent. Il s'agit donc d'appréhender la mise en administration du graffiti comme la production, dans l'espace public, d'une esthétique du pouvoir municipal.

# TERRAIN ET MÉTHODES

## A. LA COMPARAISON : UNE DÉMARCHE BIEN PLUS QU'UN RÉSULTAT

> *« Toutes deux capitales d'États européens de taille et d'importance souvent comparées, Paris et Berlin entretiennent au premier abord un rapport différent à l'espace : alors que la première est une ville-musée, capitale culturelle en Europe depuis le XIXème siècle, la seconde s'étend sur un espace bien plus vaste, en perpétuel réaménagement depuis vingt ans, et semble s'affirmer comme la capitale culturelle européenne la plus avant-gardiste dans la période contemporaine. »*[320]

Lors de la rédaction du projet de recherche qui a permis d'obtenir un contrat doctoral pour commencer cette thèse, l'idée de comparer les politiques du graffiti à Paris et Berlin reposait sur l'intuition selon laquelle malgré leurs différences, les dispositifs de gouvernement du graffiti participaient, à Paris comme à Berlin, à encadrer une pratique déviante et à participer au rayonnement international de ces deux villes. En juin 2011, quelques recherches préliminaires permettent de statuer sur l'idée que Paris a essentiellement développé des politiques d'effacement du graffiti, alors qu'à Berlin, quelques dispositifs culturels offrent un contrepoint à la poursuite policière des auteurs de graffitis. Après une année de recherches exploratoires (à Paris de janvier à juin, puis à Berlin de juin à août 2012), l'idée est formulée de s'intéresser à un continuum d'observatoires qui, entre Paris et Berlin, permettraient de saisir une variété de manières de gouverner le graffiti selon des ambitions communes, mais déclinées ou « mises en administration » dans des dispositifs différents, voire épars. L'enquête commence donc sur le terrain de la propreté de Paris, que j'explore d'octobre 2012 à mars 2013 ; puis se prolonge pendant un séjour de quatre mois à Berlin, au cours duquel les dispositifs d'effacement du graffiti (extrêmement réduits) et plusieurs initiatives de valorisation de ces peintures sont étudiés. Quelques communications à l'automne 2013 me permettent de formaliser les premières bases de la comparaison, et j'approfondis lors d'un nouveau séjour d'un mois à Berlin, en février 2014, l'enquête sur les dispositifs de valorisation du graffiti comme objet culturel. À Paris comme à Berlin, une grille de comparaison s'établit et se remplit progressivement : compréhension des politiques de propreté et des politiques culturelles, ciblage de territoires infracommunaux sur lesquels se concentrent ces observatoires : quartiers aisés et touristiques (7e et 4e arrondissements de Paris, Mitte à Berlin) et quartiers populaires où se concentre une forte activité de production de graffitis (20e arrondissement à Paris, Kreuzberg et Neukölln à Berlin). Comme à Paris, des entretiens sont réalisés à Berlin (une trentaine) auprès des acteurs des politiques de propreté et des acteurs culturels, des observations du travail de propreté (quelques jours) et des bases de données photographiques sont constituées dans les quartiers ciblés. Le travail d'archives, en revanche, reste plus succinct puisque la

[320] Extrait du projet de thèse présenté devant le jury de l'école doctorale en sciences sociales, ED 483 de Lyon, en juillet 2011.

consultation de trois fonds différents[321] ne m'apporte pas les éléments nécessaires pour retracer une histoire aussi précise des politiques du graffiti que je n'envisage de le faire à Paris.

Mais à mon retour en France, les élections municipales marquent un tournant. L'élection d'Anne Hidalgo propulse quelques initiatives locales de promotion du graffiti en tête de l'agenda culturel de la Mairie. Alors que je termine le dépouillement des archives de la Propreté de Paris, je demande quelques dérogations pour consulter des cartons ayant trait à l'histoire de l'art dans la ville. Fin 2014, j'obtiens les premières dérogations et ne pourrai consulter le reste des cartons qu'en juin 2015. Plusieurs séjours à Paris me permettent, au cours de cette première d'ATER à l'IEP d'Aix en Provence, d'enquêter plus en détail sur la genèse des politiques de promotion du graffiti à Paris. Tant et si bien qu'à la fin de ma quatrième année de thèse, à l'été 2015, le déséquilibre entre les données récoltées à Paris et Berlin s'est largement creusé à la faveur du terrain parisien. Ce déséquilibre, non dommageable en soi, a par ailleurs des conséquences sur la démonstration envisagée plus tôt : il m'est alors possible de retracer un continuum de dispositifs de gouvernement du graffiti, des plus répressifs aux plus valorisants, à partir du seul cas parisien. Dans ce continuum global, les observatoires berlinois apparaissent comme quelques contrepoints mobilisables et le projet d'écriture de la thèse se recompose autour d'une étude des politiques du graffiti à Paris, agrémentée de quelques détours berlinois. Cependant, au fil de l'écriture, la démonstration est devenue monographique, se concentrant exclusivement sur la mise en administration du graffiti à Paris.

En effet, compte tenu du travail historique important réalisé à Paris, la mise en perspective des politiques du graffiti de Paris et celles menées à Berlin, c'est bien un projet d'« histoire croisée »[322] qu'il aurait fallu mettre en œuvre plutôt qu'une « fausse comparaison »[323]. Mais le peu d'archives dépouillées à Berlin, les temporalités mêmes de l'enquête et l'ouverture d'un terrain relatifs aux politiques culturelles de Paris m'ont contrainte à faire un choix : soit m'en tenir au projet initial et fermer les yeux sur la dimension contemporaine des politiques du graffiti à Paris, soit me concentrer sur le cas Parisien en élargissant le cadre temporel[324]. Le choix de la seconde solution n'a cependant rien enlevé au caractère heuristique de la démarche comparative adoptée pendant les recherches de terrain et qui, assez classiquement, permet de « *prendre de la distance par rapport à ce qui nous est familier* »[325]. À ce titre, deux enseignements majeurs ont à tirer de l'enquête comparée :

Le premier c'est que le traitement municipal du graffiti comme un problème de « propreté » n'a rien d'évident. À Berlin en effet, l'effacement des graffitis est avant tout un problème privé, que chaque propriétaire ou copropriétaire règle en recourant aux services d'entreprises d'effacement. Les

---

[321] Les Landesarchiven Berlin, la Staatsbibliothek Zur Berlin, Preussicher Kulturbesitz im Westhafen pour des recherches de presse et les archives collectées par l'association Archiv der Judendkulturen, à Kreuzberg.

[322] Werner Michael et Zimmermann Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1 58e année, p. 7-36.

[323] Vigour, Cécile, 2005, *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte, p.5 : « Il est difficile de rester insensible à la multiplicité des "fausses comparaisons", qu'il s'agisse de l'analyse d'un seul cas étranger ou, le plus souvent, de la juxtaposition de monographies sans tentative de synthèse approfondie. »

[324] En cela, l'écriture monographique des résultats vient corroborer la réflexion de Pascale Laborier, pour qui « la socio-histoire en restant presque toujours monographique, théorise les configurations spécifiques des acteurs au moment de la genèse des catégories et ne fournit guère de socle sur lequel bâtir la comparaison ». In Laborier Pascale, « Historicité et sociologie de l'action publique », in Laborier, Trom, 2003, op. cit., p.449.

[325] Vigour, Cécile, 2005, *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte, p.97.

acteurs de la propreté urbaine y sont, à l'inverse, largement plus sollicités pour réguler les nuisances causées par les intempéries (déneigement). L'effacement des graffitis sur les bâtiments publics est gouverné à l'échelle de chaque arrondissement par les « bureaux de l'ordre », sortes de cellules transversales dont les acteurs surveillent les dysfonctionnements dans l'espace public et les résorbent. La compréhension de cette structure différenciée des politiques d'effacement des graffitis m'a ainsi permis d'interroger plus précisément les fondements de la mise en administration du graffiti dans les politiques de propreté, mais aussi d'envisager celles-ci comme participant d'un travail plus large de mise en ordre des espaces publics, dont la dimension esthétique est essentielle. Le second tient à la place du graffiti dans le développement du tourisme dans les deux capitales. Alors que les acteurs de la valorisation culturelle du graffiti à Paris mobilisent régulièrement l'exemple berlinois pour justifier ces politiques, on observe en retour, à Berlin, une standardisation des dispositifs de gouvernement culturel des graffitis qui semble prendre appui sur les événements parisiens d'urbanisme temporaire. Ces questions ont pu être explorées dans quelques communications lors d'événements scientifiques[326].

Finalement, la plus grande difficulté dans l'abandon d'une présentation comparée des résultats fut certainement de renoncer au label que l'explicitation de cette démarche dans le titre même de la thèse aurait pu apporter à sa valeur symbolique. En effet, comme le soulignent Laurie Boussaguet et Claire Dupuy :

> *« Ce sont désormais les monographies qui doivent justifier l'absence du recours à la comparaison. Cette dernière semble ainsi à maints égards avoir été érigée en impératif dans la plupart des grands lieux universitaires et de recherche scientifique en science politique, sous la double impulsion des pouvoirs publics qui y voient une démarche nécessaire dans un contexte d'internationalisation, et de la communauté savante elle-même qui perçoit les possibilités qu'elle offre en matière de montée en généralité. »*[327]

Si la présentation monographique des résultats de cette enquête a ici fait l'objet d'une tentative de justification, « *la pertinence de la démarche comparative* »[328] n'en a pas pour autant été remise en cause. Au contraire, loin d'être perçue comme un « *passage obligé pour faire l'objet d'une forte reconnaissance scientifique* »[329], l'enquête comparée est, depuis les origines mêmes de ce projet de thèse, à la source de tous les questionnements stimulants qui ont alimenté et renouvelé le long travail de recherches qui a composé le doctorat. Dans ce cadre, la thèse peut donc être perçue comme l'une des expressions, à un moment donné, de ce travail mais elle n'en sera pas la seule.

---

[326] Par exemple : « Produire l'image de marque d'une capitale, entre effacement et promotion des graffitis : Une comparaison Paris-Berlin », Invitation à la Journée d'études *Les valorisations territoriales et touristiques du street art*, ENS / Paris 1, 5 mai 2017 ; « Gouverner les graffitis à Berlin : les constructions d'une image de la ville », Colloque *Berlin - discontinuités : temporalités, politiques, urbanité*, Arras, 8-9 octobre 2015 ; « Les politiques du graffiti à Paris et Berlin, comparer des objets insaisissables », *Biennale de sociologie urbaine, RT9*, Lille, décembre 2014.

[327] Boussaguet, Laurie et Dupuy Claire, « L'analyse des politiques publiques à l'épreuve de la comparaison », *Revue internationale de politique comparée*, 2014/2.

[328] Hassenteufel Patrick, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale. Les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue Française de Science Politique*, 2005/1, n°85, p.113.

[329] *Idem.*

## B. MÉTHODES ET SOURCES DE L'ENQUÊTE

> *« La socio-histoire des catégories de l'action publique […] plaide en faveur du dépassement des raisonnements en termes de micro et de macro, en montrant, à partir de l'activité structurante des personnes, leur inextricable imbrication. […] les échelles dont il est question sont celles construites ou mobilisées dans les situations étudiées, elles sont aussi bien spatiales que temporelles et leurs variations n'y sont pas l'apanage du chercheur, mais avant tout le fait des acteurs »*[330]

Le travail d'enquête sur lequel se fonde cette thèse a largement été guidé par la volonté de comprendre de manière transversale les politiques publiques au sein desquelles les acteurs affirment administrer le graffiti, qu'ils le nomment « tag » ou « *street art* », par leurs interventions sur l'espace public. Mon regard donc s'est posé sur les catégories dans lesquelles ces politiques sont problématisées et mises en œuvre, à différentes échelles. J'en ai retracé la genèse à l'aide d'archives, rencontré des acteurs et observé quelques situations. Cette approche globalement inductive m'a permis, pas à pas, récolter le matériau nécessaire à la déconstruction des problèmes publics analysés. La compréhension, l'explicitation du caractère socio-historique de la recherche que je menais m'est devenu clair au fil de l'enquête et progressivement, j'ai compris que le projet socio-historien est porteur de l'ambition de combiner trois principes fondateurs : « *une critique de la réification des rapports sociaux et des entités collectives, une réflexion sur les relations de pouvoir, une démarche tournée vers l'étude des problèmes empiriques* »[331]. En tant que « manière de faire les sciences sociales », la socio-histoire a constitué un horizon qu'il a alors fallu articuler aux aléas de la découverte du terrain d'une part, mais aussi des méthodes de recherche elles-mêmes d'autre part. Si elles m'ont d'abord permis d'étudier « *des problèmes empiriques* », les méthodes mises en œuvre ne m'ont cependant pas permis d'emblée de construire la « *critique de la réification des rapports sociaux* », et la « *réflexion sur les rapports de pouvoir* » n'a pu se construire qu'avec le recul temporel, géographique et surtout théorique du temps relativement long dans lequel s'inscrivent des travaux de doctorat. Bien que la mobilisation dont les méthodes d'archive, d'entretien et d'observation avaient été identifiées dès la formulation du projet de thèse, leur usage été modelé par cette approche inductive, dont découle nécessairement une certaine sérendipité de l'enquête. Enfin, à ces matériaux se sont ajoutés au fil du temps la constitution d'une base de photographies permettant de saisir visuelle l'ordre esthétique produit par le gouvernement du graffiti, et la récolte d'une littérature grise, fournie par les acteurs lors des entretiens ou en partie disponible sur internet. Pour clore cette introduction, un retour réflexif sur le parcours d'enquête me permet de préciser le statut qui a été attribué au cours de l'écriture aux données récoltées par ces différentes méthodes.

### 1. Archives

> *« Le caractère préconstruit des sources, l'impossibilité d'observer l'action en train de se faire constituent autant de imites à une sociologie de l'action située prenant le passé pour terrain d'enquête, mais n'affectent pas pour autant la pertinence d'un projet de socio-histoire des catégories de l'action publique. »*[332]

---

[330] Zimmermann, Bénédicte, 2003, « Éléments pour une socio-histoire des catégories d'action publique », in Laborier P., Trom D., dir., *Historicités de l'action publique*, PUF, Paris, p. 254.

[331] Payre, Pollet, 2003, *op.cit.*, p.7.

[332] Zimmermann, Bénédicte, 2003, « Éléments pour une socio-histoire des catégories d'action publique », in Laborier P., Trom D., dir., *Historicités de l'action publique*, PUF, Paris, p.242.

La lecture d'archives est la première méthode que j'ai mobilisée dès mon installation à Paris, en janvier 2012. Intense au début de la thèse, elle s'est prolongée jusqu'en février 2017 par des séjours réguliers, en particulier aux Archives de Paris et à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville. D'autres fonds d'archive ont par ailleurs été mobilisés et je les présente ici selon l'ordre chronologique dans lequel je les ai consultés.

Pour comprendre la genèse de l'administration du graffiti dans les politiques de propreté de Paris, je me suis d'abord rendue à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris (BHdV), dans laquelle sont conservés l'intégralités des bulletins municipaux officiels (BMO) des conseils de Paris et, avant, de la Préfecture de Paris. La consultation des entrées « graffiti », « inscriptions » et « murs peints » de l'index thématique des BMO m'a permis d'identifier une première série de textes de littérature grise, que j'ai consultés et qui ont permis de produire une première chronologie de l'administration du graffiti dans les politiques de propreté. Cette recherche préliminaire m'a également permis d'identifier quelques noms parmi les élus et les membres de l'administration.

Début 2012, je me rends également aux Archives de Paris, situées boulevard Serrurier, dans le 19e arrondissement. Dans un premier temps, je cherche également à consulter les archives permettant de retracer l'histoire de l'administration du graffiti dans les politiques de propreté. Dans la section VII des inventaires, relative à l'administration communale, je consulte essentiellement des archives du Secrétariat général, relative à l'administration communale (cartons 2135W). Quelques archives issues des versements du cabinet d'Yves Contassot (adjoint au maire en charge de la propreté de 2001 à 2008, cartons 2751W) me sont également communiquées après que l'archiviste ait retiré des cartons les documents jugés confidentiels et non communicables. Aucune archive venue des cabinets des adjoints de la propreté des mandatures Chirac et Tibéri n'est trouvée dans les inventaires. Les seules archives de l'administration ont visiblement été versées par le secrétariat général.

À la même période, je me rends régulièrement à la médiathèque de la RATP, située dans le département patrimoine de la maison de la RATP, situé quai de la râpée, à Paris. Je recherche dans les documents disponibles des preuves éventuelles des liens qu'auraient pu entretenir la Régie et la Ville de Paris autour des politiques d'effacement des graffitis. Je consulte d'abord quelques documents divers disponibles dans le fonds de la médiathèque, puis identifie à la fois les services et les périodes auxquelles quelques archives pourraient être consultées. Avec l'aide du documentaliste, je consulte quelques cartons d'archives mais très vite, j'arrive au bout des quelques documents d'archives disponibles dans ce fonds. N'ayant pas trouvé de trace explicite de quelque travail commun entre la RATP et la Ville de Paris quant aux politiques d'effacement des graffitis, et alors que mes recherches sur l'administration de la propreté prennent de l'ampleur, je stoppe ici les recherches sur l'entreprise de transports.

Lors d'un entretien avec le responsable de la cellule « désaffichage/dégraffitage » de la Direction de la Propreté de Paris, je lui fais part de mon étonnement de n'avoir pas trouvé de documents relatifs à l'administration quotidienne du graffiti dans les archives. Après m'avoir répondu qu'il avait certainement jeté « beaucoup de paperasse » lors des deux déménagements de son service depuis les années 1990, il me précise que le service, lui-même, dispose d'une armoire d'archives. Je les consulte intégralement au printemps 2012, elles sont mentionnées ici sous l'appellation « archives de la circonscription fonctionnelle ».

Par ailleurs, j'apprends au détour d'un entretien à la direction de la Propreté de Paris que cette institution dispose d'une médiathèque dans laquelle quelques archives, de la documentation et de la littérature grise sont conservés. Je les consulte également au printemps 2012, ils sont ici mentionnés sous l'appellation « Médiathèque DPE ».

En 2013, je retourne à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville pour consulter l'intégralité des magazines municipaux disponibles (de 1977 à 2010) et observer le traitement des questions de propreté. Ce seront finalement les magazines édités sous les trois mandatures de Jacques Chirac qui seront mobilisés dans l'écriture de la thèse (voir liste des sources).

Constatant le développement des actions culturelles de promotion du graffiti dans les 13e et 20e arrondissements de Paris et leur renforcement suite à l'élection d'Anne Hidalgo en 2014, je retourne à l'automne 2014 aux Archives de Paris pour consulter les archives relatives à l'histoire de l'administration de l'art public. Les cartons ciblés ne sont disponibles que sur dérogations, ce qui repousse de plusieurs mois leur consultation, en juin 2015.

Enfin, trois enquêtés ayant quitté leurs fonctions à la Ville de Paris me transmettent, après l'entretien, une partie de leurs archives privées. François Ozanne et Sylvie puissant me font parvenir des documents par la poste. J'échange également par mails avec Frédéric Triail qui me communique, question après question, quelques documents d'archive numérisés pour y répondre.

L'ensemble des documents d'archive mobilisé est répertorié dans la liste des sources figurant à la fin du manuscrit.

En complément de ces documents d'archives, j'ai été amenée à mobiliser la presse locale et nationale tout au long de la recherche. Sans avoir fait l'objet d'une recherche systématique, des articles de presse ont d'abord été retrouvés dans les cartons d'archives consultés sur les différents sites mentionnés. Ensuite, l'accès à la base Europresse *via* le portail de l'université Lyon 2 m'a permis, tout au long de l'écriture, de recroiser certaines informations et d'en compléter d'autres grâce à des recherches ponctuelles dans les principaux quotidiens nationaux (*Le Monde, Libération, Le Figaro*) et locaux (*Le Parisien*) de presse écrite.

## 2. Entretiens

L'essentiel du matériau recueilli au cours de l'enquête le fut par la méthode de l'entretien semi-directif. Une soixantaine d'entretiens ont été réalisés à Paris, près de cinquante ont été retranscrits et mobilisés dans la thèse, les autres n'ayant pas apporté d'informations jugées utiles à la démonstration.

Le choix de cette méthode d'enquête, largement mobilisée dans les études de sociologie de l'action publique, a été justifié par plusieurs motivations intimement liées entre elles. D'abord, le souci de reconstituer la carte du fonctionnement des administrations étudiées et les modalités de mise en œuvre des dispositifs d'effacement et d'encadrement culturel des graffitis. Ensuite, l'identification des types de discours mobilisés par les acteurs pour qualifier le problème du graffiti, mais aussi leur propre manière d'intervenir sur son administration. Enfin, comme source orale, les entretiens ont également permis de retracer l'histoire des évolutions de l'administration des graffitis au sein de la Ville de Paris.

Le choix des enquêtés n'a dans un premier temps pas fait l'objet d'une stratégie préalable. Après avoir identifié quelques noms d'acteur à la bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, j'ai eu quelques échanges avec l'historien Mathieu Flonneau[333], en marge d'un séminaire auquel participait l'un des membres de mon laboratoire, à Paris. Grâce à la recommandation de cet historien, j'ai pu obtenir très rapidement un entretien avec François Ozanne, alors même que mes recherches d'archives n'étaient pas très avancées. Ayant rencontré le directeur de la Propreté de Paris en fonctions en 2012, Didier Dely, dès ses premiers pas à la Ville de Paris dans les années 1980, François Ozanne m'a ensuite recommandée auprès de lui et j'ai pu de nouveau, très rapidement, réaliser un entretien avec Didier Dely et la responsable de la circonscription fonctionnelle qu'il avait sollicitée pour l'occasion. Autrement dit, j'ai eu la chance d'entrer dans la direction de la propreté par son sommet, bénéficiant ainsi d'entretien en entretien de la recommandation d'un.e enquêté.e vers l'autre, dans une technique d'accumulation des données comparable à l'image d'une « boule de neige »[334]. En particulier, la réalisation d'observations m'a été proposée directement par Bernard Pothier, chargé de mission auprès de la responsable du service en charge du nettoiement des rues (la « mission propreté »). Ce n'est qu'après avoir multiplié les entretiens exploratoires et réalisé quelques semaines d'observations, que je suis revenue une seconde fois vers quelques enquêtés ciblés plus précisément, afin d'obtenir davantage de précisions sur les informations récoltées.

La méthode de l'entretien, elle-même, peut être qualifiée d'« ethnographique »[335]. Tous les entretiens ont duré environ une heure, voire davantage pour certains d'entre eux. Les grilles mobilisées pour chacun d'entre eux ont été construites de façon manuscrite, dans les carnets d'enquête et non retranscrites. La réalisation des grilles est le fruit d'un travail d'enquête préalable, fondé sur la consultation d'archives ou de sources de presse, et/ou la mobilisation d'informations recueillies au cours d'observations ou au cours d'entretiens précédents. L'essentiel des entretiens a été réalisé sur le lieu de travail des enquêtés, à l'exception des trois entretiens réalisés avec les responsables du bureau des murs peints, de l'entretien avec la responsable actuelle du bureau des arts visuels et de l'entretien avec une membre du cabinet de Bruno Julliard[336]. Ainsi, dans la majorité des cas, les entretiens ont été à la fois l'occasion de récolter la parole des enquêtés, mais aussi de vivre des situations sociales qui méritent en elles-mêmes d'être observées. La restranscription des entretiens a notamment permis d'objectiver les attitudes des enquêtés, à partir du son enregistré et des notes prises sur le carnet d'enquête.

La sollicitation d'un enquêté pour réaliser un entretien a pu répondre à des objectifs différents. Certains ont un caractère exploratoire, d'autres ont été réalisés dans l'objectif premier de vérifier auprès des enquêtés des informations recueillies par d'autres voies d'enquête (observations, archives)

---

[333] Spécialiste de l'histoire de l'automobile à Paris, Mathieu Flonneau avait eu l'occasion, au cours de ses recherches, de rencontrer François Ozanne, un ingénieur des ponts et chaussées qui, avant de devenir le premier directeur de la propreté de Paris, avait travaillé au sein de la Préfecture de Paris dans les grands travaux autoroutiers qui entouraient la construction du périphérique dans les années 1960.

[334] Philippe Bongrand et Pascale Laborier, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, no 1, p. 73-111, p.77.

[335] Beaud, Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'"entretien ethnographique" », *Politix*, 1996, vol. 9, n°35, pp. 226-257.

[336] Réalisés entre mars et avril 2016, alors que le travail d'écriture était entamé, j'ai fait le choix de réaliser ces entretiens par téléphone car il m'était impossible de les regrouper sur une période courte pour les réaliser au cours d'un même séjour à Paris.

et d'autres, davantage réalisés à la fin de la thèse, ont été réalisés afin d'obtenir un certain nombre d'information précises, identifiées au préalable comme centrales dans la grille d'entretien. Quoi qu'il en soit, l'objectif au nom duquel les enquêtés ont été sollicités *a priori* n'a en rien présagé du statut des paroles recueillies au moment de l'écriture. Certains entretiens pensés comme « exploratoires » ont été des sources précieuses de l'administration de la preuve, alors que d'autres, envisagés dans le cadre d'une question plus pointue, ont finalement été écartés de l'argumentation, soit parce que la question traitée était elle-même laissée de côté, soit parce qu'ils n'apportaient pas de preuve substantiellement plus nécessaire qu'une autre source (archive, presse, photographie par exemple).

Les usages de l'entretien dans la démonstration sont nombreux. Parfois utilisées comme éléments d'accroche pour attirer l'attention et la curiosité du lecteur sur l'enjeu problématique d'un chapitre ou d'une sous-partie, les citations sont d'entretiens sont pourtant essentiellement mobilisées pour administrer la preuve des hypothèses avancées et ce, de deux manières. Bien que ne permettant pas, en soi, d'« accéder aux représentations et aux pratiques des acteurs sur une action publique antérieure »[337], la source orale permet de mettre en œuvre des techniques de « *cross checking* » ou croisement des données archivistiques et des observations[338]. C'est le cas en particulier des entretiens réalisés en « retour sur observation » ou ceux réalisés avec les acteurs ayant quitté leurs fonctions à la Ville de Paris. Enfin, l'administration de la preuve par la citation d'extraits d'entretiens n'a été rendue possible que grâce à un double travail d'objectivation du matériau recueilli par cette méthode. Le premier, c'est d'abord la retranscription intégrale des entretiens qui m'a permis non seulement de rendre disponible la source même que constituent ces situations sociales particulières et uniques dans le temps, mais aussi de « revivre » avec un décalage temporel plus ou moins grand cette situation, d'en percevoir différemment le sens et d'identifier finement le rôle joué par mes interventions dans les réponses (ou non-réponses) apportées par les enquêtés. Le second travail d'objectivation est au cœur du processus d'écriture et se situe dans les allers-retours incessants entre les entretiens et la littérature scientifique mobilisée. Si la formulation des hypothèses a été enrichie par la mise à l'épreuve que constitue le travail d'enquête, et plus particulièrement la conduite des entretiens, ce n'est qu'à l'aune de la construction théorique du raisonnement que certains passages d'entretiens ont pu être élevés au rang de preuves des hypothèses avancées. À ce titre, il est clair que dans ce travail de sociologie de l'action publique, les entretiens constituent un matériau dont la démonstration n'aurait pas pu « se passer »[339].

## 3. Observations

Si la volonté de mener des observations du travail des acteurs des politiques de propreté en charge de l'effacement des graffitis était claire au début de l'enquête, les modalités dans lesquelles les réaliser restaient très floues. Avant que je n'aie pu avoir le temps de formuler une démarche d'observations claire, c'est l'un des acteurs de la direction de la propreté lui-même, Bernard Pothier, qui m'a proposé

---

[337] Flamant, Anouk, 2014, *Droit de cité ! Construction et dilution d'une politique municipale d'« intégration des étrangers » dans les villes de Lyon, Nantes et Strasbourg (1981-2012)*, Thèse pour le doctorat de science politique, Université Lyon 2, IEP de Lyon, p.62.

[338] Bongrand P. et Laborier, P, *art.cit.*, p.77.

[339] Gilles Pinson et Valérie Sala Pala, « Peut-on vraiment se passer de l'entretien en sociologie de l'action publique ? », *Revue française de science politique*, 2007, vol. 57, no 5, p. 555-597.

de passer une journée dans un atelier de propreté proche de chez moi pour m'aider à comprendre de manière empirique le travail réalisé par les acteurs de la direction de la propreté. C'est à l'issue de cette première occasion d'entrer sur le terrain, en juin 2012, que s'est dessiné un projet plus précis d'observation comparée du travail de propreté dans trois arrondissements de Paris. La raison première qui a motivé le choix de mener des observations, et de les mener dans trois arrondissements différents, tient d'abord aux apories de la méthode d'entretien elle-même.

Lors de mes premiers entretiens à la DPE, on m'explique à plusieurs reprises que « le graffiti n'est pas un problème », compte tenu du fait que pour la plupart des enquêtés rencontrés, ce problème est « résolu » par le dispositif d'effacement systématique en place. Bien que les entretiens réalisés me permettent de comprendre progressivement l'organisation dans laquelle le graffiti est administré, ils ne me sont d'aucun recours, en eux-mêmes, pour comprendre *en quoi* le graffiti est considéré comme une « souillure » au sein de la direction de la propreté. L'opportunité offerte par Bernard Pothier de réaliser une première journée d'observations est un déclic déterminant dans la transformation de mon questionnement : plutôt que de demander, en vain, à mes enquêtés les raisons du classement du graffiti dans la liste des souillures (ce qui revient en fait, de façon assez naïve, à leur de demander de déconstruire eux-mêmes leurs catégories de pensée et d'action), je décide de me concentrer sur la compréhension des critères de la définition, à l'inverse, d'un espace « propre ». Partant du constat que les acteurs rencontrés dans les bureaux centraux de la direction de la propreté qualifiaient différemment le niveau de propreté des différents arrondissements de Paris de manière spontanée d'un côté, mais aussi la nécessité de tenir propre les espaces en fonction de leur caractère plus ou moins touristique de l'autre, je fis part de cette observation à Bernard Pothier et c'est en discutant avec lui que nous convenons du choix des ateliers dans lesquels je mènerai mes observations. Le choix se porte donc sur un arrondissement réputé « propre » d'après les acteurs de la propreté, le 7e, sur un arrondissement réputé « sale », le 20e et sur un arrondissement réputé « touristique », le 4e. Les périodes d'observations se déroulent comme suit :

- 20 juin 2012 : journée d'observation exploratoire dans l'atelier 20/1 (8h)
- Du 16 au 19 octobre 2012 : 7e arrondissement (28h), dans différents ateliers :
    - Mardi 16 et mercredi 17 octobre, 6h-13h42, atelier 7/3
    - Jeudi 18 et vendredi 19 octobre, 9h-17h, ateliers 7/A et atelier spécialisé4 du 7e
- Du 6 au 9 novembre 2012, 6h-13h48, atelier 4/3 (31h)
- Du 13 au 16 novembre 2012, 6h-12h / 6h-17h, atelier 20/1 (27h)

Ce matériau empirique de 3 semaines ne constitue pas à proprement parler une « ethnographie de l'action publique »[340] car l'immersion sur le terrain fut, à l'échelle de notre enquête, très courte. Deux questions ont guidé ces observations. La première était de comprendre, par l'observation du travail de propreté en train se faire, sur quels critères objectifs se fonde la définition d'un espace « propre » dans chacun des ateliers observés. Ayant réalisé ces observations en automne, j'ai par exemple pu identifier que les feuilles mortes étaient davantage considérées comme une « souillure » dans le 7e arrondissement, très boisé, que dans le 20e, moins arboré et dans lequel d'autres problèmes sont plus prioritaires aux yeux des agents, et plus contraignants dans leur emploi du temps (comme le

[340] Dubois Vincent, « "Ethnographier l'action publique" Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et action publique*, 2012/1 n° 1, p. 83-83.

ramassage des objets encombrants, par exemple). Le second questionnement qui a guidé ces observations, davantage ancré dans la perspective d'une analyse de la *street level bureaucracy*[341], consistait à saisir les variations de la mise en œuvre d'un travail de propreté défini de manière centrale dans son application concrète par des acteurs différents. Les habitudes de travail dans un même atelier selon les chefs d'équipes, les interactions entre les acteurs d'une même division, les adaptations des agents aux configurations de l'espace entretenu, mais aussi aux moyens techniques mis à disposition furent des objets d'attention précieux pour saisir les pratiques des agents comme « parties prenantes du processus continu de fabrication de l'action publique »[342]. Bien que limitées dans leur ampleur, ces observations ont été essentielles pour réorienter ma pratique de l'entretien ethnographique. Elles m'ont d'abord permis de comprendre les modalités concrètes de mise en œuvre des politiques de propreté. Ensuite, par ces observations, j'ai pu me familiariser avec les aspects les plus techniques du travail de propreté et, ainsi, acquérir une crédibilité plus grande auprès de mes interlocuteurs lors des entretiens postérieurs à ces semaines d'observations. En effet, elles ont permis de réorienter mes questionnements, de les ancrer dans des exemples concrets dont la mobilisation a permis d'obtenir davantage de réponses à mes questions en entretien. Le journal de terrain comporte en effet différents types d'informations, relevées au cours de ces observations : interactions professionnelles sur le lieu de travail, configuration des lieux, techniques et méthodes d'organisation du travail. Ces informations ont pu être mobilisées pour identifier, en entretien, les moments les plus pertinents de l'entretien pour relancer les enquêtés et les amener à objectiver dans la discussion leurs propres définitions d'un espace « propre ». Ce matériau, constitué de très nombreuses pages de notes dans mes carnets d'enquête et de quelques photographies, a été régulièrement consulté au cours de l'écriture pour recroiser de nombreuses informations, que ce soit avec les archives, les entretiens ou même avec quelques textes scientifiques. Les observations réalisées dans les ateliers de propreté ont donc un statut double : à la fois ressource pour l'approfondissement des entretiens ethnographiques et matériau de contrôle d'un certain nombre d'informations. Elles ne sont pas, à quelques exceptions près, directement mobilisées dans l'écriture mais ont été une ressource indispensable de la structuration du travail d'enquête et des questionnements qui l'ont fondé.

Deux demies-journées d'observation ont par ailleurs été consacrées à l'observation des activités liées à l'effacement des graffitis. L'une le 21 novembre 2012, au cours de laquelle j'ai suivi les acteurs de la circonscription fonctionnelle lors d'une marche destinée à contrôler le travail d'effacement des graffitis réalisé par a société Korrigan sur le 20e arrondissement. L'autre en décembre 2012, au cours de laquelle j'ai pu accompagner un agent de la société Korrigan dans son travail d'effacement des graffitis dans le Nord de Paris.

## 4. Photographies

La pratique de la photographie s'est développée de manière spontanée tout au long de la thèse et il serait certainement artificiel de reconstituer a posteriori la logique d'une démarche qui ne fut que très tardivement objectivée et pensée comme une méthode à part entière. À la fois liée depuis longtemps au loisir de saisir ou « collectionner » les images de graffitis dans les villes traversées et

[341] Lipsky, Michael, 1980, *Street-level Bureaucracy*, New York, Russell Sage Foundation.
[342] Dubois, 2012, *art.cit.*, p.84.

outil complémentaire du carnet d'enquête, sorte d'aide-mémoire, la photographie n'est devenue une source objective qu'au moment où j'ai cessé de résider sur mes lieux d'enquête et où j'ai réalisé mes premières communications en colloque, soit à la fin de la troisième année du doctorat, en juin 2014. Il s'agit ici de retracer le parcours qui m'a conduit à objectiver ce matériau, ainsi que le statut qui lui est attribué dans ce manuscrit.

Au fil des présentations publiques de mes pistes de recherche, je me suis mise à chercher des illustrations dans des photographies, réalisées pour l'essentiel d'entre elles en dehors de toute situation d'enquête (seule une petite vingtaine de photographies a été réalisée au cours des observations, dans le but premier de mémoriser la configuration des lieux de travail, ou de reproduire certains documents). D'abord rangés dans les dossiers de classement de mes photographies personnelles, ces clichés se sont avérés difficiles à retrouver : à chaque présentation, il fallait trier parmi de nombreux souvenirs ceux qui, saisissant un mur ou un espace urbain, pouvaient venir illustrer une communication. Pour rationnaliser ce travail fastidieux, j'ai créé un dossier « photographies » dans mes dossiers de thèse et j'y ai copié quelques-unes de ces photographies de l'espace public. J'ai alors pu prendre conscience des atouts et des limites d'un tel corpus objectivé. D'un côté, le fait de commenter simplement une photographie était un levier particulièrement efficace pour lancer le processus d'écriture. De l'autre, le nombre assez restreint de photographies qu'il contenait m'obligeait parfois à réorienter (ne serait-ce que marginalement) le propos que je construisais pour qu'il s'articule au mieux avec l'illustration – qui devenait alors une partie intégrante des arguments.

En réaction à ces deux constats, j'ai progressivement modifié ma manière de photographier les graffitis, et cela d'autant plus que mes séjours sur le terrain se raréfiaient – et se densifiaient – au cours de mes années d'ATER. J'ai notamment commencé à photographier autre chose que les seuls graffitis et à m'intéresser aux espaces où les graffitis étaient visiblement effacés, puis au cadre plus général de ces espaces. Au fil des avancées des lectures, des mises en formes de ma pensée, j'ai cherché des images qui pourraient venir illustrer ou démontrer des choses nouvelles. Je suis même aller reprendre des photos déjà prises, pour en changer le cadre, leur « faire dire », potentiellement, davantage de choses. Sans que cela ne fasse l'objet d'un travail préalable d'objectivation minutieuse, j'organisais en juin 2014 trois journées de photographies dans les rues des trois arrondissements de Paris dans lesquels j'avais fait des observations quinze mois plus tôt. Après avoir retranscrit mes entretiens et présenté lors de séminaires et colloques les premières pistes d'analyse qui en découlaient, je formulai le projet d'aller photographier chacun des éléments constitutifs de l'esthétique de ces quartiers, prenant en compte les aspects « caractéristiques » de cette esthétique aux yeux des acteurs rencontrés, et les éléments qui me semblaient contraster le plus avec ces eux. C'est de ces trois journées de photographie que sont issus la plupart des clichés présentés dans le chapitre 3.

> *« La photographie est une image remplie d'indices capables de révéler de nombreux détails de la vie sociale. Et son usage scientifique ne peut être accepté que sur la base d'une méthodologie relevant, en particulier, d'un travail de lecture de l'image elle-même, dont [participe] le commentaire descriptif. »*[343]

Ainsi, tout au long de l'enquête puis du processus d'écriture qui ont mené à cette thèse, les usages de la photographie ont recouvert plusieurs statuts. D'abord outil mnémotechnique, la photographie a

[343] Piette, Albert, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, 2007/1, vol.37.

été envisagée comme un prolongement visuel du carnet d'enquête. Les photographies sont à ce titre une source, subjectivement construite, qui contient un certain nombre d'informations non nécessairement perçues au premier regard. En photographiant un espace, on se donne ainsi la possibilité de percevoir ultérieurement des choses que l'on ne voit pas sur le moment. Puis, sélectionnée initialement pour illustrer des communications orales, la photographie est devenue un outil pour structurer le propos, baliser la présentation des cas étudier en participant à la présentation de l'environnement, du contexte auquel se rapportent les éléments d'enquête présentés. En ceci, la photographie devient une technique d'écriture puisqu'elle constitue un levier de monstration des éléments d'enquête au lecteur.

Mais à ces fonctions d'illustration s'ajoutent des fonctions plus heuristiques de l'usage de la photographie. Le travail de verbalisation de la description d'une photographie, la réflexion relative à la structuration de cette description sont en soi des outils précieux pour prendre de la distance par rapport au terrain, mettre à distance sa propre perception de l'esthétique d'un espace, en objectiver quelques points saillants. Regarder un mur en étant dans la rue n'est pas la même expérience intellectuelle que de regarder une photographie du lieu dans lequel figure ce mur, tout en était loin de ce lieu et loin de ce moment. Cela permet aussi de comparer sur un même écran plusieurs photographies : soit du même lieu à différents moments, soit de différents lieux entre eux. Bref, la photographie permet de construire des détours visuels entre l'expérience matérielle, physique et émotionnelle de l'objet, et son objectivation. De la même manière, en mobilisant quelques photographies dans la démonstration et en les insérant dans le corps du texte, j'ai tenté de faire de ces « détours visuels » un outil pour faire appel à l'expérience du lecteur et mettre à l'épreuve ses représentations.

## 5. Littérature grise

La littérature grise désigne l'ensemble des documents, textes officiels, rapports, règlements, ainsi que l'ensemble des documents produits par l'administration parisienne auxquels nous avons eu recours pour construire la démonstration. Parmi les textes produits par l'administration, nous considérons également les sites web institutionnels, dont quelques informations sont tirées dans les chapitres. Nous avons eu accès à ces documents selon différents procédés. Une partie des magazines municipaux sont notamment disponibles à la bibliothèque de l'hôtel de Ville de Paris, ainsi que l'intégralité des bulletins municipaux officiels. Les règlements sanitaires départementaux ont été consultés à la médiathèque de la direction de la propreté et la bibliothèque nationale de France. Le reste des textes législatifs ont pu être consultés en ligne sur le portail *Légifrance*. Enfin, de nombreuses informations sont disponibles sur le site internet de la Ville de Paris qui, cependant, a été entièrement refondé en 2014. La transformation de cette interface a rendu indisponible un certain nombre de documents qui étaient jusque-là consultables en ligne et a contribué à l'invisibilisation d'une quantité importante d'informations sur le fonctionnement de l'administration municipale et ses acteurs. L'invalidation de nombreux liens conservés au cours des premières années de recherches a également été constatée.

# PLAN DE LA DÉMONSTRATION

L'analyse de la mise en administration du graffiti à Paris de 1977 à 2017 peut être présentée en suivant la construction de deux problèmes publics dont le sens et les temporalités s'articulent pour qu'émerge au fil du temps l'ordre esthétique de la ville. Un problème de propreté est d'abord construit par différents acteurs, des années 1970 aux années 2000, conduisant à la mise en œuvre de dispositifs d'effacement des graffitis, puis un problème culturel émerge dans les années 2000 et avec lui des formes de valorisation des graffitis dans certains espaces de la ville.

Dans la première partie, nous étudions le graffiti, mis en administration en tant que souillure. Construit comme un problème de propreté, il est administré dans les politiques du même nom et fait l'objet de dispositifs d'effacement qui évoluent jusqu'à la fin des années 1990. Trois chapitres nous permettent de reconstituer ces évolutions.

Nous saisissons d'abord les cadres juridiques et administratifs qui conditionnent, dès la fin des années 1970, la saisie municipale du graffiti dans l'administration de la salubrité urbaine. Dans le premier chapitre, nous montrons notamment que le statut particulier de la Ville de Paris, dans laquelle le Maire ne dispose pas des pouvoirs de police, incite ce dernier à faire des politiques de propreté le lieu privilégié de la mise en scène de ses capacités à mettre en ordre la ville.

Ensuite, nous analysons la croisade morale dont fait l'objet le graffiti au tournant des années 1990, dans le deuxième chapitre. Sous l'influence combinée des politiques menées par la Régie Autonome des Transports de Paris (RATP), de la municipalisation des questions de sécurité et de la diffusion de grilles de lecture des pratiques hip-hop comme pratiques « de banlieues », nous montrons que la lutte anti-graffiti permet aux élus parisiens de faire des politiques de propreté un levier essentiel de la lutte contre le « sentiment d'insécurité ».

Enfin, dans une perspective plus contemporaine, nous étudions les transformations de l'administration parisienne depuis 2001, au prisme de leur mise en œuvre dans la Direction de la propreté. Alors que le vote d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis a lieu quelques mois avant l'alternance politique de 2001, nous questionnons en particulier, à travers la mise en œuvre de ce dispositif, les effets de l'alternance sur l'administration de la propreté.

Dans cette première partie de la thèse, la mise en administration du graffiti est donc saisie comme un révélateur transformations de l'administration de la propreté. À travers la qualification du graffiti comme « souillure », nous questionnons le sens donné par les acteurs publics à la « propreté » des espaces publics et montrerons, grâce à ces trois premiers chapitres, qu'un espace « propre » désigne avant tout un espace ordonné selon des principes esthétiques qui véhiculent une certaine idée de l'ordre social et politique de la ville.

Dans la seconde partie, nous étudions l'émergence dans les années 2000 d'une mise en administration du graffiti en tant qu'objet culturel.

Dans le chapitre quatre, nous revenons sur la genèse de l'administration des murs peints qui, de la direction de l'aménagement urbain à la direction des affaires culturelles, participe jusqu'à la fin des années 2000 à dénier toute dimension culturelle à la pratique du graffiti.

Dans le chapitre cinq, nous montrons comment quelques acteurs associatifs réussissent, au début des années 2010, à s'imposer comme des entrepreneurs de politique culturelle à l'échelle de quelques mairies d'arrondissements, jusqu'à participer à la mise à l'agenda du graffiti dans la politique culturelle de la nouvelle Maire de Paris, Anne Hidalgo.

Enfin, dans le chapitre six nous analysons les dispositifs contemporains de l'encadrement culturel du graffiti et questionnons leur place à l'intérieur des transformations urbaines des quartiers populaires de Paris. Nous montrons en particulier que les graffitis deviennent, dans certains arrondissements, le support d'une esthétisation de l'espace public différenciée, qui sert à la fois la production d'une nouvelle image de marque et l'émergence de nouvelles politiques touristiques.

Ainsi, dans cette seconde partie de la thèse, la mise en administration du graffiti comme objet culturel nous permet de mettre en lumière le rôle de l'action culturelle dans le gouvernement de l'espace public. À travers la qualification du graffiti comme « art public », nous questionnons le sens donné par les acteurs de son gouvernement à la politique culturelle qu'ils mènent dans les espaces périphériques de la ville.

# PREMIÈRE PARTIE. EFFACER LES GRAFFITIS : UNE ESTHÉTIQUE DU PROPRE

## INTRODUCTION DE LA PREMIÈRE PARTIE

> « Je sais bien qu'il convient de distinguer les "tags" qui seraient de simples signatures, et les "graffiti" qui seraient des dessins plus élaborés et pourraient être interprétés comme une forme d'art. Mais les Parisiens, dans leur grande majorité, ne font aucune différence entre les deux et demandent à bon droit que leur ville soit propre. »[344]

Dans cette déclaration publique, Jacques Chirac, maire de Paris, exprime en 1992 le problème que constitue le graffiti pour lui et pour son administration : un problème de propreté. Prêtant d'abord attention aux formes des graffitis, « signatures » ou « dessins plus élaborés », il les définit d'un bloc comme opposés à la propreté de la ville. Présentant son action politique comme une réponse aux demandes des Parisiens, il donne ici précisément les raisons qui fondent la politique d'effacement des graffitis que construit la Ville de Paris de la fin des années 1970 au début des années 2000 : aux yeux des acteurs politiques et administratifs de la salubrité urbaine, le graffiti est défini comme une souillure.

Dans cette première partie, nous cherchons à comprendre la construction du graffiti comme un problème de propreté. Désignés par leurs formes et mis en administration en tant que « pollutions visuelles », les graffitis sont un objet privilégié pour révéler les enjeux esthétiques du gouvernement de l'espace public par les politiques de propreté. Autrement dit, en étudiant la mise en administration des graffitis en tant que problème de propreté, nous faisons l'hypothèse que l'administration de la propreté est un levier essentiel de la production de l'ordre esthétique urbain, pour les acteurs municipaux.

[344] Point Presse de monsieur Jacques Chirac Maire de Paris, « Les graffiti », Mardi 25 février 1992, Direction générale de l'information et de la communication.

# CHAPITRE 1.
# CADRAGES D'UN PROBLÈME MUNICIPAL DE PROPRETÉ

À l'aube des années 1980, le graffiti est un minuscule objet d'action publique. Toujours pensé à la marge des catégories dans lesquelles il est régulé ou administré, il ne fait pas, en soi, l'objet d'une problématisation spécifique. Juridiquement, il peut être une forme d'injure publique, une espèce de dommage aux biens. À l'échelle locale, bien qu'interdit par le règlement sanitaire départemental, il n'est la cible d'aucune politique publique coordonnée, faisant simplement l'objet de quelques effacements à la marge du travail de désaffichage municipal. Pourtant, sans être à proprement parler « mis à l'agenda », la reconfiguration des structures administratives au sein desquelles il est régulé participe de la redéfinition du « problème » qu'il constitue. Le cadrage du problème du graffiti se transforme et participe à la sédimentation d'un ensemble de solutions municipales en termes de propreté. Il s'agit dans ce premier chapitre de retracer la genèse d'une problématisation du graffiti en termes de propreté, dans les politiques municipales de la Ville de Paris.

Alors même qu'il est défini juridiquement comme une injure et comme un dommage aux biens, quels processus ont conduit les acteurs municipaux à envisager la lutte contre les graffitis en termes de propreté ? Autrement dit, en quoi le graffiti est-il sale pour les acteurs publics parisiens ?

Pour répondre à cette question, il convient de revenir sur les deux cadres qui favorisent la municipalisation du problème du graffiti. Car si le droit « est une des dimensions à partir desquelles s'organisent les comportements observables. Ce n'est ni la seule, ni la principale. »[345] D'un côté, le cadre juridique prévoit des définitions nationales du graffiti (en termes d'injure et de dommage aux biens) sur lesquelles les élus locaux ne peuvent pas agir – et plus particulièrement le maire de Paris qui ne dispose pas des pouvoirs de police. Localement, ce sont donc d'autres définitions réglementaires du graffiti qui se développent, en termes de régulation du cadre de vie, de propreté. D'un autre côté, la naissance même d'un pouvoir mayoral à Paris en 1977 conduit à la municipalisation des services de salubrité urbaine, jusque-là pris dans les services préfectoraux qui administraient Paris depuis près d'un siècle. Pour retracer cette histoire, on avance l'hypothèse que l'inscription dans un cadre municipal, et non plus préfectoral, de l'administration contribue largement à la redéfinition et à la politisation de la salubrité urbaine comme catégorie d'intervention publique. Autrement dit, c'est la transformation de cette catégorie qui induit une première problématisation du graffiti à Paris.

[345] Lascoumes Pierre, Serverin Evelyne, « Le droit comme activité sociale : pour une approche wébérienne des activités juridiques », *Droit et Société*, n°9, 1988, p.173.

## SECTION 1. L'ENCADREMENT JURIDIQUE DU GRAFFITI

S'il « *n'existe pas de cadre juridique pertinent* a priori*, celui-ci doit être construit selon chaque type de situation et l'observateur se doit d'expliciter les choix opérés lorsqu'il en fait* ».[346] Suivant les conseils de Pierre Lascoumes et Evelyne Serverin, dans cette première section, on cherche à dresser l'inventaire des normes, légales et réglementaires, par lesquelles le graffiti a été mis en droit. Considérant ces normes comme autant de ressources pour l'action publique municipale, on questionne les usages qui en sont faits par les acteurs publics parisiens dans les politiques de répression du graffiti qu'ils mettent en œuvre. Sources d'archives et matériaux d'enquête à l'appui, on s'attache ici à mesurer l'influence du droit dans l'organisation des comportements municipaux vis-à-vis du graffiti. Le droit n'est « ni la seule, ni la principale »[347] ressource dont disposent les acteurs municipaux pour combattre le graffiti, il est néanmoins un élément fondamental du cadrage du problème public qui nous préoccupe, et des interactions qui contribuent à le construire.

Les normes juridiques qui permettent de réprimer les auteurs de graffitis inscrivent ces peintures illégales dans différents types d'infractions : injure, dommage aux biens ou atteinte à l'environnement. Ces infractions ou délits constituent « *un système de potentialité à partir duquel se déploient des activités spécifiques de mobilisation des règles* » ils « orientent les comportements » des pouvoirs publics[348]. Autrement dit, leur force réside dans « la distribution des pouvoirs d'action et l'organisation des voies de règlement » qu'elles rendent possibles, tout autant que dans l'application de leur « caractère impératif ».[349] En capacité de mobiliser plutôt l'une ou l'autre de ces normes, les acteurs publics privilégient un « mode de qualification des situations sociales et de résolution des conflits »[350] sur un autre. En particulier, ce sont ici les capacités d'action des acteurs municipaux qui nous intéressent. On verra que la qualification de « dommage aux biens » est plus largement mobilisée par la police, alors que les Villes agissent essentiellement contre les graffitis au nom de leur qualité d'injure et, plus encore, d'atteinte à l'environnement.

Pour poser la question de l'encadrement juridique de la lutte anti-graffiti à Paris spécifiquement, deux éléments supplémentaires doivent être pris en compte. Tout d'abord, la fonction de Maire de Paris n'est rétablie qu'en 1975, par la loi du 31 décembre, portant réforme du régime administratif de la Ville de Paris. Depuis 1800, la Ville de Paris était en effet régulée par l'Etat, *via* l'autorité d'un Préfet dit Préfet de la Seine, puis Préfet de Paris à partir de 1964. L'élection d'un Maire, Jacques Chirac en l'occurrence, est effective à partir de mars 1977. Néanmoins, et c'est le second point que l'on souligne ici, les pouvoirs de police du Maire de Paris restent sensiblement plus limités que ceux des Maires des autres communes. A Paris en effet, le Maire ne dispose dans un premier temps d'aucun pouvoir de police puisque l'article 9 de la loi de 1975 dispose que « *le préfet de police continue d'exercer dans Paris les pouvoirs et attributions fixés par l'article 10 (alinéa 1er) de la loi du 10 juillet 1964* », c'est-à-dire les pouvoirs de police. Dans un second temps, la loi du 29 décembre 1986, portant adaptation du régime administratif et financier de la Ville de Paris, modifie l'article 9 précité en précisant notamment que « *le maire de Paris est chargé de la police municipale en matière de*

---

[346] *Ibid.*, p. 178.
[347] *Ibid.*. p. 173.
[348] *Ibid.*, p. 181.
[349] *Idem.*
[350] *Idem.*

*salubrité sur la voie publique ainsi que du maintien du bon ordre dans les foires et marchés et, sous réserve de l'avis du préfet de police, de tout perms de stationnement accordé aux petits marchands, de toute permission et concession d'emplacement sur la voie publique*. » Autrement dit, quelques compétences policières sont municipalisées à partir de 1987, parmi lesquelles la salubrité publique.

On fait ici l'hypothèse que cette limitation des pouvoirs de police du Maire de Paris est un élément déterminant pour comprendre les raisons du choix des normes que mobilisent les acteurs municipaux pour lutter contre les graffitis en les qualifiant principalement de « souillures ».

Le droit est donc pris ici comme « *l'ensemble des activités de différenciation, de catégorisation, de hiérarchisation et de gestion sociale des conduites définies comme indisciplinées* »[351]. Concernant le graffiti, il est catégorisé selon trois types d'infractions qui occupent des positions plus ou moins importantes dans la régulation des graffitis proposée par la Ville de Paris, toutes concourant cependant à définir le graffiti comme une nuisance, qu'il soit considéré comme injurieux, dommage aux biens ou atteinte à l'environnement.

# I. LE GRAFFITI : ÉCRITURE PUBLIQUE, OUTRAGE MORAL ET DÉSORDRE GRAPHIQUE

Historiquement, les graffitis n'ont pas toujours été définis comme des dommages aux biens. Plusieurs auteurs se sont appliqués à rendre compte des différents types de qualifications pouvant être, à des époques différentes, appliquées aux graffitis.

Au 19e siècle, la régulation des écritures publiques devient un enjeu politique. En particulier, dans le Paris de la jeune Troisième République, les écritures publiques et officielles se développent dans l'espace public :

> *« La 3e République est le théâtre de cet acte de réinscription : les mots "mairie", "hôtel de ville", etc. apparaissent en lettre capitales sur les frontons des bâtiments qui abritent ces institutions. […] il ne s'agit pas d'une signalétique, mais d'un véritable geste politique. Cet étiquetage de la ville n'est pas fortuit, il correspond à un souci, celui […] d'inscrire le vocabulaire républicain au centre de l'ordinaire des jours. »*[352]

Nommer les bâtiments, nommer les rues, mais aussi garantir la pérennité, voire la patrimonialisation des lieux sont des actes politiques forts dans le contexte de l'après-Commune[353]. En 1879 est ainsi créée une Commission des inscriptions, dont la mission est « de fixer et de perpétuer

---

[351] Voir Lascoumes, Pierre, « L'illégalisme, outil d'analyse », dans Lenoir, R. (dir.), 1996, *Michel Foucault. Surveiller et Punir : la prison vingt ans après*, Paris, CREDHESS, p. 79.

[352] Artières Philippe, 2013, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique 1852-1945*, La Découverte, p. 47.

[353] L'obligation de nommer les rues de Paris date de l'ordonnance du 30 juillet 1729 prononcée par le lieutenant René Hérault. Sous la Restauration, en février 1847, le préfet Rambuteau « choisit de retenir le procédé des plaques de lave de Volvic émaillée, avec des lettres blanches sur font "bleu d'outremer" » (Artières, 2013, p. 52). Puis, « au cours de la décennie 1870, de nombreuses modifications interviennent dans la nomination des rues. Certaines voies, tant publiques que privées, doivent être renommées car elles formaient des doublons produisant des confusions lors de la distribution du courrier ; un nom doit par ailleurs être attribué à d'autres voies publiques non encore dénommées ; mais c'est aussi le moment de supprimer un certain nombre de références religieuses ou trop marquées par l'Empire » (Artières, 2013, p. 51).

le souvenir des faits et des hommes dont l'histoire se lie à celle de la Ville de Paris »[354]. L'écriture publique est ainsi réglementée et circonscrite dans l'espace urbain parisien, Philippe Artières parle à cet égard de la naissance d'un « ordre graphique »[355], dans lequel la surveillance et le contrôle des écritures publiques sont rendus nécessaires.

La régulation des écritures publiques se décline également à l'échelle nationale où les lois sur la presse et la liberté d'expression sont les premières à se saisir des graffitis en réprimant leurs auteurs lorsqu'ils expriment une injure ou font outrance aux bonnes mœurs. Dans son ouvrage *La police de l'écriture*[356], Philippe Artières retrace la genèse des dispositifs de gouvernement des écritures dans l'espace public urbain, en France, au XIXe siècle. Il relève notamment que le *Petit manuel de police à l'usage des inspecteurs et agents de police, gardiens de la paix* spécifie que *« celui qui a dessiné, gravé ou tracé sur les murs d'édifices, riverains de la voie publique, des inscriptions obscènes ou séditieuses, commet un délit prévu par la loi du 17 mai [1819]* »[357]. Ce texte réglemente les écrits séditieux, dans le cadre des trois lois dites « *"de Serre" (du nom de garde des Sceaux de Louis XVIII) des 17 mai, 26 mai et 9 juin 1819, destinées à libéraliser le régime de la presse* »[358]. Elles concourent à affirmer que « la presse rentre dans le droit commun »[359], faisant entrer de fait dans le domaine du répréhensible tout « cri, parole ou impression » dès qu'il marque « une intention de nuire à autrui »[360]. Plus précisément, la loi du 17 mai 1819 « fournit pour la première fois une nomenclature des délits et une échelle graduée des peines »[361] encourues en cas de provocation publique aux crimes, de diffamation ou d'injure publique. En outre, elle introduit « l'outrage à la morale publique ou aux bonnes mœurs »[362] et à ce titre, permet de sanctionner tout auteur de graffiti considéré comme injurieux dans l'espace public. Soixante-deux ans plus tard, la loi du 29 juillet 1881 énonce les

---

[354] Artières, 2013, *op.cit.*, p. 54.

[355] *Ibid.*, page 85.

[356] Voir Artières Philippe, 2013, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique 1852-1945*, La Découverte.

[357] C.P. Dayre, 1877, *Petit manuel de police à l'usage des inspecteurs et agents de police, gardiens de la paix*, p. 108, Paris. disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54527590 (dernière consultation au 4/12/16).

Ce petit manuel évoque une loi du 17 mai 1817 dont on ne retrouve trace ailleurs. En revanche, une loi datée du 17 mai 1819 existe bel et bien. Nous faisons l'hypothèse que le manuel de Dayre comporterait une coquille, ayant malencontreusement inscrit 1817 au lieu de 1819. Dans ce même manuel, à l'entrée « injures », p.107, il est bien question de la loi du 17 mai 1819 : « Pour que l'injure soit punissable des peines de simple police, il faut qu'elle ne renferme pas l'imputation d'un vice déterminé et qu'elle ne soit pas publique ; dans le cas contraire, c'est un délit prévu et puni par les articles 13 et suivants de la loi du 17 mai 1819. Les expressions : *gueux, voleur, fripon, scélérat, faussaire, ivrogne, banqueroutier, salope, putain*, bien que renfermant l'imputation d'un vice déterminé, sont punies des peines de simple police, si elles ont été proférées sans publicité. » C'est à l'entrée « inscriptions », p. 108, qu'une loi datée du 17 mai 1817 est mentionnée. Considérant qu'une « inscription » peut constituer, lorsqu'elle revêt un caractère « obscène ou séditieux », une « injure » dont le « caractère public » est avéré, il semblerait logique que les inscriptions soient punies au nom de la loi du 17 mai 1819 – d'autant que la « loi du 17 mai 1817 » reste introuvable.

[358] Voir Halpérin Jean-Louis, « Diffamation, vie publique et vie privée en France de 1789 à 1944 », *in Droit et Cultures*, n°65, 2013, pp.145-163, §10. Disponible en ligne : https://droitcultures.revues.org/3073 (dernière consultation le 24 août 2016).

[359] Voir Jaume Lucien, « La conception doctrinaire de la liberté de la presse (1814-1819) », in *Actes du colloque Guizot : les doctrinaires et la presse*, Le Val Richer, Fondation Guizot-Val Richer, 1994, p. 114.

[360] *Ibid.*, p. 115.

[361] *Idem*.

[362] *Idem.*

conditions de la « liberté de l'écrit »[363] dans le cadre républicain, se substituant aux lois de Serre quant au gouvernement de la parole. La loi du 29 juillet 1881 vient réguler les contours de la liberté d'expression tant dans les supports de presse que dans l'espace public urbain. En particulier, l'article 24 dispose :

> « Ceux qui, par les moyens énoncés à l'article précédent, auront directement provoqué à commettre les crimes de meurtre, de pillage et d'incendie, ou l'un des crimes contre la sûreté de l'Etat prévus par les articles 75 et suivants jusques et y compris l'article 101 du code pénal, seront punis, dans le cas où cette provocation n'aurait pas été suivie d'effet, de trois mois à deux ans d'emprisonnement, et de 100 francs à 3 000 francs d'amende. Tous cris ou chants séditieux proférés dans les lieux ou réunions publics seront punis d'un emprisonnement de six jours à un mois et d'une amende de 16 francs à 500 francs, ou de l'une de ces deux peines seulement. »[364]

Et en l'occurrence, parmi les « moyens énoncés par l'article précédent », on trouve « *des discours, cris ou menaces proférés dans des lieux ou réunions publics, soit par des écrits, des imprimés vendus ou distribués, mis en vente ou exposés dans des lieux ou réunions publics, soit par des placards ou des affiches exposés au regard du public* »[365]. Ces extraits du texte permettent « de réprimer les auteurs d'inscriptions à caractère raciste »[366] et plus généralement ce que certains des acteurs rencontrés au sein de l'administration parisienne ont par ailleurs nommé « les graffitis injurieux ». Au niveau national, la qualification du délit d'injure permet à la justice de poursuivre les auteurs de grafitis. Aujourd'hui encore, les plaintes portées pour inscription injurieuse sont régulièrement médiatisée dans la presse locale et nationale.

A niveau municipal, la catégorie « d'injure » dans laquelle ces lois permettent de qualifier juridiquement le graffiti est régulièrement mobilisée pour effacer d'office, et dans des délais très courts, certains graffitis. En entretien, le responsable de la cellule d'effacement des graffitis à la Direction de la Propreté, Alain Longer, nous précise ainsi les conditions spécifiques dans lesquelles les graffitis injurieux doivent être effacés :

> *« Les tags injurieux, dans le marché il est prévu que l'entreprise, détecte les graffitis. Si moi je vois un injurieux, tac, je leur envoie un mail et ils ont 6 heures pour intervenir. Et avec le nouveau marché c'est 3h. […] Ils doivent faire ce qu'on leur demande : (il lit le contrat) "intervention exceptionnelle à la demande de l'autorité compétente en cas d'affiche à caractère injurieux ou pornographique ou ostentatoire à l'ordre public, le titulaire disposera d'un délai de trois heures à compter de l'émission de l'ordre de service." »*[367]

Dans la mesure où les conditions des contrats passés par la Ville de Paris avec les entreprises de « dégraffitage »[368] stipulent que les graffitis injurieux doivent faire l'objet d'un traitement particulier, on peut donc estimer que cette première définition juridique du problème a quelques effets sur les

---

[363] *Ibid*., p. 111. L. Jaume justifie ainsi l'emploi de ce terme : « Il faut rappeler que par "presse" les acteurs politiques et le législateur de la Restauration entendent tout écrit, depuis la feuille volante ou la brochure, en passant par le livre, et jusqu'au journal – aussi est-il plus clair de parler, comme nous le feront souvent ici, de "liberté de l'écrit". »

[364] Loi du 29 juillet 1881, article 24, in Gallica, dernière consultation 5/12/16 : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5818350m/f15.image

[365] Loi du 29 juillet 1881, article 23, *Ibid.*

[366] Voir Fontannaud Daniel, « La question du tag en droit pénal », *Droit Pénal*, juillet 1992, page 1.

[367] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012.

[368] Terme employé par la Ville de Paris pour désigner les opérations d'effacement des graffitis. Nous mobiliserons ce terme régulièrement dans ce chapitre.

politiques municipales de lutte anti-graffiti. Cependant, ce n'est pas spécifiquement au nom de cette seule qualification d'injure publique que la lutte anti-graffiti s'est développée à l'échelle municipale.

## II. UN DOMMAGE AUX BIENS

Le Code Pénal de 1810, dit « Ancien Code Pénal », permet aux pouvoirs publics de réprimer les auteurs de graffitis au nom de la dégradation que leur inscription cause au bien sur lequel elle est réalisée, dans la mesure où le propriétaire du bien n'a pas donné son accord. Révisé en 1994, la qualité de « dommage aux biens » potentiellement applicable aux graffitis est redéfinie et les sanctions proposées sont renforcées. Le Maire de Paris ne possède des pouvoirs de police que très limités, sa capacité à réguler le graffiti au nom de sa qualité juridique de dommage aux biens est donc quasi-nulle. Sans police municipale, il est en effet impossible de mener des poursuites contre les auteurs de graffitis. En revanche, il existe des agents de police spécialisés dans leur poursuite et de nombreux procès ont prouvé la capacité de la justice à les punir au nom de ce délit de dommage aux biens. En partie médiatisés, ces usages nationaux du droit ont par ailleurs contribué à produire dans l'espace public un ensemble de discours considérés comme fortement légitimes qui ont permis à la norme juridique non seulement d'avoir des effets répressifs, mais aussi de se diffuser dans les représentations.

### *A. ÉVOLUTIONS DE LA QUALIFICATION JURIDIQUE DU DOMMAGE AUX BIENS.*

En juillet 1992, alors que le 22 de ce même mois, les premières lois constituant le nouveau code Pénal sont promulguées (il entre en vigueur en 1994), Daniel Fontanaud fait une synthèse des textes de loi permettant de réprimer pénalement le « tag », d'après le droit pénal établi par le code pénal de 1810, alors encore en vigueur. Dans son article intitulé « la question du tag en droit Pénal » [369], l'auteur fait le constat que les outils juridiques disponibles ne permettent pas d'encadrer de manière « satisfaisante » cette forme particulière de graffiti, qu'il qualifie de « véritable fléau qui entraîne un coût important pour la collectivité »[370]. L'emploi du terme « tag » est notable, dans la mesure où l'article propose un état des lieux des motifs au nom desquels tout graffiti, c'est-à-dire toute écriture murale non-autorisée, est susceptible d'être réprimé dans le cadre offert par le texte que l'on nomme aujourd'hui « Ancien Code Pénal » (code pénal de 1810). Pourquoi employer alors le terme « tag » et non le terme générique de « graffiti » ?

L'auteur explique que les tags sont une catégorie particulière de graffitis, à savoir une « nouvelle forme de "graffiti sauvage" »[371]. Il reprend en fait des catégories issues du monde du graffiti *writing*[372], empruntes des jugements de valeur que leurs accolent les institutions qui se sont lancées dans la lutte anti-graffiti comme la RATP, la SNCF ou la Ville de Paris[373]. Il semble cependant que l'emploi du terme « tag » puisse être assimilé à celui de « graffiti » d'un point de vue purement

[369] Fontanaud, Daniel, *op.cit.*
[370] *Ibid.*, p. 1.
[371] *Idem*.
[372] Voir définition en introduction.
[373] Voir chapitre 2.

juridique, dans la mesure où la forme de l'inscription n'a pas d'effet sur la qualification pénale du dommage aux biens.

Après avoir évoqué la dimension injurieuse qui constitue l'infraction au nom de laquelle un auteur de graffiti peut être sanctionné, Daniel Fontanaud revient en détails sur l'atteinte aux biens que peut constituer un « tag ». Le dommage aux biens de type « graffiti » – et donc *a fortiori* le tag – voit sa qualification pénale évoluer d'un code pénal à l'autre. Dans le code pénal de 1810, en vigueur jusqu'en février 1994, le graffiti peut être puni en tant que dégradation d'un bien public (articles 257[374] et R.38.2[375]) ou d'un bien privé (articles 434[376], R. 38.3 et R. 38.6). Les peines encourues vont d'un mois à deux ans de prison et de 500 à 30 000 francs d'amende pour la dégradation d'un bien public ; alors que pour celle d'un bien privé, elles vont de 3 mois à 2 ans d'emprisonnement, et de 2 500 à 5 000 francs d'amende.

Mais ces outils juridiques semblent devenus, à la fin des années 1980, insuffisants pour endiguer la production croissante de graffitis, notamment à Paris. Lors d'une séance du Conseil de Paris de mai 1988, le représentant du Préfet de Police de la Préfecture de Paris répond en ces termes à la question de J. P. Hubin, élu de la Ville de Paris, quant à la « situation juridique » du graffiti :

> « Il convient cependant de préciser en ce qui concerne les biens privés, et comme y a déjà fait allusion M. l'adjoint, il y a quelques instants, que des poursuites ne peuvent être engagées sur la base de l'article 434 du Code pénal à l'encontre des auteurs des dégradations que si le propriétaire de l'immeuble a déposé plainte auprès du commissariat de quartier territorialement compétent. Or, force est de constater qu'une telle démarche n'est pas toujours effectuée. Le propriétaire ne l'accomplit en effet qu'en cas d'altération grave de la façade, c'est-à-dire s'il ne lui est pas possible par un simple nettoyage d'assurer la remise en état de son bien. »[377]

À partir du 1er mars 1994 et l'entrée en vigueur du nouveau code pénal, les graffitis sont désignés comme « destructions, dégradations et détériorations ne présentant pas de danger pour les personnes » et leurs auteurs plus sévèrement punis au nom de l'article 322, aliénas 1 à 3 (voir Annexes). La qualification pénale du graffiti dans le nouveau code pénal diffère des qualifications auxquelles il

---

[374] « Article 257 (abrogé au 1 mars 1994) […] Quiconque aura intentionnellement détruit, abattu, mutilé ou dégradé des monuments, statues et autres objets destinés à l'utilité ou à la décoration publique, et élevés par l'autorité publique ou avec son autorisation, sera puni d'un emprisonnement d'un mois à deux ans et d'une amende de 500 F à 30000 F [*taux résultant de la loi 80-532 du 15 juillet 1980*] », in *Légifrance*, texte disponible en ligne (dernière consultation le 25/08/2016).

[375] « Article R38 (abrogé au 1 mars 1994) […] Seront punis d'une amende de 1.300 F à 3.000 F […] ceux qui, sans autorisation de l'administration, auront, par quelque procédé que ce soit, effectué des inscriptions, tracé des signes ou dessins sur un bien meuble ou immeuble du domaine de l'Etat, des collectivités territoriales, ou sur un bien se trouvant sur ce domaine soit en vue de permettre l'exécution d'un service public, soit parce qu'il est mis à la disposition du public ; Ceux qui, sans être propriétaire, usufruitier ou locataire d'un immeuble, ou sans y être autorisé par une de ces personnes, y auront, par quelque procédé que ce soit, effectué des inscriptions, tracé des signes ou dessins […]. », in *Légifrance*, texte disponible en ligne (dernière consultation le 25/08/2016).

[376] « Article 434 (abrogé au 1 mars 1994) […] Quiconque aura, volontairement, détruit ou détérioré un objet mobilier ou un bien immobilier appartenant à autrui, sera, sauf s'il s'agit de détériorations légères, puni d'un emprisonnement de trois mois à deux ans [*durée*] et d'une amende de 2.500 F à 50.000 F [*montant*] ou de l'une de ces deux peines seulement. Lorsque la destruction ou la détérioration aura été commise avec effraction [*circonstances aggravantes*], l'emprisonnement sera d'un an à quatre ans et l'amende de 5.000 F à 100.000 F. […] », in *Légifrance*, texte disponible en ligne (dernière consultation le 25/08/2016).

[377] BHdV, *Bulletin Municipal Officiel*, Conseil municipal du 30 mai 1988. Question 88-91 de M. Jean-Philippe Hubin à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police au sujet de la prolifération de signes et dessins sur les murs de la capitale.

pouvait être associé dans le code de 1810, en particulier en ce qui concerne la dureté des peines. Outre l'augmentation des amendes retenues contre les auteurs de graffitis et la potentialité nouvelle de pouvoir encourir une peine de prison pour ce type d'acte, la complicité est désormais facteur aggravant. En outre, cette qualification unique, dans un même article du Code, incarne une évolution de la perception des graffitis dans les années 1980. Leur développement dans les rues de Paris et des grandes villes européennes à partir du milieu des années 1980, sous l'effet de l'importation de la pratique américaine du *writing*, rend davantage saillante la question de l'atteinte à la propriété, là où la question de l'injure devient relativement secondaire. La vision matérielle du problème devient, dans les faits, bien plus courante que la vision morale et injurieuse qui prédominait jusque-là, et c'est déjà manifeste dans l'article de D. Fontanaud :

> *« Ainsi les tags sont aujourd'hui essentiellement considérés comme des atteintes aux biens mais la répression des agissements des taggers sous cet angle est complexe compte tenu de la multiplicité des incriminations et imparfaite dans la mesure où certains biens sont mal protégés (biens meubles) et où certains actes ne sont pas en principe répréhensibles (sticks). »*[378]

Le texte de 1994 vient à ce titre consacrer la conception désormais dominante selon laquelle le graffiti constitue d'abord un problème public en ceci qu'il est un dommage aux biens. C'est ainsi qu'une vision légitime de ce désordre s'impose et le nouveau code pénal institue « symboliquement et matériellement [la catégorie] à partir [de laquelle] s'organise le pouvoir légitime de punir » les graffitis[379]. Mais ce pouvoir légitime de punir les auteurs de graffitis, qui le détient et qui l'exerce ?

### *B. Le pouvoir légitime de punir les auteurs de dommage aux biens, un pouvoir non municipal.*

Bien que le Maire de Paris n'ait pas le pouvoir de poursuivre ni d'arrêter les auteurs de graffitis pour les traduire en justice au nom du délit de dommage aux biens, une répression de ces contrevenants s'est organisée sur le territoire francilien, et *a fortiori* parisien, depuis les années 1990. Elle est menée par la Préfecture de Police de Paris, essentiellement sur le territoire ferroviaire.

La Sous-Direction Régionale de la Police des Transports (SDRPT) de la Préfecture de Police de Paris a pour vocation de sécuriser les gares parisiennes grâce notamment à des postes de police et des patrouilles en gare avec la Brigade des Réseaux Ferrés (BRF). Au sein de la BRF, on trouve le Département d'Investigation Judiciaire (DIJ), composé de « 280 fonctionnaires qui ont pour vocation de traiter les procédures judiciaires en lien avec la délinquance des transports »[380]. Si la grande majorité des faits qui composent la délinquance des transports sont des vols, cette délinquance recouvre également des infractions à caractère sexuel, des violences volontaires, les atteintes au patrimoine des entreprises de transport et la protection de leurs intérêts commerciaux (fraude, vente de tickets à la sauvette, par exemple). Les atteintes au patrimoine des entreprises de transport

---

[378] Cf. Fontanaud, 1992, *op. cit.*, p. 4. Nb. : les « sticks » désignent des autocollants sur lesquels sont réalisées des signatures similaires à celle du tag de l'auteur.

[379] Voir Lascoumes Pierre, Depaigne Anne, « Catégoriser l'ordre public : la réforme du code pénal français de 1992 », *in Genèses*, 27, 1997, « Outils du droit », p.5, citation complète : « La production de ces textes [du nouveau code pénal] est révélatrice de la façon dont une société pense son ordre, ses désordres et leurs sanctions. Ces lois instituent symboliquement et matériellement les catégories à partir desquelles s'organise le pouvoir légitime de punir. »

[380] Entretien avec la Commissaire Emmanuelle Oster, responsable du DIJ, Paris, 22 février 2013.

désignent la dégradation du matériel, les cambriolages, les intrusions. Elles sont précisément caractérisées dans l'article 322-3 du code pénal, dont la loi du 14 mars 2011 a ajouté l'alinéa 8 qui précise que « lorsque le bien détruit, dégradé ou détérioré est destiné à l'utilité ou à la décoration publique et appartient à une personne publique ou chargée d'une mission de service public. » Cette loi, dite « loi d'orientation et de programmation pour la performance de la sécurité intérieure », prévoit dans son article 6 que les peines encourues pour toute infraction à l'article 322-3 seront de 7 ans d'emprisonnement (au lieu de 5 jusqu'ici) et 100 000 € d'amende (au lieu de 75 000 auparavant) dès lors qu'au moins deux des circonstances prévues par cet article seront concernées. Or, les circonstances 1 et 8, respectivement le fait de complicité et le fait de porter atteinte à un bien qui « appartient à une personne publique ou chargée d'une mission de service public » recouvrent une part importante des graffitis réalisés par des groups de *writers* dans les réseaux ferrés.

La BRF travaille en partenariat avec les deux principales entreprises de transport d'Île-de-France : la RATP et la SNCF. À ce titre, le Département d'Investigation Judiciaire est chargé de recevoir et suivre les plaintes déposées par ces institutions. Au sein de ce département, une équipe de 5 personnes est en particulier chargée de suivre les plaintes concernant la réalisation illégale de graffitis dans les réseaux ferrés d'Île-de-France : le groupe TAG. Créé à l'initiative du commandant Christophe Merle au cours des années 2000, cette équipe s'est spécialisée dans la construction de dossiers judiciaires concernant les auteurs de graffiti des réseaux ferrés. Reconnaissance des signatures, compilation des photographies des graffitis dans le fichier « Octopus » (Outil de Centralisation et de Traitement Opérationnel des Procédures et des Utilisateurs de Signatures), connaissance des groupes d'auteurs de graffitis (ou *crews*), des interactions entre acteurs du monde du graffiti et évaluation des préjudices cumulés par tous les graffitis identifiés d'un même auteur. En 2001, le travail de la cellule TAG aboutit à la mise en examen d'une cinquantaine d'auteurs de graffitis dont le procès, qui dure près de 10 ans, aboutira à un non-lieu[381]. Suite à ces arrestations, la cellule TAG est dans un premier temps supprimée, en 2005, puis officiellement reformé en 2007. Depuis, son action n'a pas eu d'influence notable sur le nombre d'interpellations, elle a en revanche permis aux entreprises de transports en commun de réclamer des montants de préjudices en croissance constante, comme en attestent les chiffres communiqués par la Commissaire Oster en entretien (février 2013) :

| Année | Nombre d'individus mis en cause | Nombre de gardes à vue | Montant du préjudice |
|---|---|---|---|
| 2009 | 118 | 61 | 383 000 € |
| 2010 | 149 | 71 | 1 100 000 € |
| 2011 | 92 | 65 | 1 900 000 € |

[381] Voir Vitrani, Hugo, « 56 graffeurs à la cour de Versailles: dernière audience d'un procès inédit », *Médiapart*, 24 mai 2012, disponible en ligne : https://blogs.mediapart.fr/hugo-vitrani/blog/240512/56-graffeurs-la-cour-de-versailles-derniere-audience-dun-proces-inedit (dernière consultation 27 juin 2017).

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2012 | 100 | 77 | 2 800 000 €[382] |

Les derniers chiffres disponibles montrent qu'en 2015 et au premier trimestre 2016, les actes de vandalisme (graffitis et jets de projectiles sur le matériel roulant) répertoriés par la SDRPT représentent « 1,1% des faits de délinquance constatés dans les transports en commun d'Île-de-France ». Concernant précisément la lutte contre les graffitis, le groupe TAG a notamment traité 67 procédures d'enquête en 2015, dont 28 pour des flagrant délits. Ces enquêtes « ont permis l'élucidation de 1 077 faits pour un préjudice de 788 874 €, la garde à vue de 61 individus et ont abouti au déferrement de 40 personnes »[383].

Sur le territoire parisien, la répression pénale des auteurs de graffitis s'organise donc de manière spécifique au sein de la SDRPT de la Préfecture de Police d'Île-de-France et cette sous-direction n'a pas son égal dans les autres préfectures de police de France. La police dite « de surface » poursuit quant à elle les auteurs de graffitis lorsque ceux-ci sont arrêtés en flagrant délit. N'ayant pas poussé les investigations du côté du travail de la police municipale, il nous est difficile de rendre compte des usages de l'article 322 du Code Pénal par les policiers à l'encontre des auteurs de graffitis. Néanmoins, quelques débats parlementaires nous permettent d'attester du fait qu'au milieu des années 2000, les « condamnations rendues sur le fondement de l'article 322-2 du code pénal » étaient au nombre de 2 242. Parmi elles, « 1 022 peines d'emprisonnement ont été prononcées, dont 429 peines d'emprisonnement ferme (contre 378 en 2005) »[384]. En 2010, dans autre débat parlementaire, il est fait état d'une augmentation générale de 29% des condamnations « prononcées pour des faits de dégradation de bien par inscription, signe ou dessin » de 2004 à 2010[385]. Ces arrestations restent cependant du ressort de la police nationale, et les poursuites de la justice. i les acteurs municipaux chargés de réguler les graffitis sur le territoire parisiens ont connaissance de ce travail policier et judiciaire, leur action reste en marge des autorités étatiques et la catégorie « dommage aux biens » n'est jamais mobilisée par la Ville de Paris pour produire directement[386] des politiques du graffiti.

*

Si aujourd'hui le graffiti est avant tout défini légalement comme dommage aux biens, il convient cependant de porter attention à quelques remarques émises par Daniel Fontanaud sur le problème plus flou que peut constituer le graffiti dès lors qu'il est saisi sous l'angle de l'esthétique ou de « l'atteinte à l'environnement ». Alors qu'il évoque rapidement le fait que « l'esthétisme est une donnée qu'il

---

[382] On peut également faire l'hypothèse que l'augmentation du montant global des préjudices réclamés aux auteurs de graffitis est aussi probablement due au durcissement des sanctions prévues par l'article 322 du code pénal depuis la loi du 14 mars 2011.

[383] Assemblée Nationale, 14e législature, Question écrite N° 93929 de M. Arnaud Richard (Union des démocrates et indépendants) à « M. le ministre de l'intérieur sur les mesures prises par le Gouvernement pour faire face au vandalisme qui sévit dans les transports franciliens. » Disponible en ligne : http://questions.assemblee-nationale.fr/q14/14-93929QE.htm (dernière consultation le 27 juin 2017).

[384] Assemblée Nationale, 13e législature, Question n°6449 de M. Marc le Fur, UMP, à Mme la garde des Sceaux. Réponse publiée au Journal Officiel le 18/12/2007, p.8062, disponible en ligne : http://questions.assemblee-nationale.fr/q13/13-6449QE.htm (dernière consultation le 27 juin 2017).

[385] Assemblée Nationale, 13e législature, Question n°82973 de M. Jacques Remilier, UMP, à M. le Ministre de l'Intérieur. Réponse publiée au Journal Officiel le 28/09/210, p.10631, disponible en ligne : http://questions.assemblee-nationale.fr/q13/13-82973QE.htm (dernière consultation le 27 juin 2017).

[386] Indirectement, les représentants de la Ville de Paris sont cependant amenés à porter plainte au nom de la collectivité, chaque fois qu'un graffiti est réalisé sur le patrimoine municipal.

faut prendre en compte pour la répression des inscriptions illégales »[387], le juriste pose à la fin de son article la question de savoir si « le tag [n'] est [pas] en réalité une atteinte à l'environnement urbain avant d'être une atteinte à la propriété ? »[388] Or le droit pénal ne soucie guère, aujourd'hui encore, de l'atteinte esthétique à l'environnement que peut constituer un graffiti. Cette atteinte esthétique est vaguement définie par Daniel Fontanaud pour qui « *les victimes des tags sont certainement les propriétaires des biens souillés mais aussi les usagers. Les passants sont victimes de la dégradation de l'environnement urbain et subissent le caractère disharmonieux et agressif des tags* »[389]. Allant jusqu'à estimer que la collectivité est elle-même touchée à travers l'atteinte portée à son cadre de vie, il estime, reprenant la formulation proposée à la même époque par la RATP[390], que les graffitis ont un « aspect agressif, sale et hors la loi [provoquant] un sentiment d'insécurité », et en les qualifiant de « pollution visuelle »[391]. Faisant le constat que le graffiti n'est pas appréhendé pénalement sous cet angle, l'auteur rappelle que des mesures sont prises localement pour remédier à ce type de dommage, soit par l'application de règles de ravalement de façade, soit par la mise en place de dispositifs d'effacement. Il cite à ce titre le travail « *des services municipaux d'enlèvement des graffiti [de] la Mairie de Paris qui intervient notamment sur la demande des propriétaires* »[392]. Du dommage aux biens à l'atteinte à l'environnement, c'est donc précisément ici que s'opère le partage des compétences entre l'État et les Communes.

## III. LE GRAFFITI À L'ÉCHELLE MUNICIPALE : ATTEINTE À L'ENVIRONNEMENT ET SOUILLURE

La formulation publique de problèmes posés par les graffitis en ville n'est pas nouvelle. La capacité des écritures publiques à entraver les flux dans la ville est l'une des raison de leur régulation par la police à la fin du 19e siècle. Philippe Artières dans *La police de l'écriture*, rappelle qu'à cette époque, le regard des policiers se porte sur « *l'exécution des lois et règlements de police, et notamment [sur] ceux qui ont pour objet la liberté et la sûreté de la voie publique et la salubrité* »[393]. Récoltant les plaintes, observant les rues, les policiers « construisent au cours de ces années un formidable corpus des possibles de l'écrit dangereux »[394]. Ces écrits sont physiquement dangereux car ils constituent des « barricades de papier », ils arrêtent les passants et perturbent les flux de circulation. A la différence de la publicité dont on considère alors qu'elle peut être lue tout en circulant, l'affiche ou l'inscription murale « produit un rassemblement, fait foule » et à ce titre, pose problème :

> *« Ce qu'observent les agents, ce ne sont pas seulement les écrits, mais aussi le niveau de dérangement que ceux-ci produisent : combien de personnes s'arrêtent en passant devant un graffiti ? Qui le lit ? Autrement dit, il ne s'agit pas pour ces policiers de l'écrit de lutter contre le vandalisme ou la pollution visuelle que*

[387] Fontanaud, 1992, *op. cit.*, p.2.
[388] *Ibid.*, p.4.
[389] *Idem*.
[390] Voir chapitre 2.
[391] Fontanaud, 1992, *op.cit.*, p. 4.
[392] *Idem*.
[393] Artières, 2013, *op.cit.*, p. 66.
[394] *Ibid*, p. 88.

*pourraient constituer ces écritures – ce qui constitue aujourd'hui le mobile principal des campagnes contre les graffitis –, mais de veiller à ce que les murs du quartier dont ils ont la charge ne soient pas recouverts d'écrits qui perturberaient le cours normal des choses. »*[395]

Dans la mesure où « l'écriture illicite […] peut favoriser la formation d'un milieu pathogène »[396], où l'hygiène est garantie dans la ville par la bonne circulation des flux, les graffitis sont notamment vus, au tournant du 20e siècle, comme un problème hygiénique. D'autre part, les auteurs de graffitis sont eux aussi, métaphoriquement, perçus comme des agents pathogènes car, à la pratique du graffiti est associée la figure du vagabond, de l'oisif et du déviant qui laisse sa trace dans un espace où sa présence n'est pas désirée.

Ce premier lien entre la problématisation des écritures publiques et les questions de salubrité urbaine témoigne de l'ancienneté de la lutte anti-graffiti au nom d'enjeux hygiéniques, ou environnementaux. On ne saurait ici remonter plus loin dans le temps pour retracer l'exacte genèse de cette problématisation, en revanche un certain nombre d'archives du 20e siècle nous permettent de décrire les évolutions contemporaines de la place du graffiti au sein des textes réglementant la salubrité publique parisienne. Nous disposons pour cela de trois types de sources : d'abord les archives faisant état des missions remplies par les services du nettoiement de la Préfecture de la Seine, devenue ensuite Préfecture de Paris[397] ; ensuite les règlements sanitaires départementaux, et enfin les arrêtés municipaux pris par le Maire lui-même pour se donner des moyens d'agir sur son territoire. Ces textes nous permettent de saisir à la fois l'identité des acteurs compétents en matière de salubrité publique mais aussi la place qu'occupe potentiellement la lutte contre les graffitis dans les interprétations et les usages qu'ils font des règlements de salubrité.

## A. DES SERVICES DE NETTOIEMENT HISTORIQUEMENT PEU PRÉOCCUPÉS PAR LES GRAFFITIS

Jusqu'au milieu du XIXe siècle, le nettoiement des rues de Paris était considéré comme une opération de police. C'est le décret du 10 octobre 1859 qui a retiré le Service du Nettoiement des attributions de la

[395] *Ibid*, p. 91.
[396] *Ibid*, p. 92.
[397] Conservées aux Archives de Paris, boulevard Serrurier et dans la médiathèque de la Direction de la Propreté, avenue de France.

Préfecture de Police, pour le confier aux Ingénieurs du Pavé de Paris[398]. Depuis cette époque, ce service n'a cessé de se perfectionner dans le sens d'un service industriel.[399]

Dans un Paris d'après-guerre encore industriel et dont la population ne cesse d'augmenter, l'organisation du nettoiement de la ville a essentiellement pour mission de ramasser et traiter les déchets[400], puis de nettoyer les souillures présentes sur les sols de la voie publique. Dans un document de synthèse sur « le nettoiement de Paris », daté de 1949, les missions de ce service rattaché à la direction de la voirie de la Préfecture de la Seine sont décrites comme ayant pour principal objectif de « supprimer les dépôts de toute nature qui apparaissent sur la voie publique »[401]. Ces « dépôts » sont constitués des ordures ménagères, des « gadoues des halles et marchés », de la neige et des « poussières »[402]. Par « gadoue », on désigne les matières accumulées sur la voie publique, contenant notamment des immondices, de la vase. Les « poussières », quant à elles, « *comprennent des souillures qui se déposent progressivement sur le sol et proviennent des fumées, du nettoyage des habitations, des animaux, des arbres et surtout des gravats ou matériaux qui tombent pendant les manipulations et transports* »[403]. De manière plus secondaire, le Service du Nettoiement déblaie les feuilles mortes en automne et effectue de « menus travaux tels que le nettoiement des urinoirs, des bancs, des plaques de noms de rues, des grilles d'arbres, le sablage des chaussées, la pose et la dépose de panneaux électoraux, etc. »[404].

En raison de son emprise sur l'ensemble du territoire parisien et du nombre de ses agents, le service du nettoiement des rues de Paris est donc amené à entretenir quelques objets urbains tels que les plaques de rues, les bancs publics ou les panneaux électoraux, en marge de ses activités principales

---

[398] Aucun document trouvé ne nous a permis d'identifier précisément ce qu'est le « Pavé de Paris ». En revanche, on peut noter que « depuis Napoléon Ier, la rue est sous la dépendance du Ministère de l'Intérieur, sous la houlette du Conseil départemental des Bâtiments Civils et des architectes-voyers attachés aux préfectures […]. Du même ministère dépend le chemin vicinal dont le construction et l'entretien relèvent des agents voyers […] recrutés localement et organisés en agence départementale placée sous l'autorité du préfet depuis 1936 et du Conseil général depuis 1867. Ces agents-voyers peuvent, moyennant rémunérations accessoires, travailler pour le compte des municipalités. » in Guillerme André, « Le pavé de Paris », in Caron François, Dérens Jean, Passion Luc, Cebron de Lisle Philippe, 1990, *Paris et ses réseaux : Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècles*, édité par la Mairie de Paris, Direction des Affaires Culturelles, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et Université de Paris IV-Sorbonne, Centre de recherche en histoire de l'innovation, Paris, Hôtel d'Angoulême-Lamoignon, p. 59.

Par ailleurs, l'historienne Sabines Barles nous apprend qu'avant l'Empire, « le service du nettoiement [était], depuis le XVIIe siècle, à la charge de la lieutenance puis de la Préfecture de Police », in Barles Sabine, 1999, *La ville délétère : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIIIe-XIXe siècle*, Seyssel, p. 240.

[399] Médiathèque de la DPE ; Vanneufville, G., ingénieur général des Ponts et Chaussées, Directeur technique de la voirie parisienne, « Le nettoiement », *in La Direction technique de la voirie parisienne. Voie publique. Nettoiement. Eclairage. Contrôle des distributions d'énergie*, Direction générale des services techniques de la Ville de Paris, extrait de *Travaux*, n°180 bis, édition 1949, p. 1. Voir pour plus de précisions Barles, 1999, *op. cit.*, p. 241 notamment : « Les principales transformations de l'organisation du nettoiement ont lieu après 1850 : en 1853, la ville prend à sa charge le balayage de la partie centrale des voies les plus large ; en 1859, un décret fait passer les compétences de salubrité de la préfecture de Police à la Préfecture de la Seine, ce qui permet une meilleure cohérence entre le pavé et le nettoiement ; en 1873, une loi remplace l'obligation de balayage des riverains par une taxe, ce qui permet d'unifier le service de balayage ; enfin en 1883, le préfet Eugène Poubelle arrête l'obligation du dépôt des ordures ménagères dans des boîtes remplaçant les tas d'immondices qui jusque-là ponctuaient l'espace public. »

[400] La loi du 23 avril 1933 institue un service « départemental », l'exploitation des ordures ménagères est alors confiée à la société Traitement Industriel des Résidus Urbains (TIRU).

[401] Vanneufville, G., *op. cit.*, p.1.

[402] *Ibid.*

[403] Vanneufville, G., *op. cit.*, p.1.

[404] *Idem.* Je souligne.

de salubrité publique. Cet entretien presque cosmétique des rues est confié à ce service en raison de sa capacité à couvrir finement le territoire parisien, bien plus qu'au nom de la lutte contre les « nuisances visuelles » qui sera menée à partir des années 1980. Jusqu'aux années 1970, le travail de nettoiement reste donc polarisé par l'application des règles et techniques de ramassage et évacuation des ordures ménagères, du nettoiement des Halles et des voies publiques. On peut éventuellement noter un intérêt naissant pour le nettoiement des parois des passages souterrains. L'entretien des surfaces verticales devient l'objet d'innovations techniques, qui visent à nettoyer des souillures qui n'ont cependant pas grand-chose à voir avec des graffitis, mais bien plutôt avec les pollutions industrielles puisqu'il s'agit davantage de « *projections de poussières, de boues constituées par le sable provenant de l'abrasion de la chaussée […] de la quantité de gaz brûlés chargés de noir de fumée émise par les moteurs des véhicules.* »[405]

Malgré la réorganisation de la Région parisienne en 1968 par l'arrêté du 19 janvier, la Préfecture du département de Paris, structurée par l'arrêté du 29 août de la même année, mène la même politique de nettoiement que sa devancière, la Préfecture de la Seine. La question des graffitis reste ainsi largement absente des compétences des services de nettoiement jusqu'aux années 1970[406].

### *B. Du Règlement Sanitaire Départemental et de ses modalités d'application : une action municipale limitée en matière de lutte contre les graffitis*

Pourtant, « les graffitis sont interdits » dans les Règlements Sanitaires Départementaux (RSD) depuis au moins[407] 1964, au nom de la propreté des « voies et espaces publics » :

> « Les voies et espaces publics doivent être tenus propres. Les usagers de la voie publique et les occupants des propriétés riveraines sont tenus d'éviter toute cause de souillure desdites voies. En sus des conditions figurant par ailleurs dans le présent règlement, ils doivent respecter les prescriptions ci-après : […] Les façades des immeubles et les clôtures des terrains riverains doivent être tenus propres. **Les graffiti sont interdits.** L'affichage, lorsqu'il n'est pas interdit, doit être exécuté et maintenu dans des conditions de propreté satisfaisantes. »[408]

Créés par la loi du 15 février 1902, les règlements sanitaires communaux sont remplacés par les règlements sanitaires départementaux, eux-mêmes institués par le décret-loi du 30 octobre 1935. Ils sont rendus obligatoires en 1953, dans le code de la santé publique qui prévoit par son article L1 que :

---

[405] *Ibid*., p. 29.

[406] Par exemple, un document de synthèse des activités du nettoiement de Paris daté d'avril 1972 n'en fait toujours aucune mention.

[407] Lors de nos dernières consultations de ces documents à la BnF en février 2017, nous n'avons pu consulter le règlement sanitaire départemental daté de 1940. Cependant dans les RSD daté d'avant 1940 que nous avons consultés, aucune mention du graffiti n'apparaît.

[408] BnF, 8-FW-1593, Paris Règlements sanitaires départemental et de la Ville de Paris, arrêté interpréfectoral du 10 avril 1965, « Titre IV, Mesures de salubrité générale. Section 2, Salubrité des voies, espaces et lieux publics. Salubrité des voies privées et des terrains non bâtis, ordures ménagères. Article 89 A – Propreté des voies et des espaces publics. Balayage. Nettoiement. Fait à Paris, le 10 avril 1965, le Préfet de la Seine Raymond Haas-Picard, le Préfet de Paris, Maurice Papon. »

> « Dans tous les départements, le préfet [*autorité compétente*] est tenu, afin de protéger la santé publique, d'établir un règlement sanitaire applicable à toutes les communes du département. Ce règlement est établi sur la proposition du directeur départemental de la santé et après avis du conseil départemental d'hygiène. »

Le département de la Seine, renommé département de Paris, possède donc un Règlement Sanitaire Départemental depuis le début des années 1950. Une circulaire relative à la révision du RSD-type entre en vigueur le 9 août 1978 et chaque département est alors muni d'un règlement construit sur le même modèle que celui des autres. L'interdiction des graffitis reste exprimée dans les mêmes termes ; parmi les « mesures de salubrité générale », l'article 99 règlemente la « propreté des voies et des espaces publics » et rappelle que « les graffitis sont interdits »[409]. Cette interdiction des graffitis reste pour le moins floue, si ce n'est lacunaire quant à l'imputation de responsabilités : les auteurs de graffitis sont certainement en tort aux yeux de ce règlement lorsqu'ils réalisent une inscription, mais ici les propriétaires des murs semblent être eux aussi désignés comme responsables du maintien de leurs façades dans un état de propreté. Un texte du directeur de la Propreté de Paris daté de 1988 va en effet dans le sens d'une telle lecture du règlement sanitaire :

> « Le règlement sanitaire se limite à imposer à chaque propriétaire de garder la façade de son immeuble en parfait état de propreté. »[410]

De même qu'un court extrait du magazine municipal, daté de mars 1988 :

> « Si la Mairie de Paris a l'obligation de débarrasser des graffiti tous les édifices publics, il n'en va pas de même pour les édifices privés. En effet, la loi impose aux propriétaires d'immeubles le bon entretien de leurs façades. Il va sans dire qu'une telle obligation peut s'avérer très coûteuse. »[411]

Parallèlement à la question des responsables à punir se pose surtout celle des moyens disponibles pour les punir, et pour faire appliquer le règlement sanitaire. Dans une ville au statut juridique mouvant et particulier comme Paris, quels acteurs sont en capacité de veiller à l'application de cet article 99-2 du RSD ?

Dans la majorité des Départements, les infractions au Règlement Sanitaire Départemental peuvent être constatées par les différents acteurs mentionnés dans l'article L48 du code de la santé publique (abrogé le 22 juin 2000), parmi lesquels figurent les officiers et agents de police judiciaire (dont le maire fait partie, ainsi que les policiers municipaux, nationaux, la gendarmerie), les inspecteurs de salubrité ou les agents habilités à constater par procès-verbaux les contraventions au code de la route[412]. Dans le cas particulier de Paris, dont les frontières correspondent à celles du département et

---

[409] *Règlement sanitaire départemental de Paris*, en vigueur depuis le 23 novembre 1979, disponible en ligne sur le site de *Légifrance*, (dernière consultation le 15 septembre 2016). Texte intégral en annexes.

[410] Médiathèque de la DPE, Ozanne François, 1988, *Paris, une nouvelle propreté sous différents angles*, p. 10 « L'évolution réglementaire ».

[411] BHdV, *Paris le Journal*, n°83, mars 1988, p. 38.

[412] Voir Code de la Santé publique, article L 48 (version au 22 juin 2000) : « Les infractions aux prescriptions des articles L. 1er à L. 7-1, L. 12, L. 14 et L. 17 à L. 40 ou des règlements pris pour leur application sont constatées par des officiers et agents de police judiciaire [*autorités compétentes*] conformément aux dispositions du Code de procédure pénale ainsi que par les inspecteurs de salubrité commissionnés à cet effet par le préfet et assermentés dans les conditions fixées par décret. Les procès-verbaux dressés par les inspecteurs de salubrité en ce domaine font foi jusqu'à preuve contraire. Les contraventions aux dispositions du règlement sanitaire départemental et des autres actes réglementaires, relatives à la propreté des voies et espaces publics, peuvent être également relevées par les agents spécialement habilités à constater par procès-verbaux les contraventions aux dispositions du code de la route concernant l'arrêt ou le stationnement des véhicules. »

qui est régulée par un Préfet jusqu'en 1977, le Règlement Sanitaire Départemental de Paris prévoit dans son article 156 que :

> « Le Préfet, Secrétaire Général de la Préfecture de Paris, le Préfet, le directeur de cabinet du Préfet de police, le Maire de Paris, les directeurs et chefs de service intéressés de la Préfecture de Paris et de la Préfecture de Police, ainsi que les agents de ces services dûment habilités, les commissaires de police, les officiers et agents de police judiciaire, les vétérinaires inspecteurs ainsi que les inspecteurs de salubrité commissionnés et assermentés sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'application du présent arrêté, qui abroge et remplace les dispositions de l'arrêté interpréfectoral du 10 avril 1965. »

Dans les faits, de 1959 à 1977, c'est bien la Préfecture police de Paris qui est chargée de contrôler l'application du règlement sanitaire. En outre, un organe spécifique de la Préfecture de Paris semble impliqué dans différentes tâches de propreté, tout en restant indépendant du service du nettoiement, le Centre d'Action pour la Propreté de Paris (CAPP). Créé en 1958, il est placé « sous l'autorité directe du Préfet » et est censé assurer « la diffusion des renseignements, les relations avec la presse, la correspondance avec le public »[413], *via* la production d'« une propagande attrayante utilisant l'affichage, le cinéma, la radio, la télévision »[414]. Dès la fin des années 1950, la création de ce service est pensée pour agir sur les « habitants […] et des usagers de la voie publique », dont le comportement peut « apporter une aide précieuse par leur compréhension des problèmes et par une discipline librement consentie tendant à éviter les causes de souillures. »[415] Par ailleurs, un document daté de 1978 précise que le CAPP, en plus de lutter « *pour sensibiliser les Parisiens à la propreté de leur ville, organise le ramassage gratuit des objets encombrants des particuliers et mène un inlassable combat contre l'affichage sauvage et les graffitis sur les murs et les arbres* »[416]. Autrement dit, dès les années 1950, le travail de répression pénale des contrevenants au RSD, mené par la Préfecture de police, s'accompagne d'un travail de communication intense, mené par la Préfecture de la Seine – puis de Paris. Bien que peu connu et peu documenté dans les archives consultées, le rôle des agents du CAPP s'étend alors aussi à l'effacement ponctuel de quelques graffitis.

La loi du 31 décembre 1975 portant réforme du régime administratif de Paris prévoit l'élection d'un Maire pour Paris. Élu en 1978, son pouvoir est désormais régi, comme celui des autres maires, par le code des communes, à l'exception des dispositions prévues par la loi du 31 décembre 1975. Parmi ces exceptions, les pouvoirs de police restent, d'après l'article 9, entre les mains du préfet de police :

> « Le préfet de police continue d'exercer dans Paris les pouvoirs et attributions fixés par l'article 10 (alinéa 1er[417]) de la loi du 10 juillet 1964 portant réorganisation de la région parisienne. »

Les « inspecteurs de salubrité » qui composaient le CAPP auprès du cabinet du Préfet de Paris intègrent donc en 1980 un nouveau CAPP, désormais inscrit dans l'organigramme de la Direction de la Propreté de Paris, où ils n'ont toujours d'inspecteur que le nom. Dans de nombreuses archives, cette évolution administrative du rattachement du CAPP n'est pas évoquée, et l'arrivée du CAPP dans

---

[413] Voir Prost, Barbara, 2014, *op. cit.*, p. 195, d'après BMO 28 mars 1958, p.698. Placé donc sous l'autorité du Préfet de la Seine, puis Préfet de Paris.

[414] Médiathèque de la DPE, Ville de Paris, dossier « Le service du nettoiement à Paris », juin 1967, p. 38, phrase complétée ainsi : « le CAPP […] fonctionne au cabinet du Préfet de la Seine ».

[415] Ibid.

[416] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, *Journal de Paris*, n°1, 1978, p. 49.

[417] L'article en question : « Dans la ville de Paris, le préfet de police exerce les pouvoirs et attributions à lui conférés par l'arrêté des consuls du 12 messidor an VIII et par les textes qui l'ont modifié. »

la direction de la propreté est présentée comme une création. Par exemple, selon le magazine municipal, ce groupe « d'agents municipaux, inspecteurs de la propreté », « est né en 1980 de la volonté du Maire de Paris »[418]. Leur travail à la Ville reste très proche de ce qu'il était à la Préfecture, un travail d'information et de sensibilisation, même si quelques modifications surviennent :

> « Leur mission de départ consiste, au cours de tournées de surveillance dans les rues de Paris, à constater les infractions au Règlement Sanitaire et à mener, oralement ou par écrit, vis-à-vis des responsables identifiés de ces infractions, une action d'information et de persuasion pouvant se poursuivre en cas de récidive par la répression, en liaison avec les agents de la Préfecture de Police. »[419]

Autrement dit, les pouvoirs d'information et de surveillance de l'espace public de ces agents sont d'abord explicitement pensés pour être complémentaires à ceux de la police nationale. Concrètement, les agents du CAPP peuvent lancer des procédures de rappel à l'ordre des contrevenants par « une lettre d'avertissement », suivie « d'une lettre recommandée s'il y a récidive », puis d'un « contrôle conjoint avec les Services locaux de Police [pour] dresser un procès-verbal aux contrevenants-récidivistes qui n'ont pas tenu compte des avertissements. » En effet, en matière de verbalisation, « *la répression des infractions commises, quant au Règlement Sanitaire, incombe aux Services de Police* »[420]. Les « contractuels du stationnement payant »[421], c'est-à-dire les agents de la Direction de la Protection assermentés pour verbaliser les infractions aux espaces de stationnement, peuvent eux aussi, à partir de 1980, verbaliser les contrevenants au Règlement Sanitaire sur sollicitation des agents du CAPP.

Considérant que l'attention des policiers nationaux est « souvent concentrée sur d'autres interventions plus prioritaires »[422], le travail des inspecteurs est organisé au sein de la direction de la Propreté de manière à ce qu'ils puissent devenir un relais entre les services techniques ou les citoyens, et les forces de police. Effectuant eux-mêmes des tournées régulières dans Paris, la trentaine d'agents du CAPP recueille également les plaintes (écrites ou téléphoniques) des usagers et les informations transmises par les équipes de terrain de la Direction de la propreté. Riches de ces informations, ils lancent régulièrement des procédures de rappel à l'ordre, de la simple intervention verbale à la sollicitation des policiers municipaux pour verbaliser les contrevenants.

Le rôle des agents du CAPP évolue aussi en partie à partir de 1980 au sujet de l'interdiction des graffitis, prévue par l'article 99-2 du Règlement Sanitaire. Les quelques agents qui étaient jusqu'ici en charge de l'effacement des graffitis sont rattachés à la section du nettoiement pour poursuivre cette mission dans les subdivisions[423]. Il n'incombe donc plus aux agents du CAPP tel que refondé en 1980 d'intervenir dans les tâches d'effacement. En revanche, les informations qu'ils sont chargés de communiquer aux propriétaires des murs graffités s'enrichit puisqu'à partir de 1980, les moyens d'effacement des graffitis s'élargissent. Le 14 avril 1980, le Maire de Paris signe un arrêté « *déterminant les prix à appliquer aux travaux d'effacement des graffiti et d'indications diverses,*

---

[418] BHdV, *Paris, le journal*, 24 octobre 1992, article « Un centre d'action pour la propreté ».

[419] Médiathèque de la DPE, Direction de la Propreté de Paris, février 1985, « Inspecteurs de la propreté », in *Fiches documentaires de la propreté de Paris*.

[420] *Idem.*

[421] Médiathèque de la DPE, Note de François Ozanne à l'attention de M. le Directeur Général de l'Information et des Relations Extérieures, Paris, 22 février 1980.

[422] *Ibid*.

[423] Pour la présentation de l'organigramme de la direction de la propreté, voir chapitre 2.

*d'enlèvement des affiches et de débarras de débris exécutés en régie à la demande et pour le compte de tiers* »[424]. Cet extrait du journal de communication interne à la Direction de la Propreté, *Le Canton*, évoque plus précisément la teneur du rôle des agents du CAPP face au problème des graffitis :

> « L'enlèvement des graffiti et de l'affichage sauvage est un des facteurs importants de la propreté de Paris. Afin d'améliorer l'action déjà amorcée par le Centre d'Action de la Propreté de Paris dans ce domaine, des marchés ont été passés pour permettre l'enlèvement des graffiti et de l'affichage sauvage. En complément et afin de permettre l'exécution de travaux prioritaires, la Direction a décidé de rattacher, dès le 1er octobre 1980, à la section du Nettoiement les agents du CAPP chargés de ces tâches. La détection des points à traiter se fera donc avec les personnels de police comme auparavant ainsi qu'avec l'aide de tous les agents de la Section du Nettoiement. […] »[425]

Considérant qu'il est relativement complexe de saisir un auteur de graffiti sur le fait en pleine journée, les agents du CAPP se contentent de repérer les graffitis et affiches sauvages dans les rues de Paris. Cependant, à partir du milieu des années 1980, leurs compétences évoluent et ils deviennent une véritable « police municipale de la salubrité ». L'élargissement de leurs compétences permet-elle pour autant à ces agents municipaux de participer davantage à la répression des propriétaires de murs graffités ou à celle des auteurs de graffitis ?

### *C. Le CAPP, une police municipale de la salubrité urbaine à Paris*

Le 29 décembre1986 est votée la loi n°86-1308 portant adaptation du régime administratif et financier de la ville de Paris. Cette loi modifie notamment l'article 9 de la précédente loi de 1975, disposant de la création de pouvoirs de police restreints pour le Maire de Paris. Ce dernier est désormais « chargé de la police municipale en matière de salubrité sur la voie publique » et en particulier, « les dispositions de l'article L48 du code de la santé publique sont applicables aux inspecteurs de salubrité de la ville de Paris »[426].

Concrètement, cette loi permet directement aux agents du CAPP de prêter serment devant le tribunal de police. Assermentés à dresser des procès-verbaux, ils obtiennent donc à partir de 1987 le pouvoir effectif que leur confère depuis 1953 l'article L48 du Code de la Santé Publique relatif à l'application du Règlement Sanitaire Départemental, à Paris. Et un agent du CAPP de préciser, dans le magazine municipal d'octobre 1992 : « à chaque intervention, nous présentons notre carte et notre plaque de service »[427]. Cette remarque est loin d'être anodine. La loi de 1986 confère de nouveaux pouvoirs aux agents du CAPP, mais de manière significative, les rites auxquels ils se prêtent désormais transforment leur rôle au sein de la direction de la propreté. À partir de 1987, ils peuvent dresser des procès-verbaux et leur mission d'information passe progressivement au second plan, pour

---

[424] Mairie de Paris, Propreté de Paris ; textes législatifs et réglementaires, Documentation préparée par les Services administratifs de la Direction de la Propreté, [1983/1984], 82 p., cité in Prost, Barbara, 2014, *op. cit.*, p. 331, note 144. Cette information est soumise à caution, dans la mesure où nous n'avons pas pu retrouver, à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, la trace de cet arrêté dans le Bulletin Municipal Officiel (et ce, même en élargissant les dates de la recherche de 1979 à 1984).

[425] Médiathèque de la DPE, *Le Canton*, « Bulletin d'information du STM », n° 14, août-septembre 1980. Sous-titre du magazine : « Ce bulletin est élaboré pour vous donner – périodiquement – les informations concernant le Service technique du Nettoiement. »

[426] Loi n°75-1331 du 31 décembre 1975, article 9, disponible en ligne sur *Légifrance*. Texte en annexes.

[427] BHdV, *Paris, le journal*, 24 octobre 1992.

deux raisons. La première tient à la création, en 1987, de postes de « communicateurs de la propreté » au sein de chaque subdivision[428]. Autrement dit, la direction de la propreté embauche de nouveaux agents dont les missions de communication et de sensibilisation aux enjeux de la propreté urbaine sont directement rattachées aux échelons territoriaux de l'administration. La seconde tient à l'évolution des usages de la verbalisation à la Mairie de Paris.

Longtemps réclamée mais jamais obtenue, la cession de pouvoirs de police au maire de Paris est au cœur de capacités d'action municipales que ce chapitre vient questionner autour du cas précis de la lutte anti-graffiti. Aussi la loi du 29 décembre 1986 marque-t-elle un pas important dans l'évolution des pouvoirs policiers de la municipalité. Faisant partie des rares agents municipaux assermentés (avec les ASVP et quelques agents des parcs et jardins), les agents du CAPP détiennent à partir de 1987 des pouvoirs de police. Ces pouvoirs sont certes limités, ils ne peuvent dresser de procès-verbaux que sur la base du RSD et de quelques arrêtés municipaux, mais ils sont pris au sérieux. Un faisceau d'indices recueillis sur le terrain nous permet formuler l'hypothèse suivante : à la Direction de la Propreté, le travail des agents du CAPP est mis en lumière par leur hiérarchie et en partie perçu par les agents eux-mêmes en partie, comme un travail policier.

Tout d'abord, dans un fascicule destiné à la formation des agents du CAPP, les deux principales missions des agents sont rappelées et reformulées en termes de tâches policières :

> « Les inspecteurs de la salubrité remplissent ces deux fonctions (police administrative et police judiciaire). *En informant* les résidents, ils remplissent une fonction de police administrative. *En constatant les infractions commises* dans les procès-verbaux, ils remplissent une fonction de police judiciaire. »[429]

Bien que soient ensuite rappelées les limites de ces fonctions de police judiciaire (« *strictement limitée à la constatation des infractions par procès-verbaux. Les inspecteurs de la salubrité n'ont pas de pouvoir coercitif* »[430]), on peut noter que l'association rhétoriques des fonctions de ces agents à celles des policiers est ici manifeste. On retrouve cette association rhétorique dans l'usage récurrent du terme « inspecteur » pour désigner les agents du CAPP. Officiellement « agents assermentés », ils sont aussi désignés par l'expression « inspecteurs de la salubrité », dont le diminutif « inspecteurs » est le plus souvent usité. Le mimétisme n'est pas seulement rhétorique. Les bâtiments du CAPP dans lesquels nous avons rencontré plusieurs agents sont localisés dans le 15e arrondissement, dans un bâtiment dont on nous a explicitement demandé de ne pas communiquer l'adresse (afin, nous a-t-on dit, d'éviter les représailles des contrevenants verbalisés à l'encontre des agents).

[428] Voir organigrammes, chapitre 2.
[429] Document de formation des agents du CAPP, archives personnelles des agents rencontrés, p.5.
[430] *Idem.*

**Encadré – les inspecteurs de la salubrité, des policiers municipaux en puissance ?**

Dans les années 2000, la volonté politique de renforcer le rôle des agents du CAPP, devenu Bureau de la Lutte contre Les Incivilités et pour la Préservation De la Propreté de Paris (BLIPP), est manifeste. Au début des années 2000, leur nombre a doublé, passant de 40 à 88, avec notamment la création d'une nouvelle brigade dite « d'intervention », comportant elle-même 24 agents pouvant agir sur l'ensemble du territoire parisien (cf. organigramme en annexes). A ce développement du service correspond une volonté politique claire de faire augmenter le nombre de procès-verbaux dressés. François Dagnaud, adjoint à la propreté auprès de Bertrand Delanoë de 2008 à 2013, explicite cette volonté :

*« La pédagogie a besoin de verbalisation pour être crédible et la verbalisation est aussi un élément de pédagogie, les deux sont liés. Et nous la difficulté, c'est que pour rendre crédible la verbalisation, on a besoin, je le dis, je l'ai toujours assumé, on a aussi besoin d'une politique du chiffre. C'est-à-dire qu'à un moment donné, on n'a pas d'autre façon de crédibiliser la menace ou le risque d'être verbalisé en cas de comportement en infraction que de pouvoir montrer qu'il y a beaucoup de verbalisation. […] Mais ce que je veux dire, c'est que j'ai toujours évité d'opposer verbalisation/prévention, les deux s'inscrivent dans la même démarche, et en même temps j'ai toujours expliqué aux inspecteurs qu'on a réformé plusieurs fois le CAPP, […] on a du mal. […] Mais c'est un outil, c'est le seul qu'on a. Alors il est très insuffisant, en même temps on en n'a pas d'autre pour voilà, asseoir le risque d'être verbalisé en cas de comportement… […] Et en même temps, si le but du jeu est bien de modifier les comportements, bon, euh… pour les modifier il faut aussi pouvoir jouer un peu du bâton. »*[431]

Lors d'observations de terrain réalisées avec trois équipes d'agents assermentés du CAPP au cours de l'hiver 2012-2013, nous avons pu constater que l'instauration récente de cette « politique du chiffre » au sein de ce service produisait des effets contrastés sur le rôle endossé par les agents. Alors que certains agents semblent fiers de leur insigne et ont à cœur de réaliser un nombre important de procès-verbaux, d'autres restent critiques vis-à-vis de cette politique, considérant que leur cœur de métier est avant tout lié à leur mission d'information et de pédagogie pour faire respecter le Règlement Sanitaire. Par exemple, en observation dans un arrondissement de Paris, l'un des agents que nous avons suivi en décembre 2012 nous explique qu'il « préfère dresser les PV quand la personne est prise sur le fait, ce qui permet d'expliquer pourquoi on verbalise » (Carnet d'enquête). Cette manière de verbaliser « en face » induit la volonté claire de l'agent de pratiquer des formes de pédagogie que la verbalisation par courrier ne permettrait pas. Plus clairement encore, cette réticence à appliquer une politique du chiffre est manifeste quand, plus tard dans l'après-midi, alors que la nuit est tombée et qu'il pleut, les deux agents se contentent de rappeler à l'ordre une femme ne ramassant pas la déjection de son chien, plutôt que de la verbaliser, avant de m'expliquer : « je préfère rentrer bredouille que de verbaliser cette femme » (une femme âgée, qui s'était mise à pleurer après qu'ils l'aient abordée). Dans le cas de ces deux agents, la critique à l'égard de la politique du chiffre témoigne ici d'ailleurs d'un recul plus général à l'égard des fonctions policières qu'ils peuvent endosser : « mais on n'est pas à la criminelle, on est à la propreté de Paris ». A l'inverse, deux agents suivis en observation dans un autre arrondissement ont témoigné d'une grande réceptivité à cette politique du chiffre. Commençant la journée par une planque près d'un square, l'objectif de ce long stationnement matinal était de « faire du chien », c'est-à-dire dresser des PV en allant scruter les pratiques des propriétaires de chiens lors de leurs promenades matinales. Les rapports

[431] Entretien avec François Dagnaud, adjoint au Maire de Paris en charge de la propreté de 2008 à 2013, Paris, Mairie du 19e arrondissement, 6 mars 2013.

des agents du CAPP à la politique du chiffre et à leur statut d'« inspecteur » est donc relativement différenciée d'un binôme à l'autre mais d'après nos entretiens, elle imprègne malgré tout de plus en plus leurs pratiques.

Enfin, cette « politique du chiffre » n'aurait de sens si elle ne faisait pas l'objet d'une communication spécifique. Ainsi, sur le site de la Ville de Paris, on peut trouver des statistiques témoignant de l'intensification d'une lutte plus large « contre les incivilités » au sein de laquelle les inspecteurs de la salubrité dressent près de 25 000 PV par an :

Figure 1 – Source Paris.fr, (dernière consultation en novembre 2016)

A Paris, le Maire ne dispose pas des pouvoirs de police, ce sont la police nationale et la gendarmerie qui ont le pouvoir de faire appliquer la loi sur le territoire de la commune. Cependant, depuis 1986, des agents municipaux sont assermentés et peuvent exercer, parmi quelques autres prérogatives, des pouvoirs de police de la salubrité urbaine. Bien que leurs capacités en matière de lutte contre les graffitis soient limitées, ils concentrent leur action sur la lutte contre certaines infractions au règlement sanitaire (déjections canines, dépôt de poubelles sur la voie, affichage commercial sauvage) et rendent visible par un nombre toujours croissant de procès-verbaux une action municipale répressive. La communication des nombres de procès-verbaux dressés par ces agents et leurs collègues assermentés participent de la mise en scène de l'action municipale pour la « tranquillité publique », une action au sein de laquelle la politique de propreté tient une place particulière. Autrement dit, le travail de terrain, d'information et de verbalisation des inspecteurs de la salubrité à pour ambition d'infléchir en partie les comportements déviants vis-à-vis du RSD, mais il participe aussi fortement à la mise en scène du rôle civilisateur de la Ville vis-à-vis des usagers de l'espace public. Concernant plus précisément la lutte contre les graffitis, reste maintenant à saisir le rôle des arrêtés dans la construction du cadre juridique au sein duquel les acteurs municipaux peuvent lutter contre ce phénomène.

### *D. L'ÉLARGISSEMENT DES POUVOIRS MUNICIPAUX PAR ARRÊTÉS*

Sans pouvoirs de police, alors que les agents du CAPP n'ont qu'un rôle limité pour faire appliquer le RSD en matière de graffitis, le Maire de Paris se retrouve relativement impuissant pour faire appliquer les normes qui permettraient de réguler les graffitis. Limité dans ses usages des catégories juridiques préexistantes, il est donc amené à produire lui-même des normes lui permettant d'agir sur le graffiti par le biais de son administration.

Pour nous en tenir ici aux enjeux juridiques, on remarque que les années 1980 sont l'occasion d'une inflation réglementaire à l'échelle municipale. Les arrêtés du maire se multiplient, venant réglementer des usages de plus en plus variés de l'espace public. Présentés dans le « recueil des textes municipaux réglementant la propreté à Paris »[432], des textes règlementant les autorisations d'étalages et de terrasses[433], ou la distribution de prospectus[434], les fêtes foraines[435], les bouquinistes[436], ou encore le ravalement des immeubles[437], l'enlèvement des affiches[438] et l'élimination des graffitis[439] y sont rassemblés. Sans revenir plus en détail sur chacun de ces textes, on peut faire le constat qu'ils témoignent d'un élargissement notable des objets considérés par la municipalité comme relevant du domaine de la salubrité urbaine. Celle-ci ne se limite plus aux seuls ramassages des ordures ménagères et nettoiement des chaussées. Désormais, les questions d'occupation de la voie publique, d'expression publique, d'esthétique des façades sont également à prendre en compte dans la définition, ne serait-ce que réglementaire, des problématiques de propreté urbaine. C'est évidemment parmi elles que l'on retrouve le graffiti. Concernant la régulation des graffitis, qui s'oriente progressivement vers l'élargissement des possibilités de son effacement, trois arrêtés retiennent en particulier notre attention.

Nous avons déjà mentionné le premier, signé le 14 avril 1980, qui établit pour la première fois des tarifs de dégraffitage. Autrement dit, à partir de 1980, les propriétaires privés peuvent faire appel aux services municipaux pour faire effacer les graffitis sur leur façade, moyennant un prix fixé dans ledit arrêté[440]. En 1985, un deuxième arrêté du maire prévoit la création d'un abonnement forfaitaire aux

---

[432] Document produit par le bureau juridique et foncier de la Direction de la Protection de l'Environnement. Mairie de Paris, version mise à jour en novembre 1999. Ce document nous a été fourni par les inspecteurs du CAPP rencontrés en hiver 2012-2013.

[433] *Ibid.*, Arrêté du 4 juillet 1981 du Maire de Paris et du Préfet de Police relatif notamment aux autorisations d'étalages et terrasses dans les voies piétonnes.

[434] *Ibid.*, Arrêté du 21 juillet 1982 du Préfet de Police de Paris réglementant la distribution de prospectus et d'objets sur la voie publique.

[435] *Ibid.*, Arrêté du 18 janvier 1984 réglementant les fêtes foraines.

[436] *Ibid.* Arrêté du 1er octobre 1993 du Maire de Paris portant règlement des bouquinistes.

[437] *Ibid.* Arrêté du 20 août 1991 du Maire de Paris relatif au ravalement obligatoire des immeubles à Paris afin de maintenir les façades des immeubles en état constant de propreté. Sur ce point, voir chapitre 2.

[438] *Ibid.* Arrêté du 15 décembre 1995 du Maire de Paris relatif à l'enlèvement d'office des affiches aux frais du responsable de l'affichage illicite.

[439] *Ibid.* Arrêté du 15 octobre 1999 du Maire de Paris relatif à l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens.

[440] Ces tarifs sont revus régulièrement. Voir délibération D 515, en date du 23 mars 1981, instituant un tarif pour les travaux de nettoiement et d'enlèvement de déchets exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers ; délibération D2094, en date des 17 et 18 décembre 1984, instituant des tarifs pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses d'enlèvement d'affiches et de débarras de débris et déchets divers, exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers. Ces deux délibérations sont citées dans le Bulletin Municipal Officiel de 1985, compte-rendu du conseil municipal, délibérations des 16 et 17 décembre 1985. Délibération 1985 D. 2170 : « Institution et fixation, à compter du 1er janvier 1986, d'un tarif forfaitaire annuel pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications idverses, ainsi que l'enlèvement d'affiches, exécutés par la Ville de Paris, pour le compte de tiers sur des immeubles d'habitation ou assimilés : M. Michel Elbel, rapporteur. »

services de dégraffitage[441]. Le tarif forfaitaire annuel ainsi que le prix de l'effacement unitaire des graffitis sont réévalués régulièrement par le Conseil de Paris. Ne modifiant aucune des normes légales ou règlementaire évoquées jusqu'ici, cet arrêté a vocation à renforcer l'action municipale de lutte anti-graffiti en ceci qu'il systématise les relations entre les propriétaires d'immeubles l'administration de la propreté. Enfin, le 15 octobre 1999 un troisième arrêté vient se substituer aux précédents et prévoit l'effacement systématique des graffitis figurants sur tous les immeubles privés par les services de la propreté.[442] Mentionnant le RSD en ceci qu'il interdit les graffitis d'une part, et prévoit la punition des propriétaires qui ne les effaceraient pas d'autre part, cet arrêté donne au Maire de Paris les pouvoirs d'intervenir directement sur toutes les façades de la commune pour en effacer les graffitis. Ces interventions sont ensuite réalisées par les services techniques et administratifs de la propreté municipale. À l'échelle municipale, c'est aujourd'hui ce texte dont les pouvoirs publics font le plus grand usage. Contrairement aux textes de loi et au règlement sanitaire évoqués plus haut, cet arrêté donne à l'administration municipale le pouvoir de mener quotidiennement une politique de lutte anti-graffiti d'ampleur.

Comment saisir alors la place de cet arrêté dans l'économie générale des textes juridiques évoqués tout au long de cette section ? Si l'arrêté du 10 octobre 1999 permet bien au Maire de Paris de construire une action administrative pour effacer les graffitis dans la ville, les autres textes sont-ils pour autant sans effet sur la définition municipale d'un « problème » de propreté autour du graffiti ?

Le Code Pénal prévoit pour les auteurs de graffitis des sanctions plus lourdes que celles prévues par le Code de la Santé Publique dans l'application du Règlement Sanitaire Départemental. Autrement dit, le droit véhicule l'idée qu'il est plus grave d'écrire sur le mur d'autrui sans sa permission que de ne pas, en propriétaire, effacer les graffitis présents sur son mur. Aussi est-il politiquement difficile de mener une campagne de verbalisation contre les propriétaires de murs graffités au nom du fait que le pouvoir de police de salubrité soit le seul dont dispose le Maire. On comprend ici que le Maire n'utilise pas l'article 99-2 pour faire verbaliser les propriétaires de murs graffités et fasse finalement le choix, en 1999, de signer un arrêter pour faire endosser aux services municipaux eux-mêmes la charge d'effacer systématiquement les graffitis dans Paris, dédouanant ainsi *de facto* les propriétaires de leur obligation. Comme le souligne Danièle Lochak, « *les normes déterminent l'acceptabilité des conduites et deviennent l'étalon qui permet de discriminer entre les comportements conformes ou "normaux" et les comportements déviants* »[443]. Ici, en l'occurrence, le choix de ne pas poursuivre les propriétaires immobiliers au nom du règlement sanitaire découle de l'idée « normale », communément acceptée, que les auteurs de graffitis sont considérés comme plus déviants qu'eux. On le voit très bien, « *le droit, instrument de codification des conduites et donc de régulation des rapports sociaux concrets, régit aussi les représentations collectives qui s'y attachent, dans la mesure où il y imprime une certaine image-de l'ordre social.* »[444] Et par-delà cet exemple

[441] BHdV, BMO Conseil municipal. Délibérations des 16 et 17 décembre 1985. 1985 D. 2170, *op.cit.* Voir Annexes.

[442] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, BMO 29 octobre 1999, p. 2283, « Creation par la ville de paris d'un dispositif de degraffitage gratuit des immeubles parisiens. »

[443] Lochak, Danièle, « Droit, normalité et normalisation », in Loschak D., *et ali*, 1983, *Le droit en procès*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 59-60

[444] *Ibid.*, p. 59

précis, l'ensemble des normes inventoriées dans cette première section constituent un discours sur le graffiti. Pour Joseph Gusfield, « la loi incarne des significations »[445] qu'il s'attache à déconstruire dans le cadre d'un travail sémiologique où il définit le droit, à travers l'exemple du code de la route, comme d'« une configuration d'images, au caractère factuel et moral, dont une série d'obligations peuvent être déduites »[446]. Loin de réaliser un tel travail sémiologique, nous prenons néanmoins acte de ce caractère discursif et performatif, en ceci que, comme le souligne Danièle Lochak, *« le droit diffuse une certaine idée de ce qui est normal et de ce qui ne l'est pas, qui s'imprègne dans les consciences et modèle les représentations collectives. Imposant des règles de conduite d'un côté, proposant une image cohérente et convaincante de l'ordre social de l'autre* »[447]. À ce titre, le cadre administratif des politiques de salubrité urbaine dans lequel le Maire de Paris choisit d'administrer progressivement le graffiti comme une nuisance est lui aussi en partie défini par le cadre juridique ainsi dessiné.

*

Dans la pratique, le Maire de Paris n'est pas habilité à se saisir de l'ensemble de ces textes pour mener, s'il le souhaite, une politique anti-graffiti. Si la qualification d'injure publique peut lui permettre de mettre en place des procédures d'effacement d'office rapides, la qualification de dommages aux biens n'est mobilisable que par des agents de l'État. Ainsi, à l'échelle municipale, ce n'est qu'en leur qualité de souillures que les graffitis peuvent faire l'objet de politiques répressives. Si cette répression peine, on l'a vu, à s'incarner dans les missions policières des inspecteurs de la salubrité au quotidien, elle prend en revanche toute son ampleur dans les politiques d'effacement menées par la direction de la propreté de Paris depuis sa création en 1979. Cependant, de cette création à la signature de l'arrêté municipal qui, en 1999, prévoit l'effacement systématique de tous les graffitis, le cadre administratif dans lequel la lutte anti-graffiti s'est construite s'est lui aussi largement transformé. L'histoire des transformations de ce cadre sera au cœur de la section suivante.

## CONCLUSION DE LA SECTION 1
## LES RESSOURCES JURIDIQUES LIMITÉES DU MAIRE POUR LUTTER CONTRE LES GRAFFITIS

Injure publique, dommage aux biens ou atteinte à l'environnement, le droit rend possibles différentes qualifications du graffiti. Depuis 1881, au nom de la qualification d'injure publique, des agents préfectoraux puis municipaux de Paris sont chargés d'effacer les graffitis qualifiés d'« injurieux » dans de brefs délais après leur détection, sur l'ensemble du territoire parisien. En l'absence de pouvoirs de police le Maire de Paris n'a pas, en revanche, la ressource nécessaire pour poursuivre les auteurs de graffitis, en tant qu'auteurs de dommages aux biens. Du ressort de la police nationale – ou de polices municipales dans le reste des Villes de France –, la poursuite des contrevenant à l'article 322 du Code Pénal n'est que rarement prioritaire mais conduit tout de même

[445] Voir Gusfield, Joseph, 2009, *La culture des problèmes publics : l'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Economica, p. 127.
[446] *Ibid.*, p. 128.
[447] Lochak, *op. cit.*, p. 64.

au jugement régulier d'auteurs de graffitis, notamment en Île-de-France. Enfin, le Maire de Paris, dispose d'un pouvoir de police de la salubrité qui seul lui permet de mettre en œuvre une action répressive à l'encontre des contrevenants au règlement sanitaire. Cependant, en matière de graffitis, ce cadre juridique rend essentiellement possible la poursuite des propriétaires de façades que la Ville, *via* ses inspecteurs de la salubrité, se garde bien de punir. Les ressources juridiques à disposition du Maire de Paris, cet « usager du droit »[448], pour lutter contre les graffitis se révèlent donc limitées. Néanmoins, elles sont décisives dans le choix des termes qui permettent au Maire de formuler l'arrêté qui lui permet mettre en œuvre une politique à la fois sanitaire (cadre du RSD), en formulée comme la réparation des dommages commis par les auteurs de graffitis (référence au Code Pénal), bien plus que comme la substitution de l'action publique au devoir des propriétaires. En mobilisant ensemble dans son arrêté les différents registres d'imputation de responsabilités présents dans les différents textes juridiques évoqués, le Maire de Paris se donne ainsi les moyens de mener une action administrative de « lutte anti-graffiti » au nom de la propreté urbaine.

De plus, même si les leviers juridiques d'action municipale contre le graffiti semblent limités, la politisation de ce problème au sein de la catégorie d'action publique majeure que devient la « propreté » n'est pas sans effet sur la municipalisation du problème. Comme le souligne Tanguy le Goff dans un article sur la politisation d'une catégorie voisine de la propreté, la sécurité : « *les maires, souvent désireux de s'imputer plus de pouvoir qu'ils n'en ont effectivement, entretiennent la confusion autour de l'étendue de leurs pouvoirs, dont ils comptent tirer profit. En effet, ce pouvoir ne repose pas seulement sur leurs compétences juridiques, mais sur les représentations qu'ils en donnent* »[449]. Ainsi, dans la seconde section de ce chapitre, il s'agit d'analyser plus en détails la politisation de la propreté, catégorie au sein de laquelle le graffiti est saisi par les politiques municipales au tournant des années 1980.

[448] Lascoumes, Serverin, 1988, *op. cit.*, p.174.

[449] Le Goff, Tanguy, « L'insécurité "saisie" par les maires. Un enjeu de politiques municipales. », *Revue Française de Science politique*, 2005/3, vol. 55, p. 424.

## SECTION 2. LA POLITISATION DE LA SALUBRITÉ PUBLIQUE. CADRAGES ADMINISTRATIFS DU PROBLÈME DU GRAFFITI AU TOURNANT DES ANNÉES 1980.

> « Créée en 1980, la Direction de la Propreté a apporté la preuve, par son existence même, du changement profond qu'a voulu la municipalité parisienne en ce qui concerne la propreté. Auparavant, le nettoiement de la Ville était passif, correctif : les ordures étaient enlevées et incinérées, les souillures étaient balayées. Liée à ces missions anciennes et traditionnelles, l'organisation correspondante était importante certes, mais très manuelle, rigide et un peu figée. Paris a décidé de ne plus seulement faire face aux besoins impératifs d'hygiène, mais d'aller au-devant des aspirations des Parisiens et de tendre vers un nouvel idéal, la « propreté » condition qui, sans être suffisante, est en tout cas nécessaire à la beauté de la ville et au bien-être de ses habitants. Pour le faire, il a fallu bousculer les structures, valoriser les hommes, moderniser les outils et changer les méthodes. A une organisation, il a fallu substituer une véritable dynamique. »[450]

Née d'une « volonté municipale », la Direction de la Propreté de Paris[451] constitue, à partir de 1980, le cadre administratif et politique au sein duquel des solutions sont mises en œuvre pour répondre à un problème du graffiti non encore publiquement formulé. D'une part, le cadre administratif et technique est hérité des services du nettoiement jusqu'ici enchâssés dans l'organigramme d'une immense direction de la voirie au sein de la Préfecture de Paris. D'autre part, leur municipalisation par Jacques Chirac, maire de Paris de 1977 à 1995, et François Ozanne, fondateur et directeur de la DPE de 1979 à 1988, peut être lue comme un véritable projet politique. En faisant de la « beauté » de la ville et du « bien-être » des Parisiens le cœur de la définition de la « propreté », la création de cette direction marque d'abord une reformulation institutionnelle des objectifs du nettoyage de la ville[452] : il ne s'agit plus seulement de balayer les trottoirs et de ramasser les ordures dans un souci d'hygiène publique, mais il s'agit également de produire, par le travail de propreté, une réponse municipale aux aspirations supposées ou réellement mesurées des habitants. Puis, en « bousculant les structures », en « modernisant » les techniques de travail et les méthodes de management, il s'agit enfin de repenser le rapport du politique à son administration et à ses services techniques. Autrement dit, la municipalisation des services du nettoiement de la Préfecture de la Seine au sein de la Direction de la Propreté de Paris témoigne d'une politisation du service.

Par « politisation », on désigne ce « processus de requalification des activités sociales » qu'a défini Jacques Lagroye[453]. Ici en l'occurrence, on s'intéresse à la manière dont la politique de salubrité publique fait l'objet d'une « requalification » partielle lors de la création de la Direction de la Propreté. Plus précisément, cette politique a vu la redéfinition « des finalités qui [lui] sont assignées,

---

[450] Médiathèque de la Direction de la Propreté, François Ozanne, 1988, « Paris : une nouvelle propreté sous différents angles », p. 3. Extrait de l'introduction d'un document de présentation du plan de propreté lancé à la DPE en 1988. Je souligne.

[451] Direction que l'on nommera indifféremment « Direction de la Propreté » ou « Propreté de Paris », en abrégé « PP », bien qu'elle ait, au cours du temps, connu différentes appellations : Direction de la Propreté et de l'Environnement ; Direction de la Propreté et de l'Eau, etc.

[452] Le terme « nettoyage » est ici utilisé pour désigner l'action de nettoyer un espace public. Le terme « nettoiement », quant à lui, désigne le service de salubrité urbaine tel qu'il existait au sein de la direction de la voirie dans la Préfecture de la Seine, puis de Paris, jusqu'en 1979.

[453] Voir Lagroye, Jacques (dir.), 2003, *La politisation*, Paris, Belin, p. 360.

des effets qui en sont attendus et des justifications »[454] qui en sont données par le Maire de Paris et ses proches collaborateurs (cabinet, secrétariat général, directeur de la propreté). Autrement dit, il s'agit de comprendre en quoi la politique de salubrité publique, passant d'une gestion préfectorale à une gestion municipale, « devient politique ».

La requalification des activités du service du nettoiement se fait de deux façons distinctes, lors de la création de la Direction de la Propreté. Il s'agit d'abord d'une municipalisation du service, autrement dit, du rattachement de ces activités au sein d'une structure institutionnelle nouvellement dirigée par un Maire. Pour reprendre les termes de Camille Hamidi, il s'agit bien d'un processus de « *requalification objective, lorsqu'un enjeu ou un dossier […] est saisi par des acteurs socialement définis comme politiques* »[455]. Une première requalification est d'abord sémantique puisque la municipalisation des services dits « du nettoiement » les transforme en services de la « propreté » et cette évolution symbolise une redéfinition des objectifs de l'administration du « propre » par les élus parisiens et l'administration qui, désormais, leur est rattachée. Parallèlement, avec la création de la Propreté de Paris s'engage également « un recodage subjectif » au cours duquel « les acteurs impliqués labellisent leurs pratiques comme étant politiques »[456]. Pour le dire autrement, la politisation se joue alors dans la requalification du travail de propreté lui-même et des « logiques de conflictualisation »[457], qui pouvaient se structurer à son propos. Alors que les services préfectoraux du nettoiement sont marqués par un rapport très conflictuel entre les ouvriers et la préfecture dans les années 1970, la création de la Propreté de Paris a pour enjeu explicite de désamorcer, ou d'atténuer, la conflictualité des relations entre la Mairie et les ouvriers. À ce titre, on pourrait même parler de « dépolitisation » du travail de propreté.

On se demande donc ici en quoi la politisation des politiques de salubrité publique, au début des années 1980, est un élément déterminant du cadrage administratif du problème du graffiti. On fait l'hypothèse que cette politisation/dépolitisation des services administratifs et techniques au début des années 1980 peut être un angle pertinent pour comprendre les conditions de la formulation d'un problème public du graffiti quelques années plus tard. Bien qu'il soit un objet relativement marginal de la Propreté de Paris (en termes de coûts mais aussi d'enjeu), le graffiti est d'abord régulé ans un cadre administratif où, d'une part, la définition du « propre » a changé et inclut désormais la lutte contre les « nuisances visuelles », et où, d'autre part, la « modernisation » du travail de propreté s'inscrit dans une gestion libérale de l'administration et dans une communication publique rénovée.

L'analyse de ce contexte administratif peut donc être envisagée en trois mouvements : un premier pour comprendre dans les grandes lignes de ce qu'était le service du nettoiement au sein de la Préfecture de Paris ; un deuxième pour comprendre en quoi consiste le projet politique qu'incarne le passage d'un service du « nettoiement » à un service de la « propreté » ; et, enfin, un troisième pour saisir le processus de dépolitisation/repolitisation du travail quotidien des agents de propreté à Paris. Dans chacun de ces mouvements, il s'agit de saisir l'influence qu'ont les aspects de cette politisation

---

[454] Lagroye, 2003, *op. cit.*, p. 365.

[455] Hamidi, Camille, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique* 2006/1 (Vol. 56), p. 9.

[456] Hamidi, 2006, *op.cit.*, p. 9.

[457] Duchesne Sophie, Haegel Florence, « La politisation des discussions, au croisement des logiques de spécialisation et de conflictualisation », *Revue française de science politique*, 2004/6 (Vol. 54), p. 879.

des services, cette évolution de la catégorie d'action publique « salubrité urbaine », sur le cadrage administratif du problème particulier que constitue le graffiti aux yeux des acteurs municipaux de la propreté.

## I. L'HÉRITAGE D'UN SERVICE DU « NETTOIEMENT » : UNE « ARMÉE » D'ÉBOUEURS.

La politisation de la politique de salubrité publique peut être définie comme le fait de « transgresser ou […] remettre en cause la différenciation des espaces d'activités »[458] liés à l'entretien de l'espace public. Avant d'analyser précisément ce processus de politisation, revenons sur cet « ordre d'activité [...] spécialisé »[459] que constitue le service du Nettoiement au sein de l'administration préfectorale de Paris.

> *« C'était tout à fait différent. C'était l'armée ! 5 ou 6000 personnes, une discipline très rigoureuse et une organisation extrêmement stricte et pas du tout, pas forcément adaptée à toutes les situations. »*[460]

Au cours de notre enquête, les services du nettoiement de la Préfecture de la Seine, puis Préfecture de Paris, nous ont essentiellement été présentés par contraste avec ceux de la Direction de la Propreté de Paris : les agents de ce service étaient plus nombreux, moins visibles, s'occupaient essentiellement d'un travail de collecte bien plus manuel, plus difficile, la proportion d'étrangers dans leurs rangs était plus grande et leur encadrement plus autoritaire. Sans prétendre à une présentation détaillée de l'organisation du nettoiement de Paris avant les années 1980, quelques éléments nous permettent néanmoins de saisir, dans les grandes lignes, ce qu'étaient les services de nettoiement avant la création de la Propreté de Paris.

Au sein de l'administration de Paris pilotée par le Préfet de la Seine, puis de Paris, le service du nettoiement est pris dans la direction de la voirie parisienne. Son organisation hiérarchique permet aux ouvriers municipaux d'agir sur l'ensemble du territoire parisien :

> « La section du nettoiement est divisée en 5 circonscriptions territoriales (Centre, Ouest, Nord, Est et Sud) ayant chacune à leur tête un ingénieur des services techniques. […] Chaque circonscription territoriale occupe un effectif d'environ 800 à 850 ouvriers. Pour le fonctionnement du service, elle est à son tour divisée en un certain nombre de "contrôles". Il y a en tout 20 contrôles qui, sauf quelques exceptions, correspondent à un arrondissement de Paris. […] Enfin, chaque contrôle[461] est à son tour divisé en 4, 5 ou 6 ateliers. Il y a ainsi en tout 104 ateliers. »[462]

---

[458] Lagroye, 2003, *op.cit.*, p. 360.
[459] Lagroye, 2003, *op.cit.*, p. 361.
[460] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.
[461] Autrement dit, les « contrôles » correspondent *grosso modo* aux actuelles « divisions », entre temps nommées « subdivisions », de 1977 à 2001.
[462] Médiathèque de la DPE, Dossier Ville de Paris « Le service du nettoiement à Paris » Juin 1967.

L'organigramme ci-dessous nous donne un aperçu de cette organisation et pourra servir de point de comparaison avec les évolutions de l'organisation de ces services que nous analyserons par la suite :

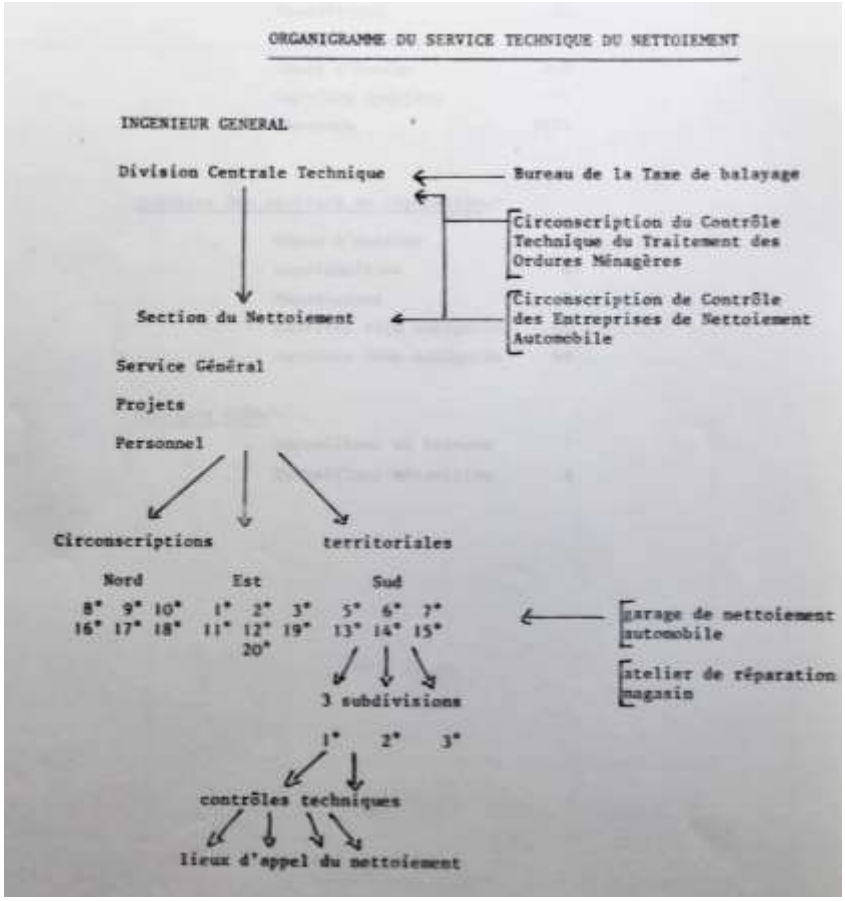



Figure 2 - Organigramme du service préfectoral du Nettoiement en 1978. Archives de Paris, Carton 1436W7, « Janvier 1979. Note sur le service du nettoiement et de l'enlèvement des ordures ménagères. »

Dans ce service faiblement mécanisé[463], le travail de collecte des ordures ménagères représente l'essentiel des activités du nettoiement et mobilise une part importante du personnel, le balayage et l'entretien des espaces publics restent, en proportion, minoritaires[464]. Un document de la direction générale des services techniques de la Ville de Paris daté de 1966 fait état des principales causes de souillures que le nettoiement de Paris a vocation à éliminer pour assurer l'entretien des espaces publics :

> « Les déchets résiduaires de la collecte des ordures ménagères et des gadoues des marchés, les projections de papiers et les déchets divers abandonnés par les passants, les poussières de l'atmosphère et

[463] Par exemple, les éboueurs portent les poubelles métalliques des particuliers sur leur dos pour en déverser le contenu dans les bennes roulantes jusqu'au milieu des années 1970.

[464] « La Section du Nettoiement a pour attributions essentielles : A- l'enlèvement des ordures ménagères, le déblaiement des marchés couverts et des Halles, B- le nettoiement des voies publiques : arrosage, balayage des chaussées, balayage des trottoirs, coulage de caniveaux, enlèvement de feuilles mortes, curage des grilles d'arbres, nettoyage des urinoirs, nettoyage des plaques de noms de rues, pose et entretien des corbeilles à papier, C- en hiver, la lutte contre la neige et le verglas par le salage des rues. Accessoirement, en raison de son personnel nombreux, le service est chargé, en période électorale, de la pose et la dépose des panneaux électoraux. », in Médiathèque de la DPE, Direction Générale des Services techniques de la Ville de Paris. Direction technique de la voirie parisienne. Le Nettoiement de Paris. Les TAM. 1972. R. Dussart, ingénieur en chef de Ponts et Chaussées. Directeur de la voirie., p. 9.

des immeubles riverains, celles retombant des foyers domestiques et cheminées d'usines et ateliers, l'usure des revêtements du fait de la circulation, les déjections canines, les épanchements de véhicules, etc. »[465]

La section du Nettoiement évacue ces souillures au nom de ce que l'historienne Barbara Prost appelle des « raisons hygiénistes »[466], et qui renvoient à des enjeux de santé publique. Autrement dit, le traitement de ces souillures dans l'espace public s'inscrit directement dans une perspective politique plus large, héritée du 19e siècle, de diminution de la mortalité et de préservation de la bonne santé des habitants.

En marge de ces activités hygiéniques, les services du nettoiement sont également déjà en charge de la régulation de l'affichage électoral et sauvage dans les rues de Paris. Loin de considérer l'affichage sauvage comme une « saleté », l'organisation nécessitée par l'affichage politique lors des campagnes électorales et les désordres engendrés par le désaffichage, font que sa régulation a été confiée aux services du nettoiement en raison de « l'importance numérique de son personnel ouvrier […] de la puissance de son matériel automobile »[467] et du fin maillage du territoire que l'organisation de leur travail permet d'assurer. Il est clair que de l'après-guerre aux années 1970, l'affichage n'est pas considéré comme une souillure par la Ville de Paris, de même que le graffiti dont on ne trouve aucune mention dans les missions remplies par les services du nettoiement. Ces missions annexes et non envisagées d'emblée comme des missions de propreté peuvent cependant être considérées comme le point de départ du développement des activités d'enlèvement de l'affichage sauvage et d'effacement des graffitis qui se renforceront dans les années 1980. Comme on l'a vu, à cette époque, certains graffitis sont bel et bien effacés. Ce sont les agents du Centre d'Action pour la Propreté de Paris, directement rattachés au cabinet du Préfet de la Seine, puis Préfet de Paris, qui ont la charge d'effacer quelques graffitis au nom du Règlement Sanitaire s'ils recouvrent des bâtiments municipaux, et sur les autres surfaces au nom de leur caractère injurieux bien plus qu'en raison du potentiel problème de salubrité qu'ils pourraient constituer.

S'ils font l'objet de quelques actions d'effacement, les graffitis sont donc un objet marginal pour la Préfecture de Paris. Et pour cause, les enjeux auxquels font face les services de nettoiement de la Préfecture dans les années 1960 et 1970 sont tout autres. D'après l'analyse que Barbara Prost fait des débats municipaux des années 1960, Paris est perçue comme une ville relativement sale par les acteurs publics. L'indiscipline des Parisiens est pointée du doigt par des élus qui réclament davantage de moyens juridiques et humains pour réprimer les comportements déviants des habitants (un *leitmotiv* de la politique de propreté, que l'on retrouve aujourd'hui). Ces années sont aussi celles des Trente Glorieuses au cours desquelles la consommation des ménages augmente, ainsi que leur production de déchets.[468] Le ramassage et le traitement des ordures ménagères sont un véritable défi à relever, alors que le nettoiement des rues, quant à lui, est contrarié par l'augmentation du nombre de voitures en circulation et en stationnement dans les rues de Paris.

---

[465] Bibliothèque de la DPE, Direction Générale des Services techniques de la Ville de Paris. Direction technique de la voirie parisienne, 1966, *Le nettoiement de Paris. Les TAM*, p. 20.

[466] Prost, 2014, *op. cit.*, p. 92.

[467] Médiathèque de la DPE, Direction générale des services techniques de la ville de Paris. Direction technique de la voirie parisienne. *Voie publique, Nettoiement, Eclairage, Contrôle des distributions d'énergie*. Par G. Vanneufville. 1949. § « Panneaux électoraux », p. 16.

[468] Voir Prost, 2014, *op. cit.*, p. 113, évolutions du tonnage.

À ces difficultés techniques s'ajoutent des difficultés budgétaires dans un service qui, bien que représentant une part importante du budget et du personnel de la ville, manque de moyens financiers et humains. Le conseil municipal, au faible pouvoir consultatif, vote régulièrement des décisions pour réclamer des moyens dont l'État, *via* le Préfet de Paris, est le détenteur. Ce point précis est un objet de tensions parmi d'autres entre l'administration de la Ville et les services de l'État à cette époque[469]. En outre, dans une période de plein emploi, l'embauche d'ouvriers est insuffisante et le manque de main d'œuvre est en partie comblé par des saisonniers étrangers, qui restent parfois plusieurs années en poste mais ne bénéficient pas des mêmes traitements que les ouvriers fonctionnaires français. Ce « racisme légal » qu'évoque Barbara Prost[470] est notamment la cause de mobilisations sociales importantes dans les rangs du service de nettoiement de la Préfecture de Paris. Après s'être mobilisés dans les années 1950 et 1960 pour la défense des statuts des fonctionnaires, après les grandes grèves de mai-juin 1968, les années 1970 sont davantage marquées par une mobilisation des ouvriers du nettoiement pour l'augmentation des moyens du service et l'alignement de la situation des saisonniers sur le statut des fonctionnaires[471]. En avril 1970, décembre 1972, novembre 1974, novembre 1976 des grèves dures ont lieu et s'avèrent relativement efficaces dans la mesure où l'accumulation des ordures sur la voie publique est l'outil du répertoire d'action le plus mobilisé par les grévistes pour faire entendre les revendications. Néanmoins, la répétition de ces mouvements sociaux contribue à alimenter l'image d'un bilan mitigé de la politique de nettoiement de Paris dans les années 1970. Barbara Prost conclut : « *[il] n'en reste pas moins qu'au milieu des années 1970 grande est l'impression d'une propreté des rues non maîtrisée. Le service du nettoiement est critiqué, [il] n'a pas trouvé les moyens de faire face aux changements de la période et [son] fonctionnement est régulièrement perturbé par de longues grèves*. »[472].

Dans ses travaux, Barbara Prost fait ainsi état d'un service du nettoiement dépassé par une situation de propreté qu'il peine visiblement à maîtriser dans les années 1960 et 1970. L'élection d'un maire à la tête de l'exécutif parisien en 1977 va contribuer à ouvrir une fenêtre d'opportunité pour une réforme de l'organisation et du travail de propreté. Cette réforme sera politique, technique mais aussi morale dans la mesure où les évolutions qu'elle implique ne seront pas sans conséquence sur la définition même de la « propreté » urbaine, une définition dans laquelle, progressivement, la lutte anti-graffiti trouvera sa place.

*

La « technicité » de l'organisation préfectorale de la salubrité publique à Paris peut être résumée en trois points : la dimension technocratique du gouvernement de la salubrité, éloigné des espaces politiques de gouvernement, une forte hiérarchisation des chaînes de commandement, et une définition de la salubrité en termes exclusivement hygiénistes, définition héritée de la fin du 19e siècle.

---

[469] On retrouve une trace de cette conflictualité entre Ville et Etat dans un débat du Conseil Municipal daté du 29 avril 1981, au cours duquel l'adjoint M. Long échange avec M. Rocher, président de séance, en ces termes : « M. Long […] Mais avouez qu'il y a quelque chose qui ne va pas entre l'Etat et la Ville ! M. Rocher – Ah, cela je le sais parfaitement, je suis payé pour le savoir ! », in BHdV, « Conseil municipal du 29 avril 1981. Question n°158 de M. Raymond long et des membres du parti « Paris-renouveau » à M. le Maire de Paris au sujet des mesures à prendre pour enlever les graffiti sur le mobilier urbain des PTT ».

[470] Prost, 2014, *op. cit.*, pp. 119-120.

[471] *Ibid.*, p.125.

[472] *Ibid.*, p. 128.

Si la « politisation d'un enjeu » peut consister en « l'inscription d'un problème […] purement technique dans la liste des questions traitées par les institutions explicitement politiques »[473], alors la politisation de la salubrité qui s'amorce à partir de 1977 à la Mairie de Paris permet en effet d'inscrire un ensemble de pratiques jusqu'ici pensées comme « purement techniques » au sein du service du Nettoiement.

## II. DE L'HYGIÈNE AU CADRE DE VIE : LES « NUISANCES VISUELLES » UN NOUVEL OBJET DE LA DIRECTION DE LA PROPRETÉ

L'élection d'un Maire pour Paris en 1977 marque un tournant dans l'administration de la salubrité urbaine à Paris. Suite à la réforme du régime administratif de Paris en 1975 et à l'élection de Jacques Chirac deux ans plus tard, les compétences de salubrité publique passent de la Préfecture à la Mairie de Paris et dès lors, cet enjeu est lié à la vie politique de la nouvelle municipalité. Pilier du projet politique du Maire, la salubrité subit de nombreuses transformations lors de sa première mandature, de 1977 à 1983. Une première « transgression » de la catégorie de salubrité publique telle que jusqu'ici institutionnalisée dans les services « du Nettoiement » est repérable dans le changement sémantique induit par la création de la direction de la Propreté. Ce changement sémantique est révélateur de la municipalisation de services, institutionnalisés dans une nouvelle structure administrative et politique qu'est la Mairie de Paris. Mais aux yeux des acteurs municipaux, ce changement révèle aussi une redéfinition des ambitions mêmes de la politique de salubrité : il ne s'agit plus seulement d'assurer la bonne hygiène de l'espace public, mais aussi d'améliorer le cadre de vie des Parisiens. Dans ce contexte, de nouvelles missions spécifiquement associées à ce « cadre de vie » sont introduites dans les services de salubrité. Parmi elles, la lutte contre les « nuisances visuelles », c'est-à-dire notamment l'effacement des graffitis.

### *A. DU « NETTOIEMENT » À LA « PROPRETÉ » : REDÉFINITIONS D'UNE CATÉGORIE D'ACTION PUBLIQUE*

Premier directeur de la propreté de Paris, officiellement créée en janvier 1980, François Ozanne est appelé par Jacques Chirac dès 1978 pour réorganiser les services du nettoiement. Cette nomination est d'abord le signe d'une certaine proximité, d'un rapport de confiance réciproque entre le nouveau Maire de Paris et le responsable du secteur administratif regroupant le plus grand nombre d'agents. Connaissant bien le fonctionnement des services du nettoiement, François Ozanne adhère en outre aux ambitions de rénovation de cette administration, portées par Jacques Chirac :

> *« Mais ça je rends hommage à […] Chirac. Il s'est rendu compte que, non, c'était pas possible ce truc-là, cet espèce de gros service de 5000 personnes qui défilaient dans les rues et qui laissaient les poubelles sur les trottoirs. […] C'était une erreur, une erreur de base de mettre dans […] une même direction [la voirie et le*

[473] Lagroye, 2003, *op. cit.*, p. 365.

*nettoiement] […]. Il y avait 200 personnes à la voirie, 200 personnes à l'éclairage, à la signalisation et 5000 personnes [au nettoiement] c'était boiteux. (rires) »*[474]

Outre son autonomisation des services de voirie, la création d'une direction de la propreté est l'occasion d'enclencher un processus de mécanisation de la collecte et du nettoiement des rues, qui s'étale en grande partie sur tout le premier mandat de Jacques Chirac, de 1977 à 1983 puis dans une moindre mesure sur son deuxième mandat, de 1983 à 1989. Le premier enjeu de la mécanisation de la collecte est de rationaliser l'organisation et les coûts engendrés par cette activité centrale de feu les services de nettoiement. Dès 1978, la collecte mécanisée est testée dans le 15e arrondissement[475] : deux éboueurs, au lieu de trois, peuvent manier des bacs à ordures désormais roulants, saisis puis vidés mécaniquement par la benne. Soulagement du travail des agents, bien sûr, mais aussi diminution du coût humain de la collecte, la mécanisation permet d'améliorer la santé au travail et le rendement des agents.

Rapidement, la mécanisation permet de dégager des moyens et des hommes pour assurer un travail de propreté des rues plus important. En entretien, François Ozanne atteste avoir « convaincu le maire qu'il ne fallait pas toucher à l'effectif. » Ayant « récupéré [un éboueur] derrière la benne », il est possible de redéployer le personnel « sur des petits engins de nettoiement de trottoir », pour « améliorer le balayage » ou faire « d'autres tâches telles que les pollutions diverses »[476]. Dès 1978, la mécanisation de la collecte fait l'objet d'une communication municipale régulière. Dans le « numéro spécial du Bulletin Municipal Officiel » paru en juin 1978, préfiguration du magazine municipal *Ville de Paris*, un « point sur la propreté »[477] explicite les nouvelles possibilités de nettoiement des chaussées ouvertes par la diminution des postes occupés à la benne. Quelques mois plus tard, en octobre 1978, Jacques Chirac explicite, dans « la lettre du Maire » du premier numéro de *Ville de Paris*, son souci de moderniser la politique de propreté :

> « La propreté, à elle seule, mériterait un long article. C'est un domaine que j'ai considéré également comme tout à fait prioritaire […]. Bien entendu, nous espérons améliorer la situation et nous expérimentons pour cela la collecte en sacs et la collecte hermétique, plus propres que les classiques poubelles. Nous achetons de nouveaux engins de lavage, plus efficaces pour le nettoyage des trottoirs. Nous allons enfin également multiplier les corbeilles de propreté dans les rues et lieux publics. »[478]

Ce long paragraphe, ici réduit, représente près du quart de l'éditorial de ce premier numéro du magazine municipal, indiquant au lecteur la centralité politique qu'occupent, au moins rhétoriquement, ces questions pour le nouvel exécutif. Neuf ans plus tard, dans un bilan de la 2e mandature de Jacques Chirac, le secrétaire général de la Ville de Paris fait état du renversement de la proportion des activités des services de salubrité urbaine :

---

[474] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

[475] Voir Barbara Prost, chapitre 4, p. 274 : « La collecte mécanisée est expérimentée parallèlement dans le XVe arrondissement en 1978 »

[476] Entretien avec François Ozanne, *op.cit.*

[477] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, *Bulletin Municipal Officiel, Numéro spécial,* Juin 1978, « Le point sur la propreté » pages 38-39.

[478] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, *Ville de Paris*, n°1, octobre 1978, p.3.

> « L'organisation actuelle des services opérationnels repose sur la préoccupation initiale de la collecte des ordures ménagères, qui ne représente plus que 20% de l'activité des services, tandis que la part du nettoiement [des rues] est passée à 80%. »[479]

Or, c'est bien dans les activités de nettoyage des rues que l'activité se politise, bien plus que dans la collecte des ordures ménagères. Ainsi, la municipalisation des activités de salubrité urbaine ne se limite cependant pas au processus de mécanisation. Certes, cette dernière permet de renforcer les moyens engagés pour la propreté des rues, mais le passage lui-même d'un terme à l'autre, du nettoiement à la propreté, du moins dans l'intitulé des services, pose question.

Dans les années 1960 et 1970, l'historienne Barbara Prost souligne que « si *les raisons hygiénistes sont encore mises en avant […], [des] débats font référence à de nouvelles salissures, significatives de l'évolution des perceptions du propre et du sale* »[480]. Autrement dit, l'idée selon laquelle on pourrait nettoyer la ville au nom de la qualité de vie, du confort, plutôt qu'au nom de la seule santé publique semble se renforcer quelques années avant la municipalisation des services de salubrité. Malgré tout, l'entretien des espaces publics repose encore au début des années 1960 essentiellement sur le traitement hygiéniste de l'espace public. Parler de « propreté » plutôt que de « nettoiement » à partir du début des années 1980, c'est d'abord une façon pour les pouvoirs publics de changer l'intitulé d'une politique publique pour symboliser dans les mots mêmes le changement administratif et politique induit par la municipalisation des services de salubrité.

*« D'abord "Propreté" au lieu de "Nettoiement", c'est symbolique si vous voulez. » F. Ozanne*

Ensuite, ce changement sémantique témoigne d'une redéfinition des contenus et des objectifs de la politique de salubrité urbaine. Cette redéfinition est annoncée par le nouvel exécutif parisien qui entend mener une « révolution »[481], aussi nommée « bataille de la propreté » :

---

[479] Archives de Paris, Carton 2135W30 – Bilan 2e mandature (83-89), perspective 3e mandature (89-95) » dossier orange. Courrier du secrétaire général, Guy Maillard, au directeur de la Propreté, Philippe Galy, daté du 11 janvier 1989. Objet « projet propreté pour la prochaine mandature ».

[480] Prost, 2014, *op. cit.*, p. 92.

[481] BHdV, *Ville de Paris*, magazine municipal, décembre 1984.

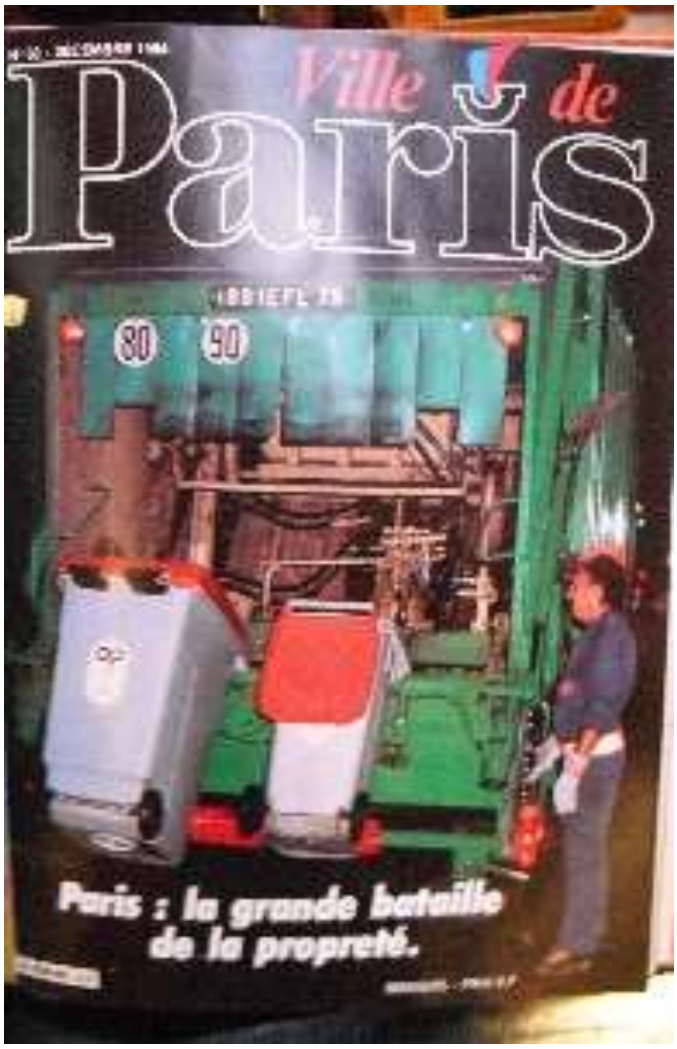



Figure 3 - Ville de Paris, magazine municipal, décembre 1984, couverture.

Cette redéfinition s'inscrit, outre dans la mécanisation des collectes, dans les rapports entre l'administration et les administrés. À une organisation hiérarchique assimilée à celle de « l'armée », il s'agit de substituer une organisation plus proche des attentes des Parisien.ne.s, plus souple. Pour connaître ces attentes et construire des indicateurs permettant de les mesurer, une attention est portée aux « lettre reçues par le Maire et les élus »[482] mais, surtout, des sondages sont lancés dès les premières années d'existence de la Propreté de Paris.

En 1977, les résultats d'un sondage sur la perception qu'ont les Parisiens de la propreté sont communiqués au Maire de Paris par l'IFOP. Réalisée « dans le prolongement de deux travaux réalisés par l'IFOP sur le même thème, l'un en 1958 et l'autre en 1974 » [483], cette enquête a pour objectifs notamment de « cerner la notion générale de propreté » des Parisiens interrogés et de percevoir leur « appréciation des activités engagées pour promouvoir la propreté de la Capitale ». La fréquence des

[482] Médiathèque de la DPE, Note de François Ozanne à l'attention de Monsieur le Directeur Général de l'Information et des Relations extérieures sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris, datée du 22 février 1980. Objet : Bilan de l'action menée depuis trois ans par la Mairie

[483] Archives de Paris, Carton 1436W6, dossier « Sondages de propreté », Direction générale de l'aménagement urbain. Direction de la voirie. Note à l'attention de Monsieur le Maire, sous-couvert de Monsieur le Secrétaire Général. 20 avril 1977. Objet : propreté de Paris (sondage d'opinion réalisé par l'IFOP en février 1977).

sondages commandés par le Maire s'accélère alors pour devenir annuelle. En 1978, 37 questions sont posées à 1 241 Parisiens répartis dans « trois échantillons représentatifs » entre « du 14 au 19 décembre 1978 »[484]. Parmi ces questions, les trois premières retiennent notre attention :

1. « En général, êtes-vous satisfait ou mécontent de la propreté de votre quartier ? Très satisfait, plutôt satisfait, plutôt mécontent, très mécontent.
2. Et, êtes-vous satisfait ou mécontent de la propreté de Paris dans son ensemble ? Très satisfait, plutôt satisfait, plutôt mécontent, très mécontent.
3. Pour chacune des nuisances suivantes qui peuvent exister dans votre quartier, diriez-vous qu'elle vous gêne beaucoup, assez, peu ou pas du tout ?
    - Les graffitis sur les murs
    - Les poubelles sur les trottoirs
    - Les travaux, les chantiers
    - L'affichage sauvage
    - Les chiens
    - Les détritus et papiers jetés à terre
    - La circulation automobile
    - Les pigeons
    - Les feuilles mortes. »

Après avoir interrogé les sondés sur leur satisfaction d'une « propreté » dont la définition (potentiellement fortement subjective) n'est pas mentionnée, les sondeurs font la liste des nuisances susceptibles, selon eux, de « gêner » les sondés, autrement dit la liste des nuisances considérées par les commanditaires de ce sondage comme alimentant le sentiment de malpropreté des sondés. Les critères de qualification d'un espace « propre » relèvent de problèmes jusqu'ici non nécessairement administrés par les services du nettoiement, mais bientôt pris en charge par les services municipaux de la Propreté de Paris. Imposés d'emblée aux sondés, ces « problèmes » sont, de fait, évalués par des sondages qui participent à créer de toute pièce une « opinion publique »[485] sur eux. Les résultats de ce sondage – comme des suivants – sont ensuite rendus publics dans les magazines municipaux, voire dans la presse, et contribuent à légitimer les actions menées par la Direction de la Propreté. On saisit ici le caractère tautologique d'une telle démarche consistant à demander à des habitants de donner leur avis sur la propreté de leur environnement, à l'aune des seules « souillures » administrées par les pouvoirs publics qui, par suite, justifient la continuation de leur administration par la mobilisation des sondages.

De cette construction de l'opinion publique des Parisiens sur la propreté, il ressort l'idée que « si certains problèmes qui sont posés aux habitants des grandes villes sont difficiles à résoudre, l'amélioration de la propreté [est] un objectif qui [peut] être atteint car l'aspiration à une meilleure qualité de vie passe par la propreté »[486]. On peut donc interpréter la définition qui est ici faite du terme

---

[484] Archives de Paris, Carton 1436W6, Direction de la Voirie, Note pour Monsieur Roger, Administrateur du Centre pour la Propreté de Paris.

[485] Bourdieu, Pierre, « L'opinion publique n'existe pas », *Les Temps Modernes*, n°318, 1973, pp. 1292-1309 ; ou Bourdieu P., 1984, *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 222-235.

[486] Médiathèque de la DPE, Note de François Ozanne à l'attention de Monsieur le Directeur Général de l'Information et des Relations extérieures sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris, datée du 22 février 1980. Objet : Bilan de l'action menée depuis trois ans par la Mairie

« propreté » comme désignant un état de l'espace urbain qui contribuerait à « une meilleure qualité de vie ». Par contraste, on pourrait déduire que le nouvel exécutif parisien envisage le terme « nettoiement » comme désignant l'action de nettoyer la ville pour maintenir les conditions minimales d'une bonne santé publique. Autrement dit, alors que les services du « nettoiement » servaient jusqu'à la fin des années 1970 une politique de salubrité essentiellement hygiéniste, la direction de la « propreté », elle, porte de plus vastes ambitions : le cadre de vie, la qualité de vie, l'environnement voire le confort des citadins doivent être améliorés.

En des termes foucaldiens, on pourrait décrire le service du « nettoiement » comme une « technologie » du pouvoir préfectoral utilisée pour gouverner la santé de la population *via* la salubrité des voies. Depuis l'hausmannisation de Paris et la création des poubelles à la fin du 19e siècle, le service du nettoiement avait pour mission d'éviter la stagnation des miasmes, de limiter la transmission de microbes dans l'espace public. Au tournant des années 1980, par contraste, Michel Kokoreff pose la question du passage à un nouvel ordre « post-hygiéniste » de la salubrité publique[487]. Selon ses travaux, face « aux effets de contamination des traces de saleté », « les considérations strictement hygiéniques sont secondaires »[488]. Selon lui, dans des espaces publics où les dangers de contamination bactériologique sont maîtrisés, usagers et gouvernants de ces espaces se concentrent davantage sur les traces, les symboles de la contamination, les figures de ce qui « fait sale » plus que de ce qui « est sale ». À ce titre, M. Kokoreff évoque une « mutation anthropologique dans la hiérarchie des obsessions et des répulsions »[489]. Concernant cette étude sur la Ville de Paris, gardons-nous d'opposer « hygiénisme » et « post-hygiénisme » de manière trop abrupte, pour nous contenter de considérer les transformations de l'administration de la salubrité à l'aune du matériau dont nous disposons. Sans que l'on puisse prouver que le passage du « nettoiement » à la « propreté » fasse écho à une transformation effective des modes de vie et de perception de la propreté, elle témoigne en tous les cas d'un élargissement (plus que d'une redéfinition) de la catégorie d'objets potentiellement administrés dans la politique de propreté.

La transformation des discours politiques participe à construire un « déplacement des problématisations »[490] en matière de salubrité urbaine. Les justifications de ce déplacement peuvent être recherchées du côté de la croissance économique des Trente Glorieuses au cours desquelles l'accès à l'hygiène et à un certain confort dans les espaces privés est massif. Ce que Barbara Prost appelle la « moyennisation de la salubrité » renvoie finalement les questions bactériennes et hygiéniques aux marges de la société et des préoccupations sanitaires de la fin des années 1970. Mais la justification principale de ce déplacement est construite *via* l'objectivation des « attentes » supposées des Parisiens grâce la réalisation et la publicisation des sondages. Selon les données produites par ces instruments, les habitants de la Capitale se plaindraient davantage de nuisances perceptibles par les sens, telles les déjections canines (odorat, toucher), l'affichage sauvage, les graffitis (vue).

---

[487] Kokoreff Michel, « La propreté du métropolitain : Vers un ordre post-hygiéniste ? », *in Les Annales de la recherche urbaine*, N°53, 1991, *Le génie du propre*, pp. 93-102.

[488] *Ibid*., p. 93.

[489] *Ibid*., p. 94.

[490] Prost, *op. cit.* : p. 342 : « Sans nier le déplacement des problématisations au tournant des années 1980-1990, il importe de considérer la probabilité d'un effet de discours. »

Cette évolution se traduit donc par l'ambition de réduire des « nuisances » relevant davantage du domaine des perceptions (olfactives, visuelles, toucher) qui sortent du strict cadre des préoccupations sanitaires :

> « Par rapport à l'ancien Service technique du Nettoiement de la Direction de la Voirie, il n'y a là rien de très nouveau, sauf l'insistance mise sur la lutte contre les nuisances et que traduit d'ailleurs bien, me semble-t-il, le remplacement du terme "Nettoiement" par celui de "Propreté". Cette évolution du vocabulaire est la marque d'une volonté qui s'est déjà inscrite dans les faits, mais qui laisse la porte ouverte au développement de nouvelles missions, compte tenu de la multiplicité des nuisances visuelles. »[491]

Cette nouvelle définition de la propreté, en tant que levier privilégié de l'amélioration du cadre de vie est également largement diffusée par les premiers magazines municipaux. En janvier 1978 par exemple, dans le *Bulletin Municipal Officiel – édition spéciale* qui préfigure le magazine *Ville de Paris,* un dossier intitulé « Pour rendre la ville plus agréable » présente les différents domaines d'action : espaces verts, aménagements, embellissement de Paris, fleurissement et évidemment la propreté, puis la sécurité[492]. Le remplacement du « nettoiement » par la « propreté » correspond bien à l'évolution d'une catégorie d'action publique, celle de la salubrité urbaine, par la municipalisation des services.

Plus encore, derrière l'idée de « nuisance visuelle », c'est bien ici, en creux, une certaine idée de l'esthétique souhaitable, légitime de la rue qui se dessine. Et la lutte contre ces nuisances devient une lutte pour la préservation de la « beauté » de la ville. Dans cette perspective, on comprend à la fois que le graffiti fait figure d'emblème de la lutte contre les nuisances visuelles, mais on comprend également en quoi la « laideur » d'un graffiti va pouvoir être associée à l'idée de « souillure ». C'est ainsi que l'effacement des graffitis va pouvoir devenir, dans les années 1980 et 1990 un objet à part entière des politiques de propreté.

### *B. LE « DÉSAFFICHAGE/DÉGRAFFITAGE » : UN SERVICE MARGINAL MAIS EMBLÉMATIQUE.*

> « Pour mieux appréhender les problèmes complexes que pose la propreté d'une ville de l'importance de Paris, la Mairie a créé en 1979 une direction de la propreté qui a la responsabilité de tâches très diverses […]. **Parmi toutes ces actions, un effort intensif a été engagé pour** moderniser la collecte des ordures ménagères, **lutter contre les graffiti** et renforcer le nettoiement des trottoirs. »[493]

Dès la création de la Propreté de Paris, la lutte contre les graffitis est publiquement annoncée comme l'une des actions de propreté sur lesquelles la Ville veut concentrer ses efforts. Pourtant, les débats en Conseil de Paris ne font que peu état de la question des graffitis. Enfin, la régulation de ces souillures reste, au sein de l'administration de la propreté, secondaire par rapport à la lutte contre l'affichage sauvage. À partir de ces trois constats, on peut montrer que la lutte anti-graffiti, au début des années 1980, fait l'objet d'une communication publique relativement forte alors qu'elle ne

---

[491] Document/brochure verte « l'évolution des services de la propreté à Paris », 1981 (envoyé par Fr. Ozanne, retrouvé à la médiathèque), p.1.

[492] BHdV, *Bulletin Municipal Officiel, numéro spécial*, janvier-février 1978, pp. 41-49 (et pour la propreté, spécifiquement, p. 49).

[493] BHdV, *Ville de Paris,* 22 mai 1981, Dossier « Paris propre », p. 30.

représente dans les faits qu'une partie infime des activités de la Propreté de Paris. Comment interpréter cet écart ? Nous faisons l'hypothèse que la lutte anti-graffiti, bien qu'embryonnaire, est publicisée dès les premières heures de sa mise en administration pour appuyer, voire prouver que l'administration de la salubrité urbaine s'inscrit désormais dans une politique non seulement sanitaire, mais aussi d'amélioration de la qualité de vie et de réponse aux préoccupations des parisiens.

## 1. L'affichage public d'un non-sujet politique

À la lecture des Bulletins Municipaux Officiels du tournant des années 1980, l'absence quasi-totale de débats autour de la question des graffitis est saisissante. Alors que la création de la Propreté de Paris est accompagnée d'une communication publique autour d'une définition élargie de la salubrité urbaine, incluant désormais la lutte contre les « pollutions visuelles », le désintérêt des élus pour ces questions est patent.

Au début des années 1980, seul Raymond Long[494], élu Conseiller de Paris dans le 16e arrondissement, semble se préoccuper de mettre la question des graffitis à l'agenda du conseil municipal. Alors qu'en 1981, il interroge le Maire de Paris « au sujet des mesures à prendre pour enlever les graffiti sur le mobilier urbain des PTT »[495], il regrette publiquement, en 1983, « que la lutte contre les graffiti ne soit pas suffisamment intense. » Cette faible intensité relève du fait que « par manque d'informations […] les services compétents n'agissent pas, les propriétaires ou les riverains négligeant eux-mêmes d'avertir les responsables. » Lors du même conseil de Paris, il signale un certain nombre de graffitis qu'il souhaiterait voir disparaître dans son quartier. La réponse est immédiate :

> « Le graffiti dont la présence est signalée dans le 16e arrondissement, et plus particulièrement sur les immeubles situés 7 et 29, rue Decamps, 9 et 13, rue Greuze les n° 4 et 9, avenue Raymond-Poincaré, de même que le socle de la statue de Washington, place d'Iéna, auront été éliminés, à titre gracieux, par les équipes spécialisées du Service du Nettoiement avant le 11 octobre 1983. »[496]

Le fait que seul un élu du 16e arrondissement de Paris semble se préoccuper des graffitis en 1983 n'est pas un hasard. Dans son ouvrage *Graffiti Général*, le journaliste et historien du graffiti parisien Karim Boukercha raconte ainsi la genèse des premiers graffitis « newyorkais » dessinés dans Paris

> *« Il faudra attendre 1983 pour que les graffitis de type new-yorkais apparaissent dans Paris. Jusque-là, sur les murs de la capitale, on ne trouve que des inscriptions d'inconnus, quelques pochoirs, des slogans, libertaires ou politiques, voire quelques fresques de peintres, comme Gérard Zlotykamien, Speedy Graphito, les Musulmans Fumants ou les Frères Ripoulins. Bando, un jeune adolescent habitant rue du Bac, est connu*

---

[494] Docteur en droit, « M. Raymond Long entre dans l'Administration préfectorale en octobre 1944. Il appartiendra au Cabinet de Georges Pompidou, Premier Ministre, en 1962, avant d'exercer les responsabilités de Préfet du Cantal, en 1962, et de Secrétaire général adjoint de Paris, de 1968 à 1973. » Entre autres responsabilités dans la Région parisienne, il est élu conseiller de Paris dans le 16e arrondissement en 1977, puis réélu en 1983 et 1989. Plus de détails dans l'hommage que lui adresse le Conseil de Paris suite à son décès survenu le 14 janvier 2000, BHdV, BMO, Débat, Conseil Municipal, Janvier 2000. Disponible également en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=12748&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=&query=&fq=seance_string%3AJANVIER%202000 (dernière consultation le 15/12/2016).

[495] BHdV, BMO, Conseil municipal du 29 avril 1981. Question n°158 de M. Raymond long et des membres du parti « paris-renouveau » à M. le Maire de Paris au sujet des mesures à prendre pour enlever les graffiti sur le mobilier urbain des PTT.

[496] BHdV. BMO, Conseil municipal du 24 octobre 1983. Question n° QOC 196 de M. Raymond Long a M. le Maire de Paris à propos de la lutte contre les graffiti.

*pour être le premier graffeur français. Il a découvert le graffiti à New York en allant dans le studio de Henry Chalfant, coauteur avec la photographe Martha Cooper du célèbre livre Subway Art. »*[497]

Or le jeune Bando, habitant rue du Bac, appartient à la célèbre famille de banquiers Lehmann. Autrement dit, les premiers auteurs de graffitis parisiens s'inspirant du mouvement hip-hop New-Yorkais ne sont autres que des jeunes gens de bonne famille qui, ayant eu l'occasion de voyager outre-Atlantique, ont pu reproduire dans les quartiers chics où ils habitent les premiers graffitis dits « hip-hop » de Paris, que M. Raymond Long signale en Conseil de Paris. Mais la préoccupation à l'encontre des graffitis n'est pas le monopole de M. Long, des élus du groupe socialiste interpellent eux aussi le Maire de Paris « sur la nécessité de faire disparaître rapidement les inscriptions et graffiti à caractère raciste sur les murs de la capitale »[498]. Enfin, on peut noter que de manière générale, les rares interventions des élus au sujet du graffiti dans les Conseils municipaux s'appuient toutes sur la dénonciation d'actes localisés et non sur une considération du graffiti comme d'un phénomène global. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années 1980 que les discours politiques, on le verra dans le prochain chapitre, se construisent pour désigner le graffiti d'une manière plus globale.

Au nom de la rareté des mentions du graffiti dans les débats municipaux et de l'absence de montée en généralité sur ce sujet de la part des élus, on peut considérer que le graffiti ne fait l'objet que d'une très faible politisation de la part des élus.

## 2. L'effacement du graffiti dans l'ombre de l'enlèvement de l'affichage sauvage

En 1981, le magazine municipal de la Ville de Paris annonce que « parmi toutes [les] actions » mises en place par la direction de la propreté, « un effort intensif a été engagé pour […] lutter contre les graffiti ». Comment cet « effort » se traduit-il concrètement dans l'administration de la salubrité ?

Dans un document daté de 1980 intitulé « L'évolution des services de la Propreté à Paris », François Ozanne présente les premières évolutions du nettoyage de Paris, un an après la création de la Direction de la Propreté. Dans une partie dédiée à la propreté des rues, il évoque essentiellement la mécanisation du lavage des trottoirs avant de conclure sur les perspectives d'amélioration à entreprendre :

*« Pour d'autres missions […] de nettoiement comme la mise en place de corbeilles de propreté et leur collecte, le ramassage automnal des feuilles mortes, la lutte contre l'affichage sauvage et les graffitis, […] des programmes d'amélioration ou d'intensification sont également en cours. Mais il s'agit d'actions plus limitées et où des points restent encore à préciser, même si des orientations ont déjà été prises. »*[499]

L'administration de la lutte contre l'affichage sauvage et les graffitis s'organise pourtant. La Direction de la Propreté est divisée en deux grandes « sections », l'une pour le nettoiement, l'autre pour la logistique. C'est au sein de la section du nettoiement que la collecte et le nettoyage des rues sont organisées. Pour cela, le territoire parisien est divisé en trois grandes « circonscriptions » : Est, Sud et Nord. Chaque circonscription regroupe elle-même des subdivisions au sein desquelles

---

[497] Boukercha, Karim, 2014, *Graffiti Général*, Pars, La Découverte, p. 107.

[498] BHdV, BMO, Conseil Municipal Du 24 Septembre 1984. Question N°QOC 292 De M. Jean-Luc Gonneau Et Des Membres Du Groupe Socialiste A M. Le Maire De Paris sur la nécessité de faire disparaître rapidement les inscriptions et graffitis à caractère raciste sur les murs de la capitale.

[499] Archives transmises par François Ozannes, Document vert intitulé « L'évolution des services de la propreté à Paris », 1981, p. 10.

l'entretien des arrondissements est piloté par un ingénieur de la Ville. Les subdivisions sont elles-mêmes organisées en contrôles puis en ateliers. Au total, Paris compte 103 ateliers, et chaque atelier regroupe entre vingt et quarante agents. Pour enlever les affiches et effacer les graffitis on ne compte que 18 ouvriers :

> « Les équipes de nettoyage. L'enlèvement des affiches et graffiti est assuré dans les circonscriptions territoriales par deux équipes de trois ouvriers, disposant chacune d'un "nettoyeur haute-pression" soit en tout 18 ouvriers, non compris l'encadrement, et 6 "N.H.P." »[500]

Parmi ces 18 ouvriers, certains sont d'anciens agents du CAPP qui, déjà en charge de l'effacement de quelques graffitis avant la municipalisation des services, ont été mutés à la Propreté de Paris lors de sa création. À l'échelle de l'immensité des moyens humains déployés pour nettoyer Paris, la petite vingtaine de personnes en charge des « pollutions visuelles » apparaît donc relativement marginale.

En 1981 est créée la Circonscription fonctionnelle. Cette quatrième circonscription a une place particulière dans l'administration de la propreté. Elle est pensée par François Ozanne comme un organe chargé « *des tâches qui ne pouvaient pas être faites par des structures de quartier* », et le premier directeur de la Propreté de Paris de continuer :

> *« La collecte des ordures ménagères oui, le nettoiement des trottoirs oui, les corbeilles à papier, oui. Mais la neige, les voies rapides, les incidents qui se passaient en dehors des horaires normaux, tout ça. Il fallait une structure complètement adaptée, qui fonctionne 24h/24, avec des horaires décalés et qui s'occupe aussi des graffitis, avec des matériels spéciaux, etc. »*[501].

Aux agents des circonscriptions territoriales s'ajoutent alors quatorze agents qui, au sein de la circonscription fonctionnelle, peuvent intervenir en permanence sur l'ensemble du territoire parisien pour enlever les affiches ou effacer les graffitis[502]. Leurs interventions restent cependant, comme celles des ouvriers territoriaux, strictement encadrées :

> « Interventions. Les services de la Ville de Paris peuvent intervenir sur les ouvrages d'art, les bâtiments municipaux et une partie du mobilier urbain (candélabres, bancs…). Par contre, l'enlèvement des affiches et graffiti sur les façades des bâtiments privés est à la charge des propriétaires, les équipes municipales ne peuvent agir qu'à la demande expresse de ces derniers, pour des raisons juridiques évidentes. L'administration des PTT, EDF éclairage public procèdent, quant à eux, au désaffichage de leur mobilier (cabine téléphonique, armoires de commande, désignation des carrefours). Les équipes de désaffichage ne sont pas non plus autorisées à intervenir sur les bâtiments ou monuments classés. »[503]

Pour des « raisons juridiques évidentes » que nous avons évoquées précédemment, la lutte anti-graffiti tout comme celle contre l'affichage sauvage restent, au début des années 1980, circonscrites aux seuls bâtiments municipaux et bâtiments privés sur demande express des propriétaires. Incorporée

---

[500] Médiathèque de la DPE, Fiches documentaires de la Direction de la Propreté. Février 1985. Fiche « La lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti (moyens techniques) ».

[501] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

[502] « La Circonscription fonctionnelle intervient, elle, sept jours sur sept et 24 heures sur 24, sur tout Paris. » De plus, à partir de 1988, « le Belgrand, véhicule du service des canaux, est spécialement équipé pour intevenir sur les berges et murs inaccessibles depuis la rive. », in Louvel Alain, Massis Serge (dir.), Association des ingénieurs des villes de France, 1994, *Tags et graffiti*, Editions Sorman, p. 88.

[503] Médiathèque de la DPE, Fiches documentaires de la Direction de la Propreté. Février 1985. Fiche « La lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti (moyens techniques) ».

dans l'organigramme de la nouvelle Direction, la régulation de ces deux « nuisances visuelles » ne permet donc pas, dans un premier temps, de couvrir l'ensemble du territoire parisien.

De plus, les actions concrètement menées par ces équipes restent assez réduites par rapport aux activités de la Propreté de Paris :

> « Encadré « la propreté en chiffres » : 1 million de tonnes d'ordures ménagères par an ; budget global de la propreté : 1,2 milliard en 1982 ; 120 000 tonnes équivalent pétrole par an pour l'incinération des seules ordures de Paris ; 700 bennes à ordures ; 400 engins de nettoiement ; 22 000 000 m² de trottoirs et de chaussées ; 6 500 agents (dont 4 500 éboueurs) ; 130 bases réparties dans Paris ; 50 000 m² d'affichage sauvage et de graffiti nettoyés par an. »[504]

On a aussi pu constater à plusieurs reprises que l'affichage sauvage tient une place sensiblement plus importante que le graffiti dans le travail de ces différentes équipes.

> « Depuis le 29 décembre 1979, la loi sur la publicité, les enseignes et préenseignes prévoit de nouvelles dispositions pour réprimer l'affichage sauvage et le décourager par des interventions rapides. Les moyens d'action techniques des équipes municipales pour les opérations urgentes ou délicates et des équipes privées pour les opérations courantes ont donc été renforcés. Les affiches sont décollées à la vapeur […]. Les services de la ville interviennent normalement sur les ouvrages d'art, les bâtiments publics municipaux et le mobilier urbain. […] Seule, une coopération étroite entre propriétaires privés, syndics, gérants et les services de la propreté permet de lutter contre ces nuisances visuelles et d'éviter que certaines façades ne soient couvertes de lambeaux de papier du plus triste effet. »[505]

Dans cet extrait du magazine municipale de mai 1981, on remarque la prédominance du problème de l'affichage sur celui du graffiti, manifeste dès les premières lignes qui rappellent le cadre réglementaire de l'affichage, sans évoquer celui de la régulation des graffitis. Ensuite, le développement sur les techniques de nettoyage concerne le désaffichage et non le dégraffitage, et le commentaire final associe directement la question des nuisances visuelles aux « lambeaux de papier du plus triste effet » que constituent les affiches, sans qualifier en retour la nuisance que produiraient les graffitis. Cette prédominance peut se comprendre par le fait que l'affichage public et l'affichage sauvage sont en fait régulés depuis plusieurs décennies par les agents de la salubrité parisienne. Comme évoqué plus haut, les services du Nettoiement de la Préfecture de la Seine étaient déjà en charge des travaux d'affichage/désaffichage des campagnes électorales depuis 1949. Si la raison de cette mission résidait davantage dans la capacité numérique des agents à couvrir l'ensemble du territoire parisien que dans la problématisation explicite d'un problème de « nuisance visuelle », il n'en reste pas moins que ces questions font depuis longtemps partie du quotidien des agents et de leurs supérieurs. L'effacement des graffitis, quant à lui, est une activité nouvelle dont l'antériorité n'est portée que par quelques agents venus de l'ex-CAPP préfectoral. De plus, le problème du graffiti lui-même ne reste alors que très faiblement publicisé. Aussi, l'importance relative du travail de désaffichage par rapport à celui de dégraffitage se traduit-elle aussi dans les chiffres, puisqu'« en 1984, 12 000 interventions ont été nécessaires pour enlever 160 000 m² d'affiches, effacer 36 000 m² de graffiti, nettoyer ou désafficher 50 000 m² de surfaces de candélabres »[506].

---

[504] BHdV, *Ville de Paris*, n°38 décembre 1982, p. 34-35.

[505] BHdV, *Ville de Paris*. 22 mai 1981. Dossier « Paris propre », p. 3.

[506] Médiathèque de la DPE, Fiches documentaires de la Direction de la Propreté. Février 1985. Fiche « La lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti (moyens techniques) ».

Lors de la création de la Propreté de Paris, l'incorporation de la lutte contre les « nuisances visuelles » dans les prérogatives des politiques de propreté est rendue visible à travers l'annonce d'une nouvelle lutte contre les graffitis. Dans les faits, ce sont en réalité l'enlèvemetn de l'affichage sauvage et l'effacement des graffitis qui deviennent les activités de nouvelles cellules techniques. Situées à la tête des circonscriptions territoriales et dans la circonscription fonctionnelle, ces cellules regroupent une proportion infime d'ouvriers de la Propreté de Paris. Leur action est administrativement marginale et quantitativement dérisoire par rapport au cœur d'activité de la PP. Enfin, une hiérarchie existe entre les deux types de nuisances visuelles administrées : la régulation du graffiti semble s'inscrire clairement dans une forme de dépendance aux dispositifs mis en œuvre pour administrer l'affichage sauvage.

*

La mise en administration du graffiti peut donc être lue comme un effet direct des transformations des politiques de salubrité urbaine impulsées par le nouveau maire de Paris. Tout se passe comme si la transformation des ambitions attribuées à l'administration de la propreté, bien plus que l'effet d'une quelconque problématisation publique du fait social, participait à une première étape de la construction d'un problème public du graffiti. Et si l'élargissement de la catégorie d'action publique a un rôle déterminant dans l'apparition d'une politique du graffiti, c'est que cette souillure incarne particulièrement bien la redéfinition de la propreté qui se joue au moment de l'arrivée d'un Maire à Paris. Le graffiti est *la* nuisance visuelle par excellence. Annoncer que l'on cherche à lutter contre elle, quelles que soient les limites de cette lutte, c'est une manière d'affirmer la capacité de la Direction de la Propreté à s'emparer d'une définition élargie de la salubrité urbaine : il ne s'agit plus seulement de maintenir les rues dans un état d'hygiène acceptable, mais aussi de construire un cadre de vie agréable en luttant contre les désordres divers, et notamment visuels. Au tournant des années 1980, c'est donc la promotion politique d'une redéfinition des ambitions de la salubrité urbaine qui induit la création de dispositifs d'effacement des graffitis. La *mise en administration* du graffiti est ici le signe d'une évolution de la catégorie d'action publique bien plus que de la construction politique d'un problème particulier du graffiti.

*

La saisie du graffiti par les services de salubrité parisiens se fait au début des années 1980 à la faveur d'une redéfinition de leurs objectifs. Transférée sous la houlette d'un nouveau pouvoir municipal soucieux de s'affirmer, l'administration de la salubrité devient rapidement un levier privilégié de cette affirmation. Redéfinis, les objectifs de la nouvelle Direction de la Propreté de Paris sont désormais conçus au sein du service de l'amélioration du « cadre de vie ». Dans ce contexte, la lutte contre les graffitis, malgré sa petite taille et sa position marginale dans l'organigramme de la Direction, devient donc un étendard de ces nouveaux objectifs.

## III. LIBÉRALISATION ET MISES EN SCÈNE DES SERVICES DE PROPRETÉ

Moins visible que l'élargissement de la définition de la salubrité publique, dans le passage du « nettoiement » à la « propreté », un autre projet politique se joue dans la création de la Direction de

la Propreté, celui de la libéralisation de l'administration. Mené par le Maire, ses conseillers, son cabinet, le secrétariat général et le directeur de la propreté, le projet d'une privatisation partielle des services de propreté est pensé en réaction aux relations jusqu'ici conflictuelles que la Préfecture de Paris, puis la jeune Ville de Paris entretenait avec les ouvriers fortement mobilisés des services de salubrité. Si « diviser pour mieux régner » pourrait être le *leitmotiv* de ce projet, il s'inscrit dans deux processus saillants : « moderniser » l'administration d'une part, et produire une communication publique montrant la municipalité en action d'autre part.

Réforme de l'administration et communication publique participent en outre à une dépolitisation puis à une repolitisation des relations entre la Ville et ses agents. Pour Patrick Hassenteufel, la dynamique de politisation et de dépolitisation de l'action publique peut reposer sur sa technicisation, qui « correspond au déplacement d'enjeux de politiques publiques d'arènes publiques vers des forums techniques. »[507] Or, la création de la Propreté de Paris correspond, au début des années 1980, à une période de forte mécanisation du travail des agents. Lorsque P. Hassenteufel écrit que la « technicisation » des débats publics induit leur dépolitisation, il pointe du doigt le fait que les enjeux techniques d'une politique publique sont considérés comme potentiellement plus neutres que ses enjeux politiques, participant ainsi d'un affaiblissement de la dimension conflictuelle du débat. À ce titre, on peut lire la mécanisation du travail des agents de la propreté comme un moyen de dépolitiser les rapports entre les ouvriers de la Propreté de Paris et leur hiérarchie. Mais dans le même temps, on assiste également à une « repolitisation » de leur rôle puis qu'au sein de la nouvelle Direction, ils deviennent de véritables ambassadeurs de l'image de marque du service et, par extension, de la Ville de Paris. Rendre visible un travail de propreté qui a pour principe même d'être invisible par ses effets, telle est la paradoxale ambition des responsables de la Propreté de Paris dès le début des années 1980. De manière générale, il s'agit de faire de l'administration de la salubrité urbaine le véhicule d'une image de marque de la jeune municipalité parisienne conduite par Jacques Chirac.

Pour clore cette section sur la politisation des services techniques, il s'agit donc de saisir comment les premières années de l'administration du graffiti ancrent les dispositifs d'effacement dans une administration dite « modernisée » d'une part, et dans un effort permanent d'en rendre visible le travail d'autre part.

### *A. MODERNISATIONS DE L'ADMINISTRATION*

En 1978, la nouvelle équipe municipale fait le bilan des problèmes rencontrés par le service du nettoiement qu'elle a hérité de la Préfecture de Paris. Le principal enjeu pour le maire et son cabinet est d'éviter les conflits sociaux, non pas en répondant aux attentes des représentations syndicales des ouvriers, mais en faisant évoluer la structure administrative de la propreté, de manière à enrayer les revendications.

Pour « reprendre en mains le Service du Nettoiement », le cabinet Bossart Institut auprès duquel la Ville cherche conseil pour préparer sa stratégie de privatisation propose de « reconquérir les ingénieurs », ces « relais indispensables pour la mise en œuvre de cette stratégie » dont le rôle st

[507] Hassenteufel, Patrick, 2008, *Sociologie politique : l'action publique*, Armand Colin, p. 182.

« prépondérant pour assurer un relais de l'information montante et descendante, et pour garantir le service public »[508]. En d'autres termes, la création d'une Direction de la Propreté est envisagée pour reconfigurer les relations entre le politique et les ouvriers, en prenant appui sur le renforcement du rôle de ces « cadres intermédiaires » que sont les ingénieurs[509]. L'un d'entre eux est, en particulier, nommé à la tête de la nouvelle direction. Alors chargé de mission dans le cabinet du Maire de Paris, Alain Juppé indique dans une note à Jacques Chirac :

> « Il m'apparaît donc indispensable, si l'on veut éviter que tout ne remonte au plus haut niveau – choix des matériels, organisation des circuits de collecte, gestion du personnel… - de donner au service un véritable patron, investi d'une mission prioritaire. La nomination du directeur de la propreté doit intervenir avant l'été. *(urgent)* »[510]

Polytechnicien et ingénieur des Ponts et Chaussées, la nomination de François Ozanne se fait dans les plus brefs délais puisqu'un mois plus tard, il est nommé Directeur général chargé des fonctions de directeur de la propreté[511]. Cet ingénieur proche du secrétariat général et ayant toute confiance en Jacques Chirac a également une carrière qui lui permet d'asseoir sa légitimité au sein du nouveau service. Issu d'un grand corps, il est capable d'assurer la continuité technocratique du gouvernement de la propreté, tout en servant les intérêts politiques de l'exécutif parisien qui place en lui toute sa confiance.

**Encadré – François Ozanne, Directeur de la Propreté de Paris de 1979 à 1988.**

Diplômé de polytechnique et de l'école des Ponts et Chaussées, François Ozanne est détaché du ministère de l'équipement et entre au « District » de Paris dans la Préfecture de la Seine en 1962, à son retour d'Algérie. De 1962 à 1972, il est ingénieur général à la voirie, aux grands travaux où il est notamment en charge du périphérique, de la voie expresse rive droite. Il devient ensuite ingénieur général en chef des grands travaux et assure même une fois l'intérim du directeur de la voirie. Il se dit proche du secrétaire général de la nouvelle administration municipale : « je m'entendais très bien avec Cabana »[512], et ce dernier, chef de cabinet du maire, lui propose en 1978 de diriger la future direction de la propreté.

C'est donc sous la direction de François Ozanne que sont lancés les premiers projets de privatisation et de rationalisation du travail de propreté. Difficiles à mettre en œuvre dans le secteur fortement structuré de la collecte des ordures ménagères, ces projets s'appliquent beaucoup plus aisément aux nouvelles missions développées par la Propreté de Paris, telles que l'enlèvement des affiches et l'effacement des graffitis.

## 1. La Propreté de Paris, née sous le signe de la rationalisation et de la privatisation

[508] Archives de Paris, Carton 1436W7, « Bossard Institut. Confidentiel. Puteaux, le 16 novembre 1978. A Monsieur Camille Cabana, Secrétaire générale de la Mairie de Paris. Objet : plan d'action pour le service du nettoiement. ». Dossier produit par le cabinet de conseil Bossart Institut dans le cadre de la préparation des plans de privatisation de la collecte dans la Direction de la Propreté.

[509] Voir sur ce sujet Barrier Julien, Pillon Jean-Marie et Quéré Olivier, dir., « Les cadres intermédiaires de la fonction publique », *Gouvernement et Action Publique*, 2015/4, N°4.

[510] Archives de Paris, Carton 1436W7, Note d'Alain Juppé, inspecteur des finances, chargé de mission auprès du Maire, pour Monsieur le Maire. Paris, 23 mai 1979. Objet : propreté de Paris. *(document annoté à la main, sans qu'il soit possible de savoir laquelle).*

[511] BHdV, BMO, 17, 18, 19 juin 1979, p. 545.

[512] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

L'autonomisation des services de propreté s'inscrit dans une volonté dite de « modernisation »[513] de la Propreté de Paris. Elle désigne d'abord un processus de rationalisation du travail administratif et technique des services publics de la Ville pour rendre d'un côté le travail de propreté plus efficace et pour le pacifier de l'autre. D'après le journal interne aux services de propreté daté de 1982, l'augmentation de l'efficacité est rendue possible par une réforme de l'organigramme des services techniques de salubrité urbaine :

> « En fin 1978, un bureau d'organisation du travail a procédé à une enquête dans le Service du Nettoiement et a abouti à la conclusion qu'il existait entre les ingénieurs et la maîtrise, une coupure préjudiciable pour l'efficacité du service. Un groupe de travail réunissant des ingénieurs du service dont la mission était d'étudier de futures structures mieux adaptées, a donc été constitué par le Directeur et a défini les grands axes de la réorganisation. »[514]

C'est ainsi que, par exemple, des « subdivisions » sont créées dans l'organigramme de la propreté proposé par François Ozanne. Elles mettent en relation direct un Ingénieur de subdivision et les contrôleurs techniques afin de faciliter les échanges entre la maîtrise et les agents.

Cet organigramme rénové, ainsi que la réforme du traitement des saisonniers accordée suite aux grèves de 1977 sont censés apaiser les relations de la nouvelle administration avec ses agents. Mais la « modernisation » ne s'arrête pas là, et à cet angle d'interprétation wébérien de la notion, on peut superposer un second point de vue, plus proche de celui pris dans les réformes contemporaines des politiques publiques : la « modernisation » de la Propreté de Paris désigne aussi les dispositifs qui participent à la libéralisation de son gouvernement. Jacques Chirac porte cette libéralisation dans les politiques parisiennes, puis gouvernementales[515], des années 1980 : privatisation, introduction de nouvelles techniques de management public. Une dynamique de privatisation d'une partie des services est donc lancée, elle se réalise entre 1983 et 1990.

> *« Quand vous voulez éviter les grèves et les conflits sociaux, il ne faut jamais faire de monopole, jamais. »*[516]

La municipalisation de la Propreté de Paris est vue par le Maire de Paris et le Directeur de ce nouveau service comme un moyen d'en réorganiser le management en privatisant en partie les services. Il s'agit en priorité de lutter contre des grèves qui, prises dans un nouveau contexte

---

[513] La « modernisation » prise à la fois comme processus wébérien de rationalisation de la bureaucratie, mais aussi comme réforme du service public : « Là où, dans les années 1980, il n'était question que de "modernisation de l'administration" ou de "renouveau du service public" (1989-1991), la réforme est devenue, de manière plus emphatique, "réforme de l'État" (de 1993 à 2004) pour s'appeler à nouveau, depuis l'été 2005, "modernisation de l'État". » Bezès, Philippe, « Chapitre 8 : Le tournant néomanagérial de l'administration française », in Borraz Olivier, Guiraudon Virginie, 2008, *Politiques publiques. 1. La France dans la gouvernance européenne*, Paris, Presses de Sciencespo, p.215.

[514] Bibliothèque DPE, *Le Canton, Numéro spécial*, septembre 1982, « les nouvelles subdivisions ».

[515] Selon le journaliste Marc-Ambroise Rendu, la privatisation des services menée à la Mairie de Paris par Jacques Chirac n'est qu'un « brouillon » de la politique qu'il souhaite promouvoir au sein de l'Etat – dont il convoite les sommets. Voir Rendu, Marc-Ambroise, « Privatisations dans la capitale. Les brouillons du maire de Paris. », *Le Monde*, novembre 1985 : « « De la distribution de l'eau à l'impression du bulletin municipal officiel, en passant par l'accueil des familles des défunts et la collecte des ordures, seize tâches d'intérêt collectif sont accomplies à paris par des entreprises privées. Quatorze d'entre elles ont subi cette privatisation au cours des trois dernières années. Promettant de dénationaliser s'il parvient au pouvoir, Jacques Chirac fait ses brouillons à l'Hôtel de Ville. »

[516] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

municipal, risqueraient d'avoir un coût politique important, comme le souligne François Ozanne en entretien :

> *« Alors donc, j'ai été chargé en 1978 de préparer un plan, un plan de nouvelle direction de la propreté et puis […], un service des relations humaines très structuré, pour gérer les conflits, ou plutôt pour éviter les conflits. »*[517]

La régularité des conflits sociaux menés par les ouvriers du nettoiement dans les années 1960 et surtout 1970 doit être stoppée. Premier directeur de la Propreté de Paris, François Ozanne se souvient de la grève qui traverse les services du nettoiement en 1977, peu après l'élection de Jacques Chirac à la tête de la nouvelle Mairie de Paris : deux problèmes semblent alors se poser au maire. D'un côté, les responsables de la Préfecture de Paris avaient pris l'habitude de faire appel à l'armée pour remplacer les éboueurs pendant les grèves et assurer ainsi la continuité du service de ramassage d'ordures malgré les mouvements sociaux. Responsable d'une administration municipalisée sans pouvoir de police, le Maire refuse de recourir à l'armée, ne s'imaginant pas demander son soutien au Président de la République d'alors, « son ami/ennemi Giscard d'Estaing »[518]. D'un autre côté, cet événement remet en question les relations établies jusqu'ici entre la Préfecture et les syndicats. Manifestant sa défiance à l'égard de ces derniers, François Ozanne évoque « une co-direction préfecture-CGT » des services du nettoiement et explicite ainsi sa pensée :

> *« C'est-à-dire que tous les deux ans, il y avait une grève. On se rencontrait, on donnait une augmentation, on reprenait le travail, et hop. […] Alors là Chirac a dit à son cabinet, à son secrétaire général : "Ce n'est pas possible, ce très gros service du nettoiement, très syndicalisé, qui dépend du directeur de la voirie. […] Il faut en faire une unité complètement indépendante avec un directeur responsable et puis, il faut que ça se modernise." […] Pour sortir de situations trop souvent conflictuelles. »*[519]

Cette citation illustre la proximité de vue sur la privatisation entre le directeur de la Propreté et le Maire de Paris. On retrouve un commentaire similaire dans le rapport remis par Bossart Institut au secrétaire général de la Ville de Paris, lorsqu'il est précisé que « la privatisation est insupportable pour la CGT et il faut se préparer à un conflit long et dur »[520]. Nous ne sommes pas ici en mesure de restituer le point de vue des syndicats[521], mais il reste évident, dans ce contexte, que la privatisation est un outil potentiel pour une équipe municipale de droite souhaitant, à l'aube des années 1980, libéraliser en partie les services publics et ce, dans le cadre d'un rapport de forces avec les représentants des ouvriers municipaux.

Avant les premiers mouvements de privatisation de la Propreté de Paris, deux entreprises, la SITA et la CGEA, réalisaient déjà la collecte *via* des marchés publics signés avec la Ville depuis 1936. Cependant, leur statut[522] permettait un alignement du statut de leurs salariés sur celui des agents de

---

[517] *Idem.*

[518] *Idem.*

[519] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

[520] Archives de Paris, Carton 1436W7, « Bossard Institut. Confidentiel. Puteaux, le 16 novembre 1978. A Monsieur Camille Cabana, Secrétaire générale de la Mairie de Paris. Objet : plan d'action pour le service du nettoiement. ». Dossier produit par le cabinet de conseil Bossart Institut dans le cadre de la préparation des plans de privatisation de la collecte dans la Direction de la Propreté

[521] Pour aller plus loin, voir Prost, Barbara, *op. cit.*, Chapitre 4, pp. 293 à 304.

[522] Statut lié à « la sentence Bour-Marcel Paul de 1937 ». Voir Prost, Barbara, « Le nettoiement de Paris des années 1940 aux années 1970 entre mission de service public et petits services : regards des éboueurs et des usagers sur le service rendu », *in Le Mouvement Social*, 2006/3 no 216, note n°39, p.34.

la ville. Or, à partir d'octobre 1983, une collecte privée réalisée en soirée se développe. D'abord officiellement prévus pour la collecte spécifique des gros producteurs d'ordures (supermarchés, hôpitaux), ces contrats s'étendent à la collecte normale dans certains arrondissements, sans que les agents ne soient (ou n'aient pu se) mobilisés.er. François Ozanne, s'étant d'abord confronté au refus des agents municipaux de réaliser la collecte en soirée, revient en entretien sur l'emploi de cette stratégie en deux temps pour faire accepter la privatisation de la collecte :

> *« On l'a fait en deux étapes. Parce que c'était une étape intermédiaire qui était assez justifiée, on a dit, on va faire une collecte du soir des gros producteurs. […] Et ça on l'a fait. Et ils n'ont pas bougé […] et bon, ça a été confié à l'entreprise. Et puis ceci donnant satisfaction, je suis passé à la collecte du soir dans les quartiers qui paraissaient plus indiqués pour la collecte du soir. Par exemple, dans le quinzième. […] Et, en 1982 ils ont déclenché une grève et les marchés avaient été passés, ce qui fait que les entreprises avec lesquelles on avait passé des marchés pour faire le soir, ils ont tout fait [la collecte des grévistes]. […] Alors là, la grève s'est arrêtée et ça a été entériné. Et je dirais que depuis ce temps-là, il n'y a plus de grève. »*[523]

Démarrée au cours de la première mandature de Jacques Chirac, la privatisation des collectes, mais aussi d'une partie du nettoyage des rues ou encore du traitement de l'affichage sauvage et des graffitis se développe dans les années 1980. Dans sa thèse, Barbara Prost montre que cette privatisation peut donc être lue comme « un atout contre les grèves des éboueurs »[524] car face à leur combativité, les ressources des entreprises privées contractuelles peuvent être mobilisées pour pallier les effets d'une grève éventuelle. En novembre 1986, la collecte en régie ne représente plus que 25% des arrondissements, la collecte mixte (régie et entreprise) 55% et la collecte privée 20%[525]. En 1990, l'objectif fixé est atteint, 50% de la collecte est réalisée en régie, 50% par des entreprises privées.

Si la privatisation des collectes d'ordures ménagères ne dépasse pas les 50% du service, d'autres domaines de la Propreté de Paris, eux, sont davantage touchés par ce processus[526]. Dès 1979, une privatisation différenciée des missions de la Direction est envisagée par Alain Juppé :

> « J'en arrive, pour ma part, à des conclusions qui ne sont sans doute pas unanimement partagées mais qui devraient être discutées lors d'une réunion ultérieure sous votre présidence fin juin ou début juillet.
>
> 1. La privatisation directe et entière de la collecte est impossible, pour des raisons principalement politiques, syndicales et sociales *(en effet)*
>
> 2. La municipalisation intégrale de la collecte ne permettra pas d'insuffler au service le dynamisme nécessaire. Ni la propreté ni les finances de la Ville n'y gagneront vraiment si l'on en juge par les résistances et la lenteur auxquelles nous nous heurtons actuellement *(en effet)*

---

D'après notre entretien avec François Ozanne, ainsi que cité dans Prost Barbara, *op. cit.*, pp. 296-297, note 357, conseil Municipal daté du 24 octobre 1983 : « Approbation du principe relatif à l'organisation d'une collecte spécialisée en soirée, des ordures ménagères fournies par les gros producteurs. Approbation des modalités d'attribution d'un marché sur appel d'offre ouvert relatif à cette collecte. Autorisation de M. le Maire à souscrire le dit Marché. », *BMO débats*, 20 décembre 1983, pp. 429-433.

[523] Entretien avec François Ozanne, *op.cit.*

[524] Prost, *op. cit.*, chapitre 8, p. 561-566.

[525] Archives de Paris, Carton 2135W30 ; 28 novembre 1986. Projet de plan de communication « Propreté de Paris » 1986-1987.

[526] On retrouve trace d'une stratégie de privatisation des missions non centrales de la Propreté dans le document de conseil produit par Brossard Institut pour la Ville de Paris : « Il convient d'étudier les possibilités de privatisation progressive en commençant par des fonctions spécifiques (ramassage des objets encombrants, collecte des corbeilles, marchés, collecte mécanisée des grands ensembles, etc.). » (*op. cit.*).

> 3. Il faut trouver une solution intermédiaire dont le schéma pourrait être le suivant *(Intéressant !! – souligné deux fois)* :
>
> - Transfert très progressif de la collecte à SITA et CGEA aux termes de conventions profondément modifiées à compter du 1/1/1981
>
> - Privatisation beaucoup plus rapide de certaines fonctions peu ou pas assumées par le service à l'heure actuelle (enlèvement des affiches et graffiti, propreté des trottoirs…). Plusieurs entreprises privées sont prêtes à traiter avec la Ville pour assurer le nettoiement d'un arrondissement ou d'un ensemble d'arrondissements. Nous aurions ainsi plusieurs partenaires qui, en cas de grève du personnel affecté à la collecte proprement dite, pourraient nous fournir "un volant" de conducteurs ou d'éboueurs. »[527]

La mise en administration des graffitis dans la jeune Direction de la Propreté reflète donc, dès ses débuts, l'enjeu politique au cœur de la création de cette direction : la privatisation partielle de ses missions. C'est dans ce contexte que se développent les premiers contrats grâce auxquels les Parisiens peuvent, par l'intermédiaire de la Mairie, faire effacer les graffitis sur leurs propriétés.

## 2. L'effacement des graffitis, une politique intrinsèquement contractuelle

En 1979, la lutte anti-graffiti fait l'objet de premiers tests, à la marge des expérimentations liées à l'enlèvement des affiches. Un compte-rendu de réunion organisée par le secrétaire général de la Ville « sur les problèmes de nettoiement » daté du 28 juin 1979 évoque l'« expérience Dauphin dans le 19e arrondissement ». Aux mois de juin et juillet 1979, quelques panneaux d'affichage sont implantés aux abords des portes de la Villette et de Pantin. La Ville prévoit de faire intervenir l'entreprise Dauphin sur le désaffichage régulier du quartier environnant ces panneaux, soit entre la rue de Flandres, l'avenue Jean Jaurès et le boulevard des Maréchaux, afin de tester sa capacité à réaliser une mission d'enlèvement d'affiches, mais aussi d'effacement des graffitis dans Paris. Comme le précise un document daté de mai 1979, dans le cadre de cette expérience, « les graffitis seront enlevés également »[528]. Après que l'entreprise JC Decaux – qui prendra par ailleurs en charge le développement des « moto-crottes » – s'est retirée de ce projet auquel elle devait participer, l'entreprise Dauphin est donc pressentie pour devenir le futur délégataire du service de désaffichage-dégraffitage qui est créé dans la PP en 1980[529]. L'enjeu de cette expérience est triple. Il s'agit de « *préparer le lancement de l'appel d'offres 1980 et vérifier la rédaction du cahier des charges ; mesurer les surfaces d'affiches à enlever et les moyens nécessaires en hommes et en matériel pour y parvenir ; apprécier les prix [et] tester le matériel utilisé* »[530]. Néanmoins, on peut retenir de ces réunions préparatoires quelques réserves émises par François Ozanne et Alain Juppé. Considérant que le travail de désaffichage est « considérable », que son coût « sur l'ensemble de Paris sera

---

[527] Archives de Paris, Carton 1436W7, Note d'Alain Juppé, inspecteur des finances, chargé de mission auprès du Maire, pour Monsieur le Maire. Paris, 23 mai 1979. Objet : propreté de Paris. *(document annoté à la main, par Chirac lui-même ?).*

[528] Archives de Paris, Carton 1436W7, « Ville de Paris. Cabinet du secrétaire général. Compte-rendu de la réunion tenue le 22 mai 1979 sous la présidence de Monsieur Camille Cabana, secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : problèmes de nettoiement.

[529] Notons ici que l'entreprise Dauphin obtient en 1979 la concession d'affichage publicitaire et sera, à partir 1985, chargée de mettre en œuvre un programme de murs peints dans Paris – cf. Partie 1, chapitre 2, section 1.

[530] Archives de Paris, Carton 1436W7, « Ville de Paris. Cabinet du secrétaire général. Compte-rendu de la réunion tenue le 22 mai 1979 sous la présidence de Monsieur Camille Cabana, secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : problèmes de nettoiement.

prohibitif » et que les limites de ce nettoyage sont limitées, « ce qui en atténue considérablement la portée », ils souhaitent que ce travail reste en partie réalisé en régie.[531]

Bien que les notes prises au cours de ces réunions du printemps 1979 portent uniquement sur le problème du désaffichage, la simple mention de l'effacement des graffitis et le fait que cette mission soit pensée dans le prolongement du désaffichage, nous laisse entendre que l'on peut assimiler les deux missions. La différence qui les sépare, c'est que la première, le désaffichage, fait l'objet d'un problème public explicite, alors que ce n'est pas le cas de la seconde. Autrement dit, tout se passe comme si l'administration de l'effacement des graffitis était déjà en partie privatisée, avant même qu'ils ne deviennent un problème public.

Des formes de l'effacement des graffitis sont créées dès les premiers mois de sa mise en administration au sein de la Propreté de Paris. Dès décembre 1980, cette activité est administrée dans un cadre contractuel puisque la Mairie donne aux administrés la possibilité de faire appel aux services de dégraffitage, en fonction d'une échelle de prix réévaluée chaque année.[532] Ainsi, même à son état le plus embryonnaire, la politique anti-graffiti s'inscrit dans un cadre contractuel. Ce cadre sera propice, au milieu des années 1980, à la privatisation des prestations. Au tournant des années 1980 et 1990, le renforcement de la politique anti-graffiti se fera essentiellement par un élargissement des missions confiées aux entreprises partenaires, bien plus que par un recrutement significatif d'agents en régie[533]. Ainsi, de 1985 à 1990, le nombre de m² de graffitis effacés est multiplié par 4, passant de 50 000 à 200 000, alors que le nombre d'agents en charge du dégraffitage lui, n'est que doublé (sachant qu'ils continuent de s'occuper du désaffichage par ailleurs). Si l'efficacité technique des matériels mis à disposition des agents pour effacer les graffitis est certainement un facteur de cette efficacité grandissante de l'action municipale en la matière, l'implication des entreprises tiers dans la politique d'effacement est également ici certainement visible. Mais comment le partage des tâches entre public et privé s'opère-t-il en matière d'effacement des graffitis ?

Effaçant les graffitis en marge de leur activité principale de régulation de l'affichage en ville, tous ces agents traitent en priorité les graffitis sur les bâtiments municipaux, les graffitis injurieux, et effacent sur la demande expresse des propriétaires, les graffitis sur les bâtiments privé, selon une grille de tarification établie en 1980. À partir de 1985, une seconde modalité de tarification des interventions d'effacement sur les bâtiments privés est instaurée. Les délibérations du Conseil municipal des 16 et 17 décembre 1985 définissent un système d'abonnement pour l'effacement des graffitis et l'enlèvement des affiches. À compter du 1er janvier 1986 est donc institué « *un tarif forfaitaire annuel pour les travaux d'effacement de graffitis et d'indications diverses, ainsi que l'enlèvement d'affiches, exécutés par la Ville de Paris, pour le compte de tiers sur des immeubles d'habitation ou assimilables*. »[534] L'article deux de cette délibération précise que « *ce tarif sera appliqué à la demande des propriétaires et gestionnaires d'immeubles, sous réserve de l'approbation*

[531] Archives de Paris, Carton 1437W7, Fichier : « Réunion du jeudi 28 juin 1979 à 10h00. Point sur les problèmes de nettoiement » Ville de Paris, cabinet du secrétaire général. Compte-rendu de la réunion du 28 juin 1979. Sur les problèmes de nettoiement sous la présidence de Monsieur Cabana.

[532] Voir section 1 de ce chapitre.

[533] Voir Chapitre 2.

[534] BHdV, BMO, Conseil Municipal, délibérations des 16 et 17 décembre 1985.

*des services municipaux* ». Concrètement, cela signifie que des relations contractuelles se développent entre d'un côté la Ville et les entreprises de dégraffitage et de l'autre, la Ville et les administrés. D'un point de vue pratique, il semblerait d'après les souvenirs d'Alain Longer, responsable de la cellule graffiti à la Circonscription Nord dans les années 1990, que les contrats de dégraffitage soient alors régulés au niveau des cellules graffiti des circonscriptions territoriales :

> *« Nous, au niveau circonscription, c'était tout ce qui était contrats vis-à-vis des syndics et on intervenait plus sur tout ce qui était cette partie de, plutôt, arrondissement […]. C'était plus les régularités plutôt que l'irrégulier. […] Les syndics, le contrat était passé avec la circonscription de toute façon, donc la circonscription gérait un certain nombre d'arrondissements puisque nous, de Nord, on avait le 9, le 10, on avait le 16, le 17 le 18 et le 8e, voilà. Donc nous, c'était uniquement ces arrondissements-là qui étaient concernés. » (entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage à la Circonscription fonctionnelle, entretien 4 octobre 2012.*

Le nombre de graffitis effacés augmentant avec le temps, le nombre d'agents mobilisés pour cette tâche, en régie, n'augmente toutefois que faiblement. La part des entreprises privées dans le dégraffitage des murs de Paris ne fait alors que s'accroître jusqu'à la fin des années 1990.

*

Le projet de privatisation d'une partie des activités de la Propreté de Paris concourt à la dépolitisation des relations entre les agents de la propreté et les élus en rendant moins efficaces les grèves des agents publics. Il contribue aussi à politiser les services au sens où leur organisation s'imprègne du projet politique libéral que défend Jacques Chirac, leader de la droite et futur candidat d'opposition aux élections présidentielles de 1988. Enfin, ce projet de libéralisation s'incarne essentiellement, au début des années 1980, dans les nouvelles missions poursuivies par la Propreté de Paris, dont le désaffichage/dégraffitage. D'emblée, les dispositifs d'effacement du graffiti se développent dans un cadre contractuel qui ouvre la voie à une privatisation de la régulation du problème et qui se présente par ailleurs comme facilitant les relations entre les administrés et les pouvoirs publics par l'établissement de contrats. La communication municipale autour des politiques de propreté, elle aussi, fait de ces relations le cœur de son propos, un propos multiformes dont les agents de la propreté deviennent, dès la création de la Direction de la Propreté, de véritables supports vivants.

## *B. LA PROPAGANDE DE LA PROPRETÉ*

Si la réorganisation de la Propreté de Paris et les projets de privatisation de certaines tâches participent d'une dépolitisation des rapports de force entre les ouvriers municipaux et l'exécutif parisien, d'autres processus sont à l'œuvre pour donner un sens nouveau à ces relations. Cette repolitisation du travail de propreté se traduit dans la volonté municipale de rendre visible ses agents, à la fois en les habillant de vert, mais aussi en valorisant leur travail sur différents supports de communication. L'exécutif municipal met ainsi en scène le renouveau des politiques de propreté qu'elle cherche à effectuer. Cette mise en scène s'étend aussi à la construction de nouveaux problèmes publics construits de toutes pièces pour rendre visible les « efforts » consentis par la Ville pour satisfaire les Parisiens. La lutte contre les déjections canines et dans une moindre mesure celle contre l'affichage et les graffitis sont deux exemples de cette mise en scène.

### 1. Repolitiser la relation entre la Ville et les ouvriers municipaux

*« J'ai voulu donner à cette direction de la propreté une image de marque très forte. Donc j'ai pris deux couleurs, le blanc et le vert : la pureté et l'écologie. On a changé les tenues de travail […] et les camions ont été peints de la même façon. J'ai imposé le design à tout le monde, y compris aux entreprises privées […], mais elles avaient le droit de mettre sur la portière un logo de leur société. »*[535]

En choisissant de vêtir les agents de la nouvelle Propreté de Paris de costumes « vert bambou » assortis aux véhicules des services, François Ozanne crée la charte chromatique d'une administration qu'il s'agit de valoriser. Le propre du travail de propreté étant d'être invisible, le directeur de la Propreté de Paris est chargé de rendre visible et de valoriser le travail des agents pour que les Parisiens perçoivent, au quotidien, les efforts réalisés par leur municipalité pour entretenir leur environnement.

À partir du moment où les nouvelles tenues sont adoptées, les photographies des agents de la propreté sont légion dans les magazines municipaux, de la présentation des agents et des technologies qu'ils emploient, (première photographie page suivante) jusqu'à la photographie emblématique (seconde photo page suivante) réalisée place de la Concorde et souvent réutilisée dans la communication municipale.

CES COMMANDOS D'HOMMES EN VERT

Nombreux sont les journalistes étrangers à Paris. Ils regardent la capitale avec un œil neuf, eux qui la découvrent avec la curiosité toute professionnelle qui les habite. « Ville de Paris » a décidé de leur donner carte blanche pour mettre en avant l'aspect le plus étonnant qu'ils retiennent du Paris d'aujourd'hui. John Brunton, photo-journaliste, globe-trotter a quitté les brouillards londoniens il y a cinq ans. Après un passage en Asie, il s'est installé à Paris il y a deux ans. L'armée des agents de la Propreté de Paris l'a fasciné. Il nous raconte son enquête. So british...

Figure 4 – Ville de Paris, n° 117, février 1990, « Ces commandos d'hommes en vert », p. 109.

[535] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

Figure 5 – Paris, Le Journal, 23 septembre 1992, inauguration de la rubrique « la photo du mois »

Parallèlement, la « valorisation des éboueurs »[536] est aussi sensible dans la communication qui est faite autour de l'amélioration de leurs statuts au début des années 1980. Après avoir fait grève au cours des premiers mois du mandat de Jacques Chirac afin de « montrer leur force à leur nouvel interlocuteur »[537], les éboueurs voient leur traitement être amélioré. La spécificité de leurs tâches par rapport à celles des autres fonctionnaires municipaux ayant été soulignée, de nouvelles grilles indiciaires sont mises en place, les congés deviennent plus avantageux, les primes se développent, la retraite à 55 ans est instaurée. Par ailleurs, la mécanisation leur offre de meilleures conditions de travail, ce qui se ressent dans la diminution des accidents de travail. Enfin, les ateliers de propreté[538] sont rénovés et de nouveaux sont construits en surface. Bien réelles, ces améliorations des conditions de travail peuvent aussi être vues comme autant de messages envoyés par la Ville pour se prémunir des conflits potentiels liés à privatisation à venir. Cette stratégie de communication s'articule à la publication d'un « livre blanc » que le cabinet de conseil mandaté pour élaborer la stratégie de modernisation de la propreté évoque dès 1978 :

> « Mobiliser le public : la privatisation est une opération dont le retentissement politique sera certain. Il faut s'y préparer par des actions répétées sur le public (et en l'occurrence une campagne de 2 ans n'est pas trop). Ces actions ne doivent pas avoir pour objectif premier d'exalter les vertus de la privatisation (il ne

[536] Prost, Barbara, chapitre 8 : « La valorisation des éboueurs parisiens en question », pp. 537-566.
[537] *Ibid*., p. 538.
[538] Les ateliers sont les lieux d'appel des éboueurs dans les arrondissements.

faut pas dévoiler le plan) mais d'exalter le souci et la détermination de la Mairie quant au Service Public (économie, performance, qualité) pour que la privatisation apparaisse légitime lorsqu'elle sera décidée. En phase d'affrontement, le rôle d'arbitre du public sera prépondérant. Dans ce domaine, le "livre blanc" sera une excellente opération. »[539]

Dans le « livre blanc de la propreté », les relations entre la Ville et les ouvriers sont évoquées et mettent en scène les actions municipales en faveur des éboueurs, dans le cadre d'une stratégie de conquête de l'opinion publique, en cas de nouvelles grèves. En présentant l'encadrement des éboueurs comme « une préoccupation sociale permanente »[540] dans un Livre Blanc qui rend publics les conditions de travail et notamment ce qui est présenté comme « les avantages sociaux » de ses ouvriers, la Ville se prémunit des potentiels conflits que pourrait engendrer la privatisation qui est, par ailleurs, planifiée. Ce « livre blanc de la propreté », publié en 1979, est conçu comme un véritable outil de propagande municipale. Ce document public résume l'ensemble des missions réalisées par les services du Nettoiement et détaille, en une vingtaine de pages, le travail désormais proprement municipal des services de salubrité urbaine, à la veille de la création de la Direction de la Propreté. Une version quasi-définitive de ce livre comportant des annotations manuscrites[541] du « chargé de mission auprès du Maire », Alain Juppé, révèle l'importance politique de ce document. Dès le titre du document, cette intention est claire :

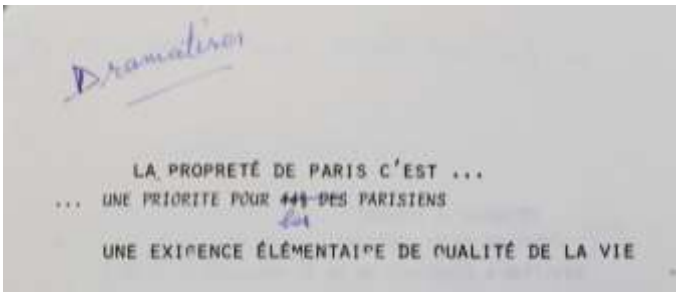



Figure 6 – Archives de Paris, Carton 1436W6, « Livre Blanc de la propreté », annoté par Alain Juppé.

Puis, tout au long du document, les annotations incitent les rédacteurs du livret à renforcer le caractère héroïque de la Mairie :

> « Ce livre blanc se donne pour objectif de faire mieux connaître les problèmes attachés à la Propreté de la Capitale et les efforts réalisés ou engagés par la Ville pour améliorer le service municipal *et les difficultés. […] Juppé : pb. de neutralité ou bouquin de combat ? → dire : vous croyez qu'on ne fait rien. En fait on fait des choses mais on a des difficultés*. » […]
>
> « La propreté de Paris, c'est aussi… un grand projet pour la Mairie de Paris (*une politique de progrès, des efforts*) qui depuis 1977 a engagé nombre d'améliorations. […] »[542]

La publication de ce « livre blanc » permet à la fois de dépolitiser les relations conflictuelles avec les ouvriers, d'affirmer le caractère exemplaire des efforts menés par la municipalité pour réformer

---

[539] Archives de Paris, Carton 1436W7, « Bossard Institut. Confidentiel. Puteaux, le 16 novembre 1978. A Monsieur Camille Cabana, Secrétaire générale de la Mairie de Paris. Objet : plan d'action pour le service du nettoiement. ». Dossier produit par le cabinet de conseil Bossart Institut dans le cadre de la préparation des plans de privatisation de la collecte dans la Direction de la Propreté.

[540] Archives de Paris, Carton 1436W6, *Livre Blanc de la Propreté*, 1979.

[541] On fait ici figurer les annotations manuscrites en italique.

[542] Archives de Paris, Carton 1436W6, Sous-dossier violet : le livre blanc du nettoiement, Ville de Paris, cabinet du Maire. 14 février 1979. Relevé de décisions prises sur la propreté de Paris lors de la réunion présidée par le Maire. Notes manuscrites d'Alain Juppé en italique.

les services de salubrité et d'annoncer les ambitions de la future Direction de la Propreté. Préambule de la communication publique en matière de politique de propreté, ce livre blanc est accompagné par de nombreux articles dans les magazines municipaux où un travail permanent est effectué pour rendre visibles les politiques de propreté.

Dès la publication des premiers magazines de préfiguration du journal municipal Ville de Paris, des dossiers associent la politique de propreté à la qualité de vie des citadins et font « le point sur la propreté »[543]. Dans le premier numéro du magazine Ville de Paris, Jacques Chirac annonce dans son éditorial[544] que la propreté est une priorité et dans les numéros suivants, ce sujet est récurrent. Du simple encadré aux dossiers conséquents, rares sont les magazines de la Ville de Paris dans lesquels les questions de propreté n'apparaissent pas, entre 1978 et 1984. La propreté y est traitée tantôt sous l'angle de la modernisation des services et des techniques[545], tantôt comme une action articulée à d'autres (celle des espaces verts, voire celle des services de propreté[546]). Ces publications permettent de diffuser des dizaines de photographies des machines de plus en plus perfectionnées de la Propreté de Paris, de valoriser le travail de ses agents. Enfin, la propreté est le plus souvent abordée sous l'angle de la nécessaire responsabilisation des citadins, et particulièrement des propriétaires de chiens[547], à une époque où de nombreux indices nous laissent entrevoir l'émergence d'un nouveau problème de propreté : la lutte contre les déjections canines.

En 1988, François Ozanne revient en quelques lignes sur la construction de l'image de marque de la propreté de Paris au tournant des années 1980, évoquant la construction d'un « idéal de la propreté » qui, outre l'amélioration du service, devait passer par l'amélioration de l'image du service lui-même. Du logo « Pp » aux nouveaux uniformes en passant par le choix des couleurs et le slogan « Propreté de Paris », « tels sont les éléments qui ont contribué à créer une image de marque »[548]. À travers cette communication, la Direction de la Propreté de Paris construit son identité esthétique et rend ainsi visible dans tout Paris la présence d'un nouveau pouvoir, celui du Maire. La construction de cette visibilité ne se réduit cependant pas à ces stratégies de communication, elle s'incarne également dans la promotion de nouveaux problèmes de propreté.

---

[543] BHdV, *Bulletin Municipal Officiel, numéro spécial*, janvier-février 1978 et juin 1978.

[544] BHdV, *Ville de Paris*, n°1, octobre 1978, p.3.

[545] BHdV, *Ville de Paris*, n°2, janvier 1979, encadré sur les « nouvelles mesures en faveur de la propreté » ; n°3, mai 1979, trois pages pour faire « le point sur la propreté de Paris » ; n°5, octobre 1979, p.31 : « le point sur la propreté de Paris » avec en légende de deux photographies : « la Ville a mis en place des milliers de corbeilles supplémentaires : utilisez-les ! » et « Les balayeuses-arroseuses de trottoirs : elles sont particulièrement efficaces », puis dans le compte-rendu des décisions du conseil municipal sont annoncés les achats d'aspiratrices de trottoirs ; n°7, janvier 1980, annonce de l'extension de la collecte mécanisée aux 5, 6e, 1e et 20e arrondissements, ainsi que de l'achat de 80 nouvelles bennes ; n°11, mais 1980, encadré sur les résultats de la propreté ; n°17, décembre 1980, p.20 « le point sur : les feuilles mortes ne se ramassent plus à la pelle », sur la mécanisation du ramassage des feuilles ; n°38, décembre 1982, pp. 34-35 : « Le nettoiement. 6 500 personnes au service des Parisiens », rappel de l'historique de la propreté et présentation de chiffres sur le matériels et les résultats ; n°60, décembre 1984, dossier de quatre pages « Paris, la grande bataille de la propreté ».

[546] Nous reviendrons plus amplement sur l'articulation des enjeux de propreté à ceux de sécurité urbaine dans la 3e partie de ce chapitre.

[547] BHdV, *Ville de Paris*, n°8, février 1980, pp. 3-35 : « un chien bien élevé » ; n°10, avril 1980, p. 51, encadré « campagne contre les nuisances canines » ; n°11, mai 1980, p. 23 : « Apprenez-lui le caniveau » ; n°20, mars 1981, résultats du « Sondage Sofres-Ville de Paris » sur les nuisances canines ; n°32, juin 1982, sur la signature d'un marché avec JC Decaux « pour le traitement des pollutions canines » ; n°35, juillet-août 1982, dossier sur la propreté des trottoirs et la mise en place des moto-crottes.

[548] Médiathèque de la DPE, Doc 1988. François Ozanne : « Paris : une nouvelle propreté sous différents angles ».

## 2. Construire des problèmes de propreté pour rendre visible l'action municipale

Le problème des déjections canines est révélé par les sondages commandés par le Maire de Paris dès 1977, puis « résolu » par la commande de « caninettes » à l'entreprise JCDecaux dès les premiers mois d'existence de la Direction de la Propreté, et enfin largement médiatisé dans les magazines municipaux. Au cours de ces trois phases, ce problème semble avoir été largement construit par les pouvoirs publics eux-mêmes, afin de rendre visible l'action municipale en faveur du « cadre de vie » des Parisiens. La lutte contre les déjections canines, et dans une moindre mesure la lutte contre les graffitis, sont des problèmes particulièrement révélateurs des ambitions de cette nouvelle direction de la Propreté : défendre une définition de la salubrité en termes de cadre de vie, utiliser un matériel nouveau, mécaniser les tâches, proposer des missions remplies en partie par des prestataires privés, et communiquer sur son action pour donner l'impression d'être un service à l'écoute des Parisiens.

En 1977 puis à l'hiver 1978-79, des sondages sont commandés par le Maire de Paris à l'IFOP pour connaître l'opinion des Parisiens sur la propreté de Paris. Interrogés sur la gêne occasionnée par différents types de nuisances, comme « les détritus et papiers jetés à terre ; les chiens ; la circulation automobile ; les poubelles sur les trottoirs ; les travaux, les chantiers ; les graffiti sur les murs ; l'affichage sauvage ; les pigeons ; les feuilles mortes »[549], les Parisiens répondent à des questions fermées et orientées. L'imposition de problématique est claire, mais ces sondages permettent de révéler une « attente » des Parisiens ainsi quantifiée puis rendue publique. Par exemple, le *Ville de Paris* daté de mars 1981 présente l'intégralité des résultats d'un sondage sur « les nuisances canines » sur quatre pages[550]. Ce dossier s'inscrit dans une série d'articles sur la « propreté canine » que l'on retrouve mois après mois dans les magazines municipaux : dans le huitième numéro du magazine *Ville de Paris*, une double-page est consacrée aux bonnes pratiques pour bien élever son chien[551]. Deux mois plus tard, la future « campagne contre les nuisances canines » est annoncée[552] et le mois suivant, c'est la responsabilisation des propriétaires des chiens qui est en prônée dans un article intitulé « Apprenez-lui le caniveau »[553]. Dans ce même magazine du mai 1980, comme dans de nombreux à cette époque, l'achat de nouveaux matériels est quantifié.

---

[549] Archives de Paris, Carton 1436W6, Sondages IFOP.
[550] BHdV, *Ville de Paris*, n°20, mars 1981, pp. 16 à 19.
[551] BHdV, *Ville de Paris*, n°8, février 1980, pp. 34-35 : « Un chien bien élevé »
[552] BHdV, *Ville de Paris*, n°10, avril 1980, p. 51 encadré « Campagne contre les nuisances canines »
[553] BHdV, *Ville de Paris*, n°11, mai 1980, p. 23 : « Apprenez-lui le caniveau ».

Figure 7 – Ville de Paris n°11, mai 1980, p. 23, illustration de l'article « apprenez-lui le caniveau.

Puis, quelques mois après le sondage Sofres-Ville de Paris sur les « nuisances canines » de 1981, le sondage Louis-Harris dit « baromètre de satisfaction des Parisiens concernant la propreté de Paris » est réalisé du 27 février au 11 mars 1982 auprès de plus de 3 000 Parisiens. Ce baromètre a pour objectif de recueillir des informations notamment sur « la satisfaction concernant différents domaines relatifs à la propreté dans le quartier de résidence » pour « pouvoir mesurer l'efficacité de ces actions et contrôler périodiquement l'évolution des opinions des Parisiens sur ce thème »[554]. Mais plus qu'une simple perception de l'état de salubrité des rues de Paris, ce sondage cherche à saisir « la connaissance des actions entreprises par la Municipalité en matière de propreté et jugements sur leur efficacité ».

L'analyse des résultats de ce sondage par François Ozanne à destination du secrétaire général de la Ville de Paris souligne notamment qu'« *un jugement sévère est porté partout sur le nettoiement des excréments de chiens […]. Il s'agit là vraiment du point noir, de l'abcès de mécontentement et l'on peut penser […] que si les Parisiens se mettaient à penser demain que ce problème est en voie*

[554] Archives de Paris, carton 1436W6, Sous-dossier « sondage d'opinion Louis Harris France 1982 ».

*de résolution… Paris serait considéré comme une ville propre* »[555]. Faire penser aux Parisiens que ce problème est en voie de résolution, c'est bien là l'objectif de « l'opération Decaux » que les résultats de ce baromètre poussent « incontestablement » à réaliser, et François Ozanne de conclure :

> « [Ils] verront ainsi que leur obsession est une préoccupation très importante pour la Mairie de Paris, puisqu'elle met en œuvre un matériel spécifique paraissant de ce fait à leurs yeux plus efficace, voire même plus "expiatoire" qu'un matériel polyvalent. »[556]

Entrées en action le 15 juillet 1982, les « moto-brosses » Decaux sont l'un des supports du partenariat qui se renforce entre l'entreprise et la Ville de Paris au début des années 1980 dans le cadre des politiques de propreté. Déjà en 1972, Jean-Claude Decaux s'était vu confié « le soin de doter Paris d'un réseau de 1 800 abribus »[557] mais c'est véritablement avec la création de la Direction de la Propreté que l'équipement de la Ville en mobiliers urbains s'accroît : les corbeilles de propreté JCDecaux sont installées en juillet 1979, l'entreprise participe en 1979 toujours aux expérimentations de d'affichage et de désaffichage (avant de se retirer au profit de Dauphin), et en 1982 les moto-crottes sont lancées, dans le cadre d'un contrat établi pour huit ans.[558] Cette action permet d'une part à la Ville qu'elle « fait des choses »[559] en proposant « une solution »[560] au problème révélé par les sondages qu'elle avait commandés. D'autre part, cette politique s'inscrit dans la dynamique de privatisation d'une partie des services proposés par la Direction de la Propreté. On le voit, la médiatisation de ce nouveau « problème » et de sa « résolution » permet à la Ville de Paris de valoriser la naissante logique de privatisation, voire « d'hybridation »[561] de l'action publique, que l'équipe de Jacques Chirac s'applique à mettre en œuvre. Sans entrer plus en profondeur dans le détail du projet des moto-crottes ni même dans l'analyse des rapports entre la Ville de Paris et la société JC Decaux, ce détour par la lutte contre les déjections canines nous éclaire sur la naissance des politiques anti-graffiti.

Dans une moindre mesure, le « graffiti » fait lui aussi l'objet, au début des années 1980, d'une problématisation endogène. Administré à la marge du désaffichage, il est pourtant identifié comme un objet autonome dans les sondages de la propreté, et son effacement est publiquement affiché comme l'un des objectifs prioritaires de la nouvelle direction. Effacé par voie de contractualisation puis dans le cadre de contrats avec des entreprises privées, il fait enfin partie des « nouvelles missions » dont l'administration s'empare. L'articulation de ces facettes de l'administration du graffiti tendent ainsi à faire de ce « problème », un espace de mise en scène de la politique de propreté. Dans une moindre mesure que la lutte contre les déjections canines, ou même que l'enlèvement des

---

[555] Archives de Paris, carton 1436W6, Sous-dossier « sondage d'opinion Louis Harris France 1982 ». Première note d'analyse sur le sondage effectué par Louis-Harris-France dits « baromètres de satisfaction des Parisiens concernant la propreté de Paris ».

[556] *Idem.*

[557] Voir Rendu, Marc-Ambroise, « Privatisations dans la capitale. Les brouillons du maire de Paris. », *Le Monde*, novembre 1985.

[558] BHdV, *Ville de Paris* n°32, juin 1982, puis n°35, juillet-août 1982, dossier « propreté des trottoirs : une solution en vue ? »

[559] Archives de Paris, Carton 1436W6, Sous-dossier violet : le livre blanc du nettoiement, Ville de Paris, cabinet du Maire. 14 février 1979. Relevé de décisions prises sur la propreté de Paris lors de la réunion présidée par le Maire. Notes manuscrites d'Alain Juppé en italique.

[560] BHdV, *Ville de Paris*, n°35, juillet-août 1982, dossier « propreté des trottoirs : une solution en vue ? »

[561] Voir Huré Maxime, 2012, « Une action publique hybride ? Retour sur l'institutionnalisation d'un partenariat public-privé, JCDecaux à Lyon (1965-2005) », *Sociologie du travail*, Vol. 54, n° 2, pp. 233-253.

affiches, mais de la même manière qu'elles, la lutte contre les graffitis est donc pensée, dès sa mise en administration, comme une vitrine d'une action publique d'inspiration libérale et menée par le nouveau Maire de Paris.

*

Dépolitiser le travail de propreté en créant les conditions propices à désamorcer les conflits sociaux d'un côté, puis le repolitiser de l'autre en façonnant une image de marque de l'administration de la propreté portée au quotidien par les agents : ces deux processus engagés dès la gestation de la future Propreté de Paris en 1978 et 1979 sont à l'œuvre tout au long des années 1980 et 1990, dans un souci constant des pouvoirs publics de mettre en scène l'action municipale d'amélioration du cadre de vie des Parisiens. Dans le fond, cette action repose sur une libéralisation des services publics et l'amorce d'une politique de propreté « hybride ». Formellement, la thématique de la propreté est au cœur des premiers outils de communication mobilisés par l'équipe municipale. Le graffiti, mission nouvelle, est d'emblée pensé comme devant être régulé dans un cadre contractuel, à la fois par la Ville et par des entreprises privées. Sa problématisation *ad hoc*, dans ce cadre administratif politisé, contribue enfin à rendre visible l'action municipale comme une action répondant aux attentes des Parisiens, attentes précédemment objectivées par des sondages suggérant eux-mêmes l'importance de ces nuisances.

***

## CONCLUSION DE LA SECTION 2. LE GRAFFITI DANS LA PROPRETÉ DE PARIS, ADMINISTRER UNE NUISANCE MARGINALE POUR CONSTRUIRE L'IMAGE DE MARQUE DE LA VILLE.

La création d'une Direction de la Propreté de Paris au sein de la nouvelle municipalité correspond à un travail de politisation des services techniques du nettoiement. La « propreté » désigne d'une part un travail plus vaste que le nettoiement, inclus dans une recherche globale de l'amélioration du cadre de vie et d'homogénéisation de l'esthétique urbaine. D'autre part, elle est aussi un domaine d'action publique construit pour mettre en scène les actions politiques des responsables municipaux, et faire accepter, rendre évidente la privatisation partielle des services de propreté.

Or, c'est bien au sein de ce cadre politisé que le graffiti, objet quasi-absent de l'action publique locale à la fin des années 1970, est progressivement problématisé et mis en administration au début des années 1980. Objet marginal des politiques de propreté, il n'est pas moins révélateur de leurs évolutions : « nuisance visuelle » contre laquelle la lutte s'organise au nom de l'amélioration du cadre de vie, le graffiti fait partie des nouveaux objets de la Direction de la Propreté, dont l'administration est d'emblée pensée comme intégrant une part de régulation privée. Sans faire à proprement parler l'objet d'un problème politique (sa faible présence dans les débats municipaux en atteste) ni même d'un débat public, il devient un objet administratif au sein d'une administration politisée. Ainsi, ce sont les élargissements et les transformations de la « salubrité urbaine », prise comme une catégorie d'intervention publique, qui opèrent un premier cadrage de la mise en administration du graffiti à la Ville de Paris.

## CONCLUSION DU CHAPITRE 1.
## CONSTRUCTIONS JURIDIQUE ET ADMINISTRATIVE D'UN PROBLÈME DE SALUBRITÉ

A l'issue de quel processus le graffiti est-il, aux yeux des acteurs municipaux, considéré comme sale ? Comment le graffiti devient-il un problème de salubrité ? À cette question posée en introduction de ce premier chapitre, nous pouvons désormais apporter des premiers éléments de réponse.

Juridiquement d'abord, on constate que les pouvoirs dont dispose un Maire, et notamment le Maire de Paris, sont limités. Bien que le graffiti puisse être qualifié d'injure publique, de dommage aux biens et d'atteinte à l'environnement par différents textes de loi ou réglementaires, c'est essentiellement sur la base des normes relatives à l'environnement urbain que le Maire est en capacité juridique d'administrer le graffiti. Le règlement sanitaire départemental constitue, à ce titre, l'élément fondateur de la catégorisation du graffiti en termes de salubrité à l'échelle municipale. Les moyens d'action dont dispose le Maire pour faire appliquer ce règlement sont cependant très limités, au début des années 1980 plus encore qu'aujourd'hui, et c'est essentiellement à travers l'administration de la salubrité que se mettent en place les premiers dispositifs d'effacement des graffitis.

L'administration de la salubrité publique constitue le second cadrage du problème du graffiti. Municipalisées en 1980, à peine trois ans après l'élection d'un Maire pour Paris, les politiques de salubrité font l'objet d'une politisation multiformes : servant l'amélioration du cadre de vie, ces politiques sont aussi un levier pour la mise en scène des nouveaux pouvoirs mayoraux à Paris. Dans le cadre de cette politisation, la mise en scène d'une administration sert à la fois d'exemple et de fer de lance des nouveaux objectifs et des nouvelles méthodes de cette administration. Emblème de l'amélioration du cadre de vie, la lutte anti-graffiti s'inscrit aussi dans la perspective d'une privatisation croissante des services.

Si cette mise en administration discrète du graffiti permet à la Ville de systématiser des dispositifs d'effacement, elle ne permet cependant pas d'effacer les graffitis sur l'ensemble du territoire parisien. Les normes juridiques ainsi que les dispositifs administratifs d'effacement restent donc essentiellement des éléments de cadrage du problème en termes de propreté. Ils rendent évidente, à l'échelle municipale, la désignation du graffiti comme une souillure, au début des années 1980.

En retour, l'effacement des graffitis au nom de la salubrité urbaine renforce le sens visiblement donné par Jacques Chirac et son administration à la politique de propreté, à savoir rendre visible le travail de propreté et le publiciser comme un travail de mise en ordre. Plus précisément, la municipalisation des services de salubrité au tournant des années 1980 est un moyen pour le nouveau Maire de mettre en scène son action politique mais aussi de faire des politiques de propreté elles-mêmes un vecteur de l'image de marque de la Ville, comme le souligne par exemple le sociologue Michel Kokoreff dans le cas similaire de la lutte anti-graffiti à la RATP :

> *« La stratégie de "relookage" des équipements et des personnels […] fait de la propreté une question de visibilité : elle est l'objet d'un travail permanent et d'une lutte automatisée contre l'agression de la saleté qui*

*offrent l'image d'un ordre actif et rassurant. Dès lors, le terme de propreté […] [constitue] le vecteur d'une image de marque des villes. »*[562]

Une première formulation du problème du graffiti émerge donc dans l'administration qui, bien que ne pouvant prétendre à l'éradication complète des graffitis dans Paris, produit un cadrage sémantique (le graffiti est sale, nuit au cadre de vie des Parisiens) et une solution (il faut l'effacer) à ce problème. A cette problématisation administrative, certes politisée, mais présentée comme technique, succède à la fin des années 1980 une problématisation plus explicitement politique du graffiti, dont la présence s'accroît significativement dans Paris sous l'effet de l'importation du graffiti *writing*, à partir de 1984. C'est alors dans « un mouvement de va-et-vient entre deux formes de problématisation, l'une technique, l'autre politique »[563] que se structure la mise à l'agenda du graffiti. Il nous reste maintenant à retracer l'histoire de la problématisation explicitement politique, voire de la « panique morale » qu'engendre la massification des graffitis dans Paris, au tournant des années 1990.

[562] Kokoreff, Michel, « La propreté du métropolitain : Vers un ordre post-hygiéniste ? », *in Les Annales de la recherche urbaine*, N°53, 1991, *Le génie du propre*, pp. 93-102.

[563] Barthe, Yannick, « Le recours au politique ou la "problématisation par défaut" », in Lagroye, dir., 2003, *La politisation*, Belin.

# CHAPITRE 2.
# L'EFFACEMENT DES GRAFFITIS, UNE « CROISADE MORALE » CONTRE LE SENTIMENT D'INSÉCURITÉ AU TOURNANT DES ANNÉES 1990.

> « Entre la Ville de Paris et les Graffitis, la guerre est déclarée. Les graffitis, une mode, une plaie qui s'étend, une véritable agression visuelle. Paris en est recouvert, en surface comme dans le métro, et le phénomène est loin de s'enrayer : en 1985, 35 000 m² de graffitis ont été enlevés, 100 000 m² en 1987. Pour 1988 nous en sommes déjà à 80 000 m². Afin d'intensifier la lutte, la Mairie de Paris a débloqué de nouveaux crédits qui vont permettre de renforcer les moyens consacrés à cette action de Propreté. »[564]

À la fin des années 1980, les pouvoirs publics constatent que la production de graffitis s'accroît dans Paris. Les chiffres de l'effacement des graffitis ne nous disent rien de la quantité de graffitis produits et il est impossible de la mesurer. En revanche, leur évolution est une preuve de la préoccupation croissante des pouvoirs publics à l'encontre de cette pratique. Alors que la mise en administration du graffiti dans les politiques de propreté au début des années 1980 avait surtout servi à mettre en scène l'entrée des enjeux liés à la préservation du cadre de vie dans les politiques de salubrité urbaine, les dispositifs d'effacement sont considérés comme insuffisants à la fin de la décennie. Sans que l'on soit en mesure d'attester empiriquement de l'augmentation de la production des graffitis avancée par les acteurs municipaux, on constate cependant une évolution des termes du problème : le graffiti est non seulement perçu comme une souillure, mais aussi désormais comme un facteur du sentiment d'insécurité. Plus généralement, si la politique de propreté est notamment menée au nom de l'amélioration du cadre de vie au début des années 1980, la suite de la décennie est marquée par la progression de la thématique du sentiment d'insécurité, comme variable-clef de la qualité de ce cadre de vie :

> « Un sentiment d'insécurité générale est apparu, qui lui-même peut engendrer la violence, dans une société où la règle de droit n'entraîne plus un consensus général, et où certains sont tentés de se faire justice eux-mêmes. »[565]

*Réponses à la violence*, tel est le titre du rapport dont est extraite cette citation. Rédigé par les dix membres du comité « d'études sur la violence, la criminalité et la délinquance »[566] que dirige Alain Peyrefitte, garde des Sceaux du Président de la République Valéry Giscard d'Estaing, il est publié en 1977. Les auteurs de ce rapport considèrent que « les comportements de violence [sont] générateurs d'insécurité » et le « sentiment d'insécurité » devient même le « fil conducteur qui [unit] l'ensemble des dimensions du phénomène »[567]. Ce constat marque un tournant dans les politiques de maintien de l'ordre : désormais, les thèmes de la « sécurité » et de l'« insécurité » remplacent progressivement la question des « violences individuelles » à l'agenda politique national. Plus précisément se structure

---

[564] Archives de Paris, carton 2135W165, *Paris le Journal*, septembre-octobre 1988, « Haro sur les graffitis ».
[565] Rapport Peyrefitte, *Réponses à la violence*, Paris, La documentation française, 1977, vol. 1, p. 23-24.
[566] Le Goff, Tanguy, 2008, *Les Maires, nouveaux patrons de la sécurité ?*, Presses Universitaires de Rennes, p. 46.
[567] Rapport Peyrefitte, *op. cit.*, p. 23-24.

l'idée que l'insécurité ne doit pas seulement être envisagée comme une peur du crime, mais comme une « une image subjective de la criminalité »[568], une « préoccupation sociale pour le crime »[569] à laquelle les pouvoirs publics ambitionnent de répondre à travers des politiques variées. Et en effet, la mise à l'agenda de l'insécurité au niveau national par le rapport Peyrefitte puis au niveau municipal par le rapport Bonnemaison[570], ne se limite pas aux politiques de justice et de police, mais s'inscrit de manière globale dans les agendas politiques de nombreux secteurs, tels que « l'urbanisme, le social, la santé publique, l'enseignement, les transports »[571]. À Paris, la déclinaison municipale du problème de l'insécurité se fait à partir de 1983, année où Jacques Chirac, candidat à sa réélection à la tête de l'exécutif parisien, fait de ce problème un thème de campagne. Enjeu transversal des politiques publiques, on fait ici l'hypothèse que le « sentiment d'insécurité » devient, à la fin des années 1980, un axe essentiel des politiques de propreté. L'analyse de l'intensification des dispositifs anti-graffiti, à la Ville, mais aussi à la RATP, nous permettra de le montrer.

Pensées pour améliorer le cadre de vie à Paris, les politiques de propreté portent l'ambition de produire un espace public non seulement hygiénique, mais aussi sensiblement homogène. Cette homogénéité est promue par celles et ceux qui lui confèrent une dimension rassurante et, à l'inverse, font de tout comportement contrevenant à cet état, un élément perturbateur, voire agressif. À partir du milieu des années 1980, on assiste au développement d'un nouveau type de graffitis, ceux issus de l'importation en France *writing*[572] américain. Cette modification des données du problème est une opportunité pour sa reformulation et le graffiti devient progressivement un support privilégié de l'imprégnation de la lutte contre le sentiment d'insécurité dans les politiques de propreté parisiennes. Dès lors, la propreté n'est plus seulement une politique hygiéniste, ni même une simple contribution à l'amélioration du cadre de vie, elle devient un levier de la lutte contre l'insécurité.

> *« Je crois que certaines pollutions servent d'analogies pour exprimer une idée générale de l'ordre social. […] La réflexion sur la saleté implique une réflexion sur le rapport de l'ordre au désordre, de l'être au non-être, de la forme au manque de forme, de la vie à la mort. Partout où les notions de saleté sont hautement structurées, on découvre, en les analysant, qu'elles mettent en jeu des thèmes profonds. »*[573]

La célèbre analogie entre la « souillure » et le « désordre » formulée par l'anthropologue Mary Douglas dans les années 1960 nous permet de penser théoriquement le rapprochement entre enjeux de propreté et enjeux sécuritaires, autour de la question de la mise en ordre des espaces publics. Plus proche de nous, le géographe Tim Cresswell publie en 1996 un texte intitulé « *The crucial "where"*

---

[568] Rapport Peyrefitte, *Réponses à la violence*, Paris, La documentation française, 1977, vol. 1, p. 23-24,

[569] Le Goff, 2008, *op. cit.*, p. 48-49.

[570] Le rapport Peyrefitte est le résultat du travail d'un comité d'études sur la violence créé par le président de la République Valéry Giscard d'Estaing, par un décret du 23 mars 1976. En 1982, le premier ministre Pierre Mauroy convoque une commission des Maires qui, sous la présidence de Gilbert Bonnemaison, produit le rapport « Face à la délinquance : prévention, répression, solidarité » qui marque la naissance d'une réflexion municipale sur la sécurité. Voir Le Goff, 2008, *op. cit.*, p. 46 et p. 60/

[571] Ibid.

[572] Voir définition en introduction.

[573] Douglas Mary, 2001 [1967], *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, La Découverte, p.25.

*of graffiti* »[574]. Ce texte revient à son tour sur l'idée que les graffitis sont considérés comme « sales » au nom de l'idée qu'ils ne seraient pas « à leur place » dans les centres villes. Très utiles pour analyser le parallèle entre propreté et mise en ordre des espaces urbains, ces textes ne nous permettent cependant pas de saisir précisément *comment* le graffiti devient l'emblème du sentiment d'insécurité dans les politiques municipales du début des années 1990. Pour cela, la littérature sur la construction des problèmes publics nous est d'un grand secours.

Dans son étude de la lutte anti-graffiti à New York, Ronald Kramer parle de « panique morale »[575] pour désigner le processus d'amplification des politiques d'effacement entre 1990 et 2005. L'usage de la notion de « panique morale » dans cet article renvoie notamment aux travaux de Stanley Cohen[576] et l'usage qu'en fait R. Kramer suggère l'idée que la problématisation du graffiti par les autorités new-yorkaises face au graffiti est à la fois « disproportionnée » et limitée dans le temps. Or, le débat sur la distinction entre « panique » et « croisade » morale[577] se focalise sur la mobilisation du critère de « disproportion » des réactions menées dans le cadre d'une « panique », mais aussi sur les temporalités induites par ces deux notions. Considéré comme normatif, le critère de « disproportion » des réactions justifie pour certains auteurs l'évacuation de la « panique » au profit de la « croisade ». Dans le présent travail, c'est surtout notre ancrage dans une approche socio-historique prenant en compte le temps long qui justifie la préférence pour le terme de « croisade » à celui de « panique ». Évacuant la dimension soudaine de la construction du problème du graffiti, on cherche ici au contraire à montrer que les racines du problème d'insécurité posé par le graffiti à la fin des années 1980, sont bien antérieures au développement du graffiti hip-hop dans Paris. Le concept de « croisade morale » est employé à la suite des travaux de Joseph Gusfield[578] pour décrire « *des mobilisations visant non seulement à la défense ou à la promotion de certaines valeurs et normes, mais également à leur diffusion au-delà du seul groupe de leurs adeptes et à l'imposition généralisée de leur respect* »[579]. Appliquant cette définition à une sociologie de l'action publique, on considère ici que les acteurs institutionnels qui se mobilisent pour développer des dispositifs anti-graffiti renforcés à la fin des années 1980, c'est-à-dire la Ville de Paris et la RATP, défendent et promeuvent des valeurs d'ordre public profondément liées à l'apparence des espaces qu'elles gouvernent. Tout l'enjeu de ce chapitre est de montrer comment ces valeurs sont produites et de donner un aperçu de leur diffusion médiatique. Plus précisément, il s'agit de renforcer la démonstration amorcée dans le chapitre 1 en montrant que si les politiques de propreté contribuent à renforcer l'harmonie visuelle, voire la « beauté » de la ville, l'apparence de l'espace public est aussi en jeu dans la définition du sentiment d'insécurité, au nom duquel les acteurs publics se mobilisent.

---

[574] Cresswell Tim, 1996, *In place Out of place. Geography, Ideology, and Transgression*, London, University of Minneapolis Press, pp. 31-63.

[575] Kramer Ronald, « Moral Panics and Urban Growth Machines : Official reactions to Graffiti in New York City, 1990-2005 », *Qualitative Sociology*, n° 33/3, 2010/9, pp. 297-311.

[576] Cohen, Stanley, 1973, *Folk Devils and Moral Panics*, Paladin.

[577] Chaumont, Jean-Michel, « Entre paniques et croisades : sociologues et *claims-makers* », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 43/1 « Paniques et croisades morales », 2012,

[578] Gusfield, Joseph, 1963, *Symbolic Crusade. Status Politics and the American Temperance Movement*, University of Illinois Press.

[579] Mathieu, Lilian, « Repères pour une sociologie des croisades morales », *Déviance et sociétés*, 2005/1, vol. 29, p. 6.

Cependant, le cadre analytique mobilisé par Ronald Kramer pour analyser la lutte anti-graffiti à New York, reste en partie pertinent pour ce chapitre. Le concept de « diables populaires » ou *Folk Devils* construit par Stanley Cohen pour analyser les *Mods* et les *Rockers* dans l'Angleterre de la fin des années 1960 présente en effet de nombreux intérêts pour analyser les interprétations que les pouvoirs publics font du graffiti et de ses auteurs. La notion de « diables populaires » permet d'abord de mettre en évidence l'hostilité qui caractérise les réactions des pouvoirs publics face à l'augmentation des graffitis. Si les auteurs de graffitis sont bien des contrevenants en ceci qu'ils produisent des peintures murales en dehors du cadre de la loi, la construction de leur identité de « déviant »[580] est par ailleurs accentuée par le fait qu'ils enfreignent, aux yeux des pouvoirs publics, les normes esthétiques qui président à l'ordre urbain. C'est bien cette seconde dimension de la déviance dont ils sont affublés qui est au cœur de l'hostilité que leur réservent les acteurs de la lutte anti-graffiti :

> *« We may see specific social groups symbolically constructed as "folk devils" that, if left unchecked, embody a real danger to society. […] Finally, an "us" and "them" mentality will take hold and a variety of strategies will be developed to eradicate the "threat". A great degree of hostility, expressed in discursive and material forms, is directed toward those who write graffiti in the public spaces of NYC »*[581]

Plus qu'une différence entre un « nous » des entrepreneurs de morale et un « eux » des auteurs de graffitis, c'est une distinction entre les « bons » et les « mauvais » auteurs de graffitis que les pouvoirs publics, relayés par quelques médias, participent à construire dans les années 1990. Par-delà leur qualité de dommage aux biens, certains graffitis sont désignés comme plus intolérables que d'autres, en fonction de l'identité supposée, voire fantasmée, de leurs auteurs. La notion de « diables populaires » nous permet alors de faire entrer la réaction des pouvoirs publics aux graffitis dans un cadre analytique plus large, celui des réactions aux cultures populaires en générales. Étudiées par Richard Hoggart, puis Dick Hebdige et Stanley Cohen aux Etats-Unis dans les années 1960 et 1970, les sociologies de « mondes » culturels faiblement légitimes voire déviants, sont reprises plus récemment dans des travaux sur l'histoire et la sociologie du hip-hop. Jeff Chang publie une histoire du hip hop[582] et Karim Hammou, *Une histoire du rap en France*, ouvrage issu de sa thèse de sociologie[583] sur laquelle nous nous appuierons ici largement. En particulier, Karim Hammou propose une sociologie du rap et analyse les interactions entre le monde du rap et les acteurs publics dans un chapitre de sa thèse consacré aux « instrumentalisations publiques » du rap. Dans un mouvement complémentaire au sien, et dans le cas particulier du graffiti, on s'intéresse aux réactions des pouvoirs publics face au graffiti, tout en posant ici la question de l'importance des étiquetages accolés à cette pratique par des entrepreneurs de morale soucieux de rendre impossible toute reconnaissance culturelle du graffiti, au tournant des années 1990.

Ainsi, dans le prolongement du premier chapitre, consacré à la genèse des politiques de propreté à Paris, il s'agit de montrer ici la manière dont la lutte contre le sentiment d'insécurité a imprégné progressivement les politiques de propreté. Pour le dire autrement, on s'intéresse, à travers le cas du

---

[580] Becker, 1985, *op.cit.*

[581] Kramer, 2010, *op. cit.*, p. 304.

[582] Chang Jeff, 2005, *Can't stop, won't stop : a history of the hip hop generation*, London, Ebury Press ; traduit en français en 2006, *Can't stop, won't stop : une histoire de la génération hip hop*, Paris, Allia.

[583] Karim Hammou, 2012, *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte, tiré de sa thèse soutenue en 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de doctorat de sociologie, l'EHESS, Marseille.

graffiti, à la manière dont les politiques de propreté sont devenues une catégorie d'action municipale mise au service de la lutte contre le sentiment d'insécurité, au tournant des années 1990. L'hypothèse que l'on défend est que le graffiti a été le support opportun de ce rapprochement. Pour mener à bien cette démonstration, on reviendra dans un premier temps sur l'histoire de la « croisade morale » contre les graffitis menée par la RATP et la Ville de Paris entre 1986 et 1992. Dans un second temps, on analysera plus en détail les effets de cette croisade sur l'assignation d'une étiquette déviante aux auteurs de graffitis, devenus les *folk devils* idéalement instrumentalisés dans la mise en scène de la lutte contre le sentiment d'insécurité.

## SECTION1. « RECONQUÊTES » :
## LA PROPRETÉ COMME REMPART CONTRE LE SENTIMENT D'INSÉCURITÉ

La répression des graffitis a été analysée par des auteurs américains à l'aune de l'hypothèse de la « vitre brisée ». En 2001, Joe Austin analyse ainsi le développement des politiques anti-graffiti dans le métro de New York. Dans son ouvrage *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York City,* il montre qu'à la fin des années 1970, la lutte anti-graffiti est influencée par diverses analyses, comme celle menée par Nathan Glazer[584] ou, plus célèbre, celle de J.Q. Kelling et G.L. Wilson dans un article du *Atlantic Monthly*[585]. L'hypothèse de la « vitre brisée », qu'ils développent dans cet article à travers l'expression *Broken Windows Theory*, désigne l'idée selon laquelle un lien direct existerait entre les traces de petites incivilités, telles que les graffitis ou les vitres brisées, et le développement de la criminalité en milieu urbain. Progressivement diffusée dans les années 1980, cette hypothèse a mené de nombreux responsables politiques à estimer que « *tous les comportements incivils et délictueux, mais aussi tous les signes physiques de dégradations détériorant la qualité de l'espace urbain doivent être rapidement réparés afin d'éviter que ne s'installe un sentiment d'abandon de cet espace qui conduirait à une spirale du déclin urbain* »[586]. En particulier à New York, Joe Austin montre que lutte anti-graffiti du début des années 1980 est menée au nom de l'idée selon laquelle « *la tolérance de perturbations de la norme esthétique urbaine pourrait conduire à une chute inéluctable vers l'anarchie. Les écritures murales ne seraient, en effet, qu'agressions et émeutes latentes* »[587].

Qu'ils ventent la pertinence de cette « théorie »[588], ou démontrent à l'inverse que ses fondements empiriques sont nuls[589], les auteurs qui se sont penchés sur la question de la mise en ordre des espaces urbains aux Etats-Unis comme en France ne se départissent jamais de l'influence supposée de cette hypothèse sur la construction des politiques anti-graffiti. En prolongeant notre étude socio-historique,

---

[584] Glazer, Nathan, « On Subway Graffiti in New York », *The Public Interest*, 1979, n°54, p.3-11.

[585] Wilson, James Q., Kelling, George L., « Broken Windows », *The Atlantic Monthly*, 1982/3, p.29-38. Voir aussi la traduction française de ce texte : Montjardet, Dominique, « Les vitres cassées », in Brodeur, Monjardet, (dir.), 2003, *Connaître la police. Grands textes de la recherche anglo-saxonne*, Paris, Institut des Hautes études de la sécurité intérieure, p. 243-263.

[586] Le Goff Tanguy, De Maillard Jacques, « "La tolérance zéro en France" Succès d'un slogan, illusion d'un transfert », *Revue française de science politique*, 2009/4 Vol. 59, p. 657 et Le Goff Tanguy, 2008, *Les Maires, nouveaux patrons de la sécurité ?*, page 126.

[587] Austin Joe, 2001, *Taking the train. How graffiti art became an urban crisi in New York City*, Columbia University Press, New York, p. 146 : « Toleration of visible disruptions in the normative aesthetic order of urban space could lead to a general collapse into lawlessness. Writings on the walls were, in effect, assaults and riots waiting to happen. »

[588] Ce que font par exemple en France : Bauer, Alain et Raufer Xavier, 1998, *Violences et insécurité urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France ; Body-Gendrot, Sophie, 1998, *Les villes face à l'insécurité : des ghettos américains aux banlieues françaises*, Paris, éditions Bayard ; et aux Etats-Unis : Skogan, Wesley G., 1990, *Disorder and Decline : Crime and the Spiral of Decay in American Neighborhoods*, New York, Oxford University Press.

[589] Voir sur ce sujet et en lien avec l'analyse des politiques du graffiti : Kimvall, Jacob, « The Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti », in Bertuzzo, Gantner, Niewöhner, Oevermann, dir., 2013, *Kontrolle öffentlicher Raïme. Unterstützen, UNterdrücken, Unterhalter, Unterwandern*, Berlin, Lit Verlag, pp. 102-117 ; Kramer Ronald, « Political Elites, "Broken Windows", and the Commodification of Urban Space », in *Critical Criminology*, 09/12, vol.20, Issue3, pp. 229-248. Ou plus généralement sur la remise en cause de cette théorie, voir Harcourt Bernard E., « Du désordre et de la délinquance : réflexions sur l'importation de la théorie de la vitre brisée en France », *Cahiers Parisiens* No. 87/2, 2006, pp. 287-314.

on propose ici de contribuer au champ international des études sur les politiques du graffiti en montrant que, dans le cas parisien, la construction du problème repose principalement sur l'héritage des politiques de propreté. Si l'importation de l'hypothèse de la vitre brisée et l'inspiration de modèles d'action étrangers sont identifiables dans les dispositifs anti-graffiti de la RATP, ces dispositifs sont d'abord débiteurs d'une histoire locale de la propreté urbaine, ainsi que de cadrages nationaux spécifiques des questions de sécurité urbaine.

Le « sentiment d'insécurité » est une préoccupation des pouvoirs publics : thématisé au niveau national à la fin des années 1970[590], il devient une question municipale au début des années 1980. En 1983, un an après la publication du rapport Bonnemaison[591], sont mis en place des Conseils communaux de prévention de la délinquance[592]. Dans ce contexte, « *les maires ne sont plus considérés comme de simples relais des politiques nationales de prévention, mais comme la pierre angulaire d'une démarche qui cherche à adapter ces politiques aux spécificités d'un territoire local* »[593]. Ne disposant d'aucun pouvoir de police et ayant fait de la politique de propreté le cœur de la mise en scène de sa capacité d'action[594], le Maire de Paris et ses proches collaborateurs[595] s'emploient à associer les politiques de propreté, l'amélioration du cadre de vie, aux objectifs d'action du conseil parisien de prévention de la délinquance (CCPD). Le 20 mars 1987, une réunion du CCPD fait de « l'amélioration de l'environnement urbain » la première mesure prise pour « atténuer les effets de la délinquance »[596]. Guidée par le projet d'une « reconquête des quartiers défavorisés », cette mesure atteste de l'infusion des enjeux de propreté dans les questions de sécurité. Or, la municipalisation de la question de l'insécurité ne s'institutionnalise pas seulement dans les politiques de l'Hôtel de Ville. D'autres acteurs urbains, comme la Régie Autonome des Transports Parisiens (RATP), s'impliquent dans la résolution de ce nouveau problème public.

À la fin des années 1980, le durcissement des politiques d'effacement des graffitis apparaît comme un renforcement des logiques de propreté urbaine, dans la perspective d'une municipalisation de la lutte contre le « sentiment d'insécurité », thématisé au niveau national depuis le début des années 1980. Dans ce contexte, il s'agit de montrer qu'à Paris, la consolidation des politiques d'effacement des graffitis s'inscrit bien plus dans une évolution des politiques de propreté que dans une thématisation *ad hoc* du graffiti comme un des facteurs du sentiment d'insécurité. À la fin des années 1980, les « plans de propreté » s'enchaînent à la Ville et à la RATP, au gré de l'importance croissante du problème des graffitis et de la nécessité d'accroître la popularité des institutions (par la mobilisation électorale dans un cas, et l'augmentation de la fréquentation des réseaux dans l'autre).

---

[590] Le Goff, 2008, *op. cit.*, Rapport Peyrefitte, 1977.

[591] Bonnemaison Gilbert, président de la commission qui publie en 1982 le rapport « Face à la délinquance : prévention, répression, solidarité ».

[592] Suite à la signature du décret du 8 juin 1983, créant le Conseil National de prévention de la délinquance, relayé localement par des conseils départementaux et communaux. Voir Le Goff, 2008, *op. cit.*, pp. 66-67.

[593] Le Goff, 2008, *op. cit.*, p. 67.

[594] Voir Chapitre 1.

[595] Dont le « meilleur » d'entre eux, Alain Juppé, adjoint aux finances, Guy de Maillard, secrétaire général et François Ozanne, directeur de la Propreté de Paris, tous trois fortement présents dans les documents d'archives de la période 1986-1989, alors que J. Chirac occupe les fonctions de Premier Ministre de 1986 à 1988.

[596] Archives de Paris, Carton 2135W10, Réunion du conseil parisien de sécurité et de prévention de la délinquance, 20 mars 1987.

L'étude successive des plans de propreté menés à la Ville de Paris, puis à la RATP nous permet ainsi de mettre en lumière l'inscription progressive de certains problèmes de propreté dans des logiques plus transversales de lutte contre le sentiment d'insécurité, à travers les dispositifs de lutte anti-graffiti dans ces deux institutions.

## I. AMÉLIORATIONS DE CADRE DE VIE ET INTENSIFICATION DE L'EFFACEMENT DES GRAFFITIS EN PÉRIODE PRÉ-ÉLECTORALE : 1986-1989.

À travers l'étude de deux dispositifs mis en place en 1987 puis 1988-1989, il s'agit de montrer que l'intensification de l'effacement des graffitis est bien concomitante au développement de la thématique du « sentiment d'insécurité » dans les politiques de propreté de la Ville de Paris. Les deux dispositifs sont les suivants : un « effort de propreté » mené dans les arrondissements de l'Est Parisien en 1987, puis un « plan propreté » élaboré à la hâte à l'été 1988 et mis en place de septembre 1988 au printemps 1989. Or, au printemps 1989 ont lieu les élections municipales pour lesquelles Jacques Chirac candidate à sa propre succession. Ainsi, outre le développement parallèle du problème des graffitis et de celui de l'insécurité dans les politiques de propreté, on fait l'hypothèse que ces deux dispositifs sont mis en œuvre en vue de préparer la campagne municipale.

De 1986 à 1988, Jacques Chirac devient Premier ministre, sous la Présidence de François Mitterrand. Après son échec aux élections présidentielles de 1988 face au même François Mitterrand, il redevient Maire de Paris et prépare sa candidature à sa propre succession à la Mairie de Paris, pour les élections municipales du printemps 1989. Dans ce contexte politique particulier, la montée en puissance de la thématique de la sécurité dans la promotion des politiques dites d'amélioration de la qualité de vie n'est pas anodine. Les années précédant les élections municipales sont mises à profit par le Cabinet du Maire de Paris et la Direction de la Propreté pour mettre en œuvre un renforcement des politiques de propreté sur quelques points précis, notamment associés à la défense du cadre de vie. Parmi eux, la lutte contre le graffiti est particulièrement mise en avant.

Des politistes tels que Tanguy Le Goff ou Audrey Freyermuth ont analysé l'importance du *politics* dans les *policies* en matière de sécurité urbaine. Tanguy Le Goff s'intéresse à la manière « *dont les maires se saisissent de l'insécurité pour renforcer, par leurs politiques et leurs discours, leur emprise au sein de leur territoire d'éligibilité* »[597]. Audrey Freyermuth, quant à elle, démontre que « *ni l'évolution chiffrée de la délinquance, ni l'émission de réclamations adressées au maire, ni la production de dispositifs gouvernementaux ne suffisent à rendre compte des conditions propices à la production d'une offre municipale de sécurité* »[598], à partir des cas de Lyon, Strasbourg, Nice et Rennes, de 1983 à 2001. Elle montre que l'intervention publique en matière d'insécurité est, au niveau municipal, favorisée par les contextes électoraux et les affrontements politiques. Autrement dit, ces

[597] Le Goff, Tanguy, « L'insécurité "saisie" par les maires. Un enjeu de politiques municipales. », *Revue Française de Science politique*, 2005/3, vol. 55, p. 416.

[598] Freyermuth, Audrey, « L'offre municipale de sécurité : un effet émergent des luttes électorales. Une comparaison des configurations lyonnaise, niçoise, rennaise et strasbourgeoise (1983-2001), *Revue internationale de politique comparée*, vol.20, n1, 2013, p. 89.

deux politistes ont analysé les politiques municipales de sécurité en articulant la compréhension de l'évolution d'une catégorie d'action publique, l'insécurité, avec les enjeux politiques de la lutte électorale et de l'assise du pouvoir mayoral. En nous situant dans la continuité de leurs travaux, on propose d'analyser l'imprégnation progressive de la thématique du sentiment d'insécurité dans les politiques de propreté, à l'approche des élections municipales de 1989.

Il s'agit donc de montrer la préoccupation politique grandissante à l'égard du graffiti, puis de revenir sur deux tentatives de renforcement des dispositifs d'effacement. D'un côté, les actions à destination des arrondissements de l'Est parisien nous permettent de montrer que le renforcement des actions de propreté a vocation à lutter contre le sentiment d'insécurité *via* l'amélioration du cadre de vie dans les quartiers populaires. De l'autre, le renforcement généralisé des efforts de propreté dans un « plan » en 1988, brandit la lutte anti-graffiti pour mettre en scène la participation des politiques de propreté à la lutte contre le sentiment d'insécurité.

### *A. Une préoccupation politique grandissante*

Au début des années 1980, le graffiti ne fait qu'assez peu l'objet de débats au sein du Conseil de Paris[599]. Abordé une fois en 1981, 1984, 1985, 1986 et non évoqué en 1987, il fait l'objet de nombreuses interventions d'élus en 1988[600]. Par ailleurs, les « limites » des solutions apportées à ce problème sont régulièrement pointées, attestant par là même de la dimension désormais clairement problématique de la prolifération des peintures murales séditieuses dans la capitale. La première limite à une action plus intense de la Ville contre les graffitis est juridique. Comme le rappelle l'élu à la propreté en conseil municipal le 11 juillet 1988 :

> « Donc la difficulté, pour les graffiti, c'est qu'il faut l'accord des propriétaires. Nous avons, comme vous l'avez rappelé, lancé des procédures d'abonnement qui ne sont pas assez connues à l'heure actuelle, et un des buts de notre action cette année va être de renforcer ce dispositif. »[601]

Face à l'impossibilité juridique pour les services de propreté et les entreprises prestataires d'intervenir d'office sur les bâtiments privés, la lutte anti-graffiti reste dépendante de la signature de contrats et d'abonnements forfaitaires aux services de « dégraffitage », et donc à la volonté des propriétaires d'assumer les coûts de l'effacement régulier des graffitis. Aussi l'accent est-il mis, en

---

[599] Voir Chapitre 1 : « Le "désaffichage/dégraffitage" : un service marginal mais emblématique. », et plus particulièrement le paragraphe intitulé *l'affichage public d'un non-sujet politique*.

[600] Archives de Paris, Bulletins Municipaux Officiels : Conseil municipal du 29 février 1988, Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffiti notamment dans le 16e arrondissement ; 8 juillet 1988, intervention du Maire de Paris intitulée « Améliorier le cadre de vie quotidien » ; Conseil municipal du 30 mai 1988, Question 88-91 de M. Jean-Philippe Hubin à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de Police au sujet de la prolifération des signes et dessins sur les murs de la Capitale ; Conseil municipal du 27 juin 1988, Question 88-131 de M. Patrice-Henry Desaubliaux à M. le Préfet de Police au sujet des actes de vandalisme commis dans les voitures du métro ; Conseil municipal du 11 juillet 1988, « Autorisation de M. le Maire de Paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système EOLE (Enlèvement des Objets Légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens. ».

[601] Archives de Paris, Bulletins Municipaux Officiels, Conseil municipal du 11 juillet 1988, « Autorisation de M. le Maire de Paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système EOLE (Enlèvement des Objets Légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens ».

1988, sur la nécessité de sensibiliser les propriétaires et de les inciter à signer ces contrats, créés en 1980, ou abonnements, créés en 1985. Cette sensibilisation passe par deux canaux principaux. Le premier, c'est la communication publique. L'existence des abonnements forfaitaires d'effacement des graffitis est régulièrement rappelée dans les journaux municipaux, comme en atteste la double page dédiée au graffiti dans le n°100 du magazine *Ville de Paris* daté de l'été 1988. Le second, c'est l'association des enjeux d'effacement des graffitis à l'obligation faite aux propriétaires de procéder régulièrement à un ravalement de façades de leurs biens[602]. Autre limite de la politique d'effacement des graffitis, l'action des services municipaux sur les bâtiments de l'État du territoire parisien semble complexe :

> « Je dis aussi que sur le domaine de l'État, ce n'est pas simple : pour les graffiti sur les monuments historiques, il y a toute une procédure nécessitant l'intervention des architectes du Ministère de la Culture ; le temps de réflexion nécessaire à leur action fait que cela ne va probablement pas aussi vite qu'il serait souhaitable. » Michel Elbel, adjoint à la propreté, 30 mai 1988. [603]

Alors que les interventions pour le « dégraffitage[604] » des « appareils EDF » ne sont pas possibles « pour des raisons de sécurité », « les cabines des PTT, les boîtes aux lettres » et les « bâtiments placés sous la protection du Ministère de la Culture »[605] ne peuvent être rapidement nettoyés par les services de la Ville dont les actions restent, à cette époque, faiblement articulées avec les propriétaires de ces bâtiments, et objets urbains. Un an après ce constat, en mai 1989, s'engage une réflexion entre « *la Ville et les départements ministériels qui sont les principaux affectataires du patrimoine immobilier de l'État dans Paris* »[606], au sujet de la propreté du patrimoine immobilier de l'État à Paris. Est alors proposée la signature de « conventions avec les différentes administrations affectataires », moins pour « prévoir une rémunération que [pour] donner à la Ville l'autorisation d'intervenir. »[607] Enfin, la dernière limite évoquée de la politique anti-graffiti, est que « la répression n'est pas aisée »[608]. Si la Ville de Paris ne dispose pas des pouvoirs nécessaires pour résoudre cet aspect du problème, le Préfet de Police est sollicité à plusieurs reprises dans les débats municipaux pour informer les élus sur les actions menées par les services de l'État en matière de poursuite judiciaire et pénale des auteurs de graffitis.

A cette préoccupation politique grandissante répondent différentes actions qui contribuent à renforcer la lutte anti-graffiti de la Ville de Paris, tout en l'inscrivant progressivement dans le registre de la lutte contre le sentiment d'insécurité.

---

[602] Nous reviendrons longuement sur cet outil de sensibilisation des propriétaires privés au problème du graffiti dans le chapitre deux.

[603] BHdV, Bulletins Municipaux Officiels, Conseil municipal du 11 juillet 1988, *op.cit.*

[604] Terme employé par la Ville de Paris pour désigner les opérations d'effacement des graffitis. Nous mobiliserons ce terme régulièrement dans ce chapitre, comme nous l'avons fait dans le précédent.

[605] BHdV, Bulletins Municipaux Officiels, Conseil municipal du 30 mai 1988, *op.cit.*

[606] Archives de Paris Carton 2135W165, République française, Paris, le 24 mai 1989. Secrétariat général du gouvernement. Compte-rendu de la réunion interministérielle tenue le 18 mai 1989 sous la présidence de ML Renaud Denoix de Saint Marc, secrétaire général du gouvernement. Objet : propreté du patrimoine immobilier de l'Etat à Paris. Réunion en présence des représentants du ministère de la jeunesse et des sports, de la jeunesse, de l'éducation nationale, de l'économie, de l'équipement, du logement et des transports, de la solidarité, du travail, de la culture, des postes.

[607] *Ibid*.

[608] BHdV, Bulletins Municipaux Officiels, Conseil municipal du 11 juillet 1988, *op.cit.* Michel Elbel.

### *B. 1987 : LA PROPRETÉ COMME FACTEUR DE LA RÉDUCTION DU « SENTIMENT D'INSÉCURITÉ »*

L'idée selon laquelle l'amélioration du niveau de propreté d'un espace participerait à l'augmentation de la qualité de vie de ses usagers n'est pas nouvelle. Elle est au cœur des discours municipaux portés sur la politique de propreté depuis la création de la Propreté de Paris. Cependant, dans la seconde moitié des années 1980, la définition de la « qualité de vie » semble se préciser pour devenir un rempart contre la notion d'« insécurité ».

À partir de 1987, la volonté d'améliorer la qualité de vie par un renforcement des actions de propreté est affichée par le cabinet du Maire de Paris et la Direction de la Propreté de Paris. Ce renforcement des actions de propreté est notamment ciblé vers les arrondissements dits de « l'Est Parisien », des arrondissements qui ont déjà fait l'objet de politiques spécifiques depuis le début du deuxième mandat de Jacques Chirac. Préambule du « plan de propreté » qui est lancé en 1988 à la veille des élections municipales de 1989, le « nouvel élan de propreté dans l'Est de Paris » est l'occasion pour les pouvoirs publics d'associer explicitement les enjeux de propreté urbaine au « sentiment d'insécurité » qu'ils identifient dans l'Est parisien.

On retrouve, dès 1986, des traces du renforcement des politiques de propreté dans un document prévoyant un « plan de communication "propreté de Paris" » pour 1986-1987, visant à approfondir « l'image de marque de la "propreté de Paris", l'amélioration du service et les actions nouvelles »[609]. Puis, en 1987, le « nouvel élan de propreté »[610] est amorcé dans l'Est parisien : un renforcement du budget consacré aux politiques de propreté est prévu dans les 11e, 12e, 13e, 18e, 19e et 20e arrondissements de Paris autour de trois actions majeures : augmenter le nombre de subdivisions pour une gestion de la propreté à plus petite échelle dans ces arrondissements aux grandes superficies, créer des équipes d'après-midi (façon euphémisée de parler de la privatisation des services – voir chapitre 1) et créer des postes de « communicateurs » entre les Mairies d'arrondissement et les services déconcentrés de la propreté (subdivisions). Ces trois actions, qualifiées en avril 1987 de « nouvelles orientations en matière de propreté » sont censées jouer « un rôle important dans la "bataille de l'Est parisien" »[611]. L'objectif affiché est double, il s'agit de « créer un choc dans l'état de propreté de l'Est parisien », et de « faire participer les maires, en priorité ce de l'Est, à la "politique" de propreté de leur arrondissement », pour un coût d'environ trois millions de francs[612].

À travers ces trois mesures, il s'agit également de montrer un soutien explicite aux quartiers populaires de Paris, alors que les « actions prioritaires » engagées en 1987 par la Propreté de Paris étaient davantage centrées sur les espaces centraux et avaient davantage vocation à améliorer « l'image de Paris dans les secteurs touristiques et commerciaux »[613]. Quels que soient les lieux

---

[609] Archives de Paris, Carton 2135W10, 28 novembre 1986, Projet de plan de communication « Propreté de Paris », 1986-1987.

[610] Archives de Paris, Carton 2135W10, « été 1987 = un nouvel élan de propreté dans l'Est et le Centre de Paris

[611] Archives de Paris, Carton 2135W10, Direction de la Propreté, 22 avril 1987, « Nouvelles orientations en matière de propreté. »

[612] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note du directeur de la Direction de la Propreté, François Ozanne, à Monsieur le directeur des finances et affaires économiques, 10 mars 1987. Objet : effort de propreté dans l'Est parisien.

[613] Archives de Paris, Carton 2135W30, Note de François Ozanne à l'attention du secrétaire général de la Ville de Paris, 27 janvier 1987. Objet : actions prioritaires pour l'année 1987. La première action mentionnée est : « De

ciblés, l'action de la Propreté de Paris reste par ailleurs envisagée « pour que la municipalité ne paraisse plus "indifférente" au problème. »[614]

En intensifiant les actions de la Direction de la Propreté dans les arrondissements où elles étaient proportionnellement moins développées, la création d'un « choc » de propreté vise donc à marquer de nouveau l'esprit des Parisiens, huit ans après la création d'une Direction d'emblée pensée pour mettre en scène l'action municipale et deux ans avant les élections municipales de 1989. Or, dans une note de François Ozanne au Directeur des finances et Affaires économiques, datée du 10 mars 1987, il est bien précisé que le « choc » de propreté envisagé pour l'Est parisien est élaboré deux ans avant les élections afin de « l'éloigner d'une période électorale »[615]. La dimension politique apparaît ici en creux : en réalisant cet « effort de propreté » près de deux ans avant les élections municipales, le « coup politique » que représente cet investissement est minutieusement calculé et permet au Maire d'apparaître comme un promoteur de la sécurité, dans ses politiques de propreté, bien en amont de tout enjeu électoral direct – mais plus de quatre ans après sa première réélection.

Plus largement, on peut lire les trois mesures de 1987 comme un prolongement implicite, au sein des politiques de propreté, des politiques menées dans le « Plan Programme de l'Est Parisien ». En 1987, il est clair que la reprise de l'expression « Est Parisien » dans l'énoncé des mesures renforcées de propreté fait écho à l'intitulé de ce Plan. Dispositif transversal mis en place au cours de la deuxième mandature de J. Chirac, de 1983 à 1987, le « Plan Programme de l'Est Parisien » vise à améliorer le cadre de vie dans les 10e, 11e, 12e, 13e, 18e, 19e et 20e arrondissements. Le géographe Antoine Fleury précise que ce plan, présenté par le Maire au Conseil de Paris le 23 novembre 1983, « *prévoyait […] l'aménagement de nouveaux quartiers, le réaménagement d'espaces publics et la construction de logements en vue de réduire le déséquilibre entre les quartiers Est et Ouest de la capitale* »[616]. La mise en place de ce plan part du constat que le grand Est Parisien aurait « connu un développement moins harmonieux que le reste de la Capitale », remarquable par « *une urbanisation peu satisfaisante, un état général du parc immobilier souvent médiocre, l'existence de "poches d'inconforts" et d'"îlots sensibles" […] et des insuffisances notoires dans le domaine des équipements publics* »[617]. L'Est parisien a cependant fait l'objet « d'une politique urbaine de reconquête » depuis le début du 20e siècle[618]. Espaces industriels et populaires de la capitale, les arrondissements de l'Est et du Nord de

---

l'amélioration de l'image de Paris, dans les secteurs touristiques et commerciaux grâce à un faisceau d'actions mises en œuvre dans le cadre d'une grande toilette de printemps », sont ensuite mentionnées la lutte contre les pollutions canines et l'amélioration de l'air de Paris.

[614] *Ibid*.

[615] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note du directeur de la DPE, Fr. Ozanne à Monsieur le directeur des finances et affaires économiques. 10 mars 1987. Objet : effort de propreté dans l'Est parisien.

[616] Fleury, Antoine, 2007, 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, p. 554.

[617] Archives de Paris, Carton 2135W139, Dossier violet intitulé « Mesures prises pour atténuer les effets de la délinquance en 1987 et 1988 », Délégation à l'amélioration de la protection des Parisiens, *Est Parisien et sécurité* (non précisément daté).

[618] Rossi Pauline, « Position de thèse », d'après sa thèse de doctorat en histoire de l'art intitulée *L'Est Parisien : genèse d'une reconquête. 1919*-1975, soutenue en 2015 à l'université Paris 1 (malgré nos sollicitations, l'auteure de cette thèse

Paris ont connu un développement urbanistique différent des quartiers de centre-ville. Très denses, ces arrondissements sont aussi socialement les plus populaires de Paris et n'ont pas été touchés par l'Haussmannisation de l'architecture dans les années 1890. Quelques décennies plus tard, des destructions d'immeubles ont été réalisées dans l'optique d'élargir les voies de circulation automobile, créant de nombreuses « dents creuses », terrains vagues et autres recoins dans tissu urbain. Alors que les espaces prestigieux et touristiques sont localisés dans le centre et l'Ouest de Paris (Tour Eiffel, Champs Élysées, Trocadéro, etc.), l'historienne de l'art Pauline Rossi estime que « *l'Est parisien a été perçu comme le pendant industriel et populaire de l'Ouest parisien, souffrant pour le prestige de la capitale d'un retard esthétique et fonctionnel* »[619]. Parmi les grands aménagements réalisés dans le cadre de ce « Plan-Programme », on peut noter par exemple le parc de la Villette, le parc de Bercy ou encore la place Stalingrad[620]. Mais les politiques publiques produites dans le cadre de ce plan touchent de très nombreux domaines : « logements, espaces verts, bureaux, locaux industriels, écoles maternelles élémentaires, secondaires, crèches, piscines, gymnases, terrains de sport, conservatoires, réaménager rues, ponts »[621]. Plan d'aménagement, cet ensemble de projets urbains vise aussi, comme l'explique Antoine Fleury « *à revaloriser un secteur dégradé de la capitale, jusque-là quelque peu délaissé par l'action publique […]. En définitive, cette action en termes d'espaces publics s'apparente donc clairement à une démarche de marketing urbain.* »[622] Par extension, il est donc possible de considérer le « nouvel élan de propreté » que nous évoquions plus tôt, comme étant lui aussi un levier de la rénovation de l'image de marque des arrondissements extérieurs de Paris.

Or, rénover l'image de marque dans ces arrondissements passe visiblement par une réduction du « sentiment d'insécurité », dont les acteurs municipaux estiment qu'il serait plus fort « dans cette partie de Paris que dans le reste de la capitale »[623]. Notion floue, le « sentiment d'insécurité » est d'abord associé, dans un document intitulé « Est Parisien et Sécurité », à la structure de la population de ces arrondissements :

> « Ces arrondissements ont accueilli très souvent une population économiquement moins favorisée, plus fragile, globalement plus touchée par les mouvements migratoires, donc naturellement plus sensible et vulnérable aux phénomènes qui accompagnent partout cette situation : marginalisation, délinquance, certaines formes de criminalité. »[624]

Pourtant, il est immédiatement spécifié que ces arrondissements ne connaissent pas une criminalité plus forte que le reste de Paris. En effet, un compte-rendu de la réunion du 5 décembre 1988 du Conseil parisien de sécurité et de prévention de la délinquance atteste d'un recul général entre 1986 et 1987 de la grande criminalité (de 10 830 faits constatés à 10 801), de la « moyenne criminalité »

---

ne nous a pas communiqué son manuscrit, par ailleurs indisponible en ligne mais en consultation à la bibliothèque de l'université de soutenance).

[619] *Idem.*

[620] Fleury, Antoine, 2007 *op. cit.*, p.163

[621] *Idem*.

[622] *Ibid.*, p. 187

[623] Archives de Paris, Carton 2135W139, Dossier violet intitulé « Mesures prises pour atténuer les effets de la délinquance en 1987 et 1988 », Délégation à l'amélioration de la protection des Parisiens, *Est Parisien et sécurité* (non précisément daté).

[624] *Ibid*.

(de 62 794 faits constatés à 56 624) et de la délinquance (de 249 422 faits constatés à 228 131)[625]. Le « sentiment d'insécurité » contre lequel la Ville de Paris affirme vouloir lutter à partir de 1988 dans ces arrondissements n'est donc visiblement pas fondé sur une augmentation effective de l'insécurité, c'est-à-dire de l'exposition des usagers de l'espace public à une plus forte criminalité ou délinquance. À quoi renvoie alors le terme de « sentiment d'insécurité » si ce n'est à une réputation, voire à des stéréotypes véhiculés par les pouvoirs publics à l'encontre des espaces de Paris les plus denses et les plus populaires ? Deux éléments de réponse sont proposés dans ce même document. D'abord, le sentiment d'insécurité désignerait davantage la perception présumée des usagers de ces arrondissements, et cette perception serait en partie conditionnée non par les statistiques de la délinquance, mais par l'appréciation du cadre de vie : « [l'] amélioration du cadre de vie n'est pas sans conséquence au plan de la sécurité »[626]. Alors que depuis quatre ans existent d'un côté des Conseils Communaux de Prévention de la Délinquance, de l'autre le Plan Programme de l'Est Parisien, la politique de Propreté est présentée en 1987 comme un trait d'union entre les enjeux portés par les premiers (la sécurité) et ceux portés par le second (l'amélioration du cadre de vie), grâce à la mobilisation de l'idée de « sentiment d'insécurité ». Plus qu'une simple articulation entre sécurité et cadre de vie, la lutte contre le sentiment d'insécurité est aussi envisagée comme un moyen de valoriser l'action de la Propreté de Paris.

L'amélioration du cadre de vie, à laquelle les politiques de propreté sont intimement liées depuis 1979, voit donc sa définition évoluer pour devenir un élément central de lutte contre le « sentiment d'insécurité ». Le renforcement des actions de propreté dans l'Est parisien en 1987 constitue un premier pas dans la lutte contre ce nouvel objet politique aux contours relativement flous. Mais en 1988, ces contours se précisent et à la veille des élections municipales, un « plan de propreté » contribue à consolider le lien ici esquissé entre propreté et sécurité, notamment à travers une intensification nette de la lutte contre les graffitis.

### *C. Plan de propreté 1988-1989 et « intensification de la lutte contre les graffitis »*

> « La Ville est déterminée à mener une action très importante en accroissant les moyens de lutte contre les graffiti, en faisant mieux savoir aux propriétaires qu'en demandant l'aide de la Ville, il y a des moyens très rapides qui peuvent être mis en œuvre. »[627] (Conseil municipal de Paris du 11 juillet 1988)

En 1988, l'intensification de la lutte anti-graffiti est le premier volet du « plan de propreté » préparé par le directeur de la Propreté de Paris, sur commande du Secrétaire Général de la Ville de Paris. Dans un courrier du 8 juin 1988, François Ozanne propose au secrétaire général de l'Hôtel de

---

[625] Archives de Paris, Carton 2135W139, Dossier « Conseil Parisien de sécurité et de prévention de la délinquance, 1988 ». Sous-dossier « réunion du 5 décembre 1988 ».

[626] Archives de Paris, Carton 2135W139, Dossier violet intitulé « Mesures prises pour atténuer les effets de la délinquance en 1987 et 1988 », Délégation à l'amélioration de la protection des Parisiens, *Est Parisien et sécurité* (non précisément daté).

[627] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, Bulletin Municipal Officiel, Conseil municipal. Séance du 11 juillet 1988. Autorisation de M. le Maire de Paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système EOLE (enlèvement des objets légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens.

Ville, M. Maillard, qui lui a demandé de produire « rapidement un plan d'actions nouvelles en matière de propreté », quelques actions « pouvant être mises en œuvre très rapidement […] ayant un caractère novateur et spectaculaire »[628]. Parmi ces actions, celle sur les graffitis (qui vient notamment répondre à la « pression des demandes » d'effacement formulées par les habitants) a par exemple « conduit à dépenser en 6 mois le budget annuel » d'habitude consacré à cette tâche. Considérant que « le service ne peut pas se soustraire » à ces réclamations, le directeur de la Propreté de Paris demande que les budgets s'accroissent pour permettre « l'accentuation de la lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti »[629]. En effet, le nombre de graffitis effacés est en forte augmentation en début d'année 1988. Alors que 63 000 m² de graffitis ont été effacés en 1986, et que la surface avait déjà doublé en 1987 (115 000 m² en 1987), ce sont plus de 80 000 m² qui ont été effacés par les dispositifs régulés par la Propreté de Paris au premier semestre 1988[630]. Dans ces conditions, le budget initial de 5 millions de Francs consacrés à la lutte contre l'affichage sauvage et les graffitis semble insuffisant aux yeux du directeur de la Propreté. Le « caractère exceptionnel » de la surface effacée « appelle une augmentation de l'ordre de 2 millions de Francs de l'enveloppe budgétaire pour 1988 »[631]. Précisément, les mesures prévues pour intensifier la lutte anti-graffiti consistent notamment à acquérir du matériel supplémentaire, conclure de nouveaux contrats de dégraffitage et recruter un agent de maîtrise supplémentaire[632]. Une réorganisation à l'intérieur même des circonscriptions territoriales permet enfin, en 1988, que « 17 équipes spécialisées [œuvrent] au lieu de 11 en 1986 »[633]. Ces mesures sont envisagées en septembre 1988 pour un coût total de 1,4 million de Francs (1,2MF pour l'investissement et 0,2MF pour le fonctionnement).

Le plan de propreté proposé par François Ozanne propose deux autres actions nouvelles, l'une portant sur « l'enlèvement des déjections canines », l'autre sur la mise en place d'un projet pilote, dit projet EOLE, consistant à mettre en service un nouvel engin de propreté des trottoirs pour faciliter « la propreté permanente dans certaines zones »[634]. Pensé pour être appliqué dans tout Paris, le « Plan de propreté 1988-1989 » n'en reste pas moins orienté vers les arrondissements de l'Est de Paris, considérés comme les « secteurs les plus sensibles ». Par exemple, « les voies des 7 arrondissements de l'Est seront lavées 2, 3 voire 4 fois par semaine, doublant ainsi la fréquence actuelle. »[635] Le « bilan par arrondissement » des surfaces effacées en 1987 nous permet de constater que les arrondissements

---

[628] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note du directeur de la DPE à l'attention de Monsieur le secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : plans d'actions nouvelles en matière de propreté. Daté du 9 juin 1988.

[629] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note du directeur de la DPE à l'attention de Monsieur le secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : plans d'actions nouvelles en matière de propreté. Daté du 9 juin 1988.

[630] Archives de Paris, Carton 2135W165, Dossier de presse « Plan de propreté 1988-1989).

[631] Archives de Paris, Carton 2135W10, « Plan d'actions nouvelles en matière de propreté », date et auteur non précisés.

[632] Archives de Paris, Carton 2135W10, Plan de propreté. Thème « Lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti », in *Brochure Projet*, 15 septembre 1988.

[633] BHdV, Bulletin Municipal Officiel, Conseil municipal du 29 février 1988, Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffiti notamment dans le 16e arrondissement.

[634] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note du directeur de la DPE à l'attention de Monsieur le secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : plans d'actions nouvelles en matière de propreté. Daté du 9 juin 1988.

[635] Archives de Paris, Carton 2135W10, Mairie de Paris, Direction de la Propreté et de l'Eau, *Plan de propreté*, « Projet », 15 septembre 1988.

désignés comme appartenant à l'Est parisien figurent en bonne place parmi ceux dans lesquels les plus grandes surfaces de graffitis ont été effacées[636] :

| Arrondissements (en gris, *Est parisien*) | M² de graffiti effacés en 1987 (ordre décroissant) [637] |
|---|---|
| 20e | 11 904 m² |
| 3e | 11 317 m² |
| 19e | 10 870 m² |
| 12e | 10 000 m² |
| 11e | 9 492 m² |
| 18e | 5 511 m² |
| 17e | 5 485 m² |
| 4e | 5 257 m² |
| 5e | 4 642 m² |
| 1er | 4 376 m² |
| 10e | 3 977 m² |
| 2e | 2 957 m² |
| 15e | 2 950 m² |
| 14e | 2 925 m² |
| 7e | 2 455 m² * |
| 16e | 2 352 m² * |
| 13e | 2 035 m² * |
| 6e | 1 445 m² * |
| 9e | 938 m² |

[636] Même s'il est important de noter que la taille des surfaces effacées n'est pas nécessairement liée au nombre de graffitis réalisés, quand l'effacement dépend avant tout des sollicitations des propriétaires privés et que les graffitis ne se développent pas nécessairement sur des surfaces effaçables (on pense ici aux terrains vagues par exemple).

[637] Archives de Paris, Carton 2135W30, Echanges de courriers entre François Ozanne et M. Maillard en juin 1988, sur le bilan de la mandature écoulée (1983-1989), notes sur le bilan du « plan de relance de l'Est et du Centre de Paris ». Les surfaces suivies d'un astérisque ne désignent pas les chiffres de 1987, mais la moyenne, par an, depuis 1983 des surfaces effacées : on suppose ici que les données recueillies sur le terrain ne sont pas suffisamment précises pour donner un aperçu précis de la situation en 1987.

| | |
|---|---|
| 8e | 537 m² |

Lors de sa validation par Alain Juppé, adjoint du maire chargé des finances, en octobre 1988, le « Plan de propreté » a été augmenté de deux nouveaux objectifs : le renforcement des engins de lavage et de la propreté des plans d'eau (22MF), la commande de poubelles (dites « réceptacles de propreté » pour 15,9MF), pour un investissement total de 50MF[638]. Avec 1,4MF dédiés à l'intensification de la lutte anti-graffiti, ce sont donc seulement 2% de l'enveloppe budgétaire de ce plan de propreté qui sont finalement dédiés à la lutte anti-graffiti. Si la dimension exceptionnelle de l'augmentation des graffitis dans la Capitale est soulignée par les pouvoirs publics, la croissance des moyens dédiés à leur effacement reste donc, dans le cadre de ce plan, plutôt réduite par rapport aux autres investissements de propreté qui l'accompagnent.

Repris dans les documents de communication municipale, le plan de propreté est présenté comme l'un des deux volets d'une action municipale d'ampleur visant l'amélioration du cadre de vie, dans un article d'une double page intitulé « propreté, sécurité ». Réduit à la « mise en service d'un nouvel engin », le volet propreté de la « *politique d'amélioration du cadre de vie quotidien des Parisiens » est articulé à un « renforcement de la sécurité dans les grands ensembles d'immeubles sociaux gardés par les sociétés contrôlées par la Ville* »[639]. Le volet propreté et le volet sécurité du « programme exceptionnel 1988 » sont ici présentés ensemble dans un article qui met l'accent sur la réduction d'un sentiment d'insécurité, dont le foyer est une fois de plus localisé « certains ensembles immobiliers à caractère social, surtout dans les arrondissements de l'Est et du Nord ». Perçu comme « justifié », ce « sentiment d'abandon » est ressenti par les habitants face à la « petite délinquance qui frappe toujours les plus démunis »[640]. Ce programme vise à pallier les lacunes présumées de la police à travers trois objectifs énoncés lors d'une réunion entre le secrétaire Général de la Ville, l'adjoint à la Propreté et le Directeur de la Propreté (Philippe Galy, nouvellement nommé à la succession de François Ozanne) : il s'agit de renforcer « les interventions à caractère social en faveur des personnes âgées », de favoriser « l'amélioration du cadre de vie, au niveau de la propreté » et « l'amélioration des conditions d'habitation dans les grands ensembles HLM, notamment de l'Office »[641]. À quelques mois des élections municipales de mars 1989, on le voit, la lutte contre le sentiment d'insécurité devient un objectif central des politiques publiques et la propreté y tient une place de choix. La lutte anti-graffiti, située à l'articulation des enjeux de propreté et de sécurité prend ici plus clairement l'étoffe d'un problème public et fait l'objet d'une médiatisation plus forte :

> « Les phénomènes de l'affichage sauvage et encore plus des graffiti, sous l'effet d'une certaine mode, connaissent un développement considérable dans la capitale. En 1980, 50 000m² d'affiches sauvages et de graffiti sont nettoyés par les équipes spécialisées. En 1985, les surfaces traitées triplent : 100 000 m² d'affiches et 35 000 m² de graffiti enlevés. Depuis, les chiffres ne cessent de grimper : 200 000 m²

[638] Archives de Paris, Carton 2135W10, Note de Alain Juppé au Maire de Paris, 3 octobre 1988 : « Je vous prie de trouver ci-joint le relevé des mesures sur lesquelles la direction des Finances et la direction de la Propreté sont tombées d'accord lors de la réunion que j'ai présidée, à votre demande, le vendredi 20 septembre 1988. »

[639] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, *Ville de Paris*, n°101, septembre 1988, « Propreté, Sécurité. De nouvelles mesures pour améliorer notre vie quotidienne. »

[640] *Ibid*.

[641] Archives de Paris, Carton 2135W10, Document de la Direction des finances et des affaires économiques. Note manuscrite : « Réunion de M. Maillard avec MM. Elbel et Galy, Mercredi 13 juillet 18h, *Programme exceptionnel 1988*.

d'affiches décollées et 100 000 m² de graffiti effacés en 1987. Par ailleurs, les techniques de collage et des "graffiti" évoluent multipliant les difficultés d'intervention des équipes spécialisées. »[642]

Finalement, malgré le renforcement de quelques dispositifs existants, ce sont surtout les termes du problème du graffiti qui changent en cette fin de décennie 1980, bien plus que les modes de résolution adoptés par la Ville. Pourtant, certains élus se questionnent et cherchent de nouvelles modalités de lutte anti-graffiti. Par exemple, Patrice-Henry Désaubliaux, ayant constaté que le problème des graffitis touche également l'espace du métro, interroge le Préfet de Police lors du conseil municipal du 27 juin 1988 pour en savoir plus sur la politique menée par la régie[643]. Détaillant le coût des réparations et du nettoyage des voitures dans sa réponse, le représentant du Préfet de police précise que la RATP complète son action de nettoyage des trains par une action de « protection et de sécurité du métro » et a pu « *procéder depuis le début de l'année à 124 mises à disposition de la police judiciaire d'individus à l'origine de déprédations diverses de matériel ferroviaire et notamment auteurs de graffiti* »[644]. Outre l'aspect technique de cet échange, la question de M. Desaubliaux nous éclaire surtout sur l'intérêt qui est porté, à la fin des années 1980, sur la lutte anti-graffiti de la RATP. Loin d'intéresser un seul élu parisien, cette politique d'ampleur fait également l'objet d'une forte médiatisation et cristallise, entre 1989 et 1992, les oppositions entre auteurs de graffitis et les forces de l'ordre, par l'intermédiaire des entreprises de transport en commun. Après avoir montré la manière dont la lutte anti-graffiti devient un élément central de la rhétorique municipale contre le sentiment d'insécurité, il s'agit d'analyser l'offensive politique anti-graffiti menée par la RATP, afin de comprendre comme se diffusent, hors de la Mairie de Paris, les représentations qui fondent l'assimilation du graffiti à l'insécurité.

*

Le renforcement des dispositifs de propreté à Paris, de 1986 à 1989, s'inscrit dans la continuité des politiques de salubrité urbaine telles que définies lors de la création de la Direction de la Propreté de Paris en 1979 : cette catégorie d'action publique est le domaine privilégié de la mise en scène des pouvoirs du Maire. Ainsi, dans les discours qui accompagnent les politiques de propreté, l'amélioration du cadre de vie est associée, à partir de la fin de la décennie 1980, à l'enjeu de la lutte contre le sentiment d'insécurité. À l'approche des élections municipales de 1989, l'action de propreté devient clairement l'un des volets de la lutte contre le sentiment d'insécurité menée par la Ville. Ce rapprochement discursif est par ailleurs sensible au moment même où l'attention pour les graffitis est renouvelée dans les politiques de propreté, sous l'effet de l'importation du graffiti *writing*. Aussi, la lutte anti-graffiti devient-elle progressivement, en tant que volet de l'amélioration du cadre de vie, une vitrine de l'action municipale contre les incivilités. Limitée par un domaine d'intervention restreint par le droit, la lutte anti-graffiti reste cependant un aspect budgétairement marginal, bien qu'emblématique des politiques de propreté de la Ville de Paris. À la RATP en revanche, la lutte anti-

[642] BHdV, *Ville de Paris*, n°100, juillet-août 1988, pp. 84-85 : « Sauver le patrimoine architectural de l'affichage sauvage et des graffiti. »

[643] BHdV, Bulletins Municipaux Officiels, Conseil municipal du 27 juin 1988. Question 88-131 de M. Patrice-Henry Désaubliaux à M. le Préfet de police au sujet des actes de vandalisme commis dans les voitures du métro.

[644] *Ibid*.

graffiti prend une ampleur sans précédent et participe bien plus radicalement au rapprochement des enjeux de propreté et de sécurité dans les espaces urbains.

## II. L'OPÉRATION « ZÉRO GRAFFITI » À LA RATP OU LA RADICALISATION DES POLITIQUES DE PROPRETÉ DANS UNE ENTREPRISE DE TRANSPORT EN COMMUN.

*« Ça prolifère, ça se chevauche, ça circule… il y en a, dit-on, partout. Tags, graffs et autres fresques : depuis environ 1986, une vague de graffiti singuliers s'est emparée de la région parisienne […], investissant d'abord le métro et ses surfaces lisses […]. »*[645]

Cible choyée des auteurs de graffitis, notamment après la publication du livre *Subway Art* en 1984[646], la RATP[647] mène à partir de 1989, une politique d'effacement qui prolonge ses politiques de nettoiement, tout en suivant de loin l'exemple new-yorkais de la lutte anti-graffiti menée quelques années plus tôt. De manière analogue à la Ville de Paris, la RATP procède à la « modernisation » de ses politiques de nettoiement au milieu des années quatre-vingt. En effet, dès octobre 1983, un projet de refonte des procédures de nettoiement du réseau est formulé : « améliorer la qualité, […] mieux gérer les aspects sociaux et […] améliorer l'image de marque »[648] de l'entreprise en sont les objectifs principaux. Mais c'est surtout la signature d'un contrat de nettoyage exclusif avec l'entreprise COMATEC en 1985 qui marque un véritable tournant dans le gouvernement de la propreté au sein de la Régie. Formulé en termes de propreté et de sécurité, le problème du graffiti est ambigu et devient un objet central à la RATP à travers le lancement, par son président Christian Blanc, d'une politique globale de « Reconquête du territoire » en 1989. À l'intérieur de cette politique est menée l'opération « zéro graffiti » qui n'est pas sans rappeler l'opération « *graffiti free* » menée par l'entreprise de transport new-yorkaise au milieu des années 1980[649]. En ce sens, la lutte anti-graffiti à la RATP semble bien s'inspirer aussi d'expériences étrangères, comme en attestent des échanges internationaux qui ont lieu au début des années 1990 entre ces institutions particulièrement concernées par la massification des graffitis.

Dans ce contexte, comment lire la problématisation du graffiti par la RATP au tournant des années 1990 ? D'un côté, on observe une diffusion des compétences de la Ville à la RATP, à travers la « modernisation » des dispositifs de propreté entre 1985 et 1990. De l'autre, un congrès est organisé en 1992 et laissa apparaître l'existence de circulations internationales de savoirs en matière d'effacement des graffitis entre différentes entreprises de transport. Deux sources d'inspiration

---

[645] Kokoreff, Michel, « Tags et zoulous. Une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, no169/2, février 1991, p.23.

[646] Chalfant, Henry et Cooper, Martha, 1984, *Subway Art*, New York, Henry Tolt and company.

[647] La Régie Autonome des Transports Parisiens, ou RATP, est une entreprise publique, autrement dit « une personne morale de droit public directement rattachée à l'Etat », inscrite dans un Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial (EPIC). Informations issues du site internet de la RATP : http://www.ratp.fr/fr/ratp/c_5010/structure-et-gouvernance/ (dernière consultation le 9 septembre 2016).

[648] Archives de la RATP, note d'information sur les projets de restructuration des activités de nettoiement, datée du 26 janvier 1984.

[649] Kramer Ronald, 2016, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Palgrave Pivot, « Chapter 2 : The extraction of subway graffiti : the late 1960s to 1989 », pp. 19-29.

semblent donc alimenter les politiques de la RATP au sein desquelles les enjeux de propreté et de sécurité se rapprochent, autour d'une lutte anti-graffiti bien plus radicale que celle esquissée par les acteurs municipaux.

### *A. Du « nettoiement » à la « propreté », la RATP dans les pas de la Ville de Paris*

> *« Quelque chose grippe dans le nettoiement du métro, qui repose toujours sur la serpillière et le balai. La RATP constate que ses dépenses de nettoiement ont bondi de 59 millions de francs en 1976 à 207 millions de francs en 1985. Elle doit aussi reconnaître une dégradation concomitante de la propreté dans le métro, sous l'effet des restrictions budgétaires et du manque de motivation des nettoyeurs. Il était urgent de mettre fin à un système qui ne satisfaisait ni l'usager, ni le personnel, ni les responsables de la Régie. »*[650]

En 1985, la « restructuration totale des activités de nettoiement » est entamée, à travers la préparation d'un contrat de sous-traitance unique censé remplacer les seize entreprises qui se répartissaient tous les trois ans, les 22 lots en lesquels le territoire de la RATP était divisé depuis 1950. Le nouveau contrat passé avec l'entreprise COMATEC le 7 novembre 1985 est le symbole de la « modernisation d'un secteur resté à l'écart du mouvement général de rénovation du transport urbain » qu'est la propreté :

> *« Le contrat […] prévoit que la COMATEC prendra en charge, à partir du 1er janvier 1986, le nettoiement de la totalité des stations et des ouvrages du métro et du RER, du matériel roulant des réseaux ferroviaires, de certains locaux techniques et sociaux et des installations du réseau d'autobus. L'entreprise s'engage à réduire de 25 % le coût du nettoiement au terme de la période de dix ans. »*[651]

La restructuration désigne une triple ambition : améliorer « le niveau de propreté du réseau »[652], « moderniser » de manière « progressive et réaliste [les] méthodes de nettoiement par la mécanisation »[653] et redorer l'image de marque de l'entreprise. En particulier, le partenariat entre la RATP et la COMATEC est « justifié par le lancement d'un ambitieux programme de développement de robots »[654]. La réforme du nettoiement de la RATP n'est pas sans rappeler celle menée dans l'administration de la salubrité urbaine parisienne lors de la création de la Propreté de Paris, au début des années 1980. Tout comme à la Ville de Paris, deux raisons politiques sous-tendent ce processus de modernisation des activités de salubrité : d'un côté, mettre un terme aux mouvements sociaux et de l'autre, redorer l'image de l'institution. On comprend, à la lecture des archives, qu'il s'agit de renforcer une structure managériale fortement remise en cause au tournant des années 1980 par plusieurs épisodes de grève (30 jours en 1977, 39 jours en 1980), touchée par l'absentéisme, mais aussi par un comportement « rarement exemplaire et […] souvent qualifié de "négrier" »[655] des entreprises sous-traitantes. Les améliorations du management sont censées s'accompagner d'un

---

[650] Faujas, Alain, « Robots remplacent balais », *Le Monde*, samedi 9 novembre 1985.
[651] *Ibid*.
[652] Archives de la RATP ; Carton 7D461 / Sous-dossier « Modernisation et restructuration des activités de nettoiement ».
[653] *Ibid*.
[654] Alberganti, Michel, « La RATP revient au nettoyage mécanisé », *Les Echos*, mercredi 17 février 1993, p. 3.
[655] RATP Archives, « Note concernant le marché de nettoiement proposé au conseil d'administration », 18 octobre 1985.

mouvement de robotisation du travail de propreté, de la réalisation d'un plan social et de l'amélioration des conditions de travail et l'image des agents.

Figure 8 - Campagne de promotion du programme de modernisation de la propreté dans le métro.

Parallèlement au développement des méthodes managériales, l'entreprise de modernisation du nettoiement devrait aussi conduire à améliorer « l'image de marque de la RATP »[656], et l'illustration ci-dessus, tirée d'une campagne de communication de la RATP, en atteste. Dans le programme de restructuration des activités de nettoiement, il est clairement expliqué que le niveau de propreté du métro est « une qualité du métro de Paris reconnue par tous, qui lui assurait une place de choix dans les comparaisons avec les autres grands réseaux du monde. » [657]

Enfin, la restructuration des activités de salubrité s'inscrit également dans le vocabulaire : il n'est désormais plus question de « nettoiement », mais de « propreté ». Les similitudes entre la modernisation de la salubrité urbaine à la Ville au début des années 1980 et à la RATP à partir de 1986 sont troublantes et pourraient laisser penser qu'un transfert de connaissances s'est opéré entre les deux institutions. François Ozanne, directeur de la Propreté de Paris de 1979 à 1988, nous éclaire sur ce point :

> *« JV. Je voulais savoir si vous aviez travaillé avec [la RATP] sur la gestion de la propreté, de l'espace ?*
>
> *FO. Ecoutez non, on ne travaille pas [avec la RATP], on a des accords, mais je dirais que* ***le savoir se passe de bouche à oreille.*** *J'avais un collaborateur à la propreté qui s'est occupé ensuite, qui a dirigé la société chargée de nettoyer le métro (rire), les couloirs du métro. Donc tout ce qu'on ramasse dans les couloirs, les quais, etc. […] D'ailleurs il a fait une grande carrière, aujourd'hui il est président de Eurotunnel. Mais il*

[656] Archives de la RATP ; Carton 7D461 / Sous-dossier « Modernisation et restructuration des activités de nettoiement ».
[657] *Ibid.*

*s'est occupé pendant longtemps [de la COMATEC], il a donc apporté à la RATP tout le savoir qu'il y avait à la voirie, mais bon, c'est quand même des métiers différents.*

*JV. C'est à quel moment qu'il est passé de l'un à l'autre ?*

*FO. Dans les années 80, fin des années 80/90, par là. Oui, je peux vous dire ça, je peux vous dire ça (comme s'il réfléchissait aux secrets qu'il a le droit ou non de me dire) parce que la RATP avait imaginé en étudiant ce que faisait la voirie, de mécaniser, de trouver des engins pour nettoyer les trottoirs, etc. Et elle n'y est pas arrivée, personne n'y est arrivé. Et mon ancien collaborateur avait beaucoup étudié des espèces d'engins adaptés, mais il y a trop d'escaliers. […] Il s'appelle Gounon. Jacques Gounon g-o-u-n-o-n.*

*JV. Oui, donc y'a eu des inspirations ?*

*FO. Oui »*[658]

Jacques Gounon, ingénieur formé à l'école Polytechnique puis à l'école des Ponts et Chaussées occupe de 1981 à 1986 le poste d'ingénieur en chef, puis directeur général adjoint du syndicat intercommunal de traitement des ordures ménagères (Syctom) de la Ville de Paris, dont François Ozanne est alors le directeur. En 1986, il quitte le Syctom et devient directeur général du groupe Comatec, avec lequel la RATP passe un contrat pour assurer la propreté des espaces publics du métro parisien. De bras droit de François Ozanne au cours des premières années qui suivent la création de la Propreté de Paris, il devient collaborateur privilégié de la RATP. Un approfondissement du rôle de Jacques Gounon, voire d'autres acteurs, dans le transfert de compétences de la Direction de la Propreté de Paris à la RATP serait à réaliser. Mais ces quelques éléments sur sa trajectoire nous permettent cependant d'affirmer que la modernisation des activités de propreté à la RATP à partir de 1986 s'est en partie inspirée des objectifs, des méthodes et du vocabulaire mobilisés six ans plus tôt au sein de l'administration de la Ville de Paris, mettant en évidence une forme de circulation de savoirs et d'expertise inter-institutionnelle.

À la fin des années 1980, le graffiti est problématisé à la RATP dans un contexte où l'état de délabrement et de souillure de l'espace du métro a déjà fait l'objet de constats et de tentatives de remédiations. En somme, les problèmes de propreté dans le métro ne datent pas de l'arrivée des graffitis en son sein, bien que ces graffitis soient présentés, dans le « plan propreté » de 1989, comme la source de tous les maux en la matière. On fait donc ici l'hypothèse que le problème du graffiti permet de justifier la relance des investissements de propreté en 1988-1989.

La « modernisation » des activités de nettoiement a lieu au milieu des années 1980, mais dès 1988, on trouve des traces des difficultés financières qui s'annoncent pour maintenir ce niveau d'investissement. Dans un courrier au directeur général de la RATP daté du premier septembre 1988, Jacques Gounon, responsable de la COMATEC, précise au sujet du « nettoyage robotisé » :

> « Notre société devra faire face l'année prochaine à une exigence accrue en matière de propreté, alors que certaines salissures ne cessent de croître (graffiti, sans abri, …), que les moyens mécaniques sont utilisés au maximum, et que les gains de productivité sont différés. »

[658] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

Un an plus tard, en novembre 1989, les résultats d'une « étude sur la perception de la clientèle »[659] présentent la manière dont les usagers interviewés perçoivent notamment l'image du métro. Ce « monde souterrain » est qualifié de « cadre peu hospitalier », « sale, dégradé, étouffant, mal aéré » dans lequel on ressent, aux heures de pointe, une « ambiance stressante » et même, le soir, de « l'insécurité, une certaine peur »[660]. En somme, les politiques de propreté lancées trois ans plus tôt ne suffisent pas à produire un cadre de vie suffisamment agréable, d'après les réponses que les usagers fournissent à la Régie. Cette même année, en 1989, Christian Blanc devient directeur de la RATP. Pour répondre aux nouveaux enjeux ici soulevés, il lance une politique de « Reconquête du territoire », constituée de trois plans : le plan sécurité, le plan propreté et le plan anti-fraude[661]. Seuls les deux premiers nous intéressent car c'est en leur sein que le graffiti est administré. Le plan Propreté et le plan Sécurité sont, par ailleurs, pilotés depuis le même service, créé pour l'occasion, le Département Environnement et Sécurité, « regroupant les moyens de lutte contre l'insécurité et la malpropreté afin de favoriser les synergies. »[662] Face au graffiti, le ressenti des voyageurs tel que décrit dans ce document atteste du flou entretenu par la RATP entre la définition de la malpropreté et de l'insécurité :

> « Bien qu'ils ne constituent pas, sur le plan de l'hygiène, une source de contagion pathogène, les tags sont néanmoins ressentis par les voyageurs comme une gêne qui accentue considérablement le sentiment de malpropreté des lieux. Les voyageurs subissent un sentiment d'insécurité en raison de l'agressivité dont les tags sont porteurs. L'hermétisme du message codé alimente la crainte de l'inconnu. Le tatouage furtif de leur espace de transport par un agresseur agile et invisible fait peser sur eux une sorte de menace dont ils ne supportent pas l'obsédante présence. »[663]

Objet transversal du « plan propreté » et du « plan sécurité », la lutte anti-graffiti devient alors le symbole de l'amélioration du cadre de vie et de la lutte contre le sentiment d'insécurité dans les réseaux ferrés.

### *B. La lutte anti-graffiti, entre propreté et sécurité*

Dans le cadre d'une politique générale de « reconquête du territoire » visant explicitement « l'hygiène et la sécurité », le plan de propreté est mis en œuvre. Il a pour « objectif prioritaire » de « lutter contre la dégradation de notre réseau et contre les déprédations commises notamment sur le matériel roulant ». Parmi les actions qui le composent, les opérations « zéro graffiti » sont menées, elles représentent un coût total de 80MF/an, dans le cadre d'un plan général de 280MF/an, soit plus du quart des dépenses annuelles du département « Environnement et Sécurité »[664].

---

[659] RATP Archives, Service Marketting, « Etude sur la perception de la clientèle », novembre 1989, carton 3G126.

[660] *Ibid.*, p. 4.

[661] Sur la question du contrôle anti-fraude dans le métro parisien, voir notamment Elguezabal Eleanora, « De la division morale du travail de contrôle dans le métro parisien », *in Déviance et société*, 2010/2, vol. 34, pp. 189-200.

[662] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publics ».

[663] *Ibid.*, p. 390.

[664] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publics », p. 27.

Les opérations « zéro graffiti », se multiplient grâce au développement de nouvelles techniques permettant de faire en sorte que « tout train signalé graffité [soit] nettoyé dans les 24h »[665], ou encore que des « opérations coup de poing » soient menées.[666] De l'effacement manuel des graffitis à la mise en place de films protecteurs sur l'ensemble des rames de voyageurs, en passant par l'usage de nouveaux produits et engins pour le nettoyage des stations, ces évolutions techniques déployées pour éradiquer les graffitis favorisent également la rénovation profonde des méthodes d'entretien des matériels et des espaces, conduisant à la production d'un espace de transport blanc, lisse et homogène – comme en témoigne la photographie, ci-dessous.

Figure 9 - Archives RATP. Photographie d'une rame dégraffitée par des agents RATP (non datée).

Alors que les premières tentatives de « dégraffitage » des trains et des stations, menées en 1987-1988 s'étaient avérées peu concluantes[667], le plan de propreté lancé en 1989 semble satisfaire aux objectifs fixés puisqu'en 1992, un dossier de presse atteste que « la lutte anti-graffiti s'est révélée efficace et la RATP n'éprouve plus aujourd'hui le sentiment d'être dépassée par les événements. » Pour preuve, une « augmentation du trafic de 30% après 20h sur la ligne 13 » atteste selon la Régie du fait que « les voyageurs remarquent donc les efforts faits dans ce sens et les apprécient. »

[665] Médiathèque de la RATP, Département Environnement et sécurité, avril 1991, « Dossier Sécurité », p. 13.

[666] Archives de la RATP, Dossier « Métro-RER ; Politique de propreté trains et stations. Novembre 1989. Direction du réseau ferré, service FC. FC A 0702 B », page 6.

[667] « Le nombre d'interpellations a sensiblement augmenté depuis 1986 : *en 1986 : 156 interpellations dont 52 pour les trains ; *en 1987 : 313 interpellations dont 81 pour les trains, *en 1988 : 381 interpellations dont 124 pour les trains. Malgré une pression accrue exercée au niveau des réseaux (métro et RER) […], des résultats tangibles ne sont pas enregistrés. », *ibid.*, p.6.

Parallèlement au plan de propreté, un plan de sécurité est mis en place dans le cadre de la politique de reconquête du territoire. Il vient répondre à des problèmes de vols et d'agressions dans les espaces gérés par la RATP, mais fournit également une réponse au problème du « confort psychologique »[668] des usagers. Leur inconfort serait notamment dû à la suppression encore récente des postes de chefs de station et des poinçonneurs, remplacés au milieu des années 1980 par des postes de commande centralisés et des poinçonneuses automatiques[669]. Si la présence du personnel RATP est considérée comme rassurante[670], l'augmentation des graffitis dans le métro ainsi que la présence de nouveaux types de désordres dans le métro sont, elles, considérées comme inquiétantes. Parmi ces désordres, la présence de personnes non-usagères du métro dans les couloirs de celui-ci est considérée comme gênante, voire effrayante par les passagers interrogés. Afin de rassurer les usagers, de combattre leurs peurs, ce plan prévoit principalement le renforcement de la surveillance des réseaux, que ce soit par la présence humaine, ou par la généralisation de la surveillance vidéo.

« Nécessitant des investissements importants, aussi bien en personnel qu'en matériel »[671] le plan de sécurité est piloté par un nouvel organe, créé au sein du Département « Environnement et Sécurité » : le Groupe d'Intervention et de Protection des Réseaux (GIPR), issu de la restructuration du service historique de sécurité, la Surveillance Générale, composée en 1992 de 180 agents formés différemment et entretenant des liens étroits avec la police des réseaux ferrés. L'objectif du plan sécurité « était de reconquérir le territoire alors abandonné afin d'assurer la protection et la sécurisation tant des voyageurs que des agents de la surveillance des biens de notre entreprise »[672] à travers des missions d'intervention, mais aussi de prévention de la délinquance. Le gardiennage du RER se renforce, des maîtres-chiens patrouillent dans les réseaux nuit et jour et on comptabilise désormais le nombre d'auteurs de graffitis qu'ils ont mis en fuite ou interpellés. La lutte contre les graffitis est surtout, pour le GIPR, une lutte contre l'intrusion dans les réseaux, sources notamment d'arrêts momentanés de l'exploitation. Quant aux actions mises en place dans les bus, il s'agit là, par contre, plus clairement de lutte contre les agressions physiques (mise en place de « cabines anti-agression »).

Sur le papier, le plan de propreté et le plan de sécurité, bien que prévoyant tous deux des actions anti-graffiti, sont donc bien visiblement deux programmes différents. Pour autant, le parallélisme entre plan de propreté et de sécurité provoque la confusion entre les deux enjeux. La création même, en 1990, du Département Environnement et Sécurité, véritable « fer de lance de la politique du Président »[673] en atteste. Dans ce département, Christian Blanc regroupe « d'une part, tous les moyens propres à la sécurité, et d'autre part, ceux concernant la propreté des réseaux, car l'un et l'autre sont

---

[668] RATP Archives, Service Marketing, « Étude sur la perception de la clientèle », novembre 1989, carton 3G126, p.6.

[669] Les poinçonneurs, pourtant qualifiés une vingtaine d'années plus tôt par Serge Gainsbourg de « gars qu'on croise mais qu'on ne regarde pas », in Gainsbourg, Serge, « Le poinçonneur des Lilas », *Du chant à la une !*, 1958.

[670] RATP Archives, Service Marketing, « Étude sur la perception de la clientèle », novembre 1989, carton 3G126, p.6.

[671] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publics »

[672] *Idem*.

[673] *Ibid.*, p. 17.

indissociables. »[674] On retrouve en 1991 des traces de cette indissociabilité dans le titre d'un document sur la sécurité du réseau : « Sécurité et propreté, deux atouts majeurs de la qualité de service offert aux voyageurs. »[675] Le graffiti est progressivement défini non plus seulement comme une souillure d'un côté et comme le résultat d'une intrusion de l'autre, mais bien comme un facteur d'accroissement du « sentiment d'insécurité », combattu conjointement par ces deux politiques :

> « À la RATP début 1989, on pouvait faire ce constat : « Les voyageurs et les agents ressentent de plus en plus l'insécurité de l'espace public que vient renforcer […] la dégradation de la propreté... Cette situation et sa lente dégradation ne sont pas acceptables... Elle est incohérente avec l'ambition de modernité publique de l'entreprise... Ce sentiment d'insécurité, c'est l'appréciation que chaque usager fait de la probabilité qu'il a d'être victime d'un délit ou, pour les agents d'être agressé. C'est évidemment un phénomène subjectif, mais qui a son importance. »[676]

*

Si les politiques de propreté menées dans la seconde moitié des années 1980 sont un vecteur de civilisation du cadre de vie des usagers de l'espace public, pour la Ville de Paris et pour la RATP, peut-on pour autant en déduire que ces politiques se ressemblent ? En effet, le « plan de propreté » mené à la RATP à partir de 1989 est similaire à celui proposé à la Ville de Paris à partir 1988, mais la proximité entre propreté et sécurité entretenue dans la politique de « Reconquête du territoire », à la RATP, s'inscrit dans une logique relativement différente de celle engagée à la Ville. En revanche, l'association plus radicale entre « malpropreté » et « insécurité » dans les politiques de la Régie peut être comprise à l'aune des discussions que ses dirigeants ont pu mener avec d'autres entreprises de transport en commun, à l'international, autour des enjeux de la lutte anti-graffiti.

### *C. La politique « zéro graffiti » : entre héritage des politiques de propreté et circulation internationale des savoirs de sécurité*

De l'arrivée en 1989 d'un nouveau directeur, Christian Blanc, à la tenue d'un colloque international sur le thème de la sécurité en 1992, les enjeux de propreté et de sécurité se mêlent progressivement jusqu'à se confondre en partie, ne serait-ce que dans la définition de plus en plus fine du problème des graffitis. La lutte anti-graffiti menée à la RATP se situe à la fois dans le prolongement des évolutions des politiques de propreté et dans un contexte international au niveau duquel des échanges de bonnes pratiques sont établis. Sans pouvoir évaluer précisément l'influence de ce contexte international sur les politiques menées à la RATP, on peut tout de même constater que la lutte anti-graffiti entreprise par la RATP en 1989, est comparable à celle menée dans d'autres entreprises de transport. Le compte-rendu très détaillé du colloque organisé sur le thème « Sécurité et environnement » par la RATP et l'UITP (Union Internationale des Transports Publics) en 1992 à Paris en témoigne. On y trouve des témoignages de responsables des réseaux de transports en commun de Paris, Washington, Amsterdam, Lille, Londres, etc. Tous font référence à l'exemple newyorkais en matière de lutte contre le graffiti dans le métro, et échangent sur leurs expériences

---

[674] *Idem.*

[675] Médiathèque de la RATP, Département Environnement et sécurité, avril 1991, « Dossier Sécurité », p.10.

[676] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publics ».

dans la lutte contre le sentiment d'insécurité, on se contentera ici de citer l'exemple des propos du représentant londonien :

> « The explosion of graffiti vandalism from 1983 onwards followed the publication of a book titled *Subway Art* about graffiti on the New York system. […] Customers' reaction to graffiti has been mixed but a detailed survey indicated that over 60% feel adversely affected by it. Clearly such situation is not satisfactory as it creates a wide, albeit false, impression of both the quality, and to some degree, the safety, of the service provided which in turn leeds to reduced trafic levels. »[677]

À Paris comme dans d'autres grandes villes, le développement des graffitis dans le métro a lieu à une époque où la vétusté et l'insécurité dans les réseaux deviennent la priorité des politiques menées par les entreprises de transport en commun. La lutte contre le sentiment d'insécurité témoigne, on le voit, du souci majeur que se font les entreprises de transport pour le niveau de fréquentation de leur réseau ; autrement dit, pour l'attractivité commerciale de leur entreprise. Lutter contre le sentiment d'insécurité en effaçant les graffitis, c'est répondre par un acte précis au ressenti global et présumé des consommateurs pour leur redonner confiance dans l'entreprise. Il s'agit de leur montrer une meilleure image à la fois en mettant en scène son action de propreté et de sécurité, mais aussi en produisant un espace souterrain esthétiquement lisse, homogène, blanc, et considéré comme rassurant. Et en matière de lutte anti-graffiti, l'exemple new-yorkais est souvent mobilisé :

> « La lutte contre les graffiti à l'étranger : […] Les graffiti sont apparus dans le métro de New York à partir de 1971. Ils ont provoqué : *une stagnation du trafic des voyageurs ; *un coût de vandalisme de 30MF en 1977. Objectifs retenus par le métro de New York : *disparition des graffiti dans les 24h pour le matériel, et dans les 72h pour les gares.[678]

Pourtant, la politique anti-graffiti menée dans la métropole américaine quelques années plus tôt n'est pas exactement débitrice du même contexte que celui de la RATP. Comme le rappelle Ronald Kramer à la suite notamment de Joe Austin[679], à la fin des années 1970 la Ville de New-York connaît une violente crise économique et l'entreprise de transport en commun, la *Metropolitan Transport Authority* (MTA), n'est pas en reste : les trains ralentissent leur vitesse de transport, car certaines portes automatiques ne ferment plus et les fonds pour mener à bien les réparations manquent. Dans ce contexte, les graffitis, qui n'entravent pas le fonctionnement à proprement parler du trafic, deviennent étonnamment un problème central. Plusieurs campagnes sont menées pour tenter de les éradiquer, sous la pression du maire de l'époque, John Lindsay. Dans un premier temps, vers 1977, la MTA repeint les wagons graffités, offrant paradoxalement aux auteurs de graffitis de nouvelles surfaces lisses pour peindre. En 1978 Edward Koch, nouveau maire de New-York évoque publiquement la responsabilité du MTA dans la prolifération des graffitis et à partir de 1980, la sécurisation des issues du métro est renforcée, rendant l'accès aux rames et aux tunnels plus difficile. Parallèlement, le « *clean car programm* » est lancé et les rames graffitées ne circulent plus tant qu'elles ne sont pas nettoyées. Ainsi,

---

[677] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, Clarke William, « Propreté et maintenance des installations fixes et du matériel roulant : la lutte contre le vandalisme », in UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, p. 381.

[678] Archives RATP, « Métro-RER ; Politique de propreté trains et stations. Novembre 1989. Direction du réseau ferré, service FC. FC A 0702 B. », page 6.

[679] Austin, Joe, 2001, *Taking the train : How graffiti art became an urban crisis in New York City*, New York, Columbia University Press.

*« If during the 1970s the MTA were prepared to sacrifice the aesthetic appearance of the subway because of visible public writing, by the 1980s it would seem they were prepared to sacrifice efficient and dependable transportation. This give some indication of how powerful a symbol public writing had become. »*[680]

Cette action s'avère efficace pour la MTA : plus aucun train graffité ne circule et aux yeux des usagers de métro, plus de graffiti. Près de vingt ans après les premières actions anti-graffiti, la MTA est donc fière d'annoncer, en mai 1989, que le métro est *graffiti free*, libéré des graffitis. Cette annonce, largement médiatisée, arrive aux oreilles des responsables de toutes les entreprises de transports métropolitains d'Europe et la MTA reste, dans les esprits, la première à avoir, en apparence, vaincu le graffiti. En apparence seulement car, comme le précise Kramer,

*« The subway system was not, and is still not, graffiti free. Tunnels are covered in graffiti ; trains still get painted (although the public rarely gets to see those trains in circulation) and new forms, such as "scratchiti" end "etch" bombing, were discovered to mark the windows of subway cars. »*[681]

Les échanges organisés en 1992 lors de la conférence UITP en témoignent, au début des années 1990, le graffiti est bien devenu la figure de proue de la lutte contre le sentiment d'insécurité pour les entreprises de transport. En particulier, les résultats des « études menées par le Comité international des Métropolitains (CIM[682]) de l'UITP », présentés au cours de cette conférence, font état de la dimension internationale du problème du graffiti dans les entreprises de transport en commun :

> « Nous sommes donc arrivés au thème central de notre débat : le problème de la criminalité. […] La liste infinie de la violence est bien connue : elle va des graffiti à la dégradation de l'ameublement et des installations, du vol à la tire aux harcèlements sexuels et à l'agression des passagers, du personnel et même de la police.
>
> Cet état des choses dénote l'aspect "à risque" du système métropolitain et provoque un sens d'insécurité parmi le public […]. La corrélation entre le trafic de passagers et le niveau de sécurité personnel s'est montrée évidente, surtout en ce qui concerne le vandalisme et les graffiti. […] À New York par exemple, on a constaté une augmentation du trafic sur les lignes où les graffiti avaient été éliminés. […] Le CIM est arrivé à la conclusion que la lutte contre la criminalité, contre le vandalisme et les graffiti, non seulement rassure le public, mais apporte aussi des avantages à l'entreprise parce qu'elle suscite une augmentation de la demande. » [683]

---

[680] Kramer, 2016, *op. cit.*, p. 26.

[681] *Ibid.*, p. 27.

[682] « Le CIM, Comité International des Métropolitains, fondé en 1957 par l'UITP, est une des commissions les plus prestigieuses de l'UITP. Ses membres appartiennent à 29 pays différents qui représentent plus de 70 réseaux de métropolitains.

Le but du CIM est de permettre des consultations régulières entre les dirigeants suprêmes des exploitants du monde entier. Les discussions portent non seulement sur les problèmes de l'exploitation, mais également sur les problèmes inhérents aux technologies nouvelles, aux finances, à la sécurité, à la mise en projet, à la construction et à de nombreux autres domaines. » Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, Gambini Elio, « Présentation du résultat des études menées par le Comité international des Métropolitains de l'UITP », in UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, pp. 47-50.

[683] « Le CIM, Comité International des Métropolitains, fondé en 1957 par l'UITP, est une des commissions les plus prestigieuses de l'UITP. Ses membres appartiennent à 29 pays différents qui représentent plus de 70 réseaux de métropolitains.

Le but du CIM est de permettre des consultations régulières entre les dirigeants suprêmes des exploitants du monde entier. Les discussions portent non seulement sur les problèmes de l'exploitation, mais également sur les problèmes inhérents aux technologies nouvelles, aux finances, à la sécurité, à la mise en projet, à la construction et à de nombreux autres domaines. » Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, Gambini Elio, « Présentation

Comme à New-York, la lutte anti-graffiti à la RATP semble s'accompagner d'une plus grande fréquentation des lignes nettoyées. En 1992, l'entreprise explique que « les opérations "trains propres" sur les lignes de métro 13 et 3 et la ligne B du RER ont fait leurs preuves »[684]. Ces opérations consistent essentiellement dans le pelliculage des trains et le gardiennage des dépôts et la « preuve » de leur efficacité réside selon le document de communication ici cité, dans « l'augmentation du trafic de 30% après 20 heures sur la ligne 13 à la fin du plan », qui atteste que « les voyageurs remarquent les efforts faits et les apprécient »[685]. Le lien de cause à effet entre ces deux constats reste flou mais, affirmé publiquement par la RATP, il contribue à renforcer l'idée selon laquelle les graffitis effraieraient les passagers au point de les dissuader de prendre les transports en commun. Une étude approfondie sur ce point permettrait certainement de révéler d'autres facteurs ayant participé à la hausse de la fréquentation des transports en commun. Par exemple les sommes consacrées à la lutte anti-graffiti sont importantes et on peut émettre l'hypothèse, compte tenu des difficultés de financement des opérations de propreté en 1988, que la lutte anti-graffiti a aussi servi de support, de justification nouvelle à l'augmentation des dépenses de propreté :

> « La RATP entend poursuivre la reconquête de la propreté réclamée par ses voyageurs et son personnel et elle prévoit pour cela de dépenser plus de 70MF en 1991 » (p. 16) [686]

Quelques années plus tard, les dépenses engagées dans la lutte anti-graffiti seront cependant pointées du doigt par l'Inspection Générale des Finances qui « souligne la " dérive " des coûts de fonctionnement de la RATP entre 1988 et 1991 »[687]. La « dérive » évoquée désigne l'augmentation des coûts de 8% par an alors que « l'activité globale est restée quasiment stagnante ». Par ailleurs, l'inspecteur général des finances considère que *« le contrat signé en 1985 entre la RATP et le groupement COMATEC conduit par la Générale des eaux, a transformé "ce qui aurait dû rester un simple contrat de prestation de services (...) en une construction juridique bâtarde, une aventure industrielle douteuse et une opération financière plus avantageuse pour la Générale des eaux que pour la RATP". Le rapport souligne en particulier que " les conditions dans lesquelles la RATP conduit ses opérations anti-graffitis s'avèrent particulièrement critiquables".* »[688] Face aux difficultés matérielles induites par la configuration des espaces souterrains, le projet de robotisation de la propreté est par ailleurs abandonné en 1993[689]. Autrement dit, le coûteux « plan propreté » lancé en 1989 est remis en question après trois années de fonctionnement. Pourtant, la médiatisation qui accompagne la politique de « reconquête du territoire » menée de 1989 à 1992 par Christian Blanc, elle, a eu des effets non négligeables dans la sédimentation d'un problème public du graffiti. Cette

---

du résultat des études menées par le Comité international des Métropolitains de l'UITP », in UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, pp. 47-50.

[684] Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publicS », p. 37.

[685] *Ibid*.

[686] *Ibid*.

[687] De Chesnay Christophe, « Dans un rapport confidentiel portant sur la période 1988-1991 L'inspection générale des finances critique les coûts de la RATP », *Le Monde*, lundi 15 mars 1993, p. 19.

[688] *Ibid*.

[689] Alberganti Michel, « La RATP revient au nettoyage mécanisé », *Les Echos*, mercredi 17 février 1993, p. 3.

médiatisation, diffusant la perception du graffiti comme un problème de propreté, mais aussi, voire surtout, d'insécurité, sera l'objet de notre prochaine section.

*

À la RATP, le graffiti devient un objet central des politiques de propreté au tournant des années 1990, après que la Régie s'est largement inspirée des politiques de propreté menées par la Ville de Paris depuis le début des années 1980. Cependant, l'intensification de la lutte anti-graffiti dans les transports en commun est sans commune mesure avec les actions menées à l'époque par la Ville.

**

On remarque que les dispositifs anti-graffiti se développent à partir de 1989 dans les politiques de la régie, sous l'influence de deux modèles convergents de l'administration du graffiti. D'un côté, la modernisation de la politique de propreté conduit à faire de ce domaine d'action un pivot de l'amélioration du cadre de vie et de la lutte contre le sentiment d'insécurité. Cette « modernisation » est conduite par la COMATEC, nouvelle entreprise prestataire des tâches de propreté pour la RATP, dont le président n'est autre que l'ancien bras droit du directeur de la Propreté de Paris. L'articulation entre propreté et cadre de vie à la RATP est ainsi visiblement débitrice des évolutions administratives et rhétoriques qui ont été menées à la Ville de Paris au début des années 1980. De l'autre côté, l'évocation du modèle new-yorkais de répression des graffitis et la circulation de connaissances à travers les réseaux internationaux d'entreprises de transport constituent une ressource non négligeable dans l'association systématique des questions de propreté aux enjeux de sécurité. La mise en place du plan « zéro graffiti », au sein de la politique de « Reconquête du territoire », est ainsi justifié par la priorité donnée à la lutte contre le « sentiment d'insécurité ». La politique anti-graffiti menée à la RATP est donc influencée par les politiques des institutions étrangères homologues, mais aussi, et c'est bien ce qui nous intéresse, par un contexte parisien spécifique. La médiatisation de cette politique n'est d'ailleurs pas sans effet sur ce contexte et il s'agit maintenant de comprendre la manière dont le graffiti devient, de 1989 à 1992, la figure de proue de la lutte contre le sentiment d'insécurité, bien au-delà des seuls réseaux ferrés.

## CONCLUSION DE LA SECTION 1 : LE GRAFFITI, UN OBJET OPPORTUN POUR INSTILLER LA LUTTE CONTRE LE SENTIMENT D'INSÉCURITÉ DANS LES POLITIQUES DE PROPRETÉ

Si selon le politiste américain, Bernard E. Harcourt, « en France comme aux États-Unis la théorie de la vitre brisée reflète un nouveau sens commun de l'ordre et de la civilité »[690], il est clair qu'à

[690] Harcourt, Bernard E., « Du désordre et de la délinquance : Réflexion sur l'importance de la théorie de la vitre brisée en France », *Cahiers Parisiens* No. 87/2, 2006, pp. 287-314.

Paris, les politiques de propreté ont, elles aussi, été présentées par les pouvoirs publics comme d'évidents facteurs de l'ordre et de la civilité. À l'aune de l'histoire de l'administration du graffiti à partir de 1986, on est frappé par la continuité avec laquelle la lutte contre le sentiment d'insécurité prolonge les ambitions d'amélioration du cadre de vie portées par la direction de la Propreté depuis le début des années 1980. Cette continuité est également notable dans le développement de dispositifs anti-graffiti à la RATP, bien que celle-ci prenne, en plus, exemple sur des modèles internationaux pour mener cette lutte à bien. Ainsi la lutte anti-graffiti s'intensifie-t-elle dans le sillon déjà creusé des dispositifs de propreté, permettant par là même aux institutions qui les développent d'opérer des rapprochements plus ou moins forts entre les enjeux de propreté et de sécurité auxquels ces dispositifs viennent répondre. Dans ce contexte, l'influence des savoirs américains, et notamment celle de la théorie de la vitre brisée, n'est pas explicite. Seules quelques méthodes de lutte anti-graffiti dans les réseaux ferrés semblent cependant se diffuser, *via* les réseaux d'entreprises de transports en commun.

De manière claire à la fin des années 1980, la politique de propreté participe au « retour à l'ordre », objectif explicite d'une administration de l'espace public de plus en plus pensée à l'échelle des villes. En particulier, l'échéance électorale de 1989 semble bien, à Paris, avoir contribué à la cristallisation de cet enjeu. Dans un tel contexte, la lutte anti-graffiti devient opportune pour mettre en scène une action municipale de lutte contre le sentiment d'insécurité. Administré dans un domaine d'action publique déjà sujet à de multiples instrumentalisations politiques depuis la création d'un poste de Maire à Paris, le graffiti devient réellement un problème public en 1989, sous l'effet de deux événements concomitants : l'approche des élections municipales et le déclenchement du plan « zéro graffiti » de la RATP. À partir de là, les années 1990 seront le décor privilégié de la médiatisation de ce problème, devenant progressivement l'allégorie même d'un « sentiment d'insécurité » dont la popularité politique ne va pas sans s'accentuer.

## SECTION 2. UNE « CROISADE SYMBOLIQUE » CONTRE CES « DIABLES » D'AUTEURS DE GRAFFITIS

En 1990, la RATP s'appuie sur les travaux de Michel Kokoreff pour produire, dans le cadre de ses politiques de prospective, des savoirs sur les auteurs de graffitis. Les principaux résultats de l'étude menée par ce sociologue sont ensuite repris dans un article publié dans la revue *Esprit* en 1991 et intitulé : « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine »[691]. Précurseurs, ses travaux sont d'emblée inscrits dans le champ de la recherche, mais aussi dans celui de l'action politique de la Régie. Fondés sur une enquête qualitative de terrain, les résultats présentés par Michel Kokoreff, alors jeune chercheur, sont le fruit « d'une cinquantaine d'entretiens » avec les différents acteurs du métro : des responsables RATP aux usagers, en passant par les chefs de service et les auteurs de graffitis. Mobilisant les archives juridiques de la Régie, M. Kokoreff inscrit son analyse dans le cadre d'interprétation de la « jeunesse » notamment fourni par François Dubet dans son ouvrage paru en 1987, *La galère*[692]. Dans l'article « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », les auteurs de graffitis sont caractérisés selon deux idées principales : ils seraient des jeunes perdus et la pratique du graffiti leur permettrait d'exprimer la violence qu'ils contiennent. Selon les propos de Michel Kokoreff, ces « jeunes » seraient pris dans un « contexte marqué par l'indétermination des repères collectifs et un processus de désocialisation urbaine », à l'intérieur duquel ils « tentent de se bricoler des repères, de se construire une identité […] afin de conjurer ce sentiment d'exclusion […] qui les menace »[693]. Dans ce contexte, « les tagueurs sont des adeptes de l'errance urbaine »[694], ils « tuent le temps et l'ennui » grâce à leur pratique. À partir de ce constat, l'analogie entre auteurs de graffitis et « jeunes de banlieue » potentiellement délinquants est clairement assumée par le sociologue. Une analogie similaire, « entre rappeur et jeune de banlieue comme délinquant »[695], est toutefois dénoncée dans les travaux de Karim Hammou. Il démontre ainsi dans sa thèse que cette association étroite faite par quelques sociologues, mais aussi reprise par certains médias, participe à forger les représentations des pouvoirs publics qui « utilisent le rap, inséré dans l'ensemble plus vaste de la "culture hip hop", comme outil de politiques publiques ciblant la jeunesse des quartiers populaires »[696].

La Régie de transports parisiens est le premier « entrepreneur de morale » à mener une « croisade morale » et médiatique d'ampleur pour diffuser une image non seulement déviante, mais aussi violente des auteurs de graffitis. L'entreprise est suivie par des élus nationaux et municipaux qui se greffent à cette croisade, partageant visiblement les termes de la définition du problème telle que proposée par la RATP. Après avoir analysé les politiques mises en œuvre pour lutter contre les graffitis à la fin des années 1980, on s'intéresse maintenant à la production des discours qui les accompagnent et qui participent à un cadrage durable du problème.

---

[691] Kokoreff, Michel, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », *Esprti*, n° 169, février 1991, pp. 23-36.
[692] Dubet, François, 1987, *La galère, jeunes en survie*, Fayard.
[693] *Ibid.*, p. 24.
[694] *Ibid.*, p. 29.
[695] Hammou, Karim, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de doctorat de sociologie, sous la direction d'Emanuel Pedler, soutenue à l'EHESS, Marseille, p. 272.
[696] *Ibid.*, p. 284.

De la même manière que les acteurs du mouvement pour la tempérance, étudiés par J. Gusfield, mènent une « croisade symbolique » pour imposer leur mode de vie et leurs valeurs dans l'Amérique de la fin du 19e siècle, la RATP et la Ville de Paris mènent une croisade symbolique pour imposer *leur* définition de ce qu'est un auteur de graffiti, figure archétypale de celui qui contrevient aux normes qui gouvernent l'espace public. Ces normes, souvent exprimées en termes d'esthétique urbaine, contribuent à la préservation du « prestige », du « style de vie » de ses usagers qu'incarne l'espace public[697]. Symbolique parce qu'essentiellement discursive, cette « croisade » contre les auteurs de graffitis est d'une intensité qui contraste avec la limitation des moyens dont dispose la Ville de Paris pour effacer effectivement les graffitis. Impuissants à enrayer le phénomène des graffitis, les acteurs municipaux se saisissent des discours produits par la RATP pour imposer leur vision morale du problème. Or, de la même manière, J. Gusfield constate à propos des membres du mouvement pour la tempérance :

> *« In its earliest development, Temperance was one way in which a declining social elite tried to retain some of its social power and leadership. […] If they could not control the politics of the country, they reasoned that they might at least control its moral. »*[698]

Comment cette vision morale s'impose-t-elle ? Pour répondre à cette question, on s'appuie sur les travaux de Karim Hammou qui a analysé le rap, pratique hip-hop au même titre que le graffiti, comme une pratique, un genre, associé par certains de ses récepteurs aux « illégalismes populaires »[699]. Par ailleurs, Sylvie Tissot a montré que la figure de la « banlieue », est construite comme dangereuse par certains sociologues et véhiculée à travers des politiques publiques qui font de l'« exclusion » spatiale la source de maux économiques et sociaux des habitants des quartiers populaires, dès le début des années 1990[700]. On cherche ici à montrer que les auteurs de graffitis, et plus précisément de tags, sont eux aussi catégorisés dans le prolongement de la figure du jeune de banlieue, au moment même où les « violences urbaines » sont thématisées comme un problème public.

La genèse du problème dit des banlieues, ou des « quartiers sensibles » est reconstituée par la sociologue Sylvie Tissot dans plusieurs de ses travaux. Dans un article de 2005, elle démontre notamment que l'emploi même du terme d'« exclusion », pris dans le contexte politique du début des années 1990, renvoie directement à l'idée, alors largement diffusée, selon laquelle l'exclusion géographique des habitants des grands ensembles construits à la périphérie des grandes villes serait facteur d'exclusions sociales, culturelles et économiques[701]. S'opposant à une analyse des problèmes économiques et sociaux en termes d'exclusion géographique, elle dénonce l'opportunité avec laquelle Alain Touraine et François Dubet, notamment, ont médiatisé leur « modèle de description des quartiers d'habitat social comme monde de la "galère" »[702]. Son travail socio-historique lui permet de déconstruire la « banlieue » comme catégorie d'action publique pour comprendre le sens qui lui a été

---

[697] Gusfield, Joseph, 1963, *Symbolic Crusade. Status Politics and the American Temperance movement*, University of Illinois Press, p. 3.

[698] *Ibid.*, p. 5.

[699] Hammou, 2009, *op.cit.*, p.272.

[700] Voir en particulier, Tissot Sylvie, 2007, *L'Etat et les quartiers, genèse d'une catégorie d'action publique*, Seuil ; Tissot Sylvie, « Les sociologues et la banlieue : construction savante du problème des "quartiers sensibles" », *in Genèses* 2005/3, n°60, p. 57-75 et Tissot Sylvie et Poupeau Franck, « La spatialisation des problèmes sociaux », *in Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/4, n°159.

[701] Voir Tissot Sylvie, « Les sociologues et la banlieue : construction savante du problème des "quartiers sensibles" », *Genèses* 2005/3 (no 60), p. 57-75.

[702] *Ibid.*, p. 58.

implicitement donné par les grilles de lectures mobilisées au début des années 1990. Préférant une approche en termes de domination, elle analyse la construction du « quartier sensible » comme enjeu d'action publique autour de thématiques spatiales qui euphémisent les contradictions internes, les rapports de domination présents dans la ville et ses quartiers. Dans ses travaux, Sylvie Tissot montre comment les termes « quartiers » et « banlieue » sont devenus de manière « générique […] l'ensemble des territoires à problèmes »[703]. Or, il apparaît ici clairement que c'est à travers cette grille de lecture que le problème du graffiti a, lui aussi, été thématisé. Les travaux de Michel Kokoreff, cités ci-dessus, en témoignent. Ces écrits sont produits à l'aube de la mise en place entre 1989 et 1992 de la politique de « reconquête du territoire » de la RATP. Cette politique est donc concomitante avec la médiatisation d'un « lexique unifié » qui participe à la « la spatialisation des problèmes sociaux »[704]. À la même période, en 1990-1991, deux événements clefs retiennent l'attention de S. Tissot et encadrent la sédimentation du problème des « quartiers » : d'un côté les émeutes qui suivent le décès du jeune Thomas Claudio, à Vaulx-en-Velin, dans l'agglomération lyonnaise, après un affrontement avec la police en 1990 ; de l'autre, les débats autour du projet de loi d'orientation sur la ville en 1991.

A la différence de la révolte qu'avait connu le quartier populaire des Minguettes à Vénissieux, près de Lyon, en 1981, le traitement médiatique de celle qui suit le décès de Thomas Claudio conduit à la mise en scène d'un « problème général »[705] commun à tous les territoires populaires dits « de banlieue ». Au cours la médiatisation analysée par Sylvie Tissot, « l'occultation de la mort de Thomas Claudio »[706] et l'invisibilisation de la question du racisme ou des bavures policières se font au profit d'un commentaire des manifestations violentes qui deviennent, aux yeux de certains médias mais aussi de sociologues, révélatrices du problème général de l'échec des politiques de réhabilitation des grands ensembles. Les caractéristiques perçues comme propres aux populations qui les peuplent sont alors soulignées : économiquement défavorisés, en difficultés, développant des pathologies nerveuses à force de vivre « dans le renfermement, le secret et l'espace privé »[707]. Les plus jeunes hommes, habitant des quartiers populaires, sont notamment désignés par l'expression « jeunes » ou « jeunes de banlieue » et nombre de discours insistent sur leur organisation « en bandes » et sur « la galère » dans laquelle ils vivraient. Enfin, et c'est probablement là que réside l'un des éléments centraux de cette analyse, l'expression « banlieue de l'immigration » établit un lien entre les problèmes, notamment d'insécurité, dont on estime qu'ils sont produits par l'espace même de la banlieue et une origine ethnique désignée : on assiste ainsi à une « l'ethnicisation des problèmes urbains »[708]. Masquant les difficultés socio-économiques au profit d'une mise en scène de la menace que constitueraient les habitants des quartiers populaires issus de l'immigration, et parmi eux en particulier les jeunes hommes sujets à l'« ennui », voire au « désœuvrement », la genèse du problème des banlieues telle que déconstruite par Sylvie Tissot révèle une argumentation très proche de celle mobilisée par les

[703] Voir Tissot, Sylvie, « Chapitre 1. Du mal des grands ensembles à la question des "quartiers sensibles" : naissance d'un problème social », *in L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie d'action publique*, 2007, Seuil, p. 32.

[704] Voir Tissot Sylvie et Poupeau Franck, « La spatialisation des problèmes sociaux », *in Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/4, n°159.

[705] *Ibid.*, p. 21.

[706] Voir Tissot, Sylvie, « Chapitre 1. Du mal des grands ensembles à la question des "quartiers sensibles" : naissance d'un problème social », *in L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie d'action publique*, 2007, Seuil, p. 26.

[707] *Ibid.*, p. 35.

[708] *Ibid.*, p. 39.

acteurs de la croisade morale menée pour condamner les auteurs de graffiti hip-hop et plus spécifiquement les « *taggers* »[709] dans ses réseaux ferrés.

Sans nier le fait que la plupart des graffitis sont produits dans l'illégalité, on s'interroge ici sur le fondement de l'association d'un acte de peinture à des actes de violence. Dans le prolongement de la figure du « jeune de banlieue », les « tagueurs » deviennent de véritables « diables », ou pour reprendre l'expression de Stanley Cohen, ces *folk devils* dont « les actes sont interprétés à l'aune du statut qui leur a été assigné »[710]. Par extension, les graffitis deviennent l'image-type, si ce n'est l'allégorie de l'insécurité telle qu'elle est érigée en problème public au début des années 1990 et on fait l'hypothèse que la figure du « tagueur » devient arbitrairement l'image privilégiée et caricaturale de la stigmatisation des « jeunes de banlieue », médiatisés comme autant de créateurs du « sentiment d'insécurité » que les pouvoirs publics combattent.

La démonstration permettant d'appuyer cette hypothèse se déroulera en deux temps : après avoir montré comment se construit puis se répand l'assimilation de la figure du « mauvais tagueur » à celle du « jeune délinquant de banlieue », nous montrerons que la tentative de production d'une catégorie du « bon graffeur » ne résiste pas à la domination de la figure du « mauvais tagueur », empêchant par là même l'émergence d'une reconnaissance du graffiti comme pratique culturelle par les pouvoirs publics.

## I. LE « TAG », UN GRAFFITI PLUS DÉVIANT QUE LES AUTRES ?

*« Il fut une époque à graver dans les annales*
*Comme les temps forts du hip-hop sur Paname*
*S'était alors abreuvé de sensations fortes*
*Au-delà de toutes descriptions*
*Quand cela te porte*
*Paris sous les bombes*
*C'était Paris sous les bombes*
*Le mieux c'était d'y être*
*Pour mesurer l'hécatombe*
*Une multitude d'impacts*
*Paris allait prendre une réelle claque*
*Un beau matin à son réveil*
*Par une excentricité qui l'amusait la veille*
*C'était l'épopée graffiti qui imposait son règne*
*Paris était recouvert avant qu'on ne comprenne*

[709] Plusieurs orthographes sont usitées pour ce terme : tagueur, *tagger*. Le terme *tagger* est issu du monde du graffiti *writing*, en partie structuré dans le mouvement hip-hop (voir introduction). Un *tagger* est une manière de désigner un *writer* lorsqu'il produit des tags, c'est-à-dire des signatures stylisées. Mais un *writer* est loin de ne produire que des tags, il est la plupart du temps amené à peindre d'autres formes de lettrages ou des images figuratives (dans ce cas, il est, en français, un « graffeur »). Importé dans la langue française, le terme « tagueur » est la traduction, dans le monde du graffiti *writing*, de « *tagger* ». Cependant, il a été largement utilisé par les autorités publiques pour désigner dans leur ensemble les auteurs de graffitis (cf. citation du responsable de la cellule de dégraffitage en introduction). Nous l'emploierons donc ici entre guillemets, pour signifier qu'il s'agit du terme « tagueur » tel qu'employé par les acteurs étudiés.

[710] Cohen, Stanley, 1973, *op. cit.*, p. 12.

*Paris sous les bombes*
*C'était Paris sous les bombes »*[711]

Cette « multitude d'impacts », désigne les tags que le groupe NTM se remémore dans une chanson qui évoque l'époque où ses membres pratiquaient davantage le graffiti que le rap. Dans les années 1980, Paris est « sous les bombes » de peinture des jeunes adeptes du hip-hop. Pour eux, le graffiti-*writing* est une pratique parmi d'autres, qui se décline en plusieurs styles comme les « tags », simples signatures, les « *throw ups* », lettrages en deux dimensions le plus souvent bicolores, et les « graffs », fresques multicolores dans lesquelles se combinent lettrages et figures. Dans la culture hip-hop, la mise en concurrence des groupes (ou *crews*) autour des différentes pratiques artistiques (rap, smurf, graffiti) est un principe central. Or, pour concurrencer les autres groupes en graffiti, les auteurs de graffitis ou *« writers »*[712], tels qu'ils sont appelés dans ce contexte, ont le choix d'augmenter la qualité stylistique ou d'augmenter le nombre de leurs peintures. Dans le premier cas, la concurrence se fait dans les terrains vagues, à l'abri du regard des autorités, autour de « graffs » réalisés en plusieurs heures. Dans le second, la concurrence a lieu dans tout Paris et les peintures les plus rapides à exécuter, c'est-à-dire les tags, sont produites si possible dans les espaces les plus difficiles à atteindre – tels les couloirs du métro. Dans tous les cas, ce sont les codes, les « normes » de la culture hip hop qui sont en jeu et il est courant que les auteurs de graffiti hip-hop s'adonnent à l'une et l'autre des formes de concurrence ici évoquées. Cependant, la compatibilité d'une pratique du tag et du graff n'est pas perçue par les acteurs de la lutte anti-graffiti et rapidement, deux figures bien distinctes apparaissent médiatiquement : d'un côté les « bons graffeurs » caractérisés par leur souci de la légalité, la production de formes figuratives, colorées, leur présentation de soi en tant qu'artistes ou jeunes créateurs ; et de l'autre les « mauvais taggers » qui, à l'inverse, seraient d'abord des jeunes délinquants, soucieux de dégrader le bien d'autrui, marquant leur territoire en laissant des traces illisibles, noires, perçues comme laides. En l'occurrence, les deux catégories d'auteurs de graffitis ne sont pas infondées et nombreux sont ceux qui se réclament ou se défendent de l'une ou de l'autre, participant à les avaliser.

Nous montrerons ici que les tags, plus que les autres formes de graffitis, ont fait l'objet d'une catégorisation en termes de violence. À travers la définition même qu'ils véhiculent des tags, les discours portés par les pouvoirs publics sur cette pratique ont contribué à renforcer le caractère déviant des auteurs de graffitis, tout en déplaçant la question des graffitis d'un problème de propreté, à un problème de sécurité. La diffusion d'une définition suggérant la « violence » des peintures est ainsi accompagnée, comme nous le verrons dans un second temps, par un portrait psychologique instable du « mauvais tagueur ».

## A. *DIFFUSIONS D'UNE DÉFINITION MINUTIEUSE DE LA VIOLENCE SUPPOSÉE DES GRAFFITIS*

La croisade morale menée contre les auteurs de graffitis est portée par de multiples acteurs urbains, les élus de Paris et la RATP en tête. Ils participent à produire une définition du graffiti qui porte en

[711] Extrait de la chanson du groupe NTM, « Paris sous les bombes », in NTM, 1995, *Paris sous les bombes*, Epic.
[712] Voir notamment le film de Marc-Aurèle Vecchione, *Writers. 1983-2003 : 20 ans de graffiti à Paris*,

elle un problème bien plus large que les seules qualifications d'« injures publiques » et de « dommage aux biens » que le droit produit. Au-delà du caractère illégal de leur pratique, les auteurs de graffitis seraient condamnables au nom de la violence de leurs peintures. Cette violence est définie, étayée, par la dénonciation de plusieurs traits caractéristiques du graffiti.

Tout d'abord, « l'hermétisme » du message véhiculé par les graffitis – et en particulier les tags –, est perçu comme une particularité notable du problème posé par les graffitis. En 1988, Patrice-Henry Désaubliaux demande par exemple au Préfet de Police si une « *étude a été entreprise pour "traduire" les inscriptions et, si oui, quels sont les enseignements qui en ont été tirés* »[713]. Plus virulent et préoccupé depuis de nombreuses années par la question des graffitis, Raymond Long, estime que les graffitis donnent « *à certains endroits de la Ville, un caractère soixante-huitard dépassé, et mettent en valeur, si j'ose dire, des signes et des mots dont la signification n'est pas évidente et inquiète précisément par leur répétition systématique* »[714]. Reprise et amplifiée, la question de l'illisibilité des graffitis devient, dans les textes de la RATP, une preuve de « l'agressivité dont les tags sont porteurs » puisque « l'hermétisme du message codé alimente la crainte de l'inconnu »[715].

L'agressivité assignée aux peintures murales illicites en raison de leur calligraphie relève de la personnification d'une pratique dont il est devenu monnaie courante de penser qu'elle est exclusivement le fait des « jeunes de banlieue ». Métonymie de leur passage dans le centre-ville, les graffitis sont caractérisés par leur « obsédante présence », sans que l'on puisse réellement s'assurer que la « menace »[716] que fait peser cette présence désigne les graffitis ou leurs auteurs. Dans sa thèse, Karim Hammou rappelle brièvement que les pratiques hip hop se développent dans les années 1980 au cours de rassemblements entre jeunes hommes « *noirs et arabes des quartiers populaires dans les centres-villes* »[717]. La « visibilité publique » soudain acquise par une jeunesse vivant dans les périphéries urbaines est « *de plus en plus saisie comme un problème d'ordre public par certains riverains, par les autorités locales, ou par la police* »[718], problème public dont on retrouve ici clairement la trace dans les discours de la RATP.

L'idée caricaturale selon laquelle le graffiti, et le hip-hop plus généralement, sont des pratiques populaires développées en périphérie des villes se déploie et contribue à avaliser le caractère « marginal » du graffiti : éloignés du centre, éloignés de la norme, ses auteurs sont soupçonnés par certains élus de porter une violence latente quasi pathologique. Raymond Long suggère ainsi en conseil municipal qu'« *une étude sociologique démontrerait le pourquoi de ces pulsions qui poussent certains à salir, à démolir, à détruire : écume d'une puissante tension, d'un comportement d'agressivité, d'exclusion, de marginalité* »[719]. Dans le prolongement des considérations de cet élu,

---

[713] BHdV, Conseil municipal du 27 juin 1988. Question 88-131 de M. Patrice-Henry Desaubliaux à M le préfet de police au sujet des actes de vandalisme commis dans les voitures du métro.

[714] BHdV, Conseil municipal du 29 février 1988, Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffitis, notamment dans le 16e arrondissement.

[715] RATP UITP, 1992, op.cit.., p. 390.

[716] BHdV, Conseil municipal du 29 février 1988, Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffitis, notamment dans le 16e arrondissement.

[717] Hammou, 2007, *op. cit.*, p. 278.

[718] *Ibid.*, p. 279

[719] BHdV, Conseil municipal du 29 février 1988, Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffitis, notamment dans le 16e arrondissement.

pour qui les tags sont une « gangrène » qui s'étend dans la Ville, le magazine de la Ville de Paris présente la « multiplication intempestive des graffiti » comme « une réelle agression pour Paris »[720].

Un dernier trait caractéristique des graffitis qui posent problème réside dans la distinction qui apparaît, à partir de 1988, entre deux types d'auteurs de graffitis. On en retrouve une trace exemplaire dans le journal interne de la Préfecture de Police, *Liaisons*, daté de 1988. Ses auteurs distinguent entre les « pochoiristes » et les « tagueurs ». Les premiers, présents dans Paris depuis plusieurs années, n'auraient pas les mêmes caractéristiques que les seconds, qui « s'inspirent fortement d'une tendance née aux États-Unis il y a près de trente ans »[721]. Et en effet, les influences culturelles de ces deux groupes d'auteurs de graffiti reposent sur un rapport très différent au monde de l'art : les premiers revendiquent explicitement une trajectoire artistique, fondée sur des productions artistiques dans la rue, ils produisent « leurs autoportraits ou des images représentant leur vision du monde urbain ». À l'inverse, les seconds envisagent davantage le hip-hop comme un mode de vie, dont le graffiti serait l'un des moyens d'expression qui, selon la Préfecture, « obéit plutôt à un souci d'identification ». Mais légalement, leurs peintures sont soumises aux mêmes règles. Pourtant, de cette distinction culturelle première, les pouvoirs publics font une distinction sociale. Associé au maniement de la « bombe » de peinture, dont le nom n'est pas sans évoquer son homonyme, arme guerrière, les auteurs de graffitis hip-hop sont désignés comme autant d'« adolescents, utilisant des bombes de peinture, des marqueurs, des pochoirs » et qui « mettent un point d'honneur, la nuit de préférence, à exprimer leurs phantasmes du moment »[722].

La violence assignée aux graffitis relèverait donc davantage d'une caractéristique propre à leurs auteurs que propre aux peintures elles-mêmes. Agissant « dans certains quartiers et dans certaines stations de métro », ces auteurs de graffitis produiraient, aux yeux des pouvoirs publics, des fresques « d'un goût que nombre de Parisiens jugent pour le moins discutable »[723]. Parmi ces Parisiens, les responsables de la RATP qui participent à fixer cette image dangereuse des auteurs de graffiti hip-hop, à travers la production de savoirs et leur diffusion médiatique au début des années 1990.

### *B. La consolidation d'une figure des « mauvais tagueurs » par la RATP*

Dans un dossier intitulé « Cerner un phénomène : le graffiti »[724] produit en janvier 1989 par la RATP, on trouve quelques éléments de recherche réalisés par la régie sur les auteurs de graffitis dans les réseaux souterrains. Une étude par questionnaire a été réalisée auprès d'une vingtaine d'auteurs, alors nommés « graffiteurs ». Cette enquête révèle à la fois un « portrait des graffiteurs », mais aussi la manière dont ils « perçoivent la RATP » et enfin une étude minutieuse des styles et du sens des graffitis qu'ils réalisent. Leurs points communs selon étude : ils ont entre 15 et 19 ans, « habitent chez

[720] BHdV, *Paris le Journal*, 20 mai 1992, p. 76.
[721] BHdV, *Liaisons, journal de la préfecture de Police*, 1988.
[722] *Ibid.*
[723] *Ibid.*
[724] RATP Archives, Carton 3G126, sous-dossier orange : « Cerner un phénomène : le graffiti », RATP, Direction des Réseaux ferrés, Mission promotion des transports, janvier 1989 (F/Pr 89-004).

leurs parents et paraissent connaître des difficultés d'ordre scolaire. » Enfin, les loisirs de ces garçons « tournent autour […] des tags ou des graffitis »[725].

La RATP fait notamment la différence entre deux types de graffiteurs, les « politico-rockers » et les « tagueurs », les premiers étant caractérisés par leur politisation (gauche radicale, voire anarchiste), les seconds par leur adhésion au mouvement hip-hop. D'après cette enquête, la RATP constate que les auteurs de graffitis perçoivent l'espace du métro comme un « *lieu "glauque", jugé fermé, étouffant, flippant » et « se caractérise par son aspect "en ruine", abandonné"* »[726], et l'entreprise elle-même comme une institution répressive. Enfin, leurs pratiques sont détaillées, ainsi que le vocabulaire employé pour désigner les différents styles de peinture qu'ils déploient, des tags (signatures) aux *whole cars* (fresques recouvrant l'intégralité d'un wagon), en passant par les *throw ups* (lettrages en deux dimensions, la plupart du temps bicolores). L'intérêt pour le graffiti hip-hop en tant qu'ensemble de styles variés est réel, et un soin particulier est pris pour décrire les techniques de peinture, des bombes aux « Barannes »[727] en passant par les marqueurs, mobilisées par les auteurs de graffiti. L'accent est également mis sur les aspects compétitifs d'une pratique dont l'enjeu est aussi de rendre ses peintures visibles dans un maximum de lieux.

Cet effort de compréhension des codes et des techniques suivis par les auteurs de graffitis est accompagné d'un ensemble de jugements psychologisants. Si l'emploi de termes au caractère belliqueux est courant dans les compétitions entre graffeurs, il est repris dans ce document pour attester de la supposée instabilité sociale et psychique des auteurs de graffitis. L'usage de « bombes » employées pour « massacrer » des trains semble attester d'une violence nécessairement latente dans ce mouvement. Ses membres et parmi eux en particulier les « tagueurs », sont présentés comme des personnes instables et qui évoluent dans « un climat affectif perturbé », qui fait que « les repères des adolescents concernés sont défaillants »[728]. Pour « cerner » le graffiti et ses auteurs, la RATP construit donc une mythologie autour du graffiti comme symbole du déclin social et psychologique de ses auteurs.

Ces arguments sont condensés dans un rapport rédigé par Michel Kokoreff, jeune sociologue, et commandé dans le cadre du programme « Réseau 2000 » coordonné par la mission prospective de la RATP. Apportant une caution scientifique à l'analyse de la production de graffitis dans le métro, ce sociologue, parmi les premiers et les rares à s'être penché sur la question des graffitis, ne contrevient pas à ces constats. Après avoir publié en 1988 l'article « Des graffitis dans la ville »[729], Michel Kokoreff réalise en 1989 une étude pour la RATP et avec le soutien du laboratoire IRIS-TS, intitulée *Le lisse et l'incisif, les tags dans le métro*. Repris dans l'article intitulé « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine »[730], les résultats de ce rapport contribuent à entériner une définition du tag comme acte violent. Selon le sociologue, cette pratique a émergé à New York telle l'« explosion graphique d'une violence extraordinaire »[731], violence que l'on retrouverait dans le hip hop en général puisque :

---

[725] *Ibid.*
[726] *Ibid.*
[727] Tubes de cirage utilisés pour réaliser des inscriptions aux contours plus larges que les marqueurs.
[728] Archives de la RATP, Compte rendu des rencontres « Sécurité et environnement » de 1992 organisées par la RATP et l'UITP, la présentation sur « la lutte contre le vandalisme » par la RATP, p. 391.
[729] Kokoreff Michel, « Des graffitis dans la ville », *Quaderni*, n°6, Hiver 88/89, pp. 85-90.
[730] Kokoreff, Michel, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n° 169/2, février 1991, pp. 23-36.
[731] *Ibid.*, p. 26.

« *tout se passe comme si le* rap *disait explicitement ce que* tags, grafs *et fresques disent implicitement : la rage, la colère* »[732]. Cette violence métaphorique est par ailleurs sensible dans les noms de *crews* et dans le vocabulaire utilisé, résumés en quelques lignes par Michel Kokoreff :

> *« Cela apparaît souvent dans les noms de groupes : les CTK (City Time Kings), les CAS (Candidats au suicide), les DST (Destroy Squad Terrorist). Comme s'il s'agissait d'une mise à mort symbolique de l'univers adulte. Le vocabulaire traduit aussi cette rage dans le sens où taguer c'est ", "tuer", "massacrer", un mur, une cité, une gare… À la violence agie semble se substituer une violence symbolique, voire médiatisée par des signes ou des paroles. »*[733]

Autrement dit, l'usage d'un vocabulaire belliqueux servant, dans le monde du graffiti, à désigner des types de peintures et des manières de peindre, est repris au pied de la lettre par ceux qui analysent et cherchent à gouverner cette pratique : pour eux, ce vocabulaire devient le symbole d'un mal plus profond, il est un prétexte pour associer le problème du graffiti à d'autres problèmes de délinquance. À l'appui de textes comme celui cité ci-dessus, le graffiti et singulièrement le « tag » apparaît donc à la RATP comme une pratique relativement violente, adoptée par des adolescents perçus eux aussi comme potentiellement violents. Parallèlement, lorsque la RATP s'emploie à réaliser le portrait des auteurs de graffitis, la dimension culturelle du hip-hop, les règles du jeu de la compétition entre auteurs de graffitis sont minorées. Dans ces discours, le graffiti et surtout l'une de ses formes, le tag, est non seulement perçu comme un acte de vandalisme, mais il symbolise bien plus qu'un problème de dommage aux biens ou qu'une trace de saleté, de désordre. Ainsi dépeints, les auteurs de graffiti sont vus comme les enfants terribles d'une société dans laquelle la RATP semble en filigrane considérer que l'institution familiale dysfonctionne et que « *l'école ne parvient pas à compenser ces difficultés en sollicitant des valeurs de référence suffisamment fortes* »[734]. Si les tags sont un « signal d'alarme », cette pratique est perçue comme le désordre matériel qui symboliserait un certain désordre social.

Dès 1989, la RATP pense, en même temps que ses plans de propreté et de sécurité, l'importance d'un plan de communication autour du phénomène graffiti, estimant qu'elle « ne peut se taire sur le phénomène vandalisme-propreté » et qu'elle « doit parler en adoptant une posture défensive »[735] pour sensibiliser l'opinion publique. La communication s'incarne dans des campagnes d'affichage publicitaire dans le métro. Elle valorise l'action d'effacement des graffitis réalisé par l'entreprise, autant qu'elle promeut une image blanche et lisse des stations, souillées par des graffitis noirs et illisibles pour les usagers du métro :

---

[732] *Ibid.*, p. 34.

[733] *Ibid.*, p. 29.

[734] Archives de la RATP, Compte rendu des rencontres « Sécurité et environnement » de 1992 organisées par la RATP et l'UITP, la présentation sur « la lutte contre le vandalisme » par la RATP, p. 391.

[735] RATP Médiathèque, « Métro-RER ; Politique de propreté trains et stations. Novembre 1989. Direction du réseau ferré, service FC. FC A 0702 B. », p. 6.

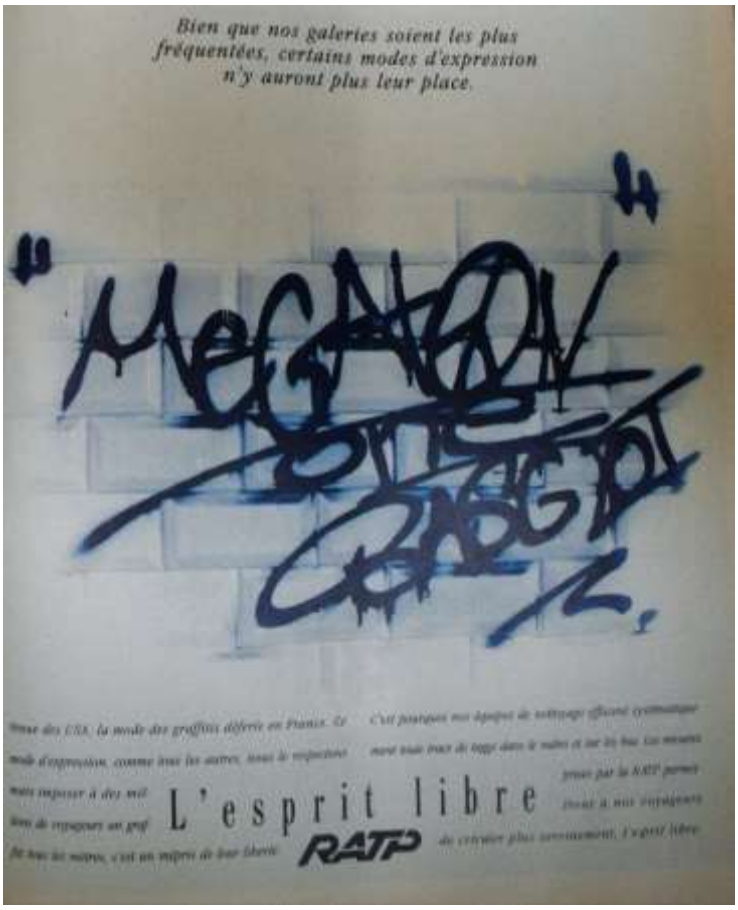



Figure 10 - Publicité RATP, in Journal de Paris, 12 septembre 1991 (Bibliothèque de l'Hôtel de Ville)[736]

Cette communication est également présente dans les médias nationaux, et notamment à la télévision où l'on retrouve régulièrement des interviews des responsables de la RATP dans les reportages réalisés sur le graffiti. Car d'une certaine manière, la lutte anti-graffiti se joue aussi dans les médias. Décrédibiliser les auteurs de graffitis, leur déclarer « la guerre »[737] médiatique, la Régie a les ressources pour donner une image du problème qu'elle formule publiquement et de manière quasi-exclusive en ce début des années 1990 (la présence des élus reste discrète dans la plupart des sources médiatiques consultées). La médiatisation de l'abondance des tags sert aussi la décrédibilisation des graffitis les « plus figuratifs et plus accessibles »[738], dans le but d'éviter tout éventuel débat esthétique sur d'autres formes de graffitis. Un exemple marquant de cette communication fait suite à l'événement dit de la « station Louvre », ainsi résumé par l'un de ceux qui l'ont peinte de leurs tags, OENO :

> *« Puis, est arrivée la station Louvre. À la base, c'était mal vu de la taguer car elle était bien décorée. Mais voilà, la RATP se sentait tellement en perte de contrôle sur son réseau […], qu'elle a fini par décider de ne plus faire sortir les trains graffités, voire à privilégier de faire sortir les tags plutôt que les belles peintures.*

[736] Le texte de la publicité : « Bien que nos galeries soient les plus fréquentées, certains modes d'expression n'y ont pas leur place. Venue des USA, la mode des graffitis déferle en France. Ce mode d'expression, comme tous les autres, nous le respectons mais imposer à des millions de voyageurs un graffiti tous les mètres, c'est un mépris de leur liberté. C'est pourquoi nos équipes de nettoyage effacent systématiquement toute trace de taggs dans le métro et sur les bus. Les mesures prises par la RATP permettront à nos voyageurs de circuler plus sereinement, l'esprit libre. »

[737] Voir Boukercha Karim, 2011, *Descente interdite*, éditions Alternatives, p.92.

[738] *Ibid*.

*J'avais fait un énorme whole car "Oeno" avec un big perso de Vaghn Bodé sur la 7, et ils l'ont envoyé direct au buff (nettoyage, ndla). Ça m'a fait péter les plombs ! Alors j'ai voulu me venger en attaquant leur « joyau ». Leur belle station Louvre. Qui sème le vent récolte la tempête. […] J'ai fixé l'opération au 1er mai, juste pour énerver les fachos qui se réunissaient là-bas à cette date pour le défilé du front national. […] Folie médiatique… On savait que ça serait retentissant, mais pas à ce point-là ! La une du 20 heures à la télé. Toute la presse en boucle, jusqu'au Times à l'étranger. »*[739]

L'événement dit de « la station Louvre » en mai 1991 cristallise médiatiquement les tensions entre les auteurs de graffiti et la RATP[740]. Cet événement met en exergue ce que les médias ont pu appeler le « jeu du chat et de la souris »[741] depuis le début de la lutte anti-graffiti en 1988. Dès le 2 mai, les reportages télévisés sur cet événement se multiplient. Dans un enrobé du journal de 13h00 de France 3, on entend par exemple les échanges musclés entre un jeune homme qui s'amuse des graffitis réalisés sur les murs de la station Louvre :

*« Qui sème le vent récolte la tempête (lisant un graffiti). Ça veut dire que la RATP, en 1991, elle a voulu jouer les malins là, elle a mis des contraventions, des amendes hyper chères, eh ben voilà. Ça veut dire que les tagueurs maintenant, s'ils veulent s'y mettre, voilà, ça veut dire qu'ils peuvent niquer la plus belle station de Paris. »)*

et une passante indignée :

*« 5 milliards et des poussières ! tous les ans ! c'est vous qui payez, c'est moi, c'est tout le monde ! […] Moi, je dis, on leur coupe les mains […] Oui, on leur fout les chiens au cul ! »*

Échanges suivis par l'interview du responsable du département « Environnement et Sécurité », Christian Kozar qui évoque la nécessité d'une « union sacrée des pouvoirs publics, de la loi, d'un certain nombre de collectivités » pour lutter contre « cette mode décadente »[742]. A la médiatisation de la violence présumée des tags s'ajoute donc ici l'opposition entre la « décadence » de la culture hip-hop et le « prestige » de la culture légitime, celle exposée au musée du Louvre.

*

En parallèle des plans de propreté et des politiques anti-graffiti menés à la fin des années 1980 par la RATP et la Ville de Paris, le vocabulaire employé pour désigner le problème posé par les graffitis se stabilise. Les tags, ces signatures stylisées et jugées faiblement compréhensibles, représentent une part importante des graffitis dont sont parsemés les murs de la capitale. Bien qu'ils ne soient pas les

---

[739] Citation de OENO, auteur de graffitis, in Boukercha Karim, 2011, *Descente interdite*, éditions Alternatives, p.92-93.

[740] Comme le rappelle Karim Hammou, le mois de mai 1991 est par ailleurs celui de la recrudescence d'un traitement médiatique des pratiques hip-hop (du rap notamment) en tant que problème d'insécurité identifié comme propre aux banlieues (voir infra). Voir Hammou Karim, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat en sociologie EHESS, p. 73-74 :

« *L'année 1991, dans un premier temps, voit un certain recul des problèmes publics associés aux banlieues. On observe sur la même période, de janvier à avril 1991, un recul du nombre d'émissions qui examinent les liens entre la pratique du rap et des problèmes publics. A partir de mai 1991, toutefois, le constat s'inverse, à la faveur de nouvelles émeutes à Sartrouville fin mars 1991 et à Mantes-la-Jolie en mai. Dans la continuité de l'éclairage oblique inauguré lors de la constitution du tag en problème public, le rap est à nouveau invité à comparaître pour élucider l'incertitude menaçante associée aux périphéries des grandes villes. C'est dans cette dynamique que, de la rentrée 1990 à l'été 1991, la médiatisation de la pratique du rap en français croît.* »

[741] Cf. Archives de l'INA, TF1, 26 juillet 1988, Journal de 13h : Jean-Pierre Pernaud : « Je vous propose de nous arrêter quelques minutes sur les couloirs du métro et sur les murs de Paris. […] C'est vrai que le phénomène graffiti a atteint des proportions très importantes, graffiteurs comme on dit et nettoyeurs jouent au chat et à la souris. »

[742] Archives de l'INA, Journal de 13h, France 3, 2 mai 1991.

seuls, ce sont eux qui cristallisent l'essentiel du problème qui est construit en ce début des années 1990. De l'illisibilité de ces signatures est déduite leur agressivité, et l'agressivité de leurs auteurs. Ces derniers deviennent alors bien plus que de simples contrevenants au droit de propriété et ne portent plus seulement atteinte aux biens d'autrui, mais à la morale publique. Leurs peintures sont d'ailleurs bien plus souvent désignées comme des outrages moraux que comme des dommages aux biens, faisant du « tag », un graffiti plus déviant que les autres. La porosité des discours entre ceux portant sur le « tag » et ceux évoquant plus généralement les « graffitis » est grande dans la bouche des acteurs publics et des journalistes. Mais au-delà de la déviance de ces peintures, c'est également le hip-hop qui est désigné comme une culture populaire indésirable dans les espaces publics de centre-ville.

## II. AU-DELÀ DU GRAFFITI, UNE CULTURE POPULAIRE INDÉSIRABLE

> « Des *taggers* [prononcé « taggerz »] qui s'étaient laissé enfermer dans le métro ont recouvert de graffiti des reproductions de statues et de bas-reliefs du musée du Louvre exposées dans la station qui porte le même nom. Selon la régie, il faudra un mois de travaux pour nettoyer la station. Entre-temps **les voyageurs pourront juger si les graffiti des tagueurs représentent vraiment des œuvres d'art, comme l'affirment certains d'entre eux**. »[743]

Au lendemain de l'événement de la « station Louvre », Dominique Bromberger, journaliste de TF1, clôt un reportage en affirmant que les « tagueurs » sont loin de produire des « œuvres d'art », faisant ainsi allusion aux rares initiatives qui, en 1991, ont tenté de promouvoir le graffiti. À cette époque, une figure du « bon graffeur » est véhiculée dans certaines politiques publiques, comme la "politique de la ville" par exemple, en contrepoint à celle du « mauvais tagueur » produite par la RATP et la Ville de Paris notamment. Cette résistance à la production d'une figure violente de l'auteur de graffiti est prolongée par le ministère de la Culture et s'incarne à travers quelques expositions de graffiti en 1991. Celles-ci sont cependant lourdement remises en cause par les acteurs de la croisade morale contre les graffitis, pesant finalement relativement peu dans la construction du problème tel qu'il se consolide dans les années 1990. Et pour cause, la figure du « bon graffeur », tout comme celle du « mauvais tagueur » reste en dernière instance intimement liée à l'idée que les auteurs de graffitis hip-hop sont des « jeunes de banlieue ». Or, c'est bien grâce à l'association du tag à la figure du « jeune de banlieue », que la diabolisation de cette pratique se sédimente dans le problème public du graffiti. Dans ce contexte, on cherche donc ici à montrer qu'un sophisme efficace se construit, permettant d'associer de manière quasi-automatique les graffitis hip-hop à la trace laissée en centre-ville par les habitants jugés dangereux d'un espace périphérique.

Pour comprendre la portée qu'a pu avoir une définition du graffiti non plus seulement en termes de « pollution visuelle », mais aussi en termes de « violence » ou d'agression, il est nécessaire de prendre un peu de recul pour saisir le contour des débats au sein desquels cette problématisation émerge. D'un côté, alors que la culture hip-hop est réduite à sa dimension « populaire » lorsqu'elle est publiquement promue, les acteurs des croisades morales contre le graffiti s'appliquent à dénier toute dimension culturelle à ces peintures. Cette dénégation s'inscrit dans un contexte où

[743] Archives de l'INA, TF1, 2 mai 1991, Journal de 20h.

l'assimilation entre hip-hop et jeunesse des banlieues est très puissante. Par ailleurs, la jeunesse des banlieues populaires fait l'objet d'une catégorisation par les pouvoirs publics et les médias, qui entérine dans l'esprit des acteurs publics l'idée que les « quartiers » dits sensibles seraient des espaces intrinsèquement dangereux.

### *A. La dénégation des tentatives de reconnaissance culturelle du graffiti*

Importée dans la première moitié des années 1980 par de jeunes adolescents privilégiés ayant eu l'opportunité de voyager aux États-Unis, la culture hip hop se diffuse dans d'autres milieux sociaux à partir du milieu de la décennie à travers l'émission H.I.P.H.O.P. produite sur Tf1 en 1984. Stéphanie Lemoine souligne que, dans sa version hip-hop, le graffiti arrive en France véhiculé par des jeunes de bonne famille tel Philippe Lehman, héritier des banques du même nom et pionnier du graffiti parisien sous le nom de Bando[744]. Suite à l'augmentation de la répression des graffitis à New York, des graffeurs américains arrivent en France dans les années 1980. Certains d'entre eux, comme Futura 2000, ont déjà exposé leurs travaux dans des galeries new-yorkaises et beaucoup d'autres, anglo-saxons notamment, aspirent à l'être en France à leur tour (Agnès B. expose Futura 2000 dans la *Galerie du Jour* en 1989). Aujourd'hui, celles et ceux qui font carrière dans le monde de l'art après être passés par le graffiti hip-hop à leurs débuts revendiquent même un héritage culturel légitime, comme le souligne Pierre-Edouard Weill dans une étude récente où il oppose à la lecture d'une importation du graffiti « du Bronx aux Banlieues », une lecture de son importation « du Bronx aux Champs-Élysées »[745]. Par exemple, Lokiss, qui a commencé le graffiti en 1984 dans un espace de sociabilité fondateur de la culture hip-hop parisienne[746], le terrain vague de la Chapelle, précise : « *je suis né en cité, mais en même temps j'ai une ascension sociale dans ma famille, j'ai une famille très cultivée, très culturelle* »[747].

Pourtant, aux yeux des pouvoirs publics, le hip-hop reste avant tout une culture populaire, faiblement légitime. On peut esquisser plusieurs raisons à cela. Karim Hammou évoque par exemple l'importance des rassemblements de jeunes noirs ou arabes en centre-ville comme catalyseurs de l'attention sur le phénomène hip-hop. Par ailleurs, la culture hip-hop, née dans les quartiers populaires de New York où une forte ségrégation économique et raciale existe, porte en elle des messages esthétiques et politiques liés à ce contexte d'origine[748]. La perception de ce contexte est régulièrement calquée sur l'analyse de ces pratiques, une fois importées en France[749]. Dans les années 1990, le problème public qui se consolide autour du graffiti reste essentiellement focalisé sur un seul point :

---

[744] Lemoine, Stéphanie, 2012, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Découvertes Gallimard, p. 59.

[745] Weill, PE., « Du Bronx au Champs-Elysées. Une brève histoire des intermédiaires du graffiti art », in Jeanpierre L., et Roueff O. (dir.), 2014, *Les intermédiaires de la création culturelle*, Editions des Archives Contemporaines, pp. 95-112.

[746] Boudet Marc, Ramier Jay One, Omori Yoshi, 2012, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor, 1984-89*, 19/80 éditions.

[747] Entretien avec Lokiss, à son domicile, 24 février 2013.

[748] Chang,*op.cit.* ; voir aussi Piollet Vincent, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français*, Le mot et le reste.

[749] Voir Lafargue de Grangeneuve, 2008, *op.cit.*

les graffitis sont, pour ceux qui s'emploient à les effacer, une pratique d'adolescents violents, issus des quartiers populaires et qui agissent en bandes. En ce sens, le graffiti hip-hop est une variante comme une autre du problème des de « diables populaires » thématisés par Stanley Cohen en 1973, à propos des *Mods* et des *Rockers* en Grande-Bretagne :

> *« Dans la galerie de stéréotypes érigées par la société pour montrer à ses membres quels rôles sont à éviter et à imiter, ces groupes [les mods et les rockers] ont occupé une position constante de « diables populaires » : des rappels visibles de ce qu'il ne faut pas être. Les identités de ces stéréotypes sont une propriété publique et ces groupes d'adolescents ont symbolisé (à la fois par ce qu'ils étaient et par les réactions qu'ils suscitaient) une grande partie des changements sociaux qu'a connu la Grande Bretagne au cours des vingt dernières années. »*[750]

Mais des résistances à cette problématisation se font jour et quelques acteurs publics tentent d'affirmer la dimension culturelle des graffitis. L'un des premiers à le faire est Georges Sarre, élu PS du Conseil de Paris (puis maire PS du 11e arrondissement de 1995 à 2008), il est critique vis-à-vis du plan de propreté mis en place en 1988-1989 et résiste au renforcement d'une lutte aveugle contre les graffitis, dont il estime la dimension esthétique. Commençant par affirmer que des « *études américaines plus poussées qu'en Europe, montrent que tous les adolescents quels que soient leur résidence, leur milieu et leur nationalité, paraissent tentés par la dégradation gratuite* », il désamorce tout automatisme dans l'association du caractère déviant de l'auteur de graffitis à une catégorie sociale plus qu'à une autre. Il souligne ensuite que :

> « Si, pour certains, l'explosion d'inscriptions, de dessins en tous genres, signes cabalistiques, signatures stylisées, fait figure d'agression, voire de menace pour la Ville, pour d'autres elle témoigne d'un mouvement de spontanéité dans une ville trop dure, où chaque chose est tenue d'avoir une destination préciser ou un emplacement réservé. Ces dessins, le plus souvent incompréhensibles, deviennent alors pour certains des signes de reconnaissance et autant de traces visibles d'une nouvelle manière de vivre. »[751]

Enfin, suggérant que la réponse répressive des pouvoirs publics au problème des graffitis n'est pas à remettre en question, il estime qu'elle doit s'accompagner d'une « certaine valorisation » des graffitis, dont il imagine par exemple qu'ils puissent être réalisés sur des « panneaux d'affichage libre » installés par la Ville. La voix relativement discordante de Georges Sarre est cependant la seule que nous ayons pu identifier dans les archives consultées. Et s'il tient à affirmer le caractère culturel du graffiti, cette démarche doit bien, selon lui, s'ajouter et non remplacer les politiques de lutte anti-graffiti déjà en place.

Les acteurs médiatiques participent aussi à produire des discours sur la dimension culturelle des graffitis. Mais, comme pour les autres pratiques hip hop, cette valorisation culturelle a lieu au prix d'une injonction faite aux praticiens de se démarquer explicitement des « autres » auteurs de graffitis, « tagueurs » ou « vandales », en énonçant une limite artificielle entre ceux qui respectent la norme morale et esthétique, et les autres. Selon l'analyse que fait Karim Hammou des journaux télévisés de TF1 et Antenne 2 en 1990 et 1991, « *les pratiques de rap en français sont généralement évoquées*

---

[750] Cohen, 1973, *op.cit.* p. 10. Traduction de l'auteure.

[751] BHdV, Conseil municipal. Séance du 11 juillet 1988. Autorisation de M. le Maire de paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la ville de Paris du système EOLE (enlèvement des objets légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens, p. 371.

*pour des motifs autres que l'actualité des œuvres et des performances des rappeurs* »[752]. Et lorsqu'elles sont promues au nom de leurs qualités culturelles, les journalistes incitent les rappeurs à se désolidariser de leurs collègues, critiques de la police[753]. D'une manière comparable, on a pu remarquer que l'éclairage médiatique dont font l'objet certains auteurs de graffitis aux qualités artistiques reconnues induisent l'expression d'une distinction nette entre leur pratique et celle du tag. Les nombreux reportages réalisés au début des années 1990 sur le jeune Darco en témoignent. Le 3 mars 1989, on entend notamment un journaliste demander à Darco, après qu'il a reconnu avoir, plus jeune, réalisé quelques tags si « maintenant [il est] contre » et s'il « condamne les gens qui font ça », et Darco de répondre face caméra : « oui je suis contre […], je condamne les gens qui font ça, oui »[754]. La problématique de l'opposition tagueur/graffeur est visiblement imposée au jeune auteur de graffitis dans ce reportage et elle induit clairement la diffusion des étiquettes que sont en train de construire les acteurs du gouvernement des espaces publics autour du graffiti. D'un côté, il y aurait les mauvais tagueurs, dont l'action est moralement et esthétiquement condamnable, et de l'autre les gentils graffeurs qui, à l'image de Darco, peignent des « fresques » sur différents supports pour les « embellir ». L'apogée médiatique de cette opposition entre bon graffeur et mauvais tagueur a lieu en 1991-1992, suite à une initiative du Ministère de la Culture de soutenir à son tour ces « bons graffeurs ».

Précisément, une exposition se tient au Musée National des Monuments Français du 6 décembre 1991 au 10 février 1992, après avoir déjà fait l'objet d'une première médiatisation début 1991, puisqu'elle s'insère dans le cadre d'une opération de valorisation du hip-hop composée de trois expositions. Avant elle, deux expositions « Hip-hop Dixit, le mouv' au musée » ont été présentées, du 8 juin au 15 septembre 1991, à l'écomusée de Fresnes et au musée des beaux-arts de Meaux, du 18 juin au 23 septembre de la même année. Fruits d'une volonté du ministère de la culture[755] de valoriser les formes culturelles dites populaires, ces expositions sont pourtant faiblement appréciées, voire ignorées, par la critique artistique. Dans un article où il analyse la tension entre action sociale et action culturelle autour de cet événement, Vincent Dubois présente notamment la virulence avec laquelle cet essai ministériel de valorisation culturelle du hip-hop, et plus particulièrement du graffiti, est reçu :

> *« "Souillure", "crasse", "cochonnerie", "pouillerie" d'une "minorité malfaisante", "crétinisme", "expression dégénérée", "écume des bas-fonds" de "voyous analphabètes" le vocabulaire employé est d'une rare violence, et le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est que rarement celui du débat esthétique. »*[756]

S'intéressant à la manière « dont tags et graffitis sont socialement construits par les journalistes »[757], Vincent Dubois montre que la réception médiatique de ces expositions reste imprégnée des représentations associées au problème public tel que construit par les acteurs de l'effacement des graffitis :

---

[752] Hammou, *op. cit.*, p. 75.
[753] Hammou, *op. cit.*, p. 81, retranscription de l'émission *Une fois par jour*, 16 novembre 1990.
[754] Archives de l'INA, TF1, 3 mars 1989, Journal de 20h. Voir transcription du court reportage en annexes.
[755] Alors placé sous l'autorité du ministre Jack Lang.
[756] Dubois, Vincent, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière. Sur l'opération "Hip Hop Dixit-Graffiti Art" », *Revue française des affaires sociales*, 1994/2, p. 27-42
[757] *Ibid.*, p. 11.

*« Généralement, les journalistes, de manière plus ou moins euphémisée selon leur position dans le champ journalistique, se demandent plutôt s'il ne faudrait pas mettre les taggers en prison plutôt qu'au musée »*[758]

Et les propos d'un responsable de la RATP, cités dans un article du *Monde* de 1992, attestent eux aussi de l'immanquable parallèle qui reste au cœur de toute lecture du phénomène :

*« "Certains taggers qui exposent en ce moment au Trocadéro, à l'initiative du ministère de la Culture, se sont vantés d'avoir participé au graffitage de la station Louvre-Rivoli au printemps dernier, remarque M. Robert Jung, directeur du département métro à la RATP. Vraisemblablement, d'après les signatures des tags, ce seraient les mêmes qui ont graffité cette station ce week-end." Chaque année, il en coûte environ 50 millions de francs à la RATP pour ses opérations de nettoyage et de prévention - notamment par le gardiennage des terminus - des graffitis. »*[759]

Interrogée dans la revue *Hommes et migrations,* la conservatrice de l'exposition présentée à Meaux, Blanche Grinbaum-Salgas, décrit cette initiative comme celle de l'accueil « dans les musées de jeunes des banlieues », permettant notamment de « sortir de son isolement la jeune population immigrée en valorisant ce qu'elle a de plus créatif ».[760] On voit bien ici que la valorisation dont le graffiti hip-hop fait l'objet repose sur une ambition culturelle mais aussi sociale, comme le souligne Vincent Dubois :

*« "Les banlieues" sont, au moment du montage du projet, particulièrement présentes -de la façon qu'on sait- sur l'agenda médiatique, et l'époque est à la prise en charge de ces "problèmes sociaux" particuliers dont le caractère multiforme appelle un traitement "global". Les domaines culturel et artistique, comme les autres secteurs d'intervention publique, sont concernés. Permettre aux graffitis d'accéder à "la dignité artistique", c'est alors "faire œuvre sociale", au sens noble du terme, alors que leur refuser cette reconnaissance, c'est avaliser l'ostracisme dont sont victimes les populations des banlieues. »*[761]

Bien que valorisant sa dimension culturelle, les organisateurs des premières expositions des peintures d'auteurs de graffitis, les journalistes et critiques de ces expositions, considèrent donc cette pratique hip hop comme une pratique dite « de banlieue ». L'incapacité des pouvoirs publics à produire un discours culturel sur les graffitis hip hop en dehors de toute référence à la banlieue condamne cette pratique à rester en marge de tout processus de légitimation avant les années 2000, et nous reviendrons sur ce sujet dans les chapitres suivants.

Ce qui se dégage, finalement, de la diffusion du problème du graffiti tel que perçu par les autorités urbaines au début des années 1990, c'est la production de deux figures archétypales des auteurs de graffitis. D'un côté, les graffeurs, c'est-à-dire les auteurs de graffitis qui s'emploieraient à produire de manière quasi-exclusive des *graffs*. De l'autre, les taggers, qui ne produiraient donc que des tags. Tous pris dans le mouvement hip-hop, tous assimilés à l'image des jeunes de banlieue, les premiers en seraient la face positive et créative, alors que les seconds représenteraient les aspects les plus péjoratifs de la banlieue. Quand les premiers essaieraient de « s'en sortir », les seconds ne s'emploieraient qu'à diffuser le sentiment d'insécurité qu'ils causent partout où ils passent. Autrement dit, la distinction morale entre gentils graffeurs et méchants tagueurs surpasse, dans les discours publics, l'opposition entre graffitis légaux ou illégaux et essentialise deux types de peintures

---

[758] *Idem*.

[759] Cf. Laronche Martine, « A Paris Nettoyage rapide des cinq stations de métro couvertes de graffitis », *Le Monde*, 14 janvier 1992. Cet article fait suite à une seconde action de quelques auteurs de graffiti dans la station Louvre, en janvier 1992.

[760] Cf. Chikha Elisabeth « Hip-Hop Dixit ou le mouv' au musée », *in Hommes et Migrations*, n°1147, octobre 1991, *La ville en mouvement*, pp. 46-50.

[761] Dubois, 1994, *op.cit.*, p.4.

qui, pourtant, appartiennent bien à la même pratique culturelle. Karim Hammou, dans sa thèse de sociologie sur la professionnalisation des musiciens de rap[762], souligne l'existence d'un phénomène parallèle, quoique davantage empreint de considérations esthétiques, dans le cas du rap. Il montre notamment comme le traitement médiatique du rap au tournant des années 1990 cristallise une double problématisation du volet musical hip-hop, à la fois promu comme style musical à part entière, et comme pratique intimement liée aux problèmes des banlieues alors en construction. Il constate notamment qu'entre l'été 1990 et le printemps 1991, le rap francophone est considéré « *à la fois comme sous un angle esthétique et sous l'angle de leurs liens à des problèmes publics* » mais qu'à partir de l'été 1991, « *l'association de ces deux types de cadrage diminue […], [et] cette diminution s'accompagne d'une faiblesse considérable des cadrages strictement esthétiques* »[763]. De même, les graffitis sont perçus comme exclusivement réalisés par des jeunes hommes qualifiés au prisme de leur lieu d'habitation : la banlieue.

### *B. La postérité du graffiti comme allégorie de la « banlieue ».*

À la suite des travaux de Sylvie Tissot et de Karim Hammou, on constate que RATP met en œuvre des politiques anti-graffiti qui contribuent à assimiler les auteurs de graffitis à la figure médiatisée du jeune de banlieue délinquant. En cela, elle désigne les auteurs de graffitis comme principaux responsables des malaises et des peurs des usagers du métro et se donne pour mission d'éliminer le sentiment d'insécurité qui en résulte : « Face à certains problèmes de société, la RATP [estime] se trouve[r] en première ligne ». Des politiques de prévention de la délinquance sont ainsi portées dans le plan sécurité : le développement d'une politique d'insertion socio-professionnelle menée par le comité de prévention et de sécurité de la RATP et l'association « Réseaux Plus » à partir de 1992 en témoigne, parmi d'autres initiatives[764]. Constatant l'insuffisance des dispositifs de sécurité pour résoudre le problème du sentiment d'insécurité, la RATP devient progressivement au début des années 1990 un « partenaire de la politique de la ville et du développement territorial »[765]. Se faisant, elle reprend à son compte les formulations mobilisées dans le cadre de cette politique et les applique sur son terrain, en particulier dans le cadre de la lutte anti-graffiti. Il s'agit donc pour la régie de

---

[762] Hammou Karim, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat en sociologie sous la direction de Emmanuel Pedler, soutenue le 15 octobre 2009 à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille.

[763] *Ibid*., p. 71.

[764] « Dès 1989, Christian Blanc, président de la RATP, lance un plan d'amélioration de la sécurité. Les actions sont palliatives et correctrices, mais aussi préventives : Comité de Prévention et de Sécurité, Association Pour une Meilleure Citoyenneté des Jeunes (APMCJ). » in Heurgon Edith, « La RATP partenaire de la politique de la ville et du développement territorial », *Flux*, 1998, n° 31-32, p. 99. Puis, le plan d'entreprise 1995-1997 s'intitule « Mieux vivre la ville » et renforce les partenariats de la RATP avec les collectivités territoriales. En 1997 est par exemple lancé le projet « Boucle nord des Hauts-de-Seine », un « territoire qui connaît de graves difficultés, un sentiment d'insécurité grandissant, notamment dans les transports » (p. 102). Fédérant plusieurs entreprises publiques et collectivités territoriales (Conseil Régional, Conseil Général), il a pour objectifs « de satisfaire aux besoins de déplacements des habitants ; améliorer la qualité du service et la sécurisation ; et d'autre part de mettre en place une structure partenariale de gestion transversale de l'emploi. » (p. 102).

[765] Voir Heurgon Edith, « La RATP partenaire de la politique de la ville et du développement territorial », *Flux*, 1998, n° 31-32, p. 99-104. Edith Heurgon a animé à la RATP la mission prospective, désignée par la revue comme la « charnière entre le monde de la recherche et l'entreprise ».

résoudre le « climat d'insécurité » que « ces foyers d'exclusion sociale génèrent »[766]. Le tag devient au début des années 1990 l'image, l'allégorie des « problèmes des banlieues », de l'insécurité que créent les jeunes qui y résident et qui se déplacent dans le métro parisien. Cet extrait d'un article de Bernard Philippe paru en janvier 1992 dans *Le Monde* synthétise en quelques mots le cadre sémantique dans lequel le tag devient, tout comme le rap, l'objet d'une caricature systématique de la vie des « jeunes de banlieue » :

> *« Cette mosaïque, un peu décousue, a le mérite de montrer l'aspiration commune des jeunes, qu'ils soient "blacks", "blancs" ou "beurs", à fuir les ghettos où bute leur avenir. Fuite dans le tag, le rap, dont les paroles disent la rage de s'en sortir, parfois descente aux enfers de la drogue, qui gangrène désormais les cités. Triste bilan après une décennie de "réhabilitation" urbaine et sociale, de mouvement beur et de mobilisations antiracistes. »*[767]

Les discours produits par les médias sur les violences urbaines et les débats sur le renouveau de la politique de la ville se conjuguent ainsi au début des années 1990 avec les propos portés par les institutions engagées dans la lutte anti-graffiti. La postérité de cette idée, passée dans le sens commun, est aujourd'hui encore perceptible.

Plus de 25 ans après ces problématisations du graffiti comme symbole du problème des banlieues, on peut également remarquer qu'il reste, comme les autres pratiques hip-hop, analysé par les auteurs de sciences sociales à l'aune de son ancrage dans un type de territoire particulier. Dans un ouvrage publié en 2006[768] Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia s'intéressent d'un point de vue critique aux mises en politique de la danse hip-hop dans le cadre de la "politique de la ville" et interrogent la légitimation de cette pratique à travers les hybridations dont elle fait l'objet avec la danse contemporaine. Loïc Lafargue de Grangeneuve donne quant à lui une illustration particulièrement claire de l'assimilation quasi-naturalisée du hip-hop à la banlieue dans son ouvrage *Politique du hip hop*[769], dans lequel il questionne très peu les territoires et les origines sociales des praticiens de ce mouvement. Enfin, plus proche du graffiti que de la danse ou du rap, Alain Vulbeau désigne les moments de développement des graffitis comme autant d'« émeutes graphiques »[770] dans une métaphore avalisant, elle aussi, ce parallèle indépassable entre hip-hop et banlieue. Sans vouloir ici réfuter l'idée que le hip-hop a connu un fort succès auprès de la jeunesse populaire, et notamment chez les adolescents ayant grandi dans les banlieues populaires des métropoles, il s'agit simplement de souligner que l'assimilation de ces pratiques à des espaces géographiques particuliers s'est faite dans le prolongement de l'analyse des dispositifs culturels de la politique de la ville. Elle-même fondée sur l'idée, dénoncée par Sylvie Tissot, que l'exclusion géographique serait une cause des inégalités socio-économique et culturelles entre les centres-villes et leurs périphéries, la politique de la ville pourrait, nous semble-t-il, avoir participé à naturaliser les pratiques hip hop comme autant de

---

[766] Archives de la RATP, Compte rendu des rencontres « Sécurité et environnement » de 1992 organisées par la RATP et l'UITP, la présentation sur « la lutte contre le vandalisme » par la RATP, p. 477.

[767] Voir Philippe, Bernard, « Bibliographie jeunes en révolte », *Le Monde*, vendredi 3 janvier 1992.

[768] Faure Sylvia et Garcia Marie-Carmen, 2006, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, La Dispute.

[769] Lafargue de Grangeneuve Loïc, 2008, *Politique du hip hop. Action publique et cultures* urbaines, Preses universitaires du Mirail. Voir aussi le compte-rendu critique de cet ouvrage : Emmanuel Négrier, « Lafargue de Grangeneuve Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines* », *Métropoles* [En ligne], 5 | 2009, url : https://metropoles.revues.org/3770 (dernière consultation le 23 janvier 2017).

[770] Vulbeau, Alain, 2009, *Du tag au tag*, Sens et Tonka.

pratiques « de banlieue », là où la caractéristique principale des jeunes qui les pratiquaient n'était peut-être pas nécessairement leur lieu d'habitation. Les quelques éléments d'histoire du graffiti présentés plus haut en attestent partiellement, mais une sociographie des trajectoires des auteurs de graffitis reste à faire pour évaluer plus précisément la mesure dans laquelle l'assimilation systématique des praticiens du hip-hop à des habitants des banlieues est caricaturale.

Dans certains médias également, le tag reste aujourd'hui le symbole visuel de problèmes publics amalgamés dans le lexique unifié de l'insécurité et de la banlieue. L'ethnographie réalisée par Jérôme Berthaut auprès des journalistes de la rédaction du Journal télévisé de 20h00 de France 2[771] en atteste. Lors du tournage d'un reportage dans la Ville de Clichy-sous-Bois, l'auteur remarque que « *les images de tours et de barres paraissent quasi constitutives du genre visuel du "reportage de banlieue"* ». Outre les bâtiments, « *les autres éléments paysagers des quartiers populaires ne sont pas pour autant invisibles aux journalistes* » et notamment, « *les antennes paraboliques et les tags (ou les graffitis) sont des éléments également récurrents* »[772]. Réalisées à la fin des années 2000, ces observations témoignent de la pérennité de l'association du « tag » à la banlieue dans la production de l'information télévisée, notamment.

*

Si l'on peut supposer que son rattachement à la problématique des banlieues est aussi dû à son appartenance au mouvement hip-hop tout entier identifié aux « quartiers sensibles », le caractère illégal des graffitis renforce la dureté des discours tenus à l'encontre de leurs auteurs. Les politiques de sécurité menées par la RATP également, par leur ampleur et par la primauté de la lutte anti-graffiti qu'elles incarnent. D'ailleurs, l'effacement des graffitis et la chasse de ses auteurs symbolise bien plus que la résolution d'un problème de salubrité ou de dommage aux biens interne à la RATP. Ils deviennent des dispositifs de résolution de problèmes sociaux qui dépassent le seul cadre de la régie. La portée générale ainsi donnée au problème du graffiti tel que formulé et médiatisé au début des années 1990 semble alors justifier la réclamation de moyens renforcés de répression que la régie porte à l'aube de la réforme du Code pénal.

***

L'événement de la station Louvre cristallise des discours déjà largement esquissés autour du problème du graffiti au tout début des années 1990 : peintures illisibles, agressives, voire compulsives produites par des auteurs rapidement qualifiés dans les mêmes termes. Partie prenante d'une culture populaire étiquetée comme propre aux « banlieues », le graffiti est, contrairement au rap ou au smurf, le résultat d'un acte illégal. Dans ce contexte, la croisade symbolique qui est menée par les acteurs publics et les journaux télévisés de TF1 et Antenne 2 consiste bien à dénier toute dimension culturelle au graffiti, dont les auteurs sont associés à des problèmes publics plus larges, à la « menace » que feraient planer les « banlieues » sur la société. Si la construction d'un problème du graffiti passe par l'intensification des dispositifs d'effacement, elle s'inscrit aussi dans le registre discursif très marqué du début des années 1990, dans lequel les grands ensembles populaires à la périphérie des grandes villes sont essentiellement considérés, politiquement et médiatiquement, comme des foyers de

[771] Berthaut, Jérôme, 2013, *La banlieue du « 20 heures ». Ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, éditions Agones, « l'ordre des choses ».
[772] *Ibid.*, pp. 217-222.

délinquances et non comme des espaces culturels[773]. Dans ce contexte, la lutte contre les graffitis ne consiste donc pas simplement à nettoyer un espace, ni même à le rendre plus sécurisant, mais c'est aussi un processus permettant d'associer l'image même du graffiti à celle culturellement illégitime et perçue comme dangereuse, de la « banlieue ».

[773] On reviendra sur ce sujet dans le chapitre 6, puisqu'un moyen de se légitimer aujourd'hui pour les auteurs de graffitis qui veulent embrasser une carrière artistique est, à l'inverse, de se défendre de cette origine, voire d'affirmer leur bourgeoisie. Voir Weill, Pierre-Edouard, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain. Les stratégies complémentaires des intermédiaires », in Lizé Wenceslas, Naudier Delphine et Sofio Séverine, 2014, *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, éditions des archives contemporaines, pp. 139-164.

## CONCLUSION DU CHAPITRE 2
## CROISADE SYMBOLIQUE ET PRODUCTION D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'ORDRE

L'intensification de la lutte anti-graffiti à partir de 1987-1988 en témoigne, lutter contre le graffiti, n'est pas une quête de solution à un problème de dommage aux biens, elle met en scène des politiques publiques accompagnées de discours agressifs pour donner l'impression que les acteurs des politiques urbaines luttent contre ces figures qu'ils ont érigées en allégories du désordre et de l'insécurité. Dans cette perspective, on ne peut que suivre le sociologue Jeff Ferrell, lorsqu'il écrit :

> *« Anti-graffiti campaigners build their ideological attacks around the alleged psychopathology of violent graffiti vandals, images of graffiti as a growing menace to the social order, and mythologies of public outrage. A careful reading of these campaigners' public statements, though, reveals a deeper framework for their conceirn : the aesthetics of authority. As local campaigners react to graffiti and characterize it for the public, they read meanings into it which reveal more about their economic and political interests, and the aesthetic orientations which accompany them, then about the nature of graffiti itself. »*[774]

Dans cette citation de Jeff Ferrell, on retrouve les trois aspects déterminants de la construction d'un problème du graffiti, telle qu'elle s'amplifie au cours des années 1990. Le problème du graffiti est énoncé par les acteurs qui mènent une campagne contre cette pratique, c'est-à-dire les entreprises de transport et les pouvoirs publics. Ce problème s'articule autour de l'idée que les auteurs de graffitis sont violents, dangereux, et alimente le sentiment d'insécurité que les politiques urbaines ont pris pour objet depuis quelques années. De manière moins visible, mais politiquement efficace, en associant le problème du graffiti au problème dit des banlieues, la RATP et la Ville font coup double. D'un côté, elles donnent un symbole visuel, esthétique, à un problème dont la formulation en termes d'exclusion sociale ne fait quasiment plus débat. De l'autre, elles désignent un groupe homogène de responsables de la dégradation de l'état du métro et de certains espaces publics, et du soi-disant « sentiment d'insécurité » qui y règne. Ce jugement rapide permet aux institutions responsables des espaces publics parisiens de ne pas désigner l'ensemble des usagers ni de se désigner elles-mêmes comme également responsables de la vétusté générale d'un réseau et de quartiers (l'Est parisien par exemple) dont, on l'a vu, l'état de dégradation avancé est manifeste et constaté quelques années déjà avant la massification des graffitis. Plus largement, l'association du graffiti à une forme de violence urbaine contribue à légitimer l'imprégnation des enjeux de lutte contre le sentiment d'insécurité dans les politiques de salubrité urbaine. Les auteurs de graffiti sont donc des déviants (Howard Becker), ou pire, des *folk devils*. Les campagnes médiatiques contre les auteurs de graffitis sont des croisades symboliques et morales, visant à les criminaliser, mais aussi à promouvoir l'idéal d'un espace public désirable.

Pour comprendre sur quoi repose la désirabilité de cet espace, Joseph Gusfield nous offre une piste :

> *« Precisely because drinking and nondrinking have been ways to identify the members of a subculture, drinking and abstinence became symbols of social status, identifying social levels of the society whose styles of life separated them culturally. They indicated to what culture the actor was committed and hence what social*

[774] Ferrrell Jeff, 1996, *Crimes of style. Urban graffiti and the politics of criminality*, Northerarn University Press, p. 178.

*groups he took as his models of imitation and avoidance and his points of positive and negative reference for judging his behavior. »*[775]

Pour prolonger la logique de Gusfield en conclusion de cette présentation des « croisades symboliques » contre les auteurs de graffitis, on peut tenter de décliner la citation ci-dessus aux enjeux soulevés par la lutte anti-graffiti à Paris. Tracer des graffitis est devenu, au début des années 1990, un acte attribué aux seuls jeunes hommes de banlieue parisienne d'origine populaire et issus de l'immigration post-coloniale. Désignés comme géographiquement et donc socialement et culturellement exclus à travers une problématisation de la question des « quartiers » qui laisse dans l'ombre les sources économiques de cette exclusion, ces adolescents sont présentés médiatiquement comme potentiellement délinquants et violents. Le hip-hop, ensemble de pratiques culturelles en vogue depuis le milieu des années 1980 est alors associé à cette jeunesse et la pratique du graffiti, illégale dans de nombreux cas, devient dans l'œil et les discours des pouvoirs publics, la preuve que ces adolescents sont agressifs. Pour le géographe Tim Cresswell, la problématisation des graffitis par les pouvoirs publics, tend à produire une définition du graffiti comme d'un « discours du désordre »[776]. Mais alors, puisque le graffiti est devenu l'emblème d'une contre-culture caricaturalement associée à des espaces géographiques, faisant l'objet d'une stigmatisation réductrice, quelle est, en creux, l'image de la moralité que défendent les acteurs de l'effacement des graffitis ? Si « l'approprié est défini par l'inapproprié »[777], quel type de comportement, quel type d'espace, quel type d'esthétique urbaine est définie par la désignation des graffitis comme moralement et esthétiquement « inappropriés » ?

Nous chercherons à répondre à cette question dans le troisième chapitre, faisant l'hypothèse que l'« esthétique de l'autorité » qui est défendue en creux des politiques anti-graffiti est celle des centralités riches et hausmanisées, opposée à l'esthétique des périphéries populaires.

---

[775] Gusfield, Joseph, 1963, *op. cit.*, p. 5.
[776] Cresswell, Tim, *op. cit.*, p. 37.
[777] *Ibid.*, p. 49

# CHAPITRE 3.
# LE GRAFFITI, UN PROBLÈME DE PROPRETÉ RÉSOLU ?

> « Par leur nombre, la surface qu'ils occupent, l'atteinte au patrimoine qu'ils provoquent et le sentiment d'insécurité qu'ils engendrent, les graffiti sont devenus insupportables. […]
>
> Face à ce phénomène fluctuant, imprévisible, susceptible de rendre vains les efforts et inutiles les dépenses pour maintenir les biens en état, il s'agit d'entreprendre une action à l'échelle de tout Paris, systématique, inscrite dans la durée, efficace. L'objectif est de faire disparaître la quasi-totalité des inscriptions pour réduire le graffiti à un phénomène marginal. […] La gratuité doit être comprise comme la conséquence du fait que le graffiti est une véritable agression contre laquelle les propriétaires sont sans défense. »[778]

Ces quelques phrases sont extraites du texte prononcé par Jean Tibéri, Maire de Paris, lors d'une conférence de presse tenue le 11 décembre 1998 pour annoncer la création prochaine d'un « dispositif de dégraffitage gratuit de tous les immeubles parisiens ». Pour résoudre le problème des graffitis tel que construit à la charnière entre enjeux de propreté et de sécurité au tournant des années 1990, la Ville de Paris opte, après plusieurs années de tâtonnements, pour une solution radicale qui perdure jusqu'à aujourd'hui. En 2000, un dispositif dont l'ambition est d'effacer « la quasi-totalité » des graffitis de Paris est mis en œuvre. Dans ce troisième chapitre, il s'agit donc de comprendre le choix de cette « solution », son insertion dans l'administration contemporaine de la propreté à Paris et d'en questionner les effets jusqu'à aujourd'hui.

En suivant les conseils formulés par Emmanuel Henry et Claude Gilbert, on s'intéresse ici à la construction du problème du graffiti en termes de « propreté » en dehors de la période de crise au cours de laquelle sa formulation s'est sédimentée et que nous avons précédemment étudiée. Considérant que « *les enjeux liés à la définition d'un problème […] ne perdent pas leur saillance une fois un problème pris en charge dans le cours de l'action publique* »[779], nous ne nous contentons pas de présenter la « fin de l'histoire » de la construction du problème du graffiti et nous analysons la manière dont ses modalités d'administration évoluent au-delà de l'alternance politique, des réformes administratives, et en fonction des espaces gouvernés. À travers l'analyse du gouvernement contemporain du graffiti au sein des politiques de propreté, nous proposons de « comprendre de façon renouvelée certains enjeux structurants de l'action publique »[780] tels que la réforme administrative impulsée par Bertrand Delanoë en 2001. Ainsi, ce chapitre nous permet-il de révéler « *certains aspects des processus de l'action publique [jusqu'ici] moins mis en avant* » [781] tels que la division du travail de propreté dans l'administration, son organisation et les perceptions de la « propreté » par les agents municipaux.

---

[778] Archives de la circonscription fonctionnelle, Conférence de Presse de Monsieur Jean Tibéri. 11 décembre 1998.
[779] Henry Emmanuel et Gilbert Claude, « Introduction », in : Henry et Gilbert, dir. 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p. 21.
[780] Ibid.
[781] Ibid.

À l'aune des recherches induites par cette perspective théorique, peut-on conclure cette première partie de la thèse en estimant, avec les acteurs municipaux, que le problème de propreté posé par le graffiti est résolu ?

Pour répondre à cette question, trois pistes sont explorées. Dans un premier temps, on cherchera à comprendre comment le choix d'un dispositif d'effacement systématique et gratuit des graffitis est devenu la solution municipale au problème des graffitis, à l'issue de plusieurs années de tâtonnements. Puis, selon une approche *top–down*, on questionnera la place du dispositif d'effacement systématique des graffitis dans le contexte d'une administration réformée de la propreté de Paris. On verra alors que la politique anti-graffiti s'insère particulièrement bien dans les logiques qui président aux rationalisations de l'administration parisienne et constitue à ce titre un élément fort de la continuité des politiques de propreté entre la mandature Tibéri et la mandature Delanoë. Enfin, dans une perspective *bottom–up* on questionnera la qualification de la « propreté » d'un espace à l'aune des perceptions des acteurs de la propreté pour prolonger les réflexions amorcées dans le précédent chapitre : si le graffiti est le symbole du désordre, dans quel contexte ordonné et « propre » est-il perçu comme un désordre ? De quelle définition du « propre » est-il le modèle inversé ? Grâce à une tentative de déconstruction sociologique des critères de propreté, on démontrera que le problème du graffiti est considéré comme « résolu » alors même que son éradication est bien loin d'être totale dans les rues de Paris.

# SECTION 1. EFFACER SYSTÉMATIQUEMENT TOUS LES GRAFFITIS : UNE SOLUTION ? 1998-2001

> « Une autre nuisance reste insupportable aux Parisiens, je veux parler des graffitis qui viennent souiller les immeubles, les bâtiments publics, les commerces, les portes fraîchement peintes. […] Les services de la Ville savent parfaitement les traiter, mais pourtant ces graffitis continuent à proliférer. **Je crois qu'il faut que nous organisions différemment les choses et sur une plus grande échelle**. »[782]

La croisade morale menée dans les années 1990 contre le graffiti n'a pas d'effet majeur sur le gouvernement de ce problème au sein de la direction de la propreté. Ce n'est qu'en 1999 qu'un nouveau dispositif est mis en place : une entreprise est chargée, dans le cadre d'un marché public, du repérage et de l'effacement systématique de tous les graffitis de Paris, qu'ils soient situés sur des immeubles publics ou privés. C'est donc près d'une décennie après les premières médiatisations d'ampleur du problème du graffiti que les acteurs municipaux proposent une solution. Comment analyser un tel délai ? Deux arguments nous permettent de répondre à cette question dans cette première section. Tout d'abord, de nombreuses solutions sont proposées à différentes échelles d'action publique au cours des années 1990. Elles témoignent de la difficulté rencontrée par les acteurs municipaux pour proposer une solution au problème du graffiti. Puis, pressé par l'approche des élections municipales auxquelles il souhaite candidater à sa succession, Jean Tibéri met un terme aux débats et propose un dispositif radical d'effacement systématique et gratuit, pour les Parisiens, des graffitis.

## I. UNE DIFFICILE TRANSFORMATION DE LA CROISADE MORALE EN ACTION PUBLIQUE

Les propositions sont nombreuses, au cours des années 1990, pour intensifier la lutte anti-graffiti. Elles émanent de diverses institutions et ce n'est qu'à l'issue de plusieurs années de tâtonnements qu'une « solution » au problème posé par les graffitis est proposée puis adoptée à la Mairie de Paris, dans le cadre des politiques de propreté.

### *A. CRIMINALISATION DU TAG ET RÉCLAMATIONS DE MOYENS JURIDIQUES POUR UNE RÉPRESSION RENFORCÉE*

> *« Le seul inconvénient est que les articles 454 et 254 du Code pénal n'ont pas prévu le graffiti répété à des milliers d'exemplaires, comme le fait M. Boxer. Donc là on est un peu gêné, mais ceci étant, la répression continuera, je l'ai dit et je confirme : nous éliminerons les graffitis du métro. Ça sera cher, ça sera long, ça sera difficile, mais nous les éliminerons. »*[783]

---

[782] BHdV, BMO, 1997 6- 1997, DPE 63 ; Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ conseil municipal/ octobre 1997.

[783] Citation de Bernard Gantois, chef du service de l'aménagement et de l'entretien à la RATP dans le magazine *L'express*, en juin 1988, reprise dans Boukercha Karim, 2011, *Descente interdite*, éditions Alternatives, p. 9.

Si la lutte anti-graffiti de la RATP est efficace en matière de construction médiatique d'un problème public, elle se heurte au début des années 1990 à un cadre juridique qui ne semble pas satisfaire les responsables de cette lutte à la Régie. En effet, la médiatisation des coûts engendrés par cette lutte est forte, mais aux yeux de la Régie ; les poursuites à l'encontre des auteurs de graffitis ne le sont pas assez. Dès 1989, les plans d'action dans lesquels s'incarne la lutte anti-graffiti comportent un volet juridique. Ils témoignent de la volonté d'« *accroître la pression judiciaire pour décrédibiliser la renommée d'invincibilité du tagger, et limiter ainsi l'impact sur les jeunes* »[784]. En 1990 dans la présentation des premiers résultats de la lutte anti-graffiti au sein du « Département Sécurité et Environnement », la RATP énonce le besoin d'être davantage soutenue par les pouvoirs publics en matière juridique.

> « La RATP souhaite l'aide des pouvoirs publics dans le cadre de ces actions (de lutte anti-graffiti), notamment en réprimant plus sévèrement les barbouilleurs. Dans ce cadre, la RATP a déjà engagé des démarches sur le plan juridique : *accueil dans les ateliers de jeunes mineurs ou majeurs en nettoyage préjudiciaire ; *demande (auprès du tribunal de Paris) de la désignation d'une équipe d'experts chargés d'établir un rapport sur tous les postes et leur valeur de dommages graffiti (coût de nettoyage, nature du préjudice : commercial, durée d'immobilisation des trains, etc.). Ainsi la RATP pourra-t-elle se constituer de manière plus précise partie civile pour ce genre de dégradation ; *sensibilisation des tribunaux de Paris, Créteil, Bobigny sur le coût et les conséquences du dégraffitage pour la RATP. »[785]

Puis en 1991, parallèlement à la politique de « reconquête du territoire » menée par le Département Environnement et Sécurité, le Département Juridique de la RATP mène des « démarches auprès de la Justice » qui ont « pour l'essentiel, consisté en de nombreuses liaisons avec les juges ». L'objectif de ces relations est de sensibiliser les juges aux spécificités des dégradations de biens dans le cadre précis des productions de graffitis au sein de ses réseaux. Cette meilleure connaissance du problème tel que formulé par la RATP aurait, selon elle, « *abouti à des "conventions" entre les deux institutions, dont on mesure les premiers effets positifs notamment dans le prononcé des peines à l'encontre des graffiteurs et des vandales.* »[786] Il s'agit clairement de réussir à punir plus sévèrement les auteurs de graffitis afin d'endiguer, par la répression, un phénomène que la RATP peine, avec ses techniques de surveillance et de propreté, à contenir. Pour cela, le Département Juridique de la RATP a mené « avec volontarisme » des « concertations avec les juges » afin de « *sensibiliser la justice à la spécificité propre de la criminalité dans le métro, ce qui s'est traduit par des condamnations mieux ciblées (les peines de substitution)* »[787]. Face à la persévérance de l'entreprise de transport en matière pénale un projet de loi est déposé à l'Assemblée nationale par un groupe de sénateurs RPR en juillet 1991, puis relayé dans un journal matinal de TF1 :

> « Voix off : face à ce phénomène qui prend de l'ampleur, 37 sénateurs du groupe RPR viennent de déposer une proposition de loi. Objectif : réprimer ce qu'ils considèrent comme une nouvelle forme de vandalisme. Amendes sévères, nettoyage obligatoire des murs et même peines de prison attendent les tagueurs. Un projet qui répond aux attentes de la RATP. »[788]

---

784 RATP Médiathèque, « Métro-RER ; Politique de propreté trains et stations. Novembre 1989. Direction du réseau ferré, service FC. FC A 0702 B. », p. 6.

785 Médiathèque RATP. Dossier sécurité, avril 1991, p. 16.

786 Médiathèque de la RATP, Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *Paris, Mai 1992. Sécurité et environnement*, « I. un nouveau defi pour les transports publics ».

787 Archives de la RATP, Dossier de presse RATP la reconquête du territoire. Bilan 1992.

788 Archives de l'INA, TF1, 4 juillet 1991, journal du matin.

Quelques années plus tard, en 1994, les peines encourues pour « dommage aux biens », mentionnées dans l'article 322 du nouveau Code pénal, sont effectivement aggravées. Sans pouvoir prouver l'influence directe de la RATP dans cette évolution juridique, les indices ici rapportés nous permettent d'en présumer sérieusement. Par ailleurs, Daniel Fontanaud fait, en 1992, l'état des débats juridiques en matière de « tag » en 1992 et révèle que ceux-ci sont largement influencés par la récente massification de la pratique du tag et sa problématisation par la RATP et, dans une moindre mesure, par la Ville de Paris. Sans définir ce qu'il entend par « graffiti », l'auteur explique que les tags sont une catégorie particulière de graffitis, à savoir une « nouvelle forme de "graffiti sauvage" »[789] qui se développe particulièrement sur « les murs de nos cités, les couloirs et les rames du métro », constituant une forme de « pollution »[790]. D'après lui, les auteurs de tags, ou « *taggers* » sont en majorité des mineurs et sont animés par deux motivations principales : « *celle de braver les interdits en dégradant l'environnement au moyen de graffitis sauvages, mais aussi celle de trouver une calligraphie originale à reproduire sur les murs de la ville*. »[791] Reconnaissant explicitement le fait que certains auteurs[792] considèrent le graffiti et plus précisément le tag comme un acte culturel, voire artistique, Daniel Fontanaud s'en tient finalement dans son introduction à une définition des tags extrêmement proche de celle produite par la RATP et les médias au tournant des années 1990 : la jeunesse de ses auteurs et l'esprit de compétition qui les anime. Implicitement, on comprend que les tags dont il est question ne sont pas des graffitis comme les autres, qu'ils causent davantage de problèmes, qu'ils méritent, plus que d'autres, une attention juridique particulière. Bref, l'emploi même du terme « tag » dans le titre d'un article qui fait un état des lieux des textes juridiques encadrant la pratique générique du « graffiti » témoigne bien de l'imprégnation des discours criminalisant construits par la médiatisation de la lutte anti-graffiti de la RATP et de la Ville de Paris entre 1989 et 1992. On retrouve d'ailleurs dans cette introduction une référence explicite aux problèmes rencontrés par la Ville de Paris, mais aussi par la RATP face à la multiplication des tags à la fin des années 1980[793].

Un autre aspect de la criminalisation des « tags » se joue dans les débats autour de la limitation de l'usage des bombes de peintures. Que ce soit au Conseil de Paris ou à l'Assemblée nationale, nombreux sont les élus à évoquer l'idée que l'interdiction de la vente des bombes de peintures serait une solution contre le problème du « tag ». Dès 1988, l'élu RPR impliqué depuis le début des années 1980 les débats sur le graffiti, Raymond Long[794], suggère de réglementer la vente des bombes de peintures pour que l'on ne puisse s'en procurer qu'à condition que « tout utilisateur de ces appareils

[789] Fontanaud, *op. cit.*, p.1.
[790] *Ibid*.
[791] *Ibid*.
[792] Voir notamment Ben Yakhlef, Tarek et Doriath, Sylvain, 1991, *Paris Tonkar*, Paris, éd. Florent Massot, premier ouvrage rassemblant des témoignages d'auteurs de graffitis français.
[793] « Ainsi, les services de la propreté de la Ville de Paris sont contraints de consacrer une part croissante de leur activité à la lutte contre les graffiti : de 33 000 m² en 1985, la superficie totale nettoyée est passée à près de 200 000 m² en 1991 pour un coût actuel de l'ordre de 20 millions de francs par an. La RATP évaluait pour 1990 à plus de 50 millions de francs le coût des mesures techniques prises pour la lutte anti-graffiti. Quelle est la réponse qui peut être apportée sur le plan pénal à ce phénomène ? », in Fontanaud, 1992, *op.cit.*, p. 1.
[794] Voir Chapitres précédents.

en démontre l'emploi »[795]. Reprise dans le magazine municipal, cette idée est attribuée, en 1990, à Jacques Chirac dans un encadré intitulé « La guerre aux graffiti » :

> « Les innombrables graffiti peints sur les murs de la ville ou dans les wagons du métro ne sont pas seulement une agression visuelle : la pierre souffre une première fois de ce "bombage", puis une seconde fois des produits défensifs qu'il faut employer pour effacer les traces du vandalisme. **Jacques Chirac a donc suggéré des mesures restrictives à la vente de ces bombes, ne gênant point les usagers sérieux, mais décourageant les mauvaises volontés : limitation des points de vente, présentation d'une pièce d'identité par acheteur. Il s'agit, a-t-il dit, d'inventer "des limites à l'utilisation de ces bombes qui servent aussi à des gens sérieux pour des choses sérieuses**." »[796]

À l'Assemblée nationale, de 1988 à 1993, 13 des 43 questions portant sur le problème des graffitis posées au cours de la 9e législature sont relatives aux possibilités de limiter ou d'interdire la commercialisation des bombes de peintures pour lutter contre le phénomène des graffitis (soit près d'un tiers des questions sur le sujet). Ces questions sont posées par des députés de tous bords politiques, qu'ils soient communistes (Louis Pierna le 6 février 1989, Marcelin Berthelot le 27 février 1989 pour le PC), socialistes (Marc Dolez le 3 février et le 2 mars 1992, Bernard Lefranc le 13 avril 1992 pour le PS), centristes (Pierre-André Wiltzer le 23 juillet 1990 et Léonce Deprez le 5 septembre 1990 pour l'UDF, Bernard Bosson le 20 août 1990, Jean Briane le 30 mars et le 22 juin 1992 et Dominique Baudis le 24 février 1992 pour l'Union du centre) ou de droite (Eric Raoult le 9 juillet 1990 et André Berthol le 23 mars 1992 pour le RPR). Par ailleurs, les questions sont adressées à des ministères différents, témoignant de la multiplicité des stratégies employées par les députés pour tenter de trouver le cadre le plus pertinent pour réglementer la vente des bombes de peinture. Le ministère de l'Intérieur[797] et de l'environnement[798] sont les plus sollicités. L'interdiction des bombes de peintures est d'abord envisagée comme un moyen de limiter les infractions au Code pénal qu'engendrent les « taggers » par leur activité. Le ministère de l'intérieur, « *conscient des problèmes posés par la prolifération des inscriptions apposées à l'aide de bombes de peintures* », « *a étudié la possibilité d'en interdire la vente* »[799]. Les bombes de peinture étant cependant un « produit d'usage courant », il est impossible d'en limiter la vente. Aussi, les députés considèrent-ils que cette interdiction pourrait être formulée au nom de la lutte contre la dangerosité du produit polluant, le CFC, contenu dans ces bombes. Indirectement, la production de graffitis pourrait ainsi être limitée au nom de la pollution engendrée par les peintures. À cette proposition, le ministère de l'Environnement précise que « *la mise sur le marché de boitiers générateurs d'aérosols, contenant des CFC, sera interdite très prochainement* », mais que « *cette mesure ne limitera pas la commercialisation des […] aérosols […] puisque d'autres gaz propulseurs seront substitués aux CFC* »[800]. Les ministères du

---

[795] BHdV, Conseil municipal du 29 février 1988. Question 88-43 de M. Raymond long à m. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffiti notamment dans le 16e arrondissement.

[796] BHdV, *Ville de Paris*, n° 119, avril 1990.

[797] Question 10190 de Marcelin Berthelot, PC, le 27 février 1989, Question 31239 de Eric Raoult, RPR, le 9 juillet 1990, Question 32883 de Bernard Bosson, UdC, le 20 août 1990 et question 33231 de Léonce Déprez, UDF, le 3 septembre 1990.

[798] Question 91130 de Louis Pierna, PC, le 6 février 1989, Question 31922 de André-Pierre Wiltzer, UDF, le 23 juillet 1990, Question n°54448 de Dominique Baudis, UdC, le 22 février 1992 et question n° 54639 de Marc Dolez, PS, le 2 mars 1992.

[799] Réponse publiée au JO le 3 septembre 1990, à la question n° 31 239 de Eric Raoult, RPR.

[800] Réponse publiée au JO le 18 février 1991, à la question n° 31 922 de Pierre-André Wiltzer, UDF.

Commerce et de l'Artisanat[801] d'une part, et de l'industrie et du commerce extérieur[802] d'autre part, sont eux aussi invités à se positionner pour la limitation du commerce de bombes aérosol. Réticents à engager toute action dans cette direction, les représentants du ministère du Commerce invoquent le fait que « les bombes de peinture ne sont pas l'unique source des dégradations » et que « d'autres instruments, tels les marqueurs, peuvent en être à l'origine »[803]. D'autre part, la circulation des biens étant réglementée dans l'Union européenne par le traité de Rome de 1957, le ministère de l'Industrie et du Commerce extérieur précise qu'« *une réglementation prise par la France seule serait […] d'une efficacité très limitée* » et qu'« *il conviendrait donc d'envisager une réglementation au niveau européen* »[804]. Plus généralement, on constate qu'au début des années 1990, des réflexions sont amorcées au niveau central pour réduire la production de graffitis en réduisant la circulation et la vente des peintures que leurs auteurs utilisent, mais en vain.

La criminalisation du « tag » débouchera finalement, à la fin des années 1990 sur la possibilité pour la Ville de Paris d'effacer systématiquement tous les graffitis, sans l'accord explicite des propriétaires. C'est à cette histoire qu'est consacrée la suite de cette première section.

### *B. La Ville de Paris, impuissante face aux graffitis ?*

> « Jusqu'en 1999, les graffiti étaient supprimés sur les établissements municipaux, départementaux, et sur certains immeubles ayant souscrit un contrat. » [805]

Malgré la croisade morale menée au début des années 1990 par la Ville de Paris et la RATP pour construire et médiatiser un problème du graffiti en termes de propreté et d'insécurité, les modalités d'action municipale envers ce problème restent sensiblement les mêmes jusqu'à la fin des années 1990. L'effacement des graffitis reste assuré par quelques agents répartis à différents endroits de l'organigramme de la Direction de la propreté[806]. En 1991, les trois circonscriptions territoriales disposaient pour enlever les affiches et effacer les graffitis « *d'une cinquantaine d'ouvriers avec leur encadrement, 7 véhicules équipés de nettoyeurs haute pression (NHP) et de 2 véhicules peinture* »[807]. La circonscription fonctionnelle, quant à elle, disposait de deux véhicules équipés en NHP, dont un avec nacelle, et d'un bateau pour effacer les graffitis peints sur les murs des berges de la Seine et des canaux. Les contrats passés avec trois entreprises prestataires qui intervenaient « à la demande des quatre circonscriptions » étaient similaires à ceux passés depuis 1985 (cf. Annexes). L'ensemble de ces moyens était donc mobilisé pour effacer les graffitis dans le cadre des contrats d'effacement passés avec les propriétaires privés (75% des graffitis) et dans le cadre de l'effacement des graffitis

---

[801] Question n°53441 de Marc Dolez, PS, le 3 février 1992, Question n°56046 de Jean Briane, UdC, le 30 mars 1992 et question n° 56515 de Bernard Lefranc, PS, le 13 avril 1992.

[802] Question n°55795 d'André Berthol, RPR, le 23 mars 1992 et question n° 59141 de Jean Briane, UdC, le 22 juin 1992.

[803] Réponse publiée au JO le 17 août 1992 à la question n° 56 515 de Bernard Lefranc, PS.

[804] Réponse publiée au JO le 3 août 1992, à la question n° 55 795 de André Berthol, RPR.

[805] BHdV, Bulletin Municipal Officiel, Question 127 - QOC 2000-334 de M. Jean-Pierre Reveau, élu Front National, à M. le Maire de Paris sur le bilan de la lutte contre les « tags », débat, conseil municipal, mai 2000.

[806] Voir Chapitre 1, Section 2, II.B. « 2. L'effacement du graffiti dans l'ombre de l'enlèvement de l'affichage sauvage ».

[807] Archives de la circonscription fonctionnelle, Archives fonctionnelle : Brochure. Mairie de Paris. DPE, STPP. Les services techniques de la propreté. Edition mars 1991. p. 25 l'enlèvement de l'affichage sauvage et de graffiti.

sur les façades des bâtiments municipaux (25%)[808]. Les édifices de l'État restent par ailleurs « traités par ses propres services ». En 1999, les dispositifs d'effacement sont inchangés, le nombre d'engins a augmenté puisqu'on en dénombre désormais 27, ainsi que 75 agents mobilisés pour l'effacement des graffitis à la Direction de la Propreté. Les entreprises privées accompagnent alors les services municipaux pour « un budget moyen annuel de 26 millions de francs » [809] (contre 15 millions de francs en 1988[810]). Seuls les protocoles sur les ravalements de façade, votés entre la Ville et les gestionnaires d'immeubles en 1991 et 1996 apportent de légers renforts à la politique d'effacement des graffitis puisqu'ils prévoient la pose de produits anti-graffiti (vernis) lors de la réalisation de chaque ravalement, ce qui facilite techniquement l'effacement d'éventuels graffitis (voir chapitre 4) :

> « D'ores et déjà, dans le cadre du " Protocole - immeubles " conclu en mai dernier entre la Ville et les gestionnaires d'immeubles, il est prévu dans les semaines à venir une réunion de travail visant à mieux coordonner les opérations de ravalement, de pose de produit anti-graffiti et la souscription des contrats. »[811]

Cependant, les surfaces effacées avec ces moyens évoluent sensiblement au milieu des années 1990. L'intensification de la lutte anti-graffiti qui se produit en 1988 suit l'annonce d'un triplement des chiffres de l'effacement entre 1985 et 1987, passant d'environ 36 500m² à 105 600m². Au tournant des années 1990, alors que la croisade symbolique menée par la RATP et la Ville contre les auteurs de graffiti est à son paroxysme, ce sont près de 200 000 m² de graffitis qui sont effacés chaque année par la Ville, avec tout de même un écart de près de 20 000m² entre 1989 (218 000 m²) et 1990 (198 000 m²). La baisse des chiffres de l'effacement se poursuit puisqu'en 1991 ce sont environ 178 000 m² de graffitis qui sont effacés, à peine 140 000 m² en 1992, jusqu'à passer sous la barre des 100 000 m² en 1994 où seuls 85 600 m² de graffitis disparaissent grâce à l'action de la Ville. Il nous est impossible de savoir si cette diminution est davantage le fait d'une moindre demande d'effacement de la part des propriétaires d'immeubles ou si elle témoigne d'une réduction de la production de graffitis. En tous les cas, l'activité municipale d'effacement, elle, est bien en légère diminution dans la première moitié des années 1990. À partir de 1995 cependant, la Mairie de Paris intensifie de nouveau son action en effaçant plus de 100 000 m² de graffitis, qui deviennent 130 000 en 1996, près de 170 000 m² en 1997, jusqu'à dépasser les 200 000 m² en 1998. Si ces chiffres ne nous disent rien des surfaces de graffitis effectivement produites au cours des années 1990, elles sont cependant un indicateur de la recrudescence d'une préoccupation municipale pour le problème après 1995. Nos recherches ne nous ont pas permis de répertorier des informations très précises sur les contrats que les propriétaires d'immeubles pouvaient passer avec la Ville pour bénéficier d'un abonnement forfaitaire aux services d'effacement des graffitis[812]. Cependant, le responsable actuel de la cellule

---

[808] BHdV, Bulletins Municipaux Officiels, 1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997. Intervention de M. Jean-Marc Boulenger de Hautecloque, élu RPR du 15e arrondissement de Paris.

[809] BHdV, Bulletin Municipal Officiel, Question 127 - QOC 2000-334 de M. Jean-Pierre Reveau, élu Front National, à M. le Maire de Paris sur le bilan de la lutte contre les « tags », débat, conseil municipal, mai 2000.

[810] Archives de Paris, Carton 2135W43, Dossier rose. Propreté DG. 1988.

[811] BHdV, 66- QOC 97-276 Question de M. Paul Aurelli et des membres du groupe « Rassemblement pour Paris » à M. le Maire de Paris, concernant la recrudescence de graffiti dans le 20e arrondissement. Débat/Conseil municipal, septembre 1997.

[812] Les archives relatives aux procédures d'effacement des graffitis ont été déplacées dans les bureaux actuels de la circonscription fonctionnelle (des bureaux en préfabriqués, situés proche de la porte des Lilas). Lorsque nous avons consulté les documents d'archives dans ces bureaux, le responsable de la cellule anti-graffiti nous a confié n'avoir jamais entamé de procédure pour transférer ces documents aux archives de la Ville de Pairs (pourtant situées sur le boulevard

anti-graffiti a pu nous donner quelques indications sur la concentration des demandes de contrats. Selon lui, il y avait « *plus de contrats dans le 16e, dans des coins comme ça où ils valorisent leurs biens, que dans le 11e où… hein, vous voyez, c'est toujours pareil quoi* »[813]. Le principe même d'application de ces contrats passés entre la Ville et les propriétaires ou les syndics d'immeubles consistait en un paiement forfaitaire annuel en fonction de la surface de la façade (jusqu'à 4 mètres de hauteur). Une fois ce contrat signé, les agents publics ou privés mandatés par la Ville, viennent « autant de fois que nécessaire, sur demande et [étaient censés intervenir] sous 48 heures »[814], mais il est également possible de faire appel ponctuellement, en dehors du contrat d'abonnement, aux services facturés de la Ville (voir chapitre 1). Par ailleurs, les graffitis sur les bâtiments publics sont à cette époque repérés par les chefs d'équipe des ateliers territoriaux de la Propreté de Paris et des cellules de dégraffitage des Circonscriptions territoriales qui, ensuite, sont chargés de les effacer.

Alors que la RATP a mobilisé ses services juridiques pour tenter de jouer un rôle dans l'aggravation des peines encourues par les auteurs de graffitis au début des années 1990 et que les parlementaires ont cherché, en vain, à faire interdire la vente des bombes de peintures, en conseil municipal, les questions se multiplient et l'élargissement des moyens d'action semble souhaité par des élus de la majorité et de l'opposition. Jean-Pierre Lecoq, maire RPR du 6e arrondissement, s'exprime ainsi en septembre 1997 :

> « Les graffitis sont le second domaine où l'intervention de la mairie s'est développée, mais il nous faut le reconnaître, nous ne pouvons que constater une progression de ce phénomène qui avait semblé fléchir il y a quelques années avant de connaître un nouvel et triste essor depuis environ trois ans. […] Quel gâchis ! Quelle désolation de découvrir les ravages que peuvent commettre en quelques heures un ou deux tagueurs déterminés dans une rue ou dans un quartier ! […] Au-delà des excellentes mesures mises en œuvre par la Municipalité, […] ne faudrait-il pas une politique plus ferme envers les tagueurs pour certains d'entre eux qui auraient des comptes à rendre, les condamner à retirer les tags apposés sur les façades.
>
> (Applaudissements sur les bancs des groupes " Rassemblement pour Paris " et " Paris-Libertés ").
>
> Le phénomène du tag, au-delà du mode d'expression artistique que certains ont voulu lui reconnaître, est assurément un des sous-produits de la crise économique, sociale et culturelle que notre pays connaît depuis de trop nombreuses années. »[815]

Lors du même conseil municipal, l'élu socialiste du 19e arrondissement François Dagnaud, réclame lui aussi une plus grande prise en charge de ce problème. Considérant que les actions de la Direction de la Propreté doivent s'accroître, il suggère au Maire de Paris « *l'organisation d'une table ronde dans chaque arrondissement, associant la mairie d'arrondissement, les services de la D.P.E. et les associations locales concernées* » afin « *d'établir dans chaque quartier un diagnostic et de*

---

Serrurier, à quelques centaines de mètres de là). Lorsque nous lui avons par exemple demandé s'il disposait encore de « contrats type d'effacement » datant d'avant 1999, il répondit en substance : « oh, si vous saviez ce qu'on en a jeté, comme paperasse ! ».

[813] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, mai 2012.

[814] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 20 juin 2012.

[815] Bibliothèque de l'Hôtel de Ville, Bulletins Municipaux Officiels, 1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997

*dégager de façon décentralisée les moyens d'enrayer cette prolifération* »[816]. Mettant l'accent sur le développement de dispositifs concertés entre les services et les élus à l'échelle des arrondissements, celui qui sera à partir de 2001 l'élu en charge de la réforme territoriale de Paris, puis en 2008 élu à la propreté sous les mandatures de Bertrand Delanoë[817] n'en reste pas moins d'accord avec ses homologues de la majorité : les graffitis sont une « pollution », vécue comme un « traumatisme »[818] par les habitants. Les réclamations sont nombreuses (on compte cinq débats sur le sujet dans les Conseils Municipaux de 1997, un record), et l'idée d'élargir les conditions de l'effacement des graffitis est formulée par les élus, de droite comme de gauche, au nom de l'intérêt général.

En réponse à ces demandes, on retrouve des traces d'une réflexion autour de la systématisation de l'effacement des graffitis, sur les bâtiments privés et publics de Paris. Cette idée n'est pas neuve, puisqu'elle avait déjà été envisagée en 1988, au moment de la première intensification de la lutte anti-graffiti. Mais dans chaque archive mentionnant ce projet, l'éventualité d'un dispositif d'effacement systématique et gratuit pour les propriétaires est évacuée pour différentes raisons. En 1988, dans une archive de la direction générale de la propreté, l'hostilité des Architectes des Bâtiments de France à une intervention de la Ville sans accord des propriétaires est évoquée. Rappelant que « l'intervention risque de dégrader les supports qui sont fréquemment fragiles », la crainte que la Ville soit portée responsable de ces dégradations est soulignée. Enfin, ce document mentionne également la difficulté budgétaire qu'induirait la mise en place d'un tel système.[819] En 1997, même le virulent Jean-Marc Boulenger de Hautecloque se demande si c'est « bien le rôle d'une municipalité que de réaliser ce genre de prestation sur des édifices privés. »[820] Et cette réticence est de nouveau formulée dans des termes très similaires en juillet 1998, dans une note du directeur des affaires juridiques au secrétaire général adjoint de la Ville de Paris, articulée autour de deux idées. D'abord, le rédacteur de cette note estime que l'enlèvement des graffitis sur des immeubles privés relève de la responsabilité des propriétaires et lui « paraît difficilement pouvoir être qualifié d'activité d'intérêt communal ». Selon lui, les considérations esthétiques au nom desquelles la Ville pourrait agir sur ce problème restent « accessoires » et les coûts qu'induirait un tel dispositif devraient dissuader le Maire d'adopter toute « conception extensive de l'intérêt communal ». Par ailleurs, la mise en place de l'effacement systématique et gratuit « serait une atteinte grave à la liberté du commerce et de l'industrie », en ceci que la Ville se substituerait aux activités de dégraffitage déjà largement proposées par des entreprises en région parisienne, « risquerait de mettre en cause la survie économique de ces entreprises » et s'exposerait à une « multiplication des contentieux. »[821]

---

[816] BHdV, 66- QOC 97-276 Question de M. Paul Aurelli et des membres du groupe « Rassemblement pour Paris » à M. le Maire de Paris, concernant la recrudescence de graffiti dans le 20e arrondissement. Débat/Conseil municipal, septembre 1997.

[817] Il est adjoint de Bertrand Delanoë en charge de la réforme administrative de Paris de 2001 à 2008, puis en charge de la propreté, de 2008 à 2013, avant de devenir Maire du 19e arrondissement de Paris en janvier 2013, suite à la démission de son prédécesseur.

[818] BHdV, 66- QOC 97-276 Question de M. Paul Aurelli, *op.cit.*.

[819] Archives de Paris, Carton 2135W43, Dossier rose. Propreté DG. 1988.

[820] BHDV, Bulletins Municipaux Officiels, 1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997

[821] Archives de la circonscription fonctionnelle, Note du directeur des Affaires Juridiques, Jérôme Grand d'Esnon, à l'attention de SG adjoint chargé de l'Espace public, datée du 1er juillet 1998. Objet : enlèvement des graffiti.

Pourtant, à peine six mois plus tard, passant outre cet avis, ces arguments sont renversés et le Maire de Paris, Jean Tibéri, propose à la délibération du Conseil de Paris, un projet de décret pour que l'effacement des graffitis devienne systématique et gratuit, sur l'ensemble des façades, y compris privées, de Paris.

## II. LA SOLUTION DU MAIRE : EFFACER SYSTÉMATIQUEMENT LES GRAFFITIS

Le 23 avril 1997, le *Canard Enchaîné* publie un article intitulé « Comment le clan Tibéri a dopé les listes électorales dans son fief parisien », dans lequel les époux Jean et Xavière Tibéri sont soupçonnés d'avoir « inscrit illégalement [entre 3000 et 4000 électeurs] dans le Ve arrondissement »[822]. Suite à cette annonce, une plainte est déposée par l'écologiste Yves Contassot et la socialiste Lyne Cohen Solal[823]. Si le jugement définitif ne condamnera Jean et Xavière Tibéri que le 3 mars 2015, l'affaire qui s'ouvre à la fin des années 1990 n'est pas sans influence sur la vie politique parisienne. Candidat à sa propreté réélection à la Mairie de Paris, Jean Tibéri fait face à une opposition grandissante à l'intérieur même de son parti. La candidature concurrente de Philippe Séguin est notamment lue à l'époque comme une cause de la victoire de Bertrand Delanoë, le candidat PS. Dans un contexte politique mouvementé, l'éventualité de la mise en place d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis est évacuée par les services juridiques de la Ville. Pourtant, Jean Tibéri fait le choix de proposer un arrêté municipal pour mettre en place, malgré tout, ce dispositif radical d'effacement des graffitis. Véritable « pari »[824] politique, cette décision modifie profondément les modalités de gouvernement du graffiti à Paris.

Suite à cet arrêté, le problème public tel qu'il s'est construit au cours des années 1990 est stabilisé autour d'une réponse radicale de la Ville de Paris. Venant clore une période de débats, cette décision participe à « *l'implantation durable dans l'organisation politique et administrative, c'est-à-dire [l']institutionnalisation* »[825] d'une « solution » au problème du graffiti. Les éléments dont nous disposons pour comprendre cet épisode politique laissent entrevoir une décision prise dans le prolongement des débats français du début des années 1990, mais aussi en mimétisme des actions récentes du Maire de New-York et à l'approche des élections municipales de 2001. Il s'agit donc ici de révéler l'importance marginale de ces trois facteurs – héritage d'un problème public, concurrence inter-urbaine et enjeu électoral – pour rendre compte de la décision au nom de laquelle les graffitis sont, aujourd'hui encore, gouvernés par les acteurs de la Propreté de Paris.

---

[822] Cité dans Martin Laurent, Comment Bernard, 2016, *Le Canard Enchaîné. 100 ans*, Paris, Seuil, p. 457.

[823] Voir Chapuis Nicolas, « "Faux électeurs",16 ans d'affaire pour le couple Tibéri », *Le Monde*, 12 mars 2013, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/politique/article/2013/03/12/faux-electeurs-16-ans-d-affaire-pour-le-couple-tiberi_1846735_823448.html (dernière consultation le 4 mars 2017).

[824] Hofstein, Cyril, « Un an pour éradiquer les tags », *Le Figaro*, 16 février 2000, p. 12.

[825] Freyermuth, Audrey, 2009, Les facteurs locaux de la question sécuritaire. Neutralisation et saillance d'un problème politique. Une comparaison des villes de Lyon, Nice, Rennes et Strasbourg (1983-2001), Thèse pour le doctorat de science politique de l'université de Strasbourg, sous la direction de Vincent Dubois, p. 23.

### *A. 15 OCTOBRE 1999 : LE COUP D'ARRÊT DE JEAN TIBÉRI AUX GRAFFITIS*

En décembre 1998, Jean Tibéri propose à son conseil municipal de délibérer sur un projet d'« *autorisation à M. le Maire de Paris de signer un marché sur appel d'offres sur performance pour l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens autres que municipaux ou départementaux* », pour un coût total de 60 Millions d'euros. Les réactions des élus de droite sont contrastées. Certains, comme Mme Soizik Moreau, estiment que si « *le nettoiement des graffiti était réservé jusqu'à présent aux bâtiments publics, […] son extension à titre gratuit pour les immeubles privés est une très bonne chose* ». À l'inverse, la Maire UDF du 2e arrondissement de Paris, Benoîte Taffin, s'oppose à toute « socialisation de cette opération » et précise que « *la Ville n'est pas responsable de ces tags et ce n'est pas aux contribuables parisiens de payer pour ces opérations de nettoyage* ». Pour elle, la solution d'un effacement systématique et gratuit pour les propriétaires contribuerait à invisibiliser au propre comme au figuré le problème des graffitis qui, de fait, ne serait plus un problème et, par suite, serait « un encouragement à de nouvelles dégradations ». Cet argument est repoussé par Patrick Trémège, adjoint à la propreté. Il rappelle que seule la police est responsable de punir les auteurs de graffitis, malgré les nombreuses mobilisations auxquelles il a, avec Mme Taffin notamment, participé pour voir élargis les pouvoirs de police du maire de Paris. Considérant qu'il ne peut pas pour autant « *abandonner la population à l'émergence de tags qui finissent par défigurer la ville et pénaliser sérieusement son image à l'étranger* », il réaffirme sa responsabilité et « *appelle une entreprise privée à régler ce problème […] dans le cadre d'une action parfaitement libérale* »[826]. Suite à ces échanges, le projet de délibération est adopté à la majorité (les indépendants ont voté contre).

Dix mois après l'adoption du projet de délibération, un arrêté municipal est signé, le 15 octobre 1999 (voir texte en annexes)[827]. Passant outre les recommandations juridiques mentionnées plus tôt, le Maire prend le risque de faire intervenir ses services sur les façades privées sans le consentement des propriétaires. Le risque politique semble toutefois mince, tant le problème du graffiti a été soulevé par des élus de tous bords. Par ailleurs, l'arrêté rappelle explicitement que les propriétaires restent, en vertu du règlement sanitaire départemental, responsables de l'état de propreté de leur immeuble. Ils peuvent donc refuser toute intervention d'office organisée par la Mairie, mais se doivent dans ce cas d'effacer les graffitis à leur tour. Par ailleurs, en cas de dégradation des façades par les procédés d'enlèvement des graffitis, la Mairie se dégage de toute responsabilité sur l'entreprise prestataire, à la charge de laquelle seront « les éventuels contentieux »[828].

La décision d'effacer systématiquement tous les graffitis de Paris est un acte politique qui s'inscrit dans un contexte international marqué par la « victoire » du maire de New York contre les auteurs de graffitis. Alors que la fin des années 1980 avait été marquée par l'influence relative de la lutte anti-graffiti dans le métro new-yorkais sur les politiques de la RATP, la fin des années 1990 voit se

---

[826] BHdV, BMO, 1998 37 - 1998, DPE 73 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer un marché sur appel d'offres sur performance pour l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens autres que municipaux ou départementaux Débat/ Conseil municipal/ Décembre 1998.

[827] BHdV, BMO 29 octobre 1999, p. 2283. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

[828] Archives de la circonscription fonctionnelle, Conférence de Presse de Monsieur Jean Tibéri. 11 décembre 1998.

produire un phénomène similaire à propos des graffitis de surface. En 1995, Rudolf Giuliani crée l'« *Anti-graffiti Task Force* » qui lui permet d'intensifier les poursuites policières contre les auteurs de graffitis. En parallèle, une campagne d'effacement est lancée à partir de 1997, autour du « *Mayor's Paint Program* » qui prévoit la distribution de peinture, de rouleaux de peintures et de vêtements de protection pour quiconque souhaiterait entreprendre bénévolement l'effacement des graffitis dans son voisinage. Des « *Clean-up subcommittees* » sont ainsi créés. Leur action, combinée à celle du "*Department of Sanitation*" contribue à mener une lutte anti-graffiti fortement alimentée par l'idée que plus vite un graffiti est effacé, moins les chances sont nombreuses que d'autres soient produits.[829] Menée entre 1995 et 1997, la campagne anti-graffiti du maire de New York Rudolf Giuliani est relativement médiatisée et se trouve relayée dans les propos de certains élus parisiens en 1998, lorsque l'idée de développer un dispositif d'effacement systématique émerge. Les propos de Patrick Trémège, adjoint à la propreté, sont ainsi rapportés dans un article du magazine municipal daté de février 1999 :

> « "L'offensive passera par une phase d'intervention massive pendant 18 mois, qui devrait permettre d'éliminer 90% des inscriptions, souligne Patrick Trémège, adjoint au maire chargé de l'Environnement. Ensuite, on pourra passer à une phase d'entretien. **L'expérience new-yorkaise montre que le nettoyage immédiat décourage les graffiteurs qui, au bout d'un moment, renoncent.** […] Ce sera systématique, comme le balayage quotidien des rues". […] Selon le Maire de Paris, ce dispositif sera "unique en France par son ampleur et sa gratuité" ; il résulte du fait que "le graffiti est une véritable agression contre laquelle les propriétaires sont sans défense." »[830]

Bien que les élus new-yorkais privilégient un système de responsabilisation, les élus parisiens promeuvent une prise en charge du problème par les pouvoirs publics en se référant à ce modèle américain. Outre la référence au modèle new-yorkais, on comprend à travers les propos rapportés du maire, qu'il s'agit aussi de promouvoir un volontarisme politique proprement parisien. Affirmer l'avant-gardisme parisien en France et se positionner dans la compétition internationale, tels sont deux des enjeux qui sous-tendent ce choix politique et apparaissent dans la communication qui suit la signature de l'arrêté. Les arguments construits au début des années 1990 lors de la croisade symbolique contre les graffitis sont également remobilisés pour justifier cette décision. La contribution des graffitis au « sentiment d'insécurité » des Parisiens est par exemple évoquée par l'élu Claude Goasguen en ces termes :

> « De nombreux habitants de la Capitale ne voient dans ces graffiti que des dégradations, d'autant plus graves qu'elles participent à une forme d'agression passive. Cette violence symbolique contribue au sentiment d'insécurité qu'éprouvent les Parisiens. »[831]

---

[829] Pour plus de précisions sur ce sujet, voir Kramer Ronald, « Moral Panics and Urban Growth Machines : Official reactions to Graffiti in New York City, 1990-2005 », *Qualitative Sociology*, n° 33/3, 2010/9, pp. 297-311 ; « Political Elites, "Broken Windows", and the Commodification of Urban Space », in *Critical Criminology*, 09/12, vol.20, Issue3, pp. 229-248 ; 2016, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Palgrave Pivot, « Chapter 2 : The extraction of subway graffiti : the late 1960s to 1989 », pp. 19-29.; mais aussi dans les archives en ligne de la Ville de Newy York, communiqué de presse de Rudolf Giuliani daté du 26 septembre 1998 : « Mayor Giuliani continues assault on graffiti as city targets several neighborhoods for cleanup », disponible en ligne : http://www.nyc.gov/html/om/html/98b/pr446-98.html (dernière consultation le 30 janvier 2017). Voir aussi Hall Annette, « The Mayor's Anti-Graffiti Task Force. Cleaning Up the Mess », *The Cooperator New York*, septembre 2005, en ligne : https://cooperator.com/article/the-mayors-anti-graffiti-task-force/full#cut (consulté le 30 janvier 2017).

[830] BHdV, *Paris, le journal*, n°92 Février 1999, article « sus aux graffiti ».

[831] BHdV, BMO, 1999 88 - QOC 99-488 Question de M. Claude GOASGUEN à M. le Maire de Paris sur les dégradations causées par les "tagueurs" Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1999.

En plus de l'agression des habitants, c'est aussi l'argument de l'« atteinte au paysage de Paris »[832] qui est mobilisé dans les discours publics. Alors que la médiatisation du problème du graffiti au tournant des années 1990 n'avait pas eu de répercussion sur les politiques municipales d'effacement, l'évolution de ces dernières à la fin des années 1990 amène néanmoins les élus à mobiliser les discours construits quelques années plus tôt. Cela permet de prouver deux choses : d'une part, le graffiti reste aux yeux des pouvoirs publics un révélateur du problème dit du « sentiment d'insécurité » et d'autre part, la dimension esthétique, paysagère de la nuisance désignée est réaffirmée.

Enfin, l'adoption de ce décret fin 1999 induit la mise en œuvre du dispositif d'effacement systématique *via* un contrat passé avec la société Korrigan à partir de février 2000. L'entreprise ayant un an pour effacer les surfaces graffitées de Paris, les premiers résultats de ce marché public sont donc attendus pour le printemps 2001. Or, les élections municipales auxquelles Jean Tibéri envisage déjà de proposer sa candidature se tiennent en mars 2001 et c'est bien sur le ton du défi politique que le Maire de Paris affirme au *Figaro* : « Nous nous donnons un an pour enlever 90 % de la surface graffitée à Paris. »[833] Plus d'une dizaine d'années plus tard, le responsable du service dégraffitage de la Propreté de Paris, Alain Longer, se souvient :

> *« On entre en période électorale, c'est Tibéri qui se représente. Ils sont allés voir aux États-Unis comment ça se passait. […] Ils ont dit "on va faire pareil" et c'est comme ça qu'ils ont fait un gros marché avec la société Korrigan. »*[834]

Autre indice de l'influence des échéances électorales sur la décision du Maire de Paris, ses interventions, en tant que député, à l'Assemblée Nationale. En 1999, il s'inquiète en effet des actions policières menées à l'encontre des auteurs de graffitis sur le territoire parisien. Les réponses que lui apporte la Garde des Sceaux attestent que l'action juridique menée contre les auteurs de graffitis reste jusqu'alors relativement limitée. Pour l'infraction de « dégradation ou détérioration légère d'un bien par inscription, signe ou dessin » prévu par l'article 322-1, 2e alinéa, du code pénal, le tribunal correctionnel de Paris a prononcé 16 condamnations en 1996, 12 en 1997 et 61 en 1998. Concernant l'infraction aggravée « *par la circonstance que les biens dégradés sont destinés à l'utilité ou à la décoration publique* » (les dommages contre les trains des entreprises de transports en commun essentiellement), le même tribunal a prononcé une condamnation en 1996, 4 en 1997 et 1998. Plus précisément, « *les condamnations prononcées pour ces deux infractions par le tribunal de Paris représentent 14% de l'ensemble des condamnations de ce contentieux rendues par tous les tribunaux correctionnels pour l'année 1996, 6% pour 1997 et 16% pour 1998*. »[835] Ces condamnations sont essentiellement des amendes, ou des peines de prison. À celles-ci s'ajoutent de nombreuses « réponses alternatives aux poursuites », telles que des mesures de réparation, de remise en état, de médiation, etc. Ainsi, « tous contentieux confondus, […] le parquet de Paris a mis en œuvre pour

---

[832] BHdV, *Paris, le journal*, février 2000, encadré « L'élimination des graffiti ».

[833] Hofstein, Cyril, « Un an pour éradiquer les tags », *Le Figaro*, 16 février 2000, p. 12.

[834] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 20 juin 2012.

[835] Questions à l'Assemblée nationale, 4 octobre 1999, question n°35 338 de M. Jean Tibéri, RPR : « M. Jean Tiberi demande à Mme la garde des sceaux, ministre de la justice, de lui faire connaître, par année, depuis 1994, les condamnations judiciaires au titre de la lutte contre les graffiti à Paris. »

l'année 1998, plus de 1 000 mesures de ce type dont 870 médiations pénales. »[836] L'ensemble de ces données, apportées à Jean Tibéri à l'Assemblée Nationale, participent à la justification d'une action volontariste de la Ville au nom des capacités d'action répressive limitées de la police et de la justice.

L'approche d'une échéance électorale et l'influence d'une actualité urbaine internationale ont certainement engagé le Maire de Paris à proposer un dispositif d'effacement systématique et gratuit des graffitis au vote du Conseil de Paris en 1999. Cependant, cette proposition se situe bien dans le temps long, dans le prolongement de la construction d'un problème du graffiti en termes de propreté. Et l'histoire de ce problème est loin de s'arrêter au vote de cet arrêté, comme en attestent les premières années de mise en place du nouveau dispositif.

### *B. Essuyer les plâtres du nouveau dispositif d'effacement des graffitis*

L'arrêté du 15 octobre 1999 ouvre la voie à la mise en place d'un nouveau dispositif d'effacement des graffitis à Paris. Pour clore cette première section portant précisément sur la mise en œuvre d'une « solution » au problème, un bref éclairage sur les premières années de fonctionnement de ce dispositif nous permet de nuancer l'idée selon laquelle le problème des graffitis serait désormais résolu.

Après le 15 octobre 1999, un appel d'offre est lancé et le groupement d'entreprises « Coved, Nicollin, Ourry », sous le nom « Korrigan » remporte le marché d'effacement des graffitis, composé d'un seul lot. Ce marché d'une durée de six ans, avec obligation de résultat, représente un montant de 485 millions de Francs par an[837] pour la Ville et prévoit que l'entreprise réalise, dans un délai d'un an à partir du 2 février 2000, une « réduction de 90% des surfaces graffitées »[838]. La surface de graffitis à effacer est calculée par les services qui, dans les circonscriptions territoriales et fonctionnelles, étaient jusqu'ici en charge de l'effacement. Alain Longer, alors responsable de la cellule graffiti de la Circonscription Nord, se souvient :

> *« Au niveau graffiti, le Maire a dit : "Je fais un arrêté, plus de graffiti dans Paris". Donc on a fait un immense relevé de tous les graffitis, une évaluation. […] Là, c'était tout le monde dans les rues. C'était sur le terrain […] et on a cumulé toutes les distances. [Les chefs d'équipe] ont relevé, nous on a eu ensuite à recomptabiliser tout ce qui arrivait. Et on a fait à l'époque une évaluation de 240 000 m². »*

---

[836] Questions à l'Assemblée nationale, 4 octobre 1999, question n°35 338 de M. Jean Tibéri, RPR : « M. Jean Tiberi demande à Mme la garde des sceaux, ministre de la justice, de lui faire connaître, par année, depuis 1994, les condamnations judiciaires au titre de la lutte contre les graffiti à Paris. »

[837] Archives de la circonscription fonctionnelle, Réunion GPRH du 9 décembre 1999. DPE. STPP. Circo Nord (8 9 10 16 17 18e ardts). CR du 10 décembre 1999. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

[838] BHdV, BMO, 2000 100 - QOC 2000-348 Question de MM. Alain LE GARREC, Bertrand DELANOË et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris au sujet de la société de dégraffitage Korrigan. Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000. Réponse de Patrick Trémège, adjoint à la propreté.

Le « parc privé » dont l'entreprise a la charge comprend 90 000 bâtiments, parmi lesquels sont comptés les ministères[839]. Dans un premier temps, Korrigan intervient donc massivement sur ces bâtiments. Pour cela, l'entreprise met en place un système de détection et administre la preuve des opérations effectuées en prenant des photos avant et après chaque intervention. Elle a « carte blanche » pour diriger les opérations, et peut intervenir selon plusieurs techniques, telles que le « recouvrement peinture, [le] traitement chimique [ou l'] hydrogommage (eau + silicate) ». Seule particularité, pour « les ouvrages d'art dépendent des Bâtiments de France » et pour les « bâtiments classés »[840], l'entreprise doit faire agréer son matériel par les architectes des monuments historiques, c'est-à-dire les services déconcentrés de l'État[841]. Après une première phase d'intervention massive de l'entreprise, les chefs d'équipe du nettoiement (CEN) réalisent un contrôle du résultat et, l'entreprise ayant atteint les objectifs fixés, s'ouvre une « *phase de maintenance, au cours de laquelle le résultat atteint [doit] au minimum être maintenu* »[842].

Dans ces conditions, le rôle des agents jusqu'ici chargés de l'effacement des graffitis en régie est modifié. Les cellules anti-graffiti des circonscriptions territoriales et fonctionnelles interviennent sur le « parc public [qui] désigne quant à lui les 2 500 bâtiments municipaux et départementaux », ainsi que « les ouvrages divers (ouvrages d'art, statues, jardinières, etc.) »[843]. Parmi les 2 500 bâtiments dont s'occupent les services municipaux, on retrouve notamment :

> « Les cours intérieures (sur signalement) des crèches et immeubles OPAC, RIVP, OPHLM ; Mobilier urbain ; Ouvrages d'art ; Quais de seine ; Surfaces non visibles de la voie publique signalées par les gestionnaires d'immeubles OPAC, RIVP, OPHLM, partenaires de la Ville de Paris. »[844]

Par ailleurs, les chefs de circonscriptions sont chargés d'envoyer sur « une disquette, […] pour le 15 de chaque mois, […] toutes les informations relatives à [leur] action dans ce domaine » au contrôle de gestion et d'information[845]. L'organisation du travail en régie évolue donc en partie, bien que le service soit toujours entièrement chargé des opérations de désaffichage. La détection des graffitis sur ces bâtiments publics relève de la responsabilité des chefs d'équipe de la propreté qui transmettent leurs relevés une semaine sur deux à la cellule de dégraffitage de la subdivision. L'effacement des graffitis est ensuite assuré dans un délai de 14 jours après le signalement. Autrement dit, entre la

---

[839] Archives de la circonscription fonctionnelle, Réunion GPRH du 9 décembre 1999. DPE. STPP. Circo Nord (8 9 10 16 17 18e ardts). CR du 10 décembre 1999. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

[840] Archives de la circonscription fonctionnelle, Réunion GPRH du 9 décembre 1999. DPE. STPP. Circo Nord (8 9 10 16 17 18e ardts). CR du 10 décembre 1999. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

[841] Dans un service nommé depuis 2015 Unité départementale de l'architecture et du patrimoine (UDAP), auparavant Service Territorial de l'Architecture et du Patrimoine (STAP), et précédemment nommé Service Départemental de l'Architecture et du Patrimoine (SDAP). L'UDAP 75 est une structure déconcentrée du ministère de la culture, rattaché à DRAC (direction régionale des affaires culturelles) de l'Île-de-France, et qui agit sur tout le territoire Parisien.

[842] Archives de la circonscription fonctionnelle, Conférence de Presse de Monsieur Jean Tibéri. 11 décembre 1998.

[843] Archives de la circonscription fonctionnelle, Note de R. Ruaz DPE, STPP, Mission organisation, contrôle de gestion et information. Datée du 25 janvier 2000, à l'attention de Madame et Messieurs les Chefs de Circonscription Territoriales et Circonscription fonctionnelle.

[844] Archives de la circonscription fonctionnelle, Réunion GPRH du 9 décembre 1999. DPE. STPP. Circo Nord (8 9 10 16 17 18e ardts). CR du 10 décembre 1999. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

[845] Ibid.

détection d'un graffiti et son effacement par les services municipaux, un délai d'un mois maximum peut s'écouler.

La mise en place du nouveau dispositif ne se fait cependant pas sans encombre. L'entreprise Korrigan, créée *ad hoc* pour répondre à l'appel d'offre de la Ville de Paris réunit des agents venus d'horizons divers et non nécessairement habitués aux techniques d'effacement des graffitis. Alain Longer, actuel responsable de la cellule graffiti à la circonscription fonctionnelle était en 1999 responsable de la cellule graffiti de la circonscription Nord, il se souvient :

> *« Ils se sont tous battus pour avoir ça parce que c'était un gros marché à l'époque. C'était la première fois qu'ils [les agents de Korrigan] faisaient ça. Surtout, c'était un marché avec obligation de résultat. Donc ils mettaient tout en place en fait. […] Puis bon, les gars, ils ne savaient rien faire, c'était la première fois de leur vie qu'ils voyaient un pinceau. »*[846]

Régis Boullet par exemple, co-responsable de la société Korrigan en 2013, travaillait avant 1999 dans l'entreprise COVED, société de nettoyage urbain non initiée aux méthodes de dégraffitage, et s'occupait de la collecte dans le cadre d'un contrat avec la Ville de Paris. En 1999, il entre « comme planificateur chez Korrigan, pour planifier les tournées d'intervention » avant de devenir « responsable d'exploitation »[847]. La nouveauté de ces tâches entraine une période d'adaptation pour les entreprises, qui se traduit dans différents domaines. Le choix des teintes de peinture permettant de recouvrir les graffitis n'est pas toujours adéquat, ces maladresses remontent jusqu'à l'adjoint à la propreté, Patrick Trémège, qui évoque en conseil de Paris « un certain nombre de problèmes particuliers liés notamment aux couleurs ». Selon ses dires, « les entreprises concernées [auraient] répertorié une quinzaine de couleurs » un nombre insuffisant pour recouvrir au mieux les différents murs parisiens. Ces « problème[s] de raccord » sont alors ressentis par « les riverains […] de façon un petit peu difficile. »[848]

La vitesse d'intervention de l'entreprise lors de la première phase du contrat fait également l'objet de réclamations des élus. Les méthodes d'intervention nécessitent une période de rodage sur laquelle revient Régis Boullet, en entretien, près de treize ans plus tard :

> *« On prenait toujours les mêmes personnes dans les mêmes arrondissements pour qu'une fois qu'ils connaissent bien l'arrondissement, ils circulent beaucoup plus vite. Ils savent où sont les tags, ils savent comment, ils connaissent même les riverains, comme ça, ça permet de faciliter les échanges et puis le travail. Ils connaissent les rues qui fonctionnent, parce qu'il va y avoir des rues qui vont être bloquées de telle heure à telle heure et d'autres rues qui vont être faciles d'accès, donc quand ils connaissent bien l'arrondissement, ils sont beaucoup plus efficaces. »*[849]

Mais ces difficultés organisationnelles et techniques ne sont rien à côté des deux incidents qui entachent le dispositif d'effacement systématique des graffitis au cours de la première année du contrat. Deux intoxications d'agents ont lieu suite à l'usage de produits chimiques utilisés pour effacer

---

[846] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 20 juin 2012.

[847] Entretien avec Régis Boullet, co-responsable de la société prestataire de l'effacement des graffitis à Paris en 2013, entretien réalisé à la Courneuve, dans les locaux de la société, le 20 décembre 2012.

[848] BHdV, BMO, 2000 12 - III - Question d'actualité de M. Georges SARRE et des membres du groupe du Mouvement des citoyens à M. le Maire de Paris à propos du traitement des graffiti Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000

[849] Entretien avec Régis Boullet, co-responsable de la société prestataire de l'effacement des graffitis à Paris en 2013, entretien réalisé à la Courneuve, dans les locaux de la société, le 20 décembre 2012.

les graffitis, l'un en avril 1999, lors du « *dégraffitage par la S.E.M.-Centre d'un mur extérieur de la médiathèque des Halles* », l'autre en mars 2000, lors d'une « *opération de dégraffitage menée par les services de la Ville à la bibliothèque Couronnes dans le 20e arrondissement* »[850]. Soumis à quelques précautions d'emploi, ces produits sont dangereux pour les agents de la propreté et pour les personnes situées aux alentours de leur projection. Au cours des deux incidents, les produits utilisés pour le dégraffitage sont en cause[851] et, ironiquement[852], les victimes de ces intoxications sont des agents de la direction des affaires culturelles. Alors que l'incident de la bibliothèque Couronnes touche un bâtiment public dégraffité par les services de régie, celui de la médiathèque des Halles touche le bâtiment d'une société d'économie mixte, sur lequel interviennent les services de Korrigan. À la Ville comme dans l'entreprise prestataire, les produits employés pour le dégraffitage sont chimiques et en partie dangereux. Malgré la formation des agents et les mesures de précaution inscrites dans les protocoles d'intervention, la multiplication de ces incidents pose question sur les bancs du conseil municipal. Ainsi les élus socialistes posent-ils, en avril 2000, la question de savoir s'il ne serait pas « *prudent d'arrêter les dégraffitages tant que l'on ne connaîtra pas les effets primaires et secondaires des produits utilisés et, par conséquent, les précautions à prendre ?* »[853]. L'adjoint à la propreté, Patrick Trémège, leur répond en répétant les procédures de sécurité, puis il affirme que le produit incriminé ne sera plus utilisé. Par ailleurs, la Direction des Affaires Culturelles, dont les agents ont été incommodés par la proximité de ces produits et dont les services ont dû fermer leurs portes suite à ces incidents, incriminent les services de la Direction de la Propreté :

> « Je suis surpris que la direction de la protection de l'environnement [nom de la Propreté de Paris au début des années 2000, *ndla*] n'ait pas jugé opportun de tenir la Direction des affaires culturelles ni les services gestionnaires des établissements informés des opérations de dégraffitage. Il conviendrait désormais que les services de la Direction de la protection de l'environnement prennent l'attache des services de la Ville directement responsables des bâtiments avant toute opération de dégraffitage, surtout lorsqu'elle comporte un risque important d'intoxication aussi bien vis-à-vis des Parisiens que pour les personnels de la Ville. J'ajoute enfin qu'il serait très souhaitable qu'un nouveau produit de dégraffitage, non toxique et biodégradable tels qu'il en existe sur le marché, soit utilisé. »[854]

Révélant l'autonomie complète avec laquelle les questions de graffiti sont gérées par la Propreté de Paris, ces incidents nous éclairent également sur les conditions de travail dans lesquelles œuvrent les agents des politiques d'effacement des graffitis. Évoquée en entretien, la question de l'exposition

---

[850] BHdV, BMO, 2000 26 - 2000, DPE 18 - Autorisation à M. le Maire de Paris de souscrire un avenant aux marchés signés avec la Société de fabrications chimiques pour la fourniture de protection anti-affiches et anti-graffiti et de décapant léger destiné à l'enlèvement des graffiti Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000

[851] « Produits à base d'acide formique, de méthyl-éthyl-cétone, de phénol, de dichlorométane. […] Ce produit est référencé commercialement sous le nom de DECA-G. », *ibid.*

[852] L'ironie tenant ici au fait que pour la première fois autour de ces incidents, la direction des affaires culturelles et la direction de la propreté entrent en conflit autour du problème du graffiti. Près de quinze ans plus tard, la direction des affaires culturelles de la Ville participera à la requalification de ce problème, voir chapitre 5.

[853] BHdV, BMO, « 2000 68 - QOC 2000-269 Question de MM. Bertrand DELANOË, Alain LE GARREC, Michel CHARZAT, Bertrand BRET et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police au sujet de l'opération de dégraffitage menée par les services de la Propreté de Paris Débat/ Conseil municipal/ Avril 2000. »

[854] Archives de la circonscription fonctionnelle, Note de Jean Gautier à l'attention de M. Lousi Sanchez, directeur de la protection de l'environnement, sous-couvert de monsieur Bernard Bled, SG de la ville de Paris. Datée du 16 mars 2000.

des agents à des produits dangereux ne semble avoir fait l'objet de discussions transparentes[855] que depuis le début des années 2000 :

> *« A l'époque (jusque dans les années 2000), c'était pas encore, on utilisait des trucs quand même assez dangereux, à base d'acides formiques, des trucs là c'est quand même étonnant qu'on n'ait pas eu plus de… (sous-entendu « incidents ») hein. Donc ils nous sensibilisaient pour qu'on mette des masques, acheter les masques qui fallait, etc., des combinaisons, des gants, tout ce système-là quoi. […] C'était du chimique à l'époque, tout chimique. Et puis après on a quand même réussi à leur faire acheter des hydrogommeurs basse pression, donc là, y'a pas de problème. »*[856]

L'achat de nettoyeurs haute et basse pression suite à ces événements, diminue la dangerosité du travail d'effacement des graffitis. Aujourd'hui, en régie, les agents de la circonscription fonctionnelle utilisent essentiellement les nettoyeurs pressurisés pour dégraffiter les murs les plus poreux (essentiellement le bâti haussmannien) et repeignent les graffitis sur les autres surfaces, tel que le résume Alain Longer :

> *« On dit, en gros, sur Paris, alors c'est à l'arrache, 40% support minéral ; les beaux quartiers hausmanniens et 60% peinture divers. Donc peinture, on remet de la peinture et on essaye d'avoir la teinte. Les 40% les immeubles hausmanniens, c'est plutôt l'hydrogommage basse pression. […] Et on re-protège la pierre. On met une protection pour éviter que les encres des feutres pénètrent dans la pierre [en cas de nouveau graffiti. ndla]. »*[857]

Malgré ces incidents, « *l'état contradictoire réalisé entre le 2 février et le 7 février 2001 a permis de constater que l'objectif fixé était atteint* »[858], puisque les graffitis résiduels représentent moins du dixième de la surface évaluée un an plus tôt. À partir de là, la seconde phase du contrat, dite « de maintenance », s'engage et le dispositif d'effacement systématique se pérennise dans le paysage des politiques de propreté de Paris.

*

Selon les sources officielles dont nous disposons, un an après le lancement du contrat avec Korrigan, les objectifs assignés à l'entreprise sont atteints et le contrat est prolongé. L'objectif d'une réduction de 90% de la surface de graffitis dans Paris semble atteint au printemps 2001, juste à la veille des élections municipales. Alors que Jean Tibéri aurait voulu, comme son prédécesseur Jacques Chirac, attendre de ce renforcement de la lutte anti-graffiti qu'il profite à sa réélection, c'est son opposant, le candidat PS Bertrand Delanoë, qui remporte l'élection. S'engage alors un long processus de décentralisation des pouvoirs municipaux, qui bien que relativement antagoniste avec la logique de centralisation de l'effacement des graffitis, ne remet pas en cause le dernier dispositif adopté. Au cours des quinze années suivantes, outre la difficulté parfois rencontrée par les entreprises

---

[855] En entretien, un responsable des services centraux de la Propreté de Paris évoque même la répétition de contrats avec « des produits chimiques qui étaient fabriqués en Corrèze », alors que Jacques Chirac avait construit la légitimité politique en Corrèze, avant d'entamer sa carrière politique nationale. Et ce responsable d'ajouter : « on avait des gens qu'on a sacrément abimés d'ailleurs puisqu'on leur filait des produits qui étaient excessivement dangereux. On a des tas de gens qui ont eu des graves problèmes de santé. » Malheureusement, nos recherches ne sont pas allées plus loin sur ce point. Une étude plus avancée sur la santé au travail des agents chargés de l'effacement des graffitis pourrait être menée, dans le sillage notamment des travaux de Delphine Corteel et Stéphane Le Lay.

[856] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 20 juin 2012.

[857] *Ibid.*

[858] BHdV, BMO, 2001 163 - QOC 2001-270 Question de M. Jack-Yves BOHBOT, élu indépendant non inscrit, à M. le Maire de Paris au sujet du bilan, au 1er septembre 2001, de la campagne de dégraffitage gratuit dans le 3e arrondissement Débat/ Conseil municipal/ Septembre 2001.

contractuelles à remplir le cahier des charges, l'organisation de l'effacement des graffitis est restée inchangée.

## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE SECTION

Pensé pour résoudre définitivement le problème des graffitis, le dispositif d'effacement systématique des graffitis mis en œuvre ne bénéficie pas du succès escompté et « les ratés de l'opération murs blancs » sont relayés par la presse dès les premiers mois d'existence du dispositif[859]. La « solution » de l'effacement crée en effet de nouveaux problèmes liés notamment à l'intoxication des acteurs ou aux mauvais raccords chromatiques sur les murs. Pourtant, à la différence de son instigateur, Jean Tibéri, ce dispositif perdure à la Mairie de Paris et reste, aujourd'hui encore, la solution au problème des graffitis tel que progressivement construit, depuis le début des années 1980, en termes de propreté. Plus paradoxal encore, la politique d'effacement des graffitis est portée par le nouvel adjoint de Bertrand Delanoë à la propreté : Yves Contassot, l'élu vert qui avait quelques années plus tôt déposé plainte contre Jean Tibéri. La deuxième partie de ce chapitre nous permettra de questionner l'étonnante continuité avec laquelle le graffiti est gouverné par les nouveaux élus socialistes de Paris, au cours des années 2000.

[859] Hofstein, Cyril, « Les ratés de l'opération murs blancs », *Le Figaro*, 2 mai 2000, p. 12.

## SECTION 2. COMPRENDRE LE DISPOSITIF D'EFFACEMENT DES GRAFFITIS POUR QUESTIONNER LA RATIONALISATION DE L'ADMINISTRATION DE LA PROPRETÉ.

Le vote, en octobre 1999, de l'arrêté qui engendre la création d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis à Paris prévoit la gestion centralisée, par la Circonscription fonctionnelle, du marché d'effacement des graffitis sur l'ensemble du territoire de la ville. Ce dispositif s'inscrit dans la continuité des politiques de propreté de la Ville de Paris, telles que menées par les équipes de Jacques Chirac et Jean Tibéri depuis la fin des années 1970 : il est le fruit d'une décision prise en prévision d'une échéance électorale, son organisation est fortement centralisée, sa rationalité repose sur la contractualisation qui unit la Ville à l'entreprise prestataire. Au printemps 2001, un maire socialiste, Bertrand Delanoë est élu à la tête de l'exécutif parisien. Dès le début de sa mandature, il s'applique à incarner l'alternance qu'il représente[860], et cette ambition s'inscrit notamment dans une réforme de déconcentration de l'administration parisienne. Cette réforme locale est renforcée par l'application à partir de 2002 des logiques de décentralisation du pouvoir municipal à Paris, Marseille et Lyon, inscrites dans la loi dite « Vaillant ». On assiste donc à un mouvement *a priori* paradoxal dans la mise en administration du graffiti au début des années 2000 : un dispositif centralisé se développe au sein d'une administration qui, quant à elle, fait l'objet d'une réforme de déconcentration. De ce contexte émerge un premier questionnement : Quelle place occupe le dispositif centralisé d'effacement systématique des graffitis dans l'administration réformée de la Propreté de Paris au cours des années 2000 ? Est-il suffisamment autonome au sein des politiques de propreté pour apparaître comme un dispositif exceptionnellement centralisé ou sa mise en place est-elle au contraire liée aux processus de déconcentration en cours ?

Pour répondre à cette question, nous nous pencherons précisément sur les instruments qui rendent possible la déconcentration des politiques de propreté : en particulier les dispositifs de « copilotage » de ces politiques entre les services déconcentrés et les mairies d'arrondissement d'une part, et d'autre part le développement d'un nouveau logiciel de gestion des tâches, « Géopro ». Pour compléter ces observations, nous pourrons nous appuyer sur les travaux de deux anthropologues, Delphine Corteel et Stéphane Le Lay[861] qui, analysant les évolutions contemporaines du métier d'éboueur, nous apprennent que la première réforme, menée en 2001 par Yves Contassot, adjoint écologiste en charge des questions de propreté, « *a impulsé une politique de modernisation du service […] en s'appuyant notamment sur un cabinet d'audit privé* »[862]. Promouvant une « *séparation entre les fonction de stratégie […] et les fonctions opérationnelles* », la « *transformation de la structure hiérarchique de l'administration en renforçant les responsabilités et l'autonomie des échelons en charge de la mise en œuvre* » et « *la mise en place d'une gestion par les résultats* » [863], le « copilotage » et « géopro »

[860] Notamment, on le verra, en prenant publiquement le contrepied son prédécesseur sur certains points de la politique culturelle. Voir chapitre 5.

[861] Corteel, Delphine et Le Lay, Stéphane, « La mise en prescription parisienne de l'idéal de propreté. Quelle méthode ? Quels effets ? », *La nouvelle revue du travail*, « Santé au travail : regards sociologiques », 2014/4.

[862] *Ibid.*, p.3.

[863] Bezes Philippe et Musselin Christine, « Chapitre 5. Le *New Public Management :* entre rationalisation et marchandisation ? », in Boussaguet L., Jacquot S. et Ravinet P., 2015, *Une french touch dans l'analyse des politiques publiques ?*, Presses de Sciencespo, p.128.

apparaissent, nous le montrerons, comme deux instruments caractéristiques des formes de nouveau management public (NPM) qui irriguent les transformations de l'action publique « depuis une trentaine d'années »[864]. Dans cette perspective, la contractualisation, puis le « *recours […] aux mécanismes de marché* »[865] dans le cadre desquels la mise en administration de l'effacement des graffitis s'opère depuis le début des années 1980 connaît en fait un renforcement à partir de 1999 et jusqu'à aujourd'hui. Alors que Delphine Corteel et Stéphane Le Lay concluent de ces évolutions qu'elles mènent à une « néo-managérialisation » des politiques de propreté, on proposera quant à nous de lire ces dispositifs comme les différents volets d'un processus de rationalisation des politiques de propreté qui prendrait ses racines bien en amont de l'alternance politique de 2001. Émerge alors un second questionnement : Dans quelle mesure la réforme de l'administration lancée par Bertrand Delanoë est-elle un marqueur politique de l'alternance ? En quoi marque-t-elle une modification des relations entre les élus de Paris et leur administration ?

Pour répondre à ces questions, on s'inspirera des travaux habituellement menés à l'échelle de l'État sur les processus de déconcentration et de décentralisation des pouvoirs pour observer, à l'échelle de la Ville de Paris, les transformations de l'administration de la propreté[866]. En cherchant à analyser la place du dispositif d'effacement des graffitis au sein de la Direction de la Propreté à l'époque contemporaine, on fait ici deux hypothèses. La première tient aux évolutions de l'administration :la mise en perspective de l'histoire de l'administration du graffiti avec les réformes administratives des années 2000 permettrait de mettre à jour des logiques de rationalisation de l'administration qui semblent s'inscrire dans la continuité des formes de rationalisation engagées, depuis le début des années 1980, par les exécutifs précédents. La seconde tient aux transformations apparentes des rapports entre *policies* et *politics* dans le gouvernement de la propreté : là où Jacques Chirac avait mis un point d'honneur à politiser l'administration de la propreté pour en faire le lieu de la mise en scène de ses pouvoirs mayoraux, Bertrand Delanoë, quant à lui, semble vouloir dépolitiser cette administration ou, plus précisément, socialiser le risque politique en matière de propreté.

A l'appui de nos entretiens et observations menées au sein de la direction de la propreté en 2012 et 2013, nous commencerons par montrer la manière dont le coût politique de la propreté est socialisé par le processus de déconcentration qui a lieu dans les années 2000 ; puis nous analyserons plus précisément la place tenue par le dispositif d'effacement des graffitis dans cette administration réformée.

**Encadré :**
**Décentralisation des pouvoirs mayoraux et déconcentration de l'administration parisienne.**
**Des processus en deux temps.**

On peut distinguer deux étapes de décentralisation des pouvoirs du Maire de Paris, depuis le début des années 2000 : la première en 2001-2002 et la seconde, en 2009-2010. À la fin de la mandature de Jean Tibéri, les élus PS de la Ville de

[864] *Idem..*
[865] *Idem.*
[866] Et en particulier sur le chapitre cité plus haut de Philippe Bezes et Christine Musselin qui montrent que le New Public Management, plus qu'une simple logique de marchandisation de l'action publique, est bien aussi une « entreprise de rationalisation » de l'action administrative.

Paris font d'abord le constat que « les mairies d'arrondissement sont des coquilles vides »[867], est l'élection d'un maire socialiste à la tête de l'exécutif parisien est l'occasion de mettre en œuvre les récentes évolutions de la loi « Paris-Marseille-Lyon », que « le Maire de Paris de 1977 à 1995 », selon Georges Sarre, « s'est refusé systématiquement à appliquer »[868]. Les évolutions de la loi dite « PLM » sont inscrites dans la loi du 27 février 2002 relative à la démocratie de proximité, dite « Loi Vaillant ». Outre la création des conseils de quartiers et le renforcement de la démocratie participative dans les communes[869], la loi Vaillant prévoit en particulier dans son chapitre VII des modifications du statut des mairies d'arrondissement de Paris, Marseille et Lyon, au code général des collectivités territoriales. Le Conseil d'arrondissement devient notamment responsable des « équipements de proximité, définis comme les équipements à vocation éducative, sociale, culturelle, sportive et d'information de la vie locale », de leur aménagement et de leurs dépenses de fonctionnement (Article L2511-16 du code des collectivités territorial, tel que modifié par l'article 27 de la loi Vaillant). Concrètement à Paris, cette disposition donne aux Maires d'arrondissements la responsabilité de la gestion de certains équipements. De plus, une dotation dédiée à l'« animation locale » leur est allouée et les Conseils d'arrondissement ont désormais la capacité « de préparer, passer, exécuter, régler les marchés sans formalités préalables dans la limite de 90 000 euros »[870]. En 2009, une seconde étape de décentralisation des pouvoirs mayoraux est lancée à travers la signature d'une « charte des arrondissements ». Elle s'inscrit dans le prolongement d'une communication du Maire de Paris intitulée « Pour un meilleur service de proximité aux Parisiens » le 2 février, et d'une délibération adoptée par le Conseil de Paris le 8 juin 2009. Cette charte qui « organise les relations entre les mairies d'arrondissements et les services municipaux » est adoptée par le Conseil de Paris en novembre 2010[871]. Les maires d'arrondissements obtiennent aussi le pouvoir de subventionner des associations d'intérêt local et d'organiser des événements « d'intérêt local »[872].

D'un autre côté, un processus de déconcentration des pouvoirs à l'intérieur des directions administratives de la Ville est, lui aussi, réalisé en deux temps. La première étape de la déconcentration a été étudiée par le géographe Antoine Fleury dans sa thèse de doctorat sur le gouvernement de l'espace public, notamment à Paris[873], mais en laissant cependant de côté les effets de cette réforme sur la direction la plus importante de la Ville, celle de la Propreté. Cette réforme est menée dès 2001 par François Dagnaud, l'adjoint au Maire en charge de la réforme administrative, qui devient en 2008 adjoint au Maire en charge de la Propreté. C'est d'ailleurs à partir de 2008 qu'un second mouvement de déconcentration a lieu dans l'administration parisienne, principalement centré sur la création de « pôles » sensés favoriser une action publique plus transversale au niveau de chaque arrondissement (voir organigrammes pages suivantes et en Annexes).

---

[867] Dominique Bertinotti, citée dans *Le Figaro*, 21 avril 2001.

[868] BHdV, BMO, 53 - Débat sur la décentralisation.2002, DFAE 136 - Approbation du montant global de la dotation destinée aux états spéciaux d'arrondissements pour 2003.2002, DVLR 126 - Inventaire des équipements dont les Conseils d'arrondissement ont la charge.2002, DVLR 127 - Détermination des modalités de répartition des dotations de gestion et d'animations locales destinées aux états spéciaux d'arrondissements en 2003, en application du titre I du livre V du Code général des collectivités territoriales relatif à l'organisation administrative de Paris, Marseille, Lyon.2002, DVLR 141 - Mise en place de la commission mixte prévue à l'article L. 2511-21 du Code général des collectivités territoriales.2002, DVLR 109 - Délégation donnée aux Conseils d'arrondissement de préparer, passer, exécuter et régler les marchés sans formalités préalables. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 2002. Disponible en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=6605&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=d%C3%A9concentration%20&query=d%C3%A9concentration (dernière consultation, 1/03/2017).

[869] Blondiaux Loïc, Sintomer Yves, « L'impératif délibératif », *Politix*, 2002, vol 2, n°57, pp. 17-35.

[870] BHdV, BMO, débat octobre 2002 sur la décentralisation, intervention de M. Patrick Bloche, PS.

[871] BHdV, BMO, Déliberation/ Conseil municipal/ Novembre 2010 [2010 DUCT 172], disponible en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=86187&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=charte%20des%20arrondissements%20novembre%202010&query=charte%20des%20arrondissements%20novembre%202010 (dernière consultation le 1/3/17).

[872] Ficek Isabelle, « Paris : Delanoë va décentraliser en douceur », *Les Echos*, 8 juin 2009, no. 20439, p. 9.

[873] Fleury, Antoine, 2007, *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 en géographie de l'Université Paris 1.

# I. SOCIALISER LE COÛT POLITIQUE DE LA PROPRETÉ

Chaque mandat de Bertrand Delanoë, le premier de 2001 à 2008, le second de 2008 à 2014, est l'occasion d'une réforme des politiques de propreté. Ces deux réformes s'inscrivent dans une même perspective : donner davantage de pouvoirs, et donc de responsabilités, aux élus et services d'arrondissement, tout en développant des dispositifs participatifs. Au gré de ces réformes, déconcentration des pouvoirs et rationalisation de la conduite des politiques de propreté s'articulent et ont pour effet principal de participer à une logique de partage toujours plus grande des responsabilités en matière de propreté à Paris. Autrement dit, là où les années 1980 et 1990 ont vu la propreté devenir le théâtre au sein duquel les pouvoirs du Maire de Paris étaient mis en scène, les années 2000 marquent un retrait clair de la personnalité du Maire. Espace privilégié de la mise en place de nouveaux partenariats décentralisés entre les élus d'arrondissements et les services techniques, les politiques de propreté se « dépolitisent » à travers la rationalisation de leurs processus de production. Le coût politique de la propreté repose, à la fin des années 2000, sur un nombre et une variété d'acteurs bien plus vaste qu'il ne l'a jamais été à Paris.

On retiendra dans un premier temps les principaux effets de ces réformes, de la refonte l'organigramme et du renforcement des pouvoirs à l'échelle de l'arrondissement, à la systématisation du « copilotage » de l'action publique de propreté. Puis, en prenant davantage de recul, on montrera que les nouvelles politiques d'arrondissement s'inscrivent dans le cadre plus large d'une politique de propreté au sein de laquelle les pouvoirs du Maire s'effacent progressivement pour souligner la responsabilité partagée qu'on les acteurs publics et les Parisiens en la matière.

## *A. RÉFORMER LES POLITIQUES DE PROPRETÉ : DE LA DÉCONCENTRATION AU COPILOTAGE*

En 2001, le premier maire socialiste de la récente histoire municipale de la capitale est élu. Fidèle à la volonté des élus socialistes de mieux répartir les effectifs de l'administration déconcentrée sur le territoire parisien, Bertrand Delanoë s'engage dans une écoute plus attentive des maires d'arrondissements, et notamment des maires de gauche, c'est-à-dire historiquement ceux des arrondissements « de l'est parisien », dans la conduite des politiques publiques parisiennes. En témoigne par exemple l'interpellation en 1997 du Maire de Paris par Roger Madec, alors maire du 19e arrondissement, quant à l'inégale répartition des moyens de propreté dans les arrondissements. L'élu d'opposition considère alors que « *l'inégalité de traitement entre les arrondissements est flagrante, et c'est cela qui est inacceptable* » et « *demande donc de procéder à une répartition des effectifs et des moyens plus équitables et qui traite tous les Parisiens sur un même pied d'égalité* »[874]. Sur la base de ces débats passés, Bertrand Delanoë engage la déconcentration des structures administratives, dont nous allons observer les modalités au sein de la DPE, afin de les rapprocher des élus d'arrondissement et de garantir une répartition des moyens plus proche des besoins politiques de *tous* les arrondissements de Paris.

[874] BHdV, BMO, 1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997), intervention de Roger Madec.

En effet, jusqu'au début des années 2000, l'administration parisienne est largement restée débitrice de la structure que lui avait donné son gouvernement préfectoral avant 1977. Si la municipalisation des services n'a pas été sans effets sur la politisation de la propreté (cf. chapitre 1), ses conséquences sur la structure de commandement hiérarchique des agents, elles, sont restées marginales. Le juriste Pierre-Eric Spitz[875] décrit les directions administratives de la Ville de Paris comme autant de « cheminées parallèles », prises dans un système « extrêmement cloisonné et centralisé » qui « *répondaient hiérarchiquement […] à l'autorité puissante d'un secrétaire général […] qui n'avait pas à s'embarrasser de la présence encombrante de conseils d'arrondissement élus, d'adjoints à la forte personnalité et, pour tout dire, d'un quelconque fonctionnement démocratique élémentaire* »[876]. S'appuyant lui aussi sur ces propos de Pierre-Eric Spitz, le géographe Antoine Fleury rend compte du renforcement du rôle des Adjoints au Maire et de leurs cabinets, « *définissant eux-mêmes la politique menée par les directions placées sous leur tutelle et intervenant régulièrement dans le processus de décision* »[877]. Du côté des services techniques, l'ingénieur de division des 9e et 10e arrondissements souligne que « cette déconcentration des services [lui] a donné beaucoup plus de pouvoir »[878]. Au-delà de l'accroissement des pouvoirs dans les divisions, cette réforme permet de mettre un terme à l'imperméabilité qui présidait jusqu'ici aux relations entre les Mairies d'arrondissement et les services afin de « travailler au plus proche avec les mairies, pour que leur souhait, leurs besoins soient pris en compte »[879].

Précisément, au sein de la direction de la propreté, une déconcentration des responsabilités s'opère, elle repose sur deux modifications principales de l'organigramme de la Propreté de Paris. D'une part, les « circonscriptions territoriales » (Nord, Est et Sud) sont supprimées au profit d'un rapprochement entre les divisions (les « subdivisions » sont renommées) et le commandement central de la propreté assuré par le Service Technique de la Propreté de Paris (STPP). Jean-Paul Bidaud, chef de division ayant participé à la mise en place de la réforme du début des années 2000, estime que la suppression des circonscriptions a permis de « *donner beaucoup plus de pouvoirs aux divisions, en leur donnant des moyens supplémentaires aussi, comme la comptabilité, la gestion complète administrative du personnel* ». D'autre part, les « secteurs » de propreté sont redécoupés afin que leurs frontières correspondent à celles des conseils de quartiers, définis suite à la loi Vaillant de 2002. Le rapprochement entre les acteurs techniques et politiques rend aussi possible la multiplication des

---

875 Agrégé de philosophie et diplômé de l'IEP de Paris et de l'ENA, il est au début des années 2000 directeur des affaires juridiques de la Ville de Paris, après avoir été notamment conseiller technique au cabinet de la ministre de la justice en 1997 et conseiller du président de l'Assemblée Nationale entre 2000 et 2001. Depuis 2013, il est directeur général de la société d'exploitation de la Tour Eiffel. Sources : Who'sWho : https://www.whoswho.fr/bio/pierre-eric-spitz_74482, et *Les Echos* : http://www.lesechos.fr/30/10/2013/LesEchos/21554-145-ECH_pierre-eric-spitz.htm (dernières consultations le 5 février 2017).

876 Spitz, Pierre-Éric, « L'administration parisienne de la noblesse d'État à l'entreprise de services », *Pouvoirs* 2004/3 (n° 110), p. 118.

877 Fleury 2007, *op.cit.*, chapitre 9, p. 407.

878 Entretien avec Jean-Paul Bidaud, ingénieur de division des 9e et 10e arrondissements, Paris, rue du Faubourg Poissonnière, 18 juin 2012. Jean-Paul Bidaud est arrivé dans les services territoriaux de la propreté en 1995, comme chef de la division des 1er et 4e arrondissements avant de travailler dans les services centraux, auprès du Service Technique de la Propreté de Paris (STPP). À ce poste, il accompagne la réforme de décentralisation menée au début des années 2000, aux côtés de M. Braud. « Et quand la réforme a été mise en place, j'ai souhaité retourner justement en division, parce que d'un seul coup la division reprenait beaucoup plus de pouvoir et d'indépendance », nous explique-t-il en entretien. Il prend alors la tête de la division du 13e arrondissement, avant de devenir chef de la division des 9e et 10e arrondissements.

879 *Ibid.*

interventions dans les conseils de quartiers, au cours desquels « le chef de division pourra être accompagné d'une personne qui connaît vraiment bien le secteur »[880].

Cependant, à l'issue de cette première réforme, rien n'oblige les élus, les conseils de quartiers ni les divisions territoriales à travailler ensemble au quotidien. La seconde réforme, conduite à partir de 2008 par le nouvel adjoint à la propreté, François Dagnaud[881], prévoit des relations systématiques entre les instances politiques et les services déconcentrés de la propreté, notamment autour de la production des plans de propreté. C'est ce qu'on appelle le « copilotage » de la politique de propreté, principe au nom duquel la Direction de la Propreté « *considère que les services techniques sont légitimes sur les techniques de nettoiement* » mais que « *sur la méthode, en revanche, ils ne sont pas plus légitimes que les élus et que les habitants pour définir les endroits où on doit travailler* »[882]. Outre ce principe, c'est le caractère « obligatoire » des procédures de copilotage qui caractérise la seconde réforme. Patrick Nieps, responsable de la division des 1er à 4e arrondissements précise que jusqu'en 2008, *« il n'y avait pas de règle absolue, c'est-à-dire que chaque mairie, chaque division procédait un peu comme elle l'entendait* », mais qu'à partir de cette réforme, « *c'est très cadré […], donc là qu'on le veuille ou non, maintenant c'est une obligation. Que le maire d'arrondissement le souhaite, que le chef de division le souhaite ou pas, c'est pareil*. »[883]

Le passage d'une organisation héritée du fonctionnement préfectoral à une organisation déconcentrée des services de propreté peut donc être synthétisé à travers les deux organigrammes ci-dessous :

[880] *Ibid.*

[881] Élu du 19e arrondissement, il était auparavant, lors de la première mandature de Bertrand Delanoë, adjoint à la réforme administrative et donc à ce titre, impliqué dans les processus de déconcentration notamment de la direction de la propreté : « dans le mandat précédent je m'occupais de ressources humaines et de décentralisation entre 2001 et 2008 avant de m'occuper de propreté » (entretien, mars 2013).

[882] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

[883] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 27 novembre 2012.

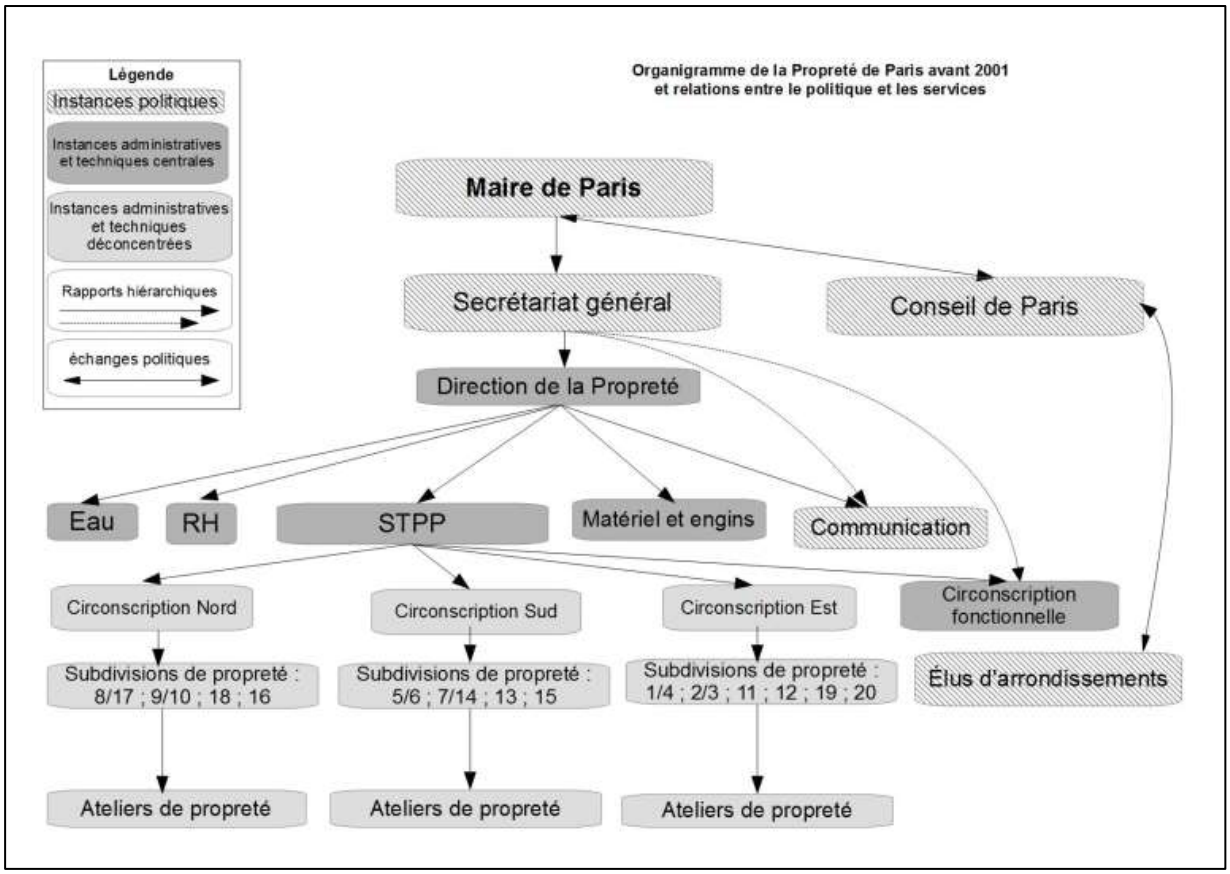



Figure 11 - Organigramme de la Direction de la Propreté de Paris avant 2001[884].

[884] Organigrammes reconstitués par l'auteure, à l'appui des archives consultées, des entretiens et observations réalisés au sein de la Direction de la Propreté de Paris en 2012 et 2013.

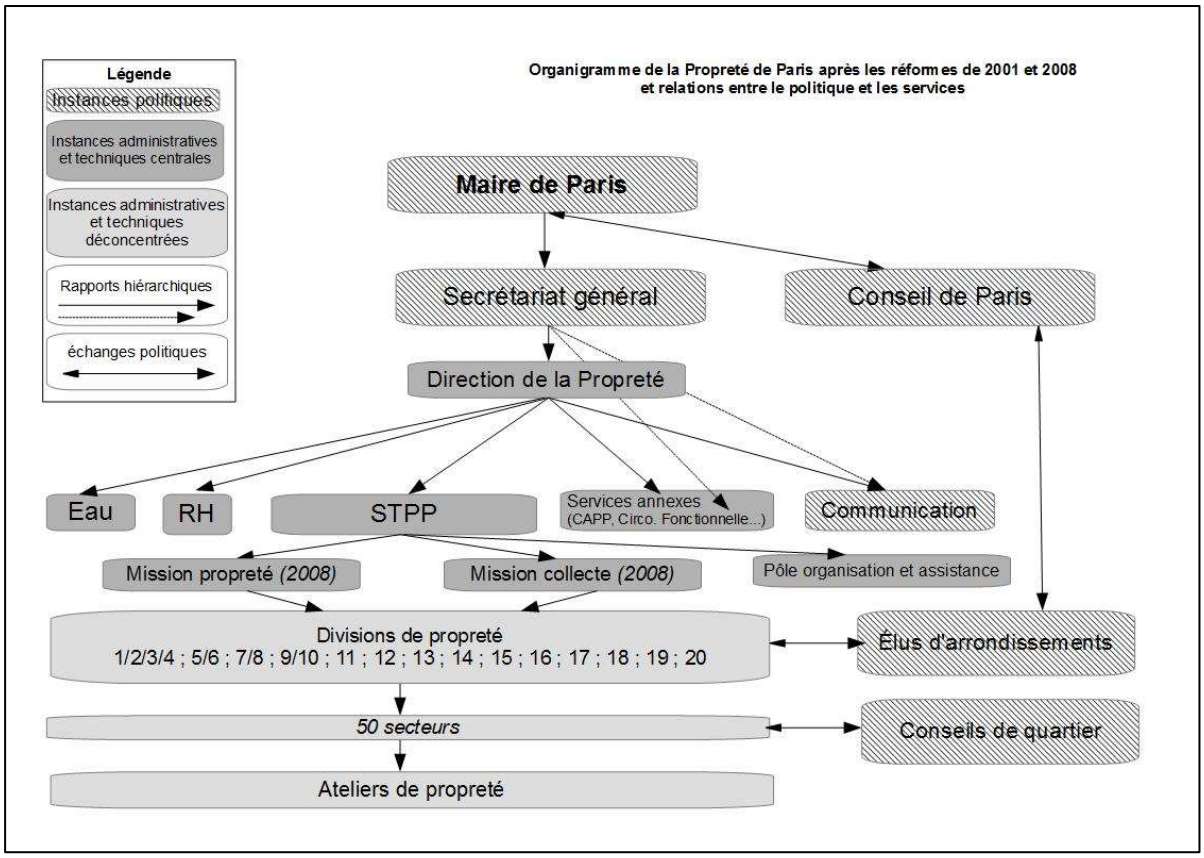
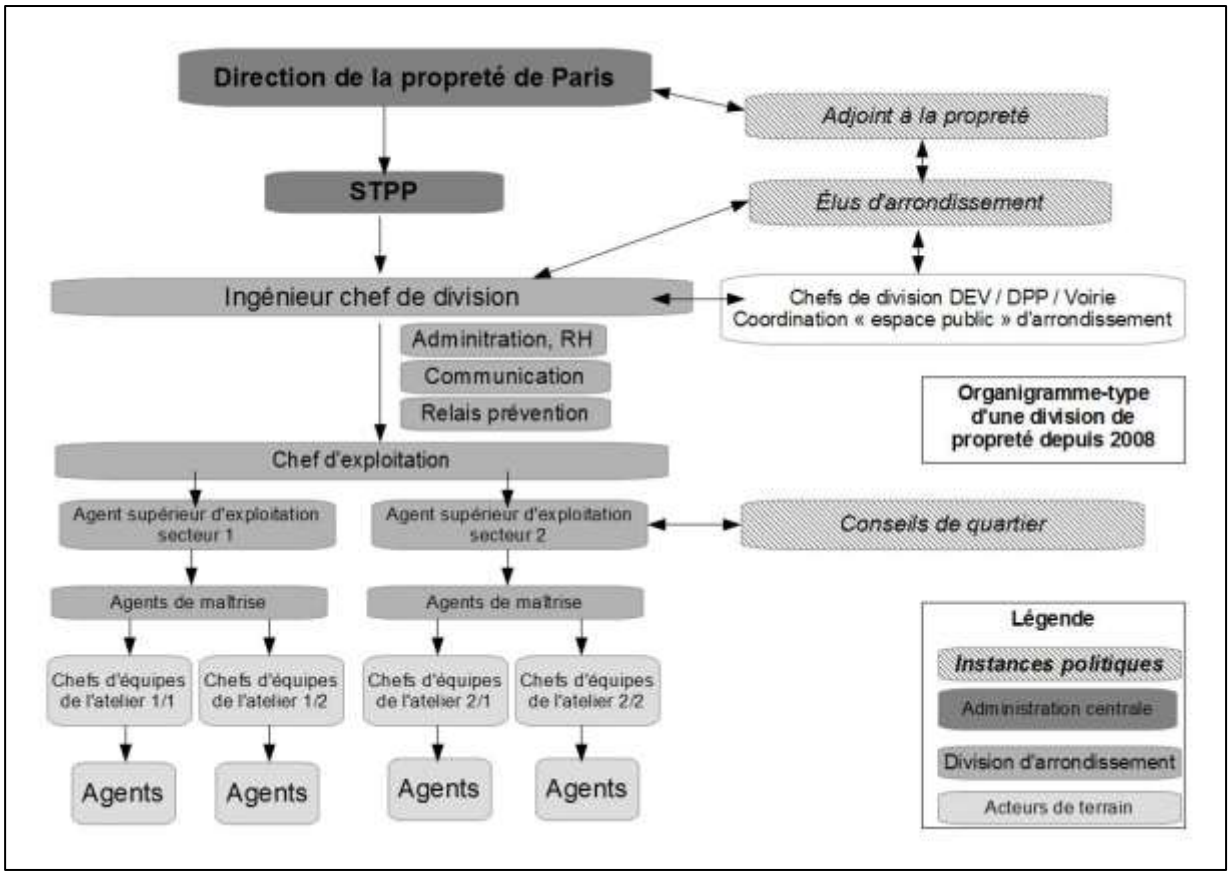



Figure 12 - Organigramme de la Direction de la Propreté de Paris après les réformes de 2001 et 2008.

Dans un 3e schéma, on fait un zoom sur le précédent, pour représenter les espaces d'interaction entre les acteurs des divisions de propreté et les acteurs politiques de l'arrondissement :




Un effet du croisement de la décentralisation des pouvoirs vers les maires d'arrondissement et de la déconcentration des pouvoirs administratifs vers les chefs de division est bien la possibilité d'une réactualisation du *« conflit entre légitimité démocratique (les élus) et légitimité bureaucratique (les fonctionnaires)* » et du renforcement des « *contrôles politiques sur les administrations* »[885]. En effet, des échanges réguliers ont lieu entre les chefs de division et les élus d'arrondissement, qui ont « des réunions au moins une fois par mois avec le maire, au moins », alors que « avant cette réforme, on ne voyait pratiquement jamais le maire d'arrondissement »[886]. C'est donc un premier principe du *New Public Management* qui trouve ici son incarnation. Un second principe est également appliqué dans la refonte des organigrammes, puisqu'on assiste à la séparation entre les fonctions décisionnelles et opérationnelles aux deux niveaux de la hiérarchie de la Direction : au niveau central, les décisions sont opérées par le directeur de la Propreté de Paris alors que le chef du STPP reste responsable des fonctions opérationnelles. De même, au niveau des divisions, l'ingénieur décide et l'Agent Supérieur d'Exploitation (ASE) organise le travail opérationnel. Enfin, cette réforme s'inscrit dans un contexte de contrainte budgétaire, qui est elle aussi un argument fort de la mise en place de réformes inspirées du *New Public Management*. Bien que moins sensible au premier abord, la réduction des dépenses publiques se manifeste dans l'exigence nouvelle de maintien des effectifs, tout en promouvant une répartition plus égalitaire de ces derniers dans les arrondissements. Cela se traduit, concrètement, par

[885] Bezes, Philippe, « Administration », in Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P. (dir.), 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, 4e éd., Presses de Sciencespo, p. 46.
[886] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*

la réduction des effectifs dans certains arrondissements (comme le 7e) au profit d'autres (comme le 20e) et par la fin d'une certaine souplesse budgétaire :

> *« On travaille à moyens constants. […] Le temps où l'on faisait toujours plus, toujours plus parce que finalement, en exagérant un peu quand même, on n'avait qu'à demander les moyens pour les avoir, il est largement révolu celui-là. »*[887]

Travaillant « à moyens constants », les acteurs de la maîtrise territoriale de la propreté de Paris sont confrontés à un réajustement de leurs méthodes.

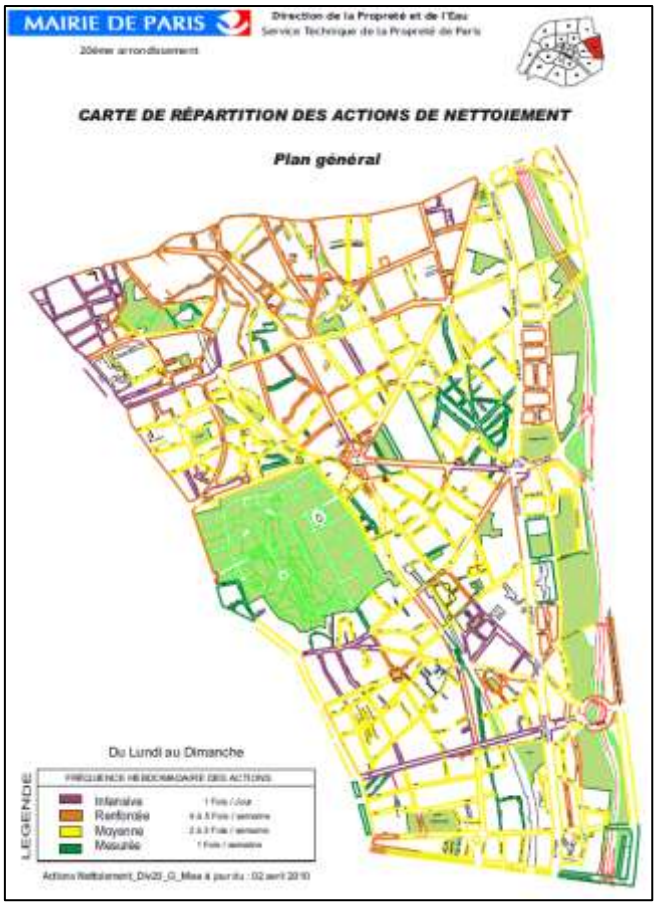
Quant aux « plans de propreté », c'est-à-dire la programmation des actions de nettoyage de la voie publique par les éboueurs, ils sont produits en collaboration entre le politique et les services, dans chaque secteur. Concrètement, des diagnostics sont réalisés par les membres des conseils de quartiers et rue par rue, des jugements sont établis sur le niveau de propreté des espaces : « c'est sale, c'est très sale, c'est affreusement sale, c'est propre »[888]. Les premiers diagnostics ont été réalisés en 2002, par les conseils de quartiers qui le souhaitaient, et depuis 2008 ils sont obligatoires. Croisés avec les diagnostics faits par les services de propreté, ils permettent de trouver un premier compromis sur les priorités à mettre en œuvre dans le nettoyage des rues du secteur. Ensuite, les services de propreté proposent des plans de propreté idéaux, correspondant aux exigences relevées par le diagnostic et les présentent aux élus d'arrondissement. Enfin, en fonction des moyens et des préférences des élus, le plan est réajusté pour produire un compromis politiquement accepté entre les moyens disponibles et les besoins des habitants :

> *« Voilà comment on élabore nos plans de propreté. On essaie de voir quels sont les besoins, qu'est-ce qu'il faudrait, on travaille comme ça, et ensuite quels sont nos moyens et comme généralement ça ne va pas ensemble, on reprend, on ajuste et après on présente donc à notre élu de tutelle et puis on repart dans les discussions parce que comme tout élu, il voudrait que pratiquement tout son arrondissement soit en violet quoi (couleur des passages les plus réguliers) »*[889]

Concrètement, les plans de propreté se présentent sous la forme de cartes d'un secteur sur lesquelles sont représentées différentes informations qui permettent aux chefs d'ateliers d'organiser et de répartir le travail de leurs agents. Certains plans indiquent par exemple si les rues doivent être nettoyées par l'action d'un balayeur ou d'un engin de lavage, et à quelle fréquence hebdomadaire. Ci-dessous, un plan de propreté du 20e arrondissement daté de 2010 sur lequel apparaissent les voies devant être entretenues une fois, 2 à 3 fois, 4 à 5 fois par semaine voire tous les jours :

---

[887] Entretien avec Patrick Nieps, novembre 2012, *op.cit.*
[888] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*
[889] *Ibid.*




D'autres plans rendent compte de la concentration d'un type particulier de souillures[890].

Outre la fréquence du nettoyage des rues, ces plans permettent d'« optimiser les moyens » répartis par la Direction de la propreté et qui « arrivent au compte-goutte » selon les propos de l'élu à la propreté du 20e arrondissement, Olivier de Marco[891]. Il s'agit aussi de systématiser le type de moyens mobilisés pour entretenir les chaussées :

> *« On ne va pas traiter une déjection canine comme un autre déchet, par exemple. Donc là on sait, c'est ce qu'on appelle par exemple (sort un plan) que c'est essentiellement […] des rues à chiens. C'est surtout du lavage qui doit passer, le balayage, il n'est pas toujours efficace, si c'est pour étaler la déjection. »*[892]

Des plans sont aussi construits pour rendre compte des espaces qui, de manière saisonnière, doivent être entretenus d'une manière différente. On pense ici par exemple, aux « plans feuilles » qui permettent la prise en compte du ramassage des feuilles d'arbre dans les activités de propreté.

S'ils sont théoriquement censés être renouvelés tous les ans, les plans de propreté élaborés en 2008 deviennent souvent, dans la réalité, des plans de travail sur plusieurs années. Cette photographie prise lors d'une observation dans un atelier de propreté du 4e arrondissement en novembre 2012 atteste de la pérennité dont fait l'objet le plan de propreté élaboré en 2008 :

---

[890] Voir Annexes, un exemple de plan du 20e arrondissement indiquant les rues dans lesquelles une présence plus importante de déjections canines a été remarquée.

[891] Entretien avec Olivier de Marco, adjoint à la Maire du 20e arrondissement en charge de la propreté, accompagné de Nicole Audic, chargée de mission propreté au cabinet de la Mairie du 20e arrondissement, Paris, dans un café, 20 mars 2013.

[892] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*

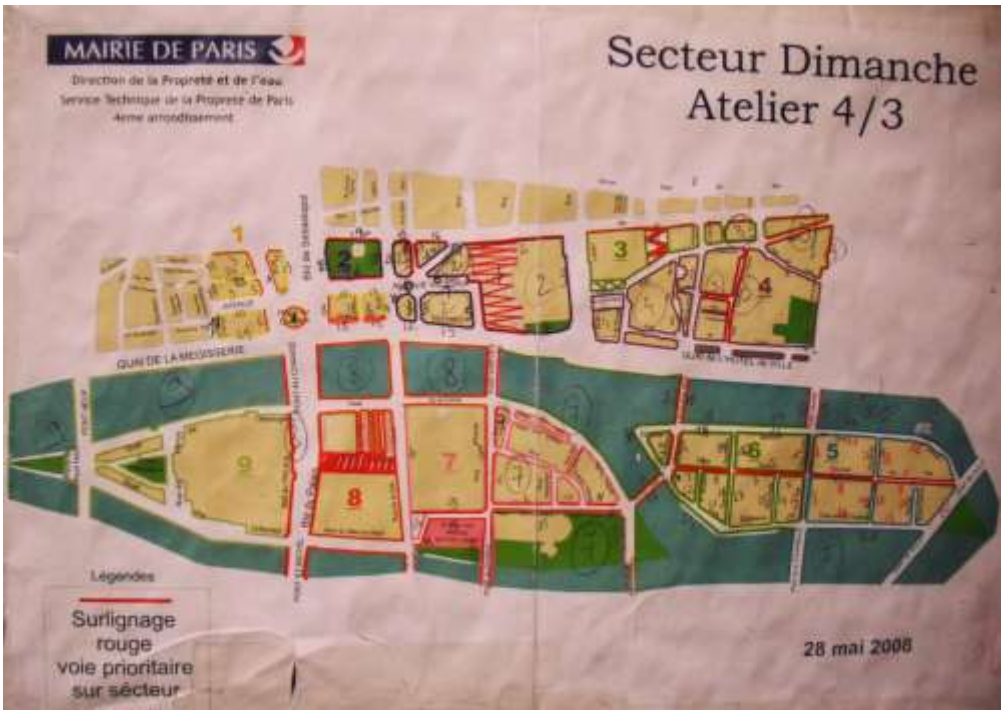



Figure 13 - Plan de propreté pour le dimanche, atelier 4/3. Novembre 2012, photographie prise par l'auteure.

Les plans de propreté sont donc les instruments de la programmation quotidienne du travail routinier des équipes d'ateliers. Le fait qu'ils soient co-produits avec les habitants et validés par les élus engage les acteurs de terrain à rendre des comptes auprès des élus et des habitants. D'autre part, les plans *ex-post* sont réalisés par les chefs d'équipe et insérés dans un logiciel unique, « géopro » qui « permet, tous les jours, de rentrer ce qui a réellement été fait »[893]. Grâce à ces retours, les élus et les riverains peuvent garder un œil sur le travail effectué par les services techniques qui, quant à eux, disposent d'un outil pour prouver que leur travail a été fait en cas de plaintes répétées. Mais de manière générale, ces instruments sont un support pour l'augmentation de la fréquence des relations entre le politique et les services techniques, le premier ayant désormais un ascendant certain sur le travail des seconds.

On perçoit ici clairement « *la diffusion de nouveaux instruments […] censés favoriser une meilleure efficacité et une plus grande satisfaction de l'usager, par le biais de techniques de production « scientifique » du résultat* »[894]. Le recours à la participation des conseils de quartier pour l'élaboration des plans de propreté, la standardisation des résultats du travail réalisé dans le logiciel *Géopro* et la possibilité d'un contrôle *ex-post* ouverte par cet instrument participent de cette nouvelle organisation une fois de plus, ici, inspirée des principes du *New Public Management.*

*

Les réformes de la politique de propreté menées dans les années 2000 sont donc à la fois le produit d'une volonté politique de déconcentrer l'action des services techniques pour les rapprocher des élus

[893] Entretien avec Jean-Pierre Bidaud, *op.cit.*

[894] Bezes Philippe, « Administration », in Boussaguet, Jacquot, Ravinet, 2014, *op.cit.*, p. 46 ; voir aussi sur ce sujet le numéro thématique « Gouverner par les architectures informatiques » de la revue *Gouvernement et action publique,* 2015/2, n°2.

d'arrondissement, et de rationaliser la fabrique des politiques de propreté à travers le développement de nouveaux instrument de gouvernement, tels que le copilotage ou les plans de propreté. La conjonction de ces deux dynamiques contribue à l'application de principes issus du *New Public Management*. Mais face à ce processus, les réactions des acteurs sont ambivalentes et des formes de résistance à la réforme s'incarnent dans l'organisation du travail telle qu'elle nous a été décrite par les acteurs rencontrés. En outre, ce que l'on pourrait nommer la « néo-managérialisation » des politiques de propreté s'inscrit dans un processus plus vaste et, à notre sens, plus pertinent pour analyser les réformes des années 2000 : la dépolitisation du travail de propreté.

### *B. DÉCONCENTRATION DES SERVICES : UNE DÉPOLITISATION DU TRAVAIL DE PROPRETÉ ?*

> *« Après, c'est fonction des élus et des conseils de quartier (rires). Il y a des fois où les contacts sont nombreux, rapprochés et plutôt constructifs. Et il y a des conseils de quartier ou élus avec lesquels ça se passe comme ça, sans vraiment se voir. »*[895]

La mise en œuvre de ces réformes n'est pas homogène et la déconcentration des missions de propreté se fait de manière variable, selon le contexte politique de chaque arrondissement. Dans un premier temps, on observe quelques limites dans la mise en œuvre de ces réformes, à la fois dues à des sentiers de dépendance dont il est difficile de se défaire, et à des résistances plus ou moins fortes de la part des acteurs, qu'ils soient élus d'opposition ou fonctionnaires critiques à l'égard de cette réforme. Que nous dit cette implication inégale des élus et des fonctionnaires dans la mise en œuvre de ces réformes ? Pour répondre à cette question, on prendra un peu de recul sur l'échelon de l'arrondissement et l'on tentera de comprendre, depuis l'échelon central, les ambitions du copilotage. Ce changement d'échelle nous permettra de révéler l'enjeu à nos yeux central de ces réformes : diminuer le coût politique des plaintes dans la politique de propreté et partager davantage les responsabilités dans un domaine d'action qui n'est visiblement plus le domaine réservé de la mise en scène des pouvoirs du Maire de Paris.

## 1. Une implication inégale du politique dans le copilotage

Une première limite à la mise en œuvre du copilotage réside, d'après les acteurs administratifs et techniques rencontrés, dans l'implication plus ou moins forte des instances politiques de l'arrondissement dans les politiques de propreté. Par exemple, Patrick Nieps, ingénieur de la division de propreté regroupant les 1er, 2e, 3e et 4e arrondissements, constate que l'investissement des maires d'arrondissement dans le copilotage « dépend des arrondissements ». Alors qu'il « a des contacts très réguliers avec l'adjoint » dans le premier arrondissement, il ne voit que très peu l'élu du 4e arrondissement et a même « du mal à [se] souvenir de son nom »[896], bien que celui-ci soit de la même couleur politique que le Maire de Paris d'alors, Bertrand Delanoë. La couleur politique est cependant bien la raison pour laquelle d'autres élus d'opposition, comme Rachida Dati, maire du 7e

[895] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*
[896] Entretien avec Patrick Nieps, juin 2012, *op.cit.*

arrondissement, entretiennent des relations plus distantes avec des services dont ils peuvent, en période électorale, être amenés à critiquer l'organisation. Son élu à la propreté, René-François Bernard, souligne par exemple que le copilotage est un moyen pour la Mairie PS de « rendre responsable de ce qui va le plus mal » les élus d'opposition[897]. Aussi la mise en place du copilotage s'avère-t-elle parfois plus superficielle dans les arrondissements gouvernés par la droite et les responsables de division sont bien conscients de cet enjeu, comme en témoigne cette réflexion de l'ingénieur de division du 7e arrondissement :

> *« C'est une mairie de droite (rires). […] On sait bien qu'il va se jouer des choses, Mme Dati souhaite toujours se présenter, la propreté est souvent prise entre deux feux à ce moment-là. Donc nous on sait toujours qu'ils peuvent se servir un peu de ce qu'on va leur dire donc on fait quand même attention. Et puis eux aussi, ils ne veulent pas non plus rentrer à fond, parce qu'ils veulent se servir des services qui ne fonctionnent pas bien pour pouvoir dire qu'ils vont faire mieux après. Même s'ils travaillent avec nous, s'ils sont toujours super avec nous, ils nous aiment bien je pense mais ils n'approfondissent pas plus que ça. »*[898]

Outre leur couleur politique, les élus n'ont parfois « pas trop le temps de regarder à fond et de modifier les choses », même si d'autres, plus intéressés, s'impliquent jusqu'à un niveau plus fin d'exigences pour le plan de propreté[899].

Autres instances politiques prises dans le copilotage, les conseils de quartiers. Tout comme les élus, les habitants sont plus ou moins impliqués dans les procédures de copilotage mises en œuvre dans chaque secteur d'arrondissement depuis 2008. Étudiées dans le cadre de ses recherches sur l'aménagement des espaces publics parisiens, les relations entre les conseils de quartiers et les services de la Ville sont critiquées par Antoine Fleury dans un article intitulé « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité. Le cas de Paris *intra muros* », paru en 2010 dans la revue *L'espace politique*[900]. Il dénonce notamment, à la suite de Loïc Blondiaux, la faible représentativité sociale des habitants qui les composent, par rapport aux quartiers ou arrondissements dont ils émanent. Rappelant que « *le jeu de la démocratie locale fait que sont principalement consultées les franges les plus favorisées de la population, qui sont celles qui s'investissent le plus dans les organes de concertation* »[901], il souligne le fait qu'en matière d'aménagement, les membres des conseils de quartier sont porteurs d'une certaine « *représentation culturaliste et patrimoniale de la ville* » qui les amène à prendre des décisions allant dans le sens de la « *valorisation à moyen terme de leur bien immobilier* »[902]. Nous n'avons pas observé le travail des conseils de quartier (dont certains disposent même d'une « commission propreté »), mais les propos des ingénieurs de division rencontrés vont dans le sens des constats présentés par Antoine Fleury. Ainsi, Jean-Paul Bidaud reste-t-il relativement critique face aux préférences de l'habitant mobilisé qui « *connaît surtout devant chez*

---

[897] Entretien avec René-François Bernard, adjoint à la Maire du 7e arrondissement en charge de la propreté, Paris, Mairie du 7e arrondissement, 26 mars 2013.

[898] Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements, Entretien avec Cyril Mouët et James Cordier, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

[899] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*

[900] Voir Fleury, Antoine, « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité. Le cas de Paris *intra muros* », *L'espace politique*, n°10, 2010/1, *Les arènes du débat public urbain*, en ligne : http://espacepolitique.revues.org/1560 (dernière consultation, le 9 février 2017).

[901] *Ibid*., §20.

[902] Ibid.

*lui* » et qui « *aurait souvent tendance à penser que devant chez lui c'est sale, à coté c'est propre* »[903]. L'implication différenciée des élus et des conseils de quartier dans le copilotage est donc une première limite à la mise en œuvre de ce dernier.

En prenant légèrement plus de recul historique, les chefs de divisions rencontrés relativisent par ailleurs le caractère novateur de ce dispositif déconcentré. Deux éléments leur permettent de nuancer la révolution qu'induirait un rapprochement entre les services techniques de la propreté et les instances politiques d'arrondissement. Patrick Nieps se souvient tout d'abord que dans quelques arrondissements « *comme Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, [il] faisait du copilotage sans le dire et sans le savoir, de façon informelle* »[904]. Fondés sur « l'improvisation », des réunions entre les services déconcentrés et les mairies d'arrondissement pouvaient avoir lieu, afin de confronter les perceptions de la propreté des uns et des autres, dans la mesure ajoute-t-il où *« même si le maire d'arrondissement n'est pas dans notre hiérarchie […], on est là pour le service public, c'est-à-dire pour le riverain, et on sait bien qu'un riverain insatisfait, c'est aussi un électeur* ». En ce sens, les réformes des années 2000 sont aussi l'institutionnalisation de pratiques déjà existantes. Ces pratiques, prises dans les enjeux électoraux que pouvaient représenter un espace bien entretenu pour un maire d'arrondissement, étaient cependant davantage guidées par la réponse à la plainte que par des enjeux participatifs puisque comme le précise le responsable du STPP, « *le service, c'est dans la tradition d'essayer de répondre aux plaintes quand même* »[905]. Autrement dit, bien que certainement davantage conflictuelles, des relations entre les services et les habitants ont toujours existé, ne serait-ce que pour que les premiers expliquent aux seconds le travail réalisé.

Écoutée pour satisfaire l'électorat, la plainte n'est plus le seul moyen d'expression des habitants sur la propreté des espaces publics. Cela nous enjoint à questionner le sens du copilotage à l'aune de la politisation des rapports entre les riverains et les services de la ville : les relations avec les chefs de secteurs sont-elles là pour incorporer la parole citoyenne dans le gouvernement de la propreté ou bien s'agit-il de désamorcer d'éventuelles plaintes en augmentant l'empathie et la compréhension par les habitants du travail des acteurs municipaux de la propreté ? Sur ce point, Antoine Fleury souligne que l'« *on ne peut exclure que le choix de produire les espaces publics dans la concertation s'inscrive bel et bien dans une logique électoraliste* »[906].

## 2. Proposer un service plus adapté aux usagers pour dépolitiser leur plainte

L'hypothèse selon laquelle le copilotage aurait été mise en œuvre par l'équipe de Bertrand Delanoë, en priorité pour réduire le coût politique des questions de propreté s'appuie sur deux pistes principales : d'un côté, la logique technocratique d'administration de la propreté n'est pas profondément remise en cause par la logique politique dans l'élaboration des plans de propreté. De l'autre, grâce au copilotage et aux campagnes de communication, tout est fait pour que la portée de la plainte soit atténuée et que les acteurs de la propreté puissent se défendre devant les citadins. Autrement dit, avec la mise en œuvre du copilotage, on assisterait moins à une transformation

[903] Entretien avec Jean-Paul Bidaud, *op.cit.*
[904] Entretien avec Patrick Nieps, *op.cit.*, novembre 2012.
[905] Entretien avec Philippe Cheval, *op.cit.*
[906] *Ibid.*, §16.

profonde de l'administration de la propreté, qu'à l'instauration d'un instrument permettant aux élus de la « gouverner à distance »[907].

À bien écouter les acteurs de la Propreté de Paris, plusieurs de leurs réflexions laissent entendre que leur implication auprès des conseils de quartier relève davantage, pour eux, d'une mission pédagogique que d'une mission d'écoute. Jean-Paul Bidaud se félicite de voir que le copilotage est un moyen pour les services techniques de « relativiser un peu [le] point de vue » des riverains qui « [se plaignent] toujours de [leur] rue ». Les échanges réguliers sont un moyen pour les agents de la propreté d'« explique[r] [leurs] contraintes, ce qu'il[s] f[ont], et déjà ça passe un peu mieux »[908]. Autrement dit, et c'est un point essentiel, le sens de l'intérêt général reste, du point de vue des acteurs de la Propreté de Paris, entre les mains des techniciens de terrain et des ingénieurs de division. De même, lorsqu'une plainte est formulée et qu'y répondre implique de déroger au plan de propreté, c'est bien le chef de secteur qui a le dernier mot car il est « *responsable de la propreté, c'est-à-dire qu'il assure à la fois la cohérence du plan de propreté et […] c'est le chef de secteur qui porte cette responsabilité* »[909].

De même, si les élus d'arrondissements interviennent plus systématiquement dans la définition des priorités de l'action des services techniques sur l'arrondissement, les chefs de division restent hiérarchiquement soumis à l'autorité du chef du STPP. Les mairies d'arrondissement ne disposant pas de moyens propres, la répartition des moyens des services de propreté reste effectuée au niveau central de la Direction. Dans ces conditions, pour les acteurs déconcentrés de la propreté, travailler avec le politique relève davantage de la diplomatie, d'une action permettant une meilleure compréhension de *leur* point de vue et de *leur* travail, que d'une co-production des politiques de propreté. La systématisation du plan de propreté et la mise en place du logiciel Géopro permet, concrètement, d'apporter une réponse précise aux plaintes des riverains. Nicole Audic chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement, spécialisée dans les questions de propreté nous explique à ce propos, que lorsqu'elle reçoit « un courrier de plainte », elle l'envoie « automatiquement » à la communicatrice de la division de propreté. Cette dernière lui renvoie « *des éléments techniques pour savoir le plan de propreté s'il a été balayé, pas balayé depuis X jours voire des semaines* », à partir des données de Géopro et des comptes rendus des ateliers. Elle reprend ces éléments techniques et « *renvoie ce courrier aux habitants plus une réponse plus politique* »[910].

D'un point de vue plus macro, d'autres indices nous permettent de corroborer l'hypothèse d'une mise à distance du politique des problèmes de propreté. La réforme de l'administration de la propreté, fondée à la fois sur la déconcentration des services et le copilotage, est un moyen pour les pouvoirs

---

[907] On reprend ici l'expression forgée par Renaud Epstein dans l'analyse qu'il propose des politiques de rénovation urbaine en France. Voir Epstein, Renaud, 2013, *La rénovation urbaine. Démolition-reconstruction de l'État*, Paris, Presses de Sciencespo.

[908] Entretien JP. Bidaud, *op.cit.*

[909] Entretien avec Bernard Pothier, chargé de mission au sein de la « Mission Propreté », Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 27 novembre 2012.

[910] Entretien avec Olivier de Marco, adjoint à la Maire du 20e arrondissement en charge de la propreté, accompagné de Nicole Audic, chargée de mission propreté au cabinet de la Mairie du 20e arrondissement, Paris, dans un café, 20 mars 2013.

publics de résoudre, par le *management* et la participation citoyenne, un certain nombre d'obstacles sur lesquels se heurtent les politiques de propreté.

D'abord, ne pouvant augmenter les moyens consacrés à la propreté, les élus cherchent à faire baisser le nombre de plaintes des Parisiens, c'est-à-dire plus prosaïquement à réduire le coût politique du mécontentement citoyen en matière de salubrité urbaine. La systématisation du copilotage d'une part et la production de plans de propreté mobilisables pour rendre compte du travail effectivement réalisé (*via* le logiciel Géopro) ont en fait permis de renforcer les liens entre les services de propreté et les habitants les plus soucieux de la salubrité environnante. « Indicateurs de performance », les plans de propreté sont de « *nouveaux instruments, censés favoriser une meilleure efficacité et une plus grande satisfaction de l'usager* »[911]. Cette adaptation du service aux usagers (ou à certains usagers) entre pleinement dans les principes du *new public management* et a permis de faire accepter un niveau de prestation équivalent, voire moindre, aux citadins. Pour répondre plus précisément à la demande et « nettoyer mieux », l'élu à la propreté, François Dagnaud, articule ce mot d'ordre à l'expression « salir mois » dans un slogan qui vise à faire poser aux riverains et aux services un « regard différent »[912] sur la politique de propreté. Partant du constat que, schématiquement, « *les élus se faisaient engueuler sur le thème : "mais c'est pas assez propre, qu'est-ce que vous foutez ?"* »[913], le slogan « Nettoyer mieux, salir moins » accompagne une politique qui porte visiblement ses fruits puisque différents acteurs nous précisent qu'en 2012, les réclamations qu'ils reçoivent sont d'une teneur différente : « *Aujourd'hui, c'est "c'est sale, ou ce n'est pas propre, vous travaillez, mais j'ai des concitoyens qui ne sont pas respectueux"* »[914]. Autrement dit, la responsabilité collective du maintien de la ville dans un état de « propreté » pèse davantage, grâce à une politique de communication intense, sur les individus.

En effet, la diminution du coût politique des enjeux de propreté passe par une volonté affichée de partager les responsabilités de la malpropreté de certains espaces en produisant des campagnes de communication clairement orientées vers la moralisation des comportements déviants des Parisiens. Pour Caroline Chal, responsable de la communication au sein de la Direction de la Propreté, la communication de la Propreté de Paris « *c'est toujours la même chose […] : c'est : "vous ne feriez pas cela chez vous, ne le faites pas dans la rue"* »[915]. Mais après avoir insisté sur la verbalisation des contrevenants en 2011, une nouvelle campagne de communication est lancée en 2013, dont le message est caricaturé par son collègue Régis Leroux : « *si vous ne faites pas d'effort, on ne va pas y arriver* », avant que Caroline Chal ne surenchère en suggérant que « *l'étape d'après c'est "voilà combien ça vous coûte et on ne peut pas y arriver si vous ne faites pas d'effort"* »[916].

---

[911] Bezes, Philippe, « Administration », in Boussaguet, Jacquot, Ravinet, 2014, *op. cit.*, p. 46.

[912] Entretien avec François Dagnaud, adjoint au Maire de Paris en charge de la propreté de 2008 à 2013, Paris, Mairie du 19e arrondissement, 6 mars 2013.

[913] *Ibid.*

[914] Entretien JP Bidaud, *op.cit.*

[915] Entretien avec Caroline Chal, responsable de la communication, Propreté de Paris, avenue de France, 13 mars 2013.

[916] *Ibid.*

Figure 14 - Affiche de la campagne de communication lancée en 2011 par la Propreté de Paris. source, paris.fr

Figure 15 - Affiche de la campagne de communication lancée en 2013 par la Propreté de Paris (source : paris.fr)

La responsabilisation des Parisiens est donc un objectif politique global inscrit dans le *leitmotiv* « Nettoyer mieux, salir moins » de François Dagnaud, dont le copilotage n'est qu'une des facettes. Cependant, en restreignant les causes de la malpropreté au seul comportement des usagers, les acteurs de la politique de salubrité urbaine masquent un certain nombre de variables qui contribuent tout autant, voire davantage, à alimenter l'impression de malpropreté d'un espace public. Lors de nos multiples entretiens et des observations menées dans trois arrondissements différents de Paris, la densité de population, la structure du bâti, ou encore la structure sociale de l'arrondissement ont été invoquées par les acteurs observés pour expliquer ce qui, à leurs yeux, participerait à définir le degré de propreté d'un espace public. Ainsi, à une répartition plus égalitaire des moyens de la propreté au sein des arrondissements de Paris et à une déconcentration de la définition des politiques de propreté dans les arrondissement d'un côté, répondrait de l'autre une responsabilisation des usagers propre à renforcer l'idée que certains Parisiens, habitant tel quartier, seraient plus « propres » que d'autres, habitant tel autre. Cet aspect du problème sera au cœur de la troisième section du chapitre.

*

Les réformes de déconcentration des politiques de propreté menées dans les années 2000 à la Ville de Pairs s'inscrivent visiblement dans une logique de rationalisation de l'action publique, influencée par quelques grands principes du *New public management* comme la responsabilisation des usagers, la séparation des fonctions décisionnelles et opérationnelles, le développement d'instruments de contrôle *ex post* et l'inscription dans une logique de contrainte budgétaire forte. Cependant, la localisation des pouvoirs à l'échelle de l'arrondissement n'est pas l'alpha et l'oméga de la politique de propreté, comme en atteste par exemple la conduite centralisée des plans de communication ou encore la permanence d'une hiérarchie forte au sein des services de propreté. Par ailleurs, certaines

activités de la propreté restent prises dans une logique très centralisée, comme l'effacement des graffitis par exemple. La rupture instaurée dans les politiques de propreté par les réformes de 2001 et 2008 peut ainsi être nuancée, à l'aune même de certaines continuités fortes dans le travail de rationalisation de l'administration de la propreté mené depuis le début des années 1980, et dont on retrouve une trace dans le gouvernement du graffiti.

## II. LA PÉRENNITÉ DE FORMES CENTRALISÉES DE GOUVERNEMENT DANS L'ADMINISTRATION MODERNISÉE DE LA PROPRETÉ

La centralité du dispositif d'effacement des graffitis peut sembler paradoxale, au regard du processus de déconcentration de l'administration de la propreté qui s'opère dans les années 2000. Quel sens revêt, dans le cadre d'une administration réformée, la prise en charge par la Ville d'une activité centralisée d'effacement de l'intégralité des graffitis sur le territoire parisien ? Alors que les moyens administratifs et techniques de la Propreté de Paris sont loin de permettre un traitement des différentes souillures, comment comprendre la pérennité d'un dispositif si ambitieux que celui de l'effacement des graffitis ? Pour répondre à cette question, deux éléments sont vraisemblablement à prendre en compte : d'un côté, la prise en charge historiquement centralisée des dispositifs au caractère exceptionnel et dérogatoire. Et de l'autre, des logiques de marché qui, renforcées par les réformes de rationalisation des années 2000, encadrent totalement ce dispositif. Il s'agit donc ici de comprendre en nuances la place occupée par l'effacement des graffitis au sein de l'administration réformée de la propreté à Paris.

### *A. LA PERMANENCE D'UN GOUVERNEMENT CENTRALISÉ DES MISSIONS « EXCEPTIONNELLES » DE PROPRETÉ : LA CIRCONSCRIPTION FONCTIONNELLE*

> *« Très vite je me suis rendu compte que ça ne pouvait pas coller sans fonctionnelle. […] J'ai dû la créer peut-être en 80, parce que tous les soirs, en quittant mon bureau, je me disais : "qu'est-ce qu'il va se passer cette nuit ?" Qu'est-ce qui va se passer au point de vue climatique, au point de vue accident, etc. Ensuite, il y a eu le nettoyage du boulevard périphérique [qui] ne peut être nettoyé qu'entre 11h du soir et 3h ou 4h du matin. C'est un travail tout à fait spécial parce que ce n'est pas le balayeur du coin qui peut faire ça. »*[917]

En 1981, François Ozanne crée la « circonscription fonctionnelle », une instance de la propreté de Paris dédiée à la prise en charge de souillures, d'espaces particuliers et d'éventuelles tâches urgentes à réaliser en plus du travail de propreté routinier. Opposée à l'origine aux « circonscriptions territoriales », elle perdure lorsque ces dernières disparaissent lors de la première réforme administrative de 2001. Aujourd'hui encore, les agents de la circonscription fonctionnelle, répartis en six services distincts, remplissent des tâches de propreté spécifiques sur tout le territoire parisien. La circonscription fonctionnelle est dirigée par Bernard Clamamus de 1981 à 2012, puis par Dominique Ouazana aujourd'hui, qui décrit sa mission comme « *un travail de chef d'orchestre, parce qu'ici […]*

[917] Entretien avec François Ozanne, fondateur et directeur de la Propreté de Paris de 1978 à 1988, à son domicile, Paris 15e arrondissement, 8 mai 2012.

*chacun a sa spécialité, chacun sait ce qu'il a à faire* »[918]. Six services sont coordonnés par la responsable : un bureau d'étude des statistiques, un service de programmation, un service terrain, un service administratif, un relai de prévention. Concrètement, les tâches assurées par ces services sont très diverses et toutes ont pour caractéristiques d'être des « *choses que ne peuvent pas faire les divisions* »[919] : le nettoyage du périphérique se fait chaque nuit, les berges des cours d'eau le matin, le déblaiement de certains grands marchés, l'entretien des voies lors de manifestations politiques ou festives, après des accidents de la route, le désaffichage sauvage et le suivi des contrats de dégraffitage des murs. Parallèlement, des études prospectives sont menées, comme en 2012, où Dominique Ouazana et son adjoint travaillaient sur « *une éventuelle crue décennale, sur comment on s'organiserait en cas de crue, comment on gèrerait le service de la propreté, quels ateliers des divisions pourraient être impactés, qu'est-ce qu'on ferait des agents, etc.* »[920].

Tel le « village gaulois »[921], la circonscription fonctionnelle, située près de la porte des Lilas, résiste encore et toujours aux réformes qui touchent les services techniques dans les années 2000. Historiquement pensée comme un service d'urgence et d'exception (voire « d'élite », tel que nous le précisent des agents rencontrés dans les divisions), elle n'entretient de contacts politiques qu'avec le secrétariat général de l'Hôtel de Ville, ce qui fait que cette instance reste relativement déconnectée des enjeux politiques locaux. Qu'il s'agisse de l'entretien du périphérique, des événements parisiens ou de l'enlèvement des affiches (sauvages ou électorales), les activités de la circonscription fonctionnelle font l'objet d'une programmation, même si elle est parfois établie du jour pour le lendemain. En cas d'urgence absolue, deux groupes de trois équipes dites « 4x4 » qui se relaient en permanence, de 5h à 12h, puis de 12h à 20h et de 20h à 5h. Affectés en temps normal en renfort des équipes ayant des tâches récurrentes, les 84 agents (six équipes de douze) qui les composent sont prêts en permanence à partir pour une urgence (accident de la route, incendie, etc.). Enfin, en fonction des effectifs mobilisés chaque jour dans le cadre des tâches assurées par la circonscription fonctionnelle, une partie de ses agents peut se retrouver inactive à l'issue de la répartition des tâches. Les agents « en plus » sont alors signalés à la « Mission propreté », le service qui coordonne l'activité de balayage dans les divisions, et envoyés en guise de renfort pour la journée dans les différentes divisions, et notamment dans les 18e, 19e et 20e arrondissements, « *où il y a beaucoup d'absentéisme et où le renouvellement de la souillure et quand même très important par rapport à d'autres* »[922].

C'est dans ce contexte, qualifié par Dominique Ouazana d'« armée mexicaine », que se situe historiquement le service d'enlèvement des affiches et d'effacement des graffitis de la Ville de Paris. Jusqu'en 2001, des cellules anti-graffitis composées de dix à vingt agents spécialisés existaient également dans chaque circonscription territoriale. La signature d'un marché d'effacement des graffitis avec Korrigan en 2000 n'avait pas remis en cause cette répartition, dans la mesure où la régie, c'est-à-dire les agents municipaux, gardaient la responsabilité du dégraffitage des bâtiments publics. Les agents de la circonscription fonctionnelle avaient, quant à eux, le matériel et les conditions nécessaires à l'enlèvement des graffitis sur le boulevard périphérique, les berges de Seine. Avec la

[918] Entretien avec Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Paris, Porte des Lilas, 28 mai 2012.
[919] *Idem.*
[920] *Idem.*
[921] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012.
[922] Entretien avec Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Paris, Porte des Lilas, 28 mai 2012.

suppression des circonscriptions territoriales au début des années 2000, les cellules anti-graffiti territoriales ont disparu et l'ensemble des activités de dégraffitage de la régie ont été centralisées à la circonscription fonctionnelle. Parallèlement, la modification des contrats avec les entreprises fait que celles-ci sont aujourd'hui responsables de l'effacement des graffitis sur les biens privés et les biens publics. Les agents de la fonctionnelle n'effacent donc les graffitis que dans quelques espaces spécifiques, non directement accessibles depuis la voie publique et gérés par d'autres directions, comme les cours d'école, « *l'intérieur des parcs, des jardins, du bois de Vincennes, du bois de Boulogne, berges, périphérique* », comme le précise Alain Longer, responsable du service graffitis et affichage de la fonctionnelle[923].

L'affichage sauvage et l'affichage électoral sont entièrement régulés en régie, par les agents de la cellule dégraffitage/désaffichage. Nous laissons ici volontairement de côté cet aspect du travail de l'équipe d'Alain Longer pour nous concentrer sur les graffitis, qui font l'objet d'une activité relativement routinière au sein de la circonscription fonctionnelle. Outre l'effacement des graffitis dans quelques types d'espaces spécifiques, la cellule graffiti peut être amenée à intervenir en urgence pour effacer des graffitis considérés comme injurieux car « l'injure c'est prioritaire » et dans ces cas-là, « *c'est maintenant tout de suite […], on ne se pose pas de question, on y va* »[924]. Souvent relevés par les agents territoriaux, les graffitis injurieux sont signalés à la circonscription fonctionnelle *via* les chefs d'ateliers. Lorsqu'Alain Longer reçoit l'information, il peut en faire part à l'entreprise qui a alors trois heures pour intervenir (selon le contrat en vigueur en juin 2012), ou bien envoyer ses agents pour intervenir plus rapidement. En tout, les trente agents de la cellule antigraffiti, répartis entre les locaux de la fonctionnelle porte des Lilas et les locaux situés au Sud de Paris à Fustel de Coulanges effacent jusqu'à 50 000m² de graffitis par an, là où les entreprises signataires du marché public en effacent près de 200 000 m². Enfin, la troisième mission de l'équipe graffiti de la fonctionnelle, et probablement la plus nouvelle, est celle du suivi et du contrôle du travail des entreprises prestataires, chargées de l'effacement de tous les graffitis de Paris, sur laquelle nous allons revenir ci-après.

*

Peu concernée par les réformes de la Direction de la Propreté au début des années 2000, la Circonscription fonctionnelle a gardé une certaine autonomie vis-à-vis des acteurs politiques locaux, son organisation interne et renforcé certaines missions. Pour autant, elle n'en reste pas moins prise dans un contexte de réforme des services de propreté. L'observation du travail de suivi et de contrôle des marchés de dégraffitage nous éclaire à ce sujet.

---

[923] Alain Longer est entré en 1976 comme jardinier à la direction des espaces verts. Lors de la création de la direction de la propreté en 1979, il voit dans les recrutements en son sein l'occasion de devenir chef d'équipe, passe le concours et encadre une équipe du 2e arrondissement. Régulièrement appelé pour « faire les fonctions » d'agent de maîtrise, il en obtient le grade par concours et exerce ces fonctions dans le 20e, le 19e, puis le 17e arrondissement. Sorti des divisions territoriales, il travaille quelques temps à la cellule technique, où il s'occupe notamment de marchés publics et des ateliers d'engins, avant de revenir à la circonscription Nord où il s'occupe notamment d'une équipe de huit dégraffiteurs-désafficheurs à partir de 1996.

[924] Échange avec Alain Longer au cours de l'entretien avec Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Paris, Porte des Lilas, 28 mai 2012.

### B. LA CELLULE ANTI-GRAFFITI OU L'ENCADREMENT D'UNE ACTIVITÉ PRIVATISÉE

Dans le contexte de « crise » invoqué au début de cette partie par le directeur de la propreté de Paris en 2012, Didier Dely, la réforme de l'administration de la propreté vise à rationaliser les moyens de la direction. Or en matière de « rationalisation », la privatisation de certaines missions de propreté reste, en 2008 comme en 1980, une solution envisagée : « Je ne dis pas qu'il faut externaliser l'intégralité des prestations mais je crois qu'il est pourtant temps que l'on fasse un certain nombre de rationalisations. »[925]

Didier Dely est un ingénieur formé à l'école des ingénieurs de la Ville de Paris, dont il sort diplômé en 1977, date de l'élection d'un maire à Paris. Ingénieur dans les services de la voirie, il s'en détache pour prolonger sa formation à l'école des Ponts et Chaussées. Se situant plutôt sur la gauche de l'échiquier politique, il devient ensuite conseiller technique au sein du cabinet d'un élu parisien (PS), avant de s'exiler au Brésil trois ans comme conseiller d'un gouverneur, « *les politiques de droite, c'était quand même un peu lourd* »[926]. Au Brésil, il nous dit avoir « *réussi à faire implanter l'usine Renault dans l'État du Parada* »[927]. De retour à la Ville de Paris en 1997, au moment où « *Chirac a fait la dissolution, je m'en souviens* », il suit son parcours d'ingénieur de la Ville aux services de voirie, puis à la tête des Transports Automobiles Municipaux (TAM). Il raconte avoir été « *appelé ici en 2008, suite aux grandes grèves et à l'éviction de [son] prédécesseur* ». Directeur adjoint, puis directeur de la propreté de Paris, Didier Dely a donc un profil à la fois technique (ingénieur), politique (il a été membre d'un cabinet), plutôt visiblement critique vis-à-vis des politiques « de droite » mais malgré tout favorable au principe de la privatisation des services de propreté. Homme idéal pour mener le second volet des réformes portées par l'équipe de Bertrand Delanoë, il justifie la pertinence de la privatisation par un argument gestionnaire : « *C'est vraiment simple, le différentiel c'est 30% voyez-vous. 30% d'économies sur des prestations qui tous les ans se chiffrent à [environ] 200 millions d'euros. C'est beaucoup* »[928].

Précisément, en 2008 l'idée d'externaliser davantage la collecte est proposée par Bertrand Delanoë et son nouvel adjoint à la propreté, François Dagnaud (qui, au cours de la première mandature, était adjoint en charge de la réforme de l'administration). La dure grève qui se déploie en réaction à cette mesure oblige les élus à « faire machine arrière » et les laisse dans l'impossibilité d'aller au-delà d'une privatisation de la moitié de la collecte qui concerne « 10 arrondissements en régie, 10 arrondissements privés, 50/50 »[929]. L'homme qui pilote le second volet de la réforme des services de propreté à partir de 2008 est donc plutôt favorable à un renforcement de l'externalisation de certaines activités qui, outre la collecte, englobent aussi l'effacement du graffiti. Plus qu'au détail de l'évolution de contrats, qui mériterait une attention autrement plus prolongée[930], on s'intéresse ici à la place des entreprises prestataires dans la saillance ou l'invisibilité du problème du graffiti à Paris.

---

[925] Entretien avec Didier Dely, directeur de la Propreté de Paris, Paris, avenue de France, 16 mai 2012.
[926] *Ibid.*
[927] *Ibid.*
[928] *Ibid.*
[929] *Ibid.*
[930] Les contrats d'effacement des graffitis, passés avec des entreprises qui se sont développées autour d'activités comme la peinture urbaine ou l'affichage publicitaire, pourraient être lus en perspective avec l'évolution des politiques

En 2012-2013, au moment de notre enquête, « *la doctrine c'est celle-ci : tout ce qui est accessible depuis la voie publique, c'est l'entreprise* »[931]. Autrement dit, l'entreprise intervient sur tous les bâtiments, publics et privés, « *à partir du moment où ils sont accessibles depuis la voie publique, et jusqu'à une hauteur de 4 mètres* »[932]. Autrement dit, le problème des graffitis est résolu par un dispositif d'effacement dont la quasi-totalité des actions sont confiées à des entreprises privées, dans le cadre de marchés publics, élevés métaphoriquement au rang de « doctrine ». Le premier marché, de 2000 à 2006, avait confié l'intégralité des murs de Paris à Korrigan (qui ne s'occupait pas des bâtiments publics). Puis, dans les années 2000, le marché de dégraffitage est découpé en deux lots : l'un pour la rive droite de Paris, l'autre pour la rive gauche, répartis entre Korrigan et Urbaine de Travaux. En 2011-2012, la Propreté de Paris propose un marché court, d'une durée de 15 mois et sur un seul lot, obtenu par H.T.P, afin que les graffitis continuent d'être effacés pendant une période de transition sensée mener à un nouveau contrat. Dans ce nouveau contrat, signé en juin 2012, le territoire parisien est découpé en cinq lots, les responsabilités des entreprises sont accrues puisque, notamment, l'effacement des graffitis sur le mobilier urbain (jusque-là du ressort de la direction de la voirie) est ajouté aux prérogatives des prestataires et le temps maximal d'intervention pour un graffiti injurieux est réduit de 6h à 3h.

Plusieurs responsables de l'administration de la Propreté de Paris nous ont expliqué que la saillance du problème du graffiti était essentiellement liée à la qualité du travail effectué par les prestataires. À partir du moment où l'effacement des graffitis est devenu systématique, le problème aurait, selon nos enquêtés, quasiment disparu des débats publics. Néanmoins, dès qu'un prestataire n'est pas à la hauteur des objectifs fixés, le problème refait surface. Didier Dely, directeur de la PP de 2008 à 2013, retrace à grands traits l'histoire récente de la perception du problème des graffitis par les Parisiens :

> *« Jusqu'à il y a quelques années […] ça se passait bien et on n'en entendait pas parler. On en entendait tellement peu parler qu'on se demandait si c'était encore utile de faire ce travail. Et puis récemment on a renouvelé le marché […] à une société qui a été missionnée à très très bas prix, à plus de 50% en dessous des estimations de l'administration, et qui en fait n'a rien fait, ou qui l'a fait de manière extrêmement modeste. Et nous croulons sous les plaintes des Parisiens. Ce qui montre que l'intervention est utile. »*[933]

Dans les faits, les surfaces effacées ne connaissent pas de diminution tendancielle puisque, d'après les chiffres de l'effacement qui nous ont été communiqués par la circonscription fonctionnelle, elles étaient de 227 904 m² sur tout Paris en 1998 (dont 143 980 m² par la régie et 83 924m² par l'entreprise), avant la mise en place du dispositif, et qu'elles restent de 190 000m² en 2006 et 205 000m² en 2010. La moyenne annuelle des graffitis effacés sur l'ensemble du territoire parisien semble donc s'être stabilisée autour de 200 000m² dans les années 2000. Des évolutions plus nuancées sont sensibles si l'on regarde les moyennes mensuelles. D'après nos enquêtés, le court marché de 15 mois obtenu par l'entreprise H.T.P déçoit les commanditaires, bien que d'après les chiffres dont nous

---

d'affichage publicitaire et de mobilier urbain que nous évoquons succinctement dans le chapitre 4 et qui a par ailleurs fait l'objet de recherches en socio-histoire de l'action publique. Voir Huré, Maxime, 2017, *Les mobilités partagées. Nouveau capitalisme urbain*, Paris, Publications de la Sorbonne.

[931] Entretien avec Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Paris, Porte des Lilas, 28 mai 2012.

[932] *Ibid.*

[933] Entretien avec Didier Dely, directeur de la Propreté de Paris, Paris, avenue de France, 16 mai 2012.

disposons, les surfaces de graffiti effacées chaque mois par H.T.P en 2011-2012 ne soient pas significativement inférieures à celles effacées en 2010, dans le cadre du précédent marché. Au contraire, en 2010 les graffitis effacés par Korrigan et Urbaine de Travaux dans les deux lots du marché représentaient une surface moyenne mensuelle de 16 129 m² sur tout Paris alors qu'en 2011, les graffitis effacés par l'entreprise H.T.P représentent une surface moyenne mensuelle (sur dix mois) de 26 026 m² sur tout Paris. Cette tendance se confirme par ailleurs à l'échelle de chaque arrondissement et l'on s'étonne ici de l'unanimité des acteurs de la propreté lorsqu'ils affirment en entretien que « *l'entreprise, elle était en dessous. En un an, il y a des coins que l'on retrouve comme si on était début 1999* »[934], ou encore que : « *on a pris un marché avec une seule entreprise pendant 15 mois qui a eu du mal à fonctionner et là du coup, il y a eu un vrai mécontentement* »[935]. Le responsable de Korrigan, en 2012, précise même avoir « *repris derrière une personne […] qui a un peu profité du contrat, qui n'est pas intervenue comme il fallait* »[936]. L'augmentation des plaintes, dont on n'a pu vérifier l'effectivité, émanerait essentiellement « des mairies ».

L'attribution d'un déclin du travail d'effacement à H.T.P est d'autant plus étonnante que d'après les chiffres que nous a transmis Alain Longer, on peut même observer un certain déclin des surfaces effacées entre 2008 et 2011, période au cours de laquelle les deux entreprises, Urbaine de Travaux et Korrigan, se partagent le deuxième marché de dégraffitage de la Ville (2006-2011). On passe en effet d'une moyenne mensuelle de 31 770 m² de graffitis effacés dans Paris en 2008 (229 669 m² pour l'année entière) à une moyenne mensuelle de 16 614 m² en 2009 (199 371 m² pour l'année) et donc 16 129 m² par mois en 2010. Autrement dit, bien que la surface totale effacée ne chute que de 30 000m² en trois ans, la surface mensuelle moyenne, elle, est divisée par deux sur la même période. Aussi, bien que nos enquêtés nous assurent que l'entreprise défaillante est celle qui a œuvré au cours du contrat de 15 mois (2011-2012), les chiffres qu'ils nous ont communiqués semblent dire autre chose. Face à cet apparent paradoxe, trois hypothèses :

Il est tout d'abord possible (1) que le nombre de graffitis produits dans Paris ait significativement augmenté en 2011-2012, sous l'influence par exemple du contexte électoral, et que malgré l'augmentation des surfaces effacées, la présence des graffitis dans la ville se soit accrue au point de déclencher des mécontentements. Autre hypothèse, (2) les mécontentements liés à l'inflexion des surfaces effacées en 2009-2010 se seraient exprimés en décalage et auraient conduit les responsables de la politique de propreté à les attribuer, maladroitement, aux prestations de H.T.P. Enfin, (3) ces quelques remarques du responsable de la cellule anti-graffiti nous permettent d'esquisser une dernière hypothèse, plus sensible mais non moins plausible :

> *« AL. Disons que l'enveloppe était énorme au début. […] Et puis comme les entreprises sont tellement gourmandes qu'ils se sont goinfrés au possible parce que autant je comprends que la première année ça a été difficile pour mettre ça en place. Mais après le but de c'était que si y'avait 100 bonhommes, ça a dû se terminer avec 40 bonhommes, et la somme par mois allouée était toujours la même.*
>
> *JV. Il y a eu des conflits avec la mairie ? […] Je veux dire, la mairie n'est pas allée vérifier ?*

[934] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012.

[935] Entretien avec Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Paris, Porte des Lilas, 28 mai 2012.

[936] Entretien avec Régis Boullet, co-responsable de la société prestataire de l'effacement des graffitis à Paris en 2013, entretien réalisé à la Courneuve, dans les locaux de la société, le 20 décembre 2012.

*AL. Nous on vérifiait, mais si vous voulez, comment avoir du recul pour faire ce genre de marché qui est une prestation que personne ne maîtrisait en fait ? Nous on savait comment les techniques et tout, mais de là à en faire, c'est de l'industriel là ! Il faut passer à une démarche beaucoup plus importante.*

*JV. Et finalement pour évaluer si l'entreprise gère bien l'argent qui lui est alloué ou pas ça doit être assez délicat aussi de savoir…*

*AL. Alors là, je ne m'aventurerais pas là-dedans ! Et puis les… je vous dis les temps sont… c'est politique. Le maire, il fait ce qu'il veut. »* [937]

En 2012, un nouveau contrat est établi. Il comporte cinq lots qui sont attribués aux trois entreprises de dégraffitage déjà connues de la Ville : Korrigan, Urbaine de Travaux et H.T.P, deux pour la première, deux pour la deuxième et un pour la troisième. La question se pose de savoir si le contrat court obtenu par H.T.P. en 2011-2012 n'aurait pas permis à la Ville de faire porter publiquement à cette entreprise la responsabilité d'un déclin du service de dégraffitage qui aurait en réalité dû être attribué aux deux prestataires précédents, dans le but précisément de faire revenir ces deux prestataires sans que leur image ne soit entachée. Sans que l'on soit en mesure d'opter définitivement pour l'une d'entre elles, ces trois hypothèses sont une ouverture vers un prolongement possible de cette étude sur l'histoire des marchés publics d'enlèvement des graffitis, que nous ne sommes pas ici en capacité de réaliser.

Quoi qu'il en soit, ces éléments nous permettent de montrer que le graffiti est loin d'être un problème résolu. Philippe Cheval, responsable du STPP, synthétise la situation actuelle en matière d'effacement des graffitis. Au début des années 2000 a été mis en place un marché « *complètement exceptionnel par les moyens mis en œuvre et par le service rendu aux Parisiens* ». En effet, selon lui, ce marché « *va très loin [et] ne se contente pas de répondre à un appel des Parisiens, [il les] devance* »[938]. Cependant, les défaillances des prestataires constatées à la fin des années 2000 ont montré « *qu'à partir du moment où on baissait un peu la garde ça revenait très vite* » et Philippe Cheval atteste en mars 2013 que « *les graffitis, il y a un vrai problème. Sauf que ce problème-là, il est bien géré à Paris je pense* »[939].

Géré par les entreprises prestataires, le problème des graffitis l'est aussi par la cellule anti-graffiti de la circonscription fonctionnelle qui assure le suivi du marché et le contrôle du dégraffitage. Lors du choix des entreprises, dans un premier temps, les agents de la « fonctionnelle » sont amenés à donner leur avis sur la qualité technique du travail proposé par les entreprises candidates. Puis un contrôle mensuel est réalisé. Il consiste à comptabiliser la surface de graffitis non effacés au cours d'un trajet dans les rues de Paris, et à vérifier que cette surface reste inférieure à 10% de la totalité des surfaces relevées sur le même parcours. Cette activité de contrôle nous éclaire sur la nature des relations entre les acteurs publics et privés autour de l'effacement du graffiti. D'un côté, les agents de la circonscription fonctionnelle sont les représentants d'une institution, la Mairie de Paris, qui peut imposer des amendes à l'entreprise si elle ne respecte pas les termes du contrat. De l'autre, on observe sur le terrain une relation relativement familière entre les prestataires et les services techniques. Enfin,

---

[937] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012, *à propos du premier marché (2001-2006) obtenu par Korrigan.*

[938] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

[939] *Idem.*

l'opération de contrôle révèle les marges et approximations avec lesquelles les acteurs de la circonscription fonctionnelle examinent l'effacement des graffitis, comme en atteste ce court récit d'observation d'une telle opération :

> *« AL. Là, on a la distance. Ça doit être au prorata de l'arrondissement, du nombre de linéaire de voies de l'arrondissement. […] Donc on fait 2400m, pour le lot 1, […] à parcourir dans les rues de Paris pour voir s'ils ont bien fait, mal fait. […] Vous allez voir, c'est tout bête. Bougez pas, pas (il va chercher un cadre en carton d'une surface de 0,1m²). On appelle ça un gabarit. On fait le tirage au sort. Après, on fait notre linéaire de voies : à droite, à gauche, à droite, à gauche, à droite, voilà. Et ça une fois que c'est fini le beau papier [avec le nom des rues à parcourir] est terminé. On va sur le terrain (me montre une feuille).*
>
> *JV. Et sur chaque voie vous marquez*
>
> *AL. Ce qu'on voit*
>
> *JV. Ce que vous voyez en surface graffitée.*
>
> *AL. Voilà. Et pour éviter toute contestation*
>
> *JV. Oui (il me montre le gabarit) ça ça fait… ah d'accord, un dixième de*
>
> *AL. 0,10 parce que des graffiti vous allez me dire, ça ça fait 3 mètres cinquante, l'autre il va dire ça fait 5 mètres […]. Donc là on a mis ça en place comme ça y'a plus de discussion. Ça permet d'éviter les problèmes, parce que évidemment, ce qui est moins drôle, c'est qu'il ne faut pas que ça dépasse 25m². S'ils dépassent 25m², au bout du parcours, après, vient se greffer des pénalités. »*[940]

Une photographie de ce « gabarit » nous permet de mieux saisir, concrètement, comment est réalisé le contrôle des surfaces graffitées :

[940] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 20 juin 2012.

Figure 16 - Gabarit de 0,10m² utilisé pour mesurer la surface des graffitis non effacés. Photographie de l'auteure, 21 novembre 2012.

Le 21 novembre 2012, nous avons eu l'occasion d'observer l'un de ces contrôles dans le 20e arrondissement. Au cours d'une matinée, nous avons donc suivi un parcours de quelques kilomètres en présence d'Alain Longer, responsable du service dégraffitage de la circonscription fonctionnelle, Régis Boullet, co-gérant de la société Korrigan, Lucien Lamberts (division du 20e, chargé des graffitis), Aurélien, désigné comme l'assistant et successeur d'Alain Longer.

Bien que l'effacement des graffitis ait de longue date été pensé comme une activité externalisée de la Direction de la Propreté, le renforcement de la privatisation et l'affectation de toutes les tâches de dégraffitage (détection, effacement, sur biens publics et privés) à l'entreprise, ne semblent pas être du goût des agents. Alors que nous attendons, à 8h30, l'arrivée du représentant de Korrigan dans les locaux de la circonscription fonctionnelle, Alain Longer lâche ironiquement : « *il y a l'entreprise là, je pense qu'ils vont payer un peu (sous-entendu, des pénalités) parce qu'ils ont piqué notre boulot* »[941]. Lors du parcours de contrôle (2 800 m au total), l'ambiance est agréable malgré la tension du responsable de l'entreprise. Ces personnes travaillent ensemble depuis 2000 puisque Régis Boullet

[941] Alain Longer, 21 novembre 2012, carnet d'enquête.

était responsable de programmation pour Korrigan à l'époque. Depuis, l'entreprise COVED s'est retirée du projet et Korrigan a été rachetée par deux de ses salariés, dont Régis Boullet. La connaissance partagée du terrain, une certaine défiance, toujours exprimée avec humour, vis-à-vis de celles et ceux qui travaillent « depuis les fenêtres du 103 », c'est-à-dire des bureaux centraux de la PP, au 103 avenue de France, s'exprime de temps à autres. Pendant que Régis Boullet se remémore « l'âge d'or » du premier contrat, où une journée d'intervention était payée aux alentours de 600 €, contre environ 280 € aujourd'hui, Alain Longer compte les stickers et graffitis présents sur le mobilier urbain de la ville (mais pas sur celui de JC Decaux). Avide de trouver des graffitis non effacés au cours des premiers mètres, il scrute les recoins de la voie publique et commente : « *ça les recoins, ça se voit tout de suite* », évoquant le fait que les chances de trouver un graffiti sur un mur perpendiculaire aux façades sont relativement grandes. Nous passons devant un mur sur lequel un graffiti a fraîchement été effacé, et Alain Longer me glisse discrètement : « *il y a des miracles, il a dû envoyer un mec, il y avait un graffiti ici ce matin* »[942].

Figure 17 - Graffiti effacé peu de temps avant un contrôle de la fonctionnelle. Paris, porte des Lilas, 21 novembre 2012. Photographie de l'auteure.

Au cours du trajet, je m'étonne cependant du fait que certains graffitis ne soient pas comptabilisés. Certains sont situés au-dessus de la hauteur contractuelle de 4 mètres, hauteur au-delà de laquelle les entreprises ont à intervenir. Au fil du parcours, les acteurs présents discutent entre eux et il leur arrive à un moment de ne pas noter un graffiti (en l'occurrence, sur un compteur EDF, mobilier inscrit dans

[942] *Idem.*

le contrat), puis l'un d'entre eux s'en rend compte quelques mètres plus loin, soufflant un « tant pis » et continuant de marcher. Cependant, au bout de quelques graffitis non repérés, l'adjoint d'Alain Longer lui fait remarquer sa nonchalance en souriant. Ainsi, alors que les premiers instants de cette matinée de contrôle sont marqués par une légère tension, perceptible à la fois dans la voix du prestataire et dans les remarques du responsable du contrôle (Alain Longer, déçu de constater qu'un graffiti a disparu), la fin de la matinée est largement plus détendue.

D'autres cas de graffitis non-effacés, nous montrent que le contrat auquel est soumise l'entreprise ne lui permet pas, en réalité, d'effacer l'intégralité des graffitis visibles depuis la voie publique. Par exemple, le graffiti ci-dessous qui, bien que visible depuis la chaussée, se situe sur une façade non accessible depuis l'espace public, puisque la bande de terre située au pied du mur appartient à la copropriété et ne peut, à ce titre, être pratiquée par les agents de l'entreprise :

Figure 18 - Au centre de l'image, graffiti non effacé par l'entreprise Korrigan. 21 novembre 2012, 20e arrondissement, photographie de l'auteure.

Autre exemple, un graffiti réalisé au sol n'est pas comptabilisé lors de ce contrôle :

Il m'est alors précisé que le contrat stipule que les graffitis réalisés sur le sol ne doivent pas systématiquement être effacés, mais qu'une intervention peut être envisagée lorsqu'une demande expresse des divisions est formulée, le plus souvent suite à une plainte. Une discussion s'engage sur les potelets, souvent peints ou recouverts de stickers, Lucien Lamberts, membre de la division de propreté du 20e arrondissement s'indigne du fait que « la mairie (du 20e) trouve cela joli ! ». Nous observons d'autres graffitis qui ne font pas l'objet d'un relevé par Alain Longer. D'autres sont considérés comme de « jolis dessins », ou sont reconnus comme typiques du style d'un peintre reconnu localement comme un « artiste », Jérôme Mesnager. On m'explique assez succinctement que des consignes différentes sont formulées par la Mairie du 20e arrondissement quant à l'effacement des graffitis qui, pour leur part la plus « artistique », font l'objet d'une plus grande tolérance et sont effacés de manière moins systématique. Nous reviendrons dans la seconde partie plus en détail sur les positions tenues par la Mairie du 20e arrondissement sur le problème des graffitis, depuis la fin des années 2000. Mais nous pouvons ici retenir l'idée que pour des raisons esthétiques très circonscrites et exceptionnelles, certains graffitis non effacés ne sont comptabilisés comme des manquements de l'entreprise prestataire.

Pour finir, une discussion s'engage autour des spécificités de chaque arrondissement en matière de graffitis. Il est communément admis que l'Est parisien compte plus de graffitis que les autres arrondissements, mais les acteurs présents s'étonnent du fait que le « retour » de graffitis après l'effacement soit plus rapide dans les 10e et 11e arrondissements, que dans le 20e. Afin d'expliquer cela, Régis Boullet évoque le fait que « le 11e est assez populaire » alors que le 20e serait « plus bourgeois, sans que ça paraisse », avant d'ajouter en aparté que « plus les gens vont mal, plus ils ont besoin d'écrire sur les murs ». Aucun élément tangible ne nous permet de confirmer cette hypothèse hasardeuse, mais le lien établi entre la catégorie sociale des habitants d'un quartier et le nombre de graffitis est souvent évoqué par les acteurs rencontrés. Plus encore, le degré de propreté d'un arrondissement est régulièrement attribué aux caractéristiques économiques et culturelles de la population qui l'habite. De manière générale, la perception de la « propreté » d'un espace par les acteurs de la Propreté de Paris, des agents de terrain aux élus, en passant par les acteurs de la plus haute maîtrise, a souvent été corrélée dans leurs discours à des types d'arrondissements : certains étant de toute façon perçus comme plus propres que d'autres, quel que soit le travail de propreté

réalisé par les services municipaux. Dans ces conditions, on peut aisément en déduire que les graffitis eux-mêmes sont alors perçus comme plus ou moins « sales » selon le contexte dans lequel ils sont administrés. La troisième partie de ce chapitre nous permettra d'ouvrir quelques pistes de réflexion plus anthropologiques sur ce sujet.

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME SECTION

La « solution » au problème du graffiti est prise, à partir des années 2000, dans une administration réformée. Le renforcement de la privatisation de l'effacement des graffitis s'inscrit dans une logique plus large de rationalisation des politiques de propreté, notamment grâce à l'application de certains principes du *New Public Management*. La rationalisation des services déconcentrés autour de dispositifs comme le « copilotage » et d'instruments comme « géopro » s'articule au renforcement d'une logique de régulation privée des graffitis au niveau central. À ce titre, on comprend que le développement d'outils managériaux a plus d'impact sur l'organisation de la propreté dans les arrondissements que dans le gouvernement du graffiti, déjà pensé depuis son origine comme une activité privatisée.

La « solution » au problème du graffiti est également la marque d'une certaine continuité entre les politiques de l'équipe socialiste menée par Bertrand Delanoë à partir de 2001 et sa devancière, menée par Jean Tibéri de 1995 à 2001. De manière générale, la réforme de l'administration de la propreté apparaît comme le symbole d'une rupture entre une gestion hyper-centralisée et construite comme la vitrine de l'action municipale depuis 1980, et un gouvernement volontairement décentralisé, déconcentré, transparent et laissant la place aux habitants à partir de 2001. Rupture marquée, mais l'on peut aussi voir dans la réforme de la Direction de la Propreté de Paris une nouvelle manière pour le Maire socialiste de mettre en scène sa volonté de se démarquer des mandatures précédentes. Autrement dit, bien que mue par la volonté de partager la responsabilité de la salubrité urbaine, les politiques de propreté peuvent être, de nouveau, paradoxalement lues comme le terrain de la mise en scène de l'action du Maire (quand bien même cette action consiste à partager davantage ses pouvoirs). Mais au-delà de ces circonvolutions, le gouvernement du graffiti marque la permanence de fortes logiques centralisées au sein du gouvernement de la Propreté, et cela s'explique probablement par le coût politique que représente encore, pour les élus un problème toujours saillant. Autrement dit, en entrant dans l'analyse de la déconcentration de l'administration parisienne par la petite porte de la mise en administration du graffiti, nous avons pu saisir les réformes du début des années 2000 dans un contexte historique plus large et révéler des dynamiques de rationalisation qui structurent, dans le temps long, les évolutions de l'administration de la propreté au-delà des alternances.

La « solution » au problème du graffiti est enfin ambiguë. On a en effet montré que la moindre défaillance d'un marché public met les élus dans l'embarras, prouvant que le graffiti reste un « problème » qui, bien que contenu et régulé, n'est pas résolu aux yeux des acteurs de la Propreté de Paris. Nos observations de terrain ont permis de montrer que le contrôle du graffiti semble plus ou moins sévère selon différentes situations. Cela ouvre la voie à une étude plus minutieuse des perceptions du propre et du sale par les acteurs de la propreté, menée dans la troisième section de ce chapitre.

## SECTION 3. QU'EST-CE QU'UN « ESPACE PROPRE » ? LA PLACE DU GRAFFITI DANS DES ESPACES AUX DEGRÉS VARIABLES DE « PROPRETÉ »

Le problème du graffiti est-il un problème de propreté résolu ? Après avoir répondu à cette question en présentant les données qui attestent du choix puis de la mise en œuvre d'un dispositif d'effacement systématique des graffitis à Paris, nous ne sommes toujours pas en mesure de répondre clairement à la question qui travers ce troisième chapitre. Aussi proposons-nous, dans cette troisième section, de la reformuler en d'autres termes : si le graffiti est défini comme une souillure, la mise en œuvre d'un dispositif pour l'effacer permet-elle à la Direction de la Propreté de rendre Paris propre ?

Plus souvent étudiée par les anthropologues[943], les sociologues[944], les historiens[945], ou encore les philosophes[946] la définition de la « propreté » et notamment de celle des espaces urbains ne trouve que peu d'écho en science politique, et *a fortiori* dans l'analyse des politiques publiques. Dans cette section, il s'agit de proposer une contribution au vaste champ des études de sciences sociales sur la propreté et la saleté, à partir d'une analyse des politiques publiques. Pour répondre à cette question, nous avons tenté, sur le terrain, de questionner les différents acteurs de la Direction de la Propreté de Paris pour comprendre la manière dont ils objectivent le degré de propreté ou de saleté d'un espace public : fondé sur nos observations et sur les entretiens qui les ont accompagnées, nous questionnerons les critères de qualification d'un espace « propre » par les acteurs publics de la Propreté de Paris, des éboueurs aux élus de l'Hôtel de Ville. C'est bien à l'aune de ces observations que nous pourrons, ensuite, proposer une analyse du degré de « propreté » ou de « saleté » des graffitis en fonction des espaces où il se déploie.

Après avoir saisi l'application différenciée des dispositifs de propreté au prisme des logiques de centralisation/décentralisation dans une approche plutôt *top-down*, nous privilégions ici une approche *bottom-up* inspirée des travaux sur les *street level bureaucrats*. Fondée par Michael Lipsky[947] et approfondie dans le contexte français par de nombreux politistes depuis le début des années 2000[948],

---

[943] Mary Douglas est certainement la plus connue, grâce à son ouvrage *De la souillure*, paru aux éditions La Découverte en 2005, mais aussi en France Delphine Corteel et Stéphane Le Lay sont parmi les anthropologues les plus prolixes sur la question de la saleté et des déchets. Voir notamment : Corteel Delphine, 2007, « La figure de l'éboueur : une figure claire-obscure », dans M. Koebel et E. Walter (dir.), *Résister à la disqualification sociale. Espace et identités*, Paris, L'Harmattan, 73-88 ; Corteel, 2010, « Devenir éboueur à la "Ville de Paris" et s'en accommoder. Éléments d'analyse des combinaisons possibles du métier et du statut », dans M. Cartier, J.-N. Retière et Y. Siblot (dir.), *Employés et ouvriers à statut*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 161-173 ; Corteel D. et Le Lay S. (dir.), 2011, *Les travailleurs des déchets*, Toulouse, Érès.

[944] Marion Ségaud, puis plus récemment Emilie Guitard et Virginie Milliot sont par exemple, en France, des sociologues impliquées dans l'étude de la propreté. Voir Ségaud Marion, 1992, *Le propre de la ville : pratiques et symboles*, éditions de l'Espace européen ; Guitard Emilie et Milliot Virginie, « Les gestes politiques du propre et du sale en ville », *Ethnologie française*, 2015/3, n°153, pp. 405-410.

[945] La thèse de Barbara Prost, souvent citée dans ce texte, en est un exemple magistral, mais les travaux de Georges Vigarello et Alain Corbin sont incontournables. Ceux de Sabine Barles ou plus récemment de Stéphane Frioux sont, eux aussi, des références en la matière.

[946] Michel Serres a par exemple publié, en 2008, un court ouvrage intitulé *Le Mal propre : polluer pour s'approprier ?*, éditions le Pommier.

[947] Lipsky, Michael, 1980, *Street-level bureaucracy : dilemmas of the individual in public services*, New York, Russel Sage Fundation.

[948] Voir notamment Dubois, Vincent, 1999, *La vie au guichet. Relation administrative et traitement de la misère*, Economica et du même auteur, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », in Eymeri-Douzans J.-M. et Bouckaert G., dir., 2012, *La France et ses administrations. Un état des savoirs*, Bruxelles,

cette approche consiste à observer les routines bureaucratiques des agents situés au bas de la hiérarchie de la fonction publique, afin de comprendre les marges de manœuvre dont ils disposent ou dont ils s'emparent dans la conduite quotidienne de l'action publique à laquelle ils participent. Alors que différents auteurs ont pu s'intéresser au « travail de classification » des publics de l'action publique par les *street level bureaucrats*, on cherche ici à rendre compte du travail de classification des degrés de propreté des espaces parisiens par les agents de la Direction de la Propreté de Paris. Pour cela, nous avons concentré notre attention sur le travail de propreté dans trois arrondissements : un arrondissement plutôt riche et fortement touristique, le quatrième ; un arrondissement riche et très peu dense, le septième et un arrondissement populaire, très dense et peu touristique, le vingtième. Cette incursion au cœur du travail quotidien des agents de la Propreté de Paris nous a permis de constater que les priorités du travail de propreté diffèrent d'un arrondissement à l'autre. Alors que les agents du 7e arrondissement focalisent, en novembre, leurs forces pour évacuer les feuilles des arbres, les agents du 20e arrondissement déplorent quant à eux régulièrement la présence d'objets encombrants déposés sur les trottoirs. Dans le 4e arrondissement, les mégots jetés au sol à proximité des terrasses, les flyers publicitaires affichés dans les quartiers touristiques et les enjeux liés à la présence des sans-abris ont été davantage présents dans les préoccupations des agents au cours de notre semaine d'observation. En revenant sur ces observations dans cette dernière question, il s'agit de se donner les moyens de saisir les variations de la perception du « propre » et du « sale » chez les acteurs des politiques de propreté, et de proposer, en dernière instance, une appréciation de la « saleté » que représente le graffiti au plus près du terrain.

Le résultat principal de cette enquête est que les acteurs publics de la Ville de Paris ont incorporé dans leurs discours et dans l'organisation même de leur travail une vision de la « propreté » de l'espace correspondant aux critères en vigueur dans les espaces peu denses, centraux et peuplés par les habitants les plus riches de la capitale. Dans cette perspective, il s'agit d'observer où le graffiti pose problème et où il pose moins problème. Nous montrerons qu'à défaut d'être « résolu » sur tout l'espace parisien, le « problème » du graffiti est plus ou moins saillant selon les situations dans lesquelles il est considéré. Pour le dire autrement, il s'agit donc de montrer que les politiques de propreté sont des véhicules d'un mode de vie, d'un civisme et d'une esthétique urbaine légitimes dont la définition prend pour modèle les comportements des populations aisées de la capitale.

**Encadré : contexte de l'enquête.**

Les résultats présentés dans cette dernière section rendent compte d'analyses fondées sur des observations menées avec les agents de la propreté de Paris à l'automne 2012[949].

Les habitants[950] des 4e et 7e arrondissements de Paris sont plus riches que la moyenne des Parisiens et vivent dans des espaces moins denses, à l'opposé des habitants du 20e arrondissement qui sont globalement plus pauvres que moyenne des Parisiens et vivent dans des espaces bien plus denses. Les contrastes sont particulièrement marqués entre le 7e et le 20e arrondissement puisque le 7e est plus de deux fois moins dense que le 20e, alors que le revenu médian de ses habitants est deux fois supérieur à celui des habitants du 20e arrondissement. Le 4e arrondissement, quant à lui, se distingue des

Bruylant-De Boeck ; voir aussi Spire, Alexis, « L'asile au guichet. La dépolitisation du droit des étrangers par le travail bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 169, 2007, p. 4-21 ; ou encore Siblot, Yasmine, 2006, *Faire valoir ses droits au quotidien. Les services publics dans les quartiers populaires*, Paris, Presses de Sciencespo.

[949] Voir partie « méthodes » en introduction.

[950] Voir tableau des caractéristiques socio-démographiques des habitants des arrondissements étudiés en Annexes.

deux autres au nom de la forte activité touristique qui s'y déploie. La quasi-totalité de cet arrondissement est en effet comprise dans l'une des douze « Zones Touristiques Internationales » (ZTI) définies par la Mairie de Paris depuis 2015951. Le ZTI sont caractérisées par une structure commerciale différente de celle du reste de Paris : les commerces non-alimentaires y sont surreprésentés (environ 49%, contre 27% en moyenne dans Paris). Si les bars, restaurants et hôtels n'y sont pas sensiblement plus nombreux que dans le reste de Paris (19% du commerce dans les ZTI et 20% dans Paris), en revanche « la densité commerciale y est deux à trois fois plus forte qu'à Paris »[952]. Les douze ZTI sont essentiellement réparties dans le centre de Paris, le long d'un axe allant des Champs Élysées à l'Ouest à la place de la Bastille à l'Est, englobant également une partie du quartier Montmartre et du quartier Saint-Germain[953].

Le quatrième arrondissement est en partie couvert par la ZTI « Les Halles » et la ZTI « Le Marais », au sein de laquelle est comptée l'Île Saint-Louis. Notre Dame de Paris, située sur l'Île de la Cité, est quant à elle une zone touristique à part entière et antérieure aux ZTI et ce monument est le seul, avec le Sacré Cœur, à avoir reçu en 2014 plus de 10 millions de visiteurs dans l'année, faisant ainsi de cette partie du 4e arrondissement l'un des espaces les plus fréquentés de Paris par les touristes[954]. Le périmètre de l'atelier 4/3 de propreté dans lequel nous avons réalisé nos observations est quasiment intégralement saisi dans le territoire de la ZTI Marais[955].

## I. DES ESPACES PLUS OU MOINS « PROPRES »

> « Certains quartiers paraissent, certes, plus propres que d'autres, mais il est difficile de déterminer si cela tient à l'importance des effectifs affectés au nettoiement, ou bien aux habitudes de propreté de la population des quartiers concernés. Il est vrai, toutefois, que les effectifs n'ont pas été fixés en fonction du coefficient de densité de la population, mais en fonction de la collecte. Or, la quantité d'ordures produites augmentant avec le standing des quartiers, les quartiers luxueux disposaient, de ce fait, d'un personnel plus nombreux. […] En outre, des études sont en cours pour déterminer des coefficients de salissure et, progressivement, orienter la répartition des effectifs en fonction de ces coefficients. »[956]

Dès la municipalisation de la politique de propreté, en 1980, la Ville de Paris communique sur l'inégale répartition des moyens de propreté selon les arrondissements et naturalise l'idée selon laquelle des arrondissements paraîtraient « plus propres que d'autres ». Plus de trente ans plus tard, alors que la répartition des moyens humains et mécaniques a fait l'objet d'un rééquilibrage au cours des années 2000, les perceptions de la « propreté » restent différentes d'un arrondissement à l'autre. Et, sur le terrain, les acteurs des politiques de propreté définissent régulièrement le degré de « propreté » d'un arrondissement par rapport à celui d'un autre. Quels sont les critères selon lesquels les acteurs publics définissent eux-mêmes le degré de « propreté » ou de « saleté » d'un espace ? Évidemment, les souillures, c'est-à-dire les objets des missions de nettoyage public, diffèrent d'un espace à l'autre et leur élimination se révèle plus ou moins coûteuse, plus ou moins difficile :

> *« Dans le 20e, la priorité n'est pas la même que dans le 7e, et ce n'est pas la même que dans le 4e c'est évident. Dans le 20e, on a un problème de (hésite) maintien de l'état de propreté. On met en propreté puis après, c'est la durée avec laquelle les souillures se renouvellent […]. C'est différent du 7e où finalement on a un état de propreté que l'on maintient. […] Mais on ne repart pas chaque jour de zéro comme c'est un peu le*

[951] D'après APUR, Les zones touristiques internationales à Paris. Diagnostic initial sur les commerces, décembre 2015.
[952] *Ibid.*, p. 4.
[953] Voir carte des zones touristiques internationales à Paris, en Annexes.
[954] *Ibid.*, p. 6.
[955] Voir cartes en Annexes.
[956] BHdV, *Ville de Paris*, n°10, avril 1980, rubrique « on en parle ».

*cas dans le 20e, où quel que soit le travail qu'on a fait la veille, il faut renouveler et recommencer parce que de nouveau il y a des dépôts, de nouveau il y a des souillures, du vrac qui est posé. »*[957]

Mais les souillures elles-mêmes sont loin d'être les seuls critères d'évaluation du niveau de propreté d'un espace public, et nombreux sont les paramètres évoqués pour mettre en lumière les causes du renouvellement plus ou moins rapide de ces souillures. Identifiés au cours des entretiens et observations que nous avons menés dans les 4e, 7e et 20e arrondissements, quatre types de critères sont mobilisés par les acteurs publics, de l'élu à l'agent de terrain, en passant par l'ingénieur de division ou le chef de secteur, pour définir empiriquement les attributs d'un « espace propre » à Paris : (1) la densité et la structure de la population riveraine, (2) l'attention portée par cette population à la propreté urbaine, (3) la structure du réseau viaire et du bâti et, enfin (4), les moyens alloués pour nettoyer ces espaces. Même si les interprétations divergent à la marge, ces arguments sont autant de tentatives d'objectivations du niveau de propreté de l'espace public par les services. Ils nous éclairent de manière plus générale sur le sens que les acteurs donnent à leurs missions, au-delà de leur seule technicité.

### *A. De la densité au comportement des usagers de l'espace public*

*« Paris a toujours été dégueulasse, mais c'est lié à sa densité. »*[958]

Pour Philippe Cheval, qui est le responsable du Service Technique de la Propreté de Paris (STPP), autrement dit le chef de toutes les activités de nettoyage et de collecte de Paris, la caractéristique majeure pour qualifier la propreté d'un espace, c'est le « *renouvellement de souillure* », une expression qui désigne « *la capacité pour la souillure à revenir après une intervention* »[959]. C'est en fonction du renouvellement de souillure d'un espace que les plans de propreté sont en partie construits dans les arrondissements, que le travail s'organise. Or, de façon mathématique, « *la souillure c'est quelque chose qui est généré par les hommes, donc plus il y a de fréquentation, plus il y a de souillure* » et par voir de conséquence, le renouvellement de souillure est lié à « *la densité de population et la densité de fréquentation de l'espace public* »[960].

Par exemple, le 7e arrondissement avec une densité moyenne d'environ 13 800 habitants au kilomètre carré, est parfois qualifié d'« auto-nettoyant » depuis que son ancien chef de division, Patrick Nieps, a utilisé cette expression au début des années 2000. En effet, la faible densité d'habitation et la quasi-absence de fréquentation de certains espaces de cet arrondissement en fin de semaine induisent un renouvellement de souillures très faible :

*« C'est le quartier des ministères, des ambassades et des consulats. […] Il y a des rues du 7e, [où] il n'y a pas d'activité commerciale, pas d'activité touristique, très peu d'habitations, c'est des bureaux […]. Ce qui fait que les gens partent le vendredi soir et ils reviennent le lundi matin. Et le samedi dimanche, c'est complètement désert, complètement mort. »*[961]

---

[957] Entretien avec Bernard Pothier, chargé de mission au sein de la « Mission Propreté », Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 27 novembre 2012.

[958] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

[959] *Idem.*

[960] *Idem.*

[961] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 27 novembre 2012.

A l'inverse, la très forte densité générale de Paris (en moyenne de 21 154 habitants au kilomètre carré[962] mais qui peut atteindre dans le 20e arrondissement jusqu'à plus de 32 000 habitants au kilomètre carré[963]) explique, pour les hauts responsables de la politique de propreté, la difficulté que les services techniques peuvent rencontrer à maintenir la capitale dans un état de « propreté » comparable à celui d'autres capitales européennes.

> *« Lorsqu'on est critiqué, on nous dit "mais allez voir à Londres, allez voir à Berlin vous verrez, c'est plus propre". Simplement, Londres et Berlin, il n'y a pas la même densité de population. Aucune ville d'Europe n'a la même densité de population[964]. […] Paris c'est 21 000 habitants au km². Pour vous donner des ordres de grandeur, New York c'est 10 000, Séoul, pourtant c'est une ville dont on a l'impression qu'elle est dense, c'est 17 000 donc c'est moins que Paris et la ville qui se rapprocherait le plus de nous c'est Shanghai : 24 000 h/km². Et là c'est la densité simplement des habitants sur l'espace public, il faut ajouter les trajets pendulaires les gens qui viennent travailler sur Paris et les touristes, et il y a 29 millions de touristes qui sont venus à Paris l'année dernière. Donc ça, ça qualifie vraiment la souillure. »*[965]

Sensible à ces enjeux de comparaison internationale, l'adjoint au maire à la propreté en 2013, François Dagnaud, nous expliquait avoir « *découvert cette singularité en cours de route* », tout en constatant « *qu'elle était peu connue et peu partagée* »[966]. En effet, le critère les plus mobilisé pour expliquer la fréquence du renouvellement de souillure d'un espace est plutôt celui de la civilité, voire de la culture des usagers de cet espace, et *a fortiori* de ses habitants. François Dagnaud, lui-même, sur le ton d'un réalisme et d'une demie-mauvaise conscience, nous explique en entretien que « *ce n'est pas être méprisant que de dire qu'entre Tokyo et Dakar, les comportements ne sont pas du tout les mêmes* »[967]. Considérant qu'il existe des « *pratiques culturelles, des histoires différentes par rapport à la propreté* », il prend l'exemple d'arrondissements où l'on observerait de « *grosses présences de commerçants chinois* » qui « *foutent tout sur les trottoirs, ils ne s'embarrassent pas de ça, ou ils crachent par terre parce que c'est la culture* »[968].

On a pu également noter au cours de notre enquête que le taux de renouvellement de souillure du 20e arrondissement était fréquemment expliqué par un recours à la « culture » particulière de ses habitants : « *et puis le 20e, c'est un peu le bouquin d'Hemingway, Paris est une fête !* »[969]. Plutôt fier de « *l'ambiance* » de certains quartiers de l'arrondissement, comme Belleville, le chef de division, Daniel Meyers, associe le niveau de souillure aux pratiques de habitants, « *des gens qui s'extériorisent* » à qui il arrive de « *déjeune[r] dehors, laisse[r] des fois le relief de ses repas* » alors que selon lui, « *évidemment dans des quartiers très chics, on va au restaurant* »[970]. Outre leurs

---

[962] Source INSEE, nombre d'habitants au km² en 2013. Disponible en ligne : https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=DEP-75 (dernière consultation le 2/3/17).

[963] Source INSEE, comparaison des territoires de Paris, 4e arrondissement de Paris, 7e arrondissement de Paris et 20e arrondissement de Paris. Disponible en ligne : https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=DEP-75+COM-75104+COM-75107+COM-75120 (dernière consultation le 2/3/17).

[964] Si Paris est la cinquième ville la plus peuplée d'Europe derrière Londres, Berlin, Madrid et Rome, la petite superficie de la capitale française fait d'elle la ville la plus dense d'Europe. Source Eurostat : http://ec.europa.eu/eurostat/web/cities/data/database (dernière consultation le 02/03/17).

[965] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

[966] Entretien avec François Dagnaud, adjoint au Maire de Paris en charge de la propreté de 2008 à 2013, Paris, Mairie du 19e arrondissement, 6 mars 2013.

[967] *Idem.*

[968] *Idem.*

[969] Entretien avec Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, Paris, rue des prairies, 7 décembre 2012.

[970] *Idem.*

pratiques extérieures salissantes, les habitants de Belleville seraient moins propres que dans les quartiers chics car « *c'est culturel aussi, il y a beaucoup [de] gens qui n'ont pas la même approche de la propreté* », avant de finir par un argument économique puisque dans ces « *quartiers pauvres […] quand on a faim, sa priorité c'est peut-être pas non plus… c'est déjà de manger* »[971].

Plus catégorique, le directeur de la Propreté de Paris, en 2012, explique par des arguments exclusivement culturalistes le plus fort renouvellement de souillure des arrondissements du « *Nord-Est de Paris* », qualifiés de « *secteurs ethniques* »[972]. Pour lui, il existerait « *un certain nombre de points de fixation communautaires dans la ville où l'on est avec des communautés pour qui la propreté ne fait pas partie de l'héritage culturel* ». Ainsi pour lui, le plus fort renouvellement de souillure du 20e arrondissement notamment serait avant tout lié à « *des difficultés de compréhension inter-ethniques ou inter-culturelles* », plus qu'à la densité de population.[973]

On le voit, le glissement d'une analyse prenant en considération la densité des territoires à une autre se fondant sur « l'héritage culturel » présumé des habitants d'un quartier est très rapide, et se produit aux plus hauts sommets de l'administration de la propreté. Il ne s'agit pas pour nous de nier la possibilité que des pratiques culturelles différentes cohabitent dans l'espace parisien, ni qu'elles puissent se traduire en termes de rapport à la propreté. Il ne s'agit pas non plus de remettre en cause le fait que le renouvellement de souillure soit plus rapide dans le 20e que dans le 7e, que les services de propreté soient davantage confrontés à des problèmes de dépôts d'objets encombrants sur la voie publique dans le 20e arrondissement et de ramassage des feuilles de platanes et de marronniers dans le 7e. Non, ce qui est frappant, c'est plutôt d'observer la facilité avec laquelle les arguments culturalistes masquent bien souvent les critères de la densité et du niveau de vie de la population d'un arrondissement. Pour ne s'en tenir qu'à l'intensité du travail des services pour définir la propreté d'un espace, on constate que les arrondissements où le travail est le plus important sont aussi ceux dans lesquels la densité est la plus forte. Mais dans ces arrondissements, c'est avant tout la « culture » présumée des habitants qui est mobilisée, par les services eux-mêmes, pour expliquer le renouvellement de souillure.

Or, les discours culturalistes sur la saleté des espaces populaires ne sont pas nouveaux. Déjà en 1982, on retrouve des traces de considérations comparables sur le 20e arrondissement dont l'un des quartiers, Belleville, fait l'objet d'un « flash spécial » dans un rapport sur la propreté, arrondissement par arrondissement. On peut y lire les lignes suivantes :

> « Flash spécial – quartier Belleville. Ce quartier constitue indubitablement "le point le plus noir" de l'arrondissement, voire de Paris. Il est impossible d'instaurer et de maintenir une relative propreté dans tout le périmètre Rue de Belleville, boulevard de Bellevillle, rue Piat, rue des Couronnes, rue Dénoyez, rue Ramponeau, rue Villin, rue Bisson, rue Pali-Kao, rue de Tourtille.
>
> Les causes de cette malpropreté sont très diverses : tout d'abord le caractère très cosmopolite de la population riveraine, la vétusté de nombreux immeubles, ensuite l'existence d'un certain nombre de terrains vagues (ex. angle rue Vilin-rue des Couronnes), la présence de squatters, enfin l'indiscipline caractérisée de l'ensemble des riverains, lesquels ne respectent aucune règle d'hygiène. Il s'agit donc de tout un

[971] *Idem.*
[972] Entretien avec Didier Dely, directeur de la Propreté de Paris, Paris, avenue de France, 16 mai 2012.
[973] *Idem.*

environnement sociologique qui constitue véritablement un barrage solide à tous les efforts que consentent nos services techniques. »[974]

L'ancrage d'une lecture culturaliste des causes de la malpropreté dans Paris n'est cependant pas l'apanage du 20e arrondissement. Le 4e arrondissement, peu dense (17 084 hab/km²) mais fortement touristique, connaît lui aussi un renouvellement de souillures considéré comme important. Insistant sur la forte fréquentation de l'arrondissement par des touristes « *qui ne sont pas Parisiens, qui ne sont souvent même pas Français, pas Européens* »[975], explique selon Richard Jean-Baptiste, élu à l'espace public du 4e arrondissement, la malpropreté de cet espace. À l'inverse, la qualité du comportement des usagers est aussi mobilisée pour expliquer la propreté des arrondissements les plus bourgeois, comme le 7e arrondissement. Cyril Mouët, l'ingénieur de division des 7e et 8e arrondissements, évoque par exemple la présence des ministères et d'« *un flic tous les 10 mètres* » pour expliquer que « *les gens ne jettent pas leurs papiers par terre* », sans compter que dans cette arrondissement, on ne compterait « *pas beaucoup de boulangeries pour aller manger son sandwich* »[976] (Cyril Mouët, entretien novembre 2012). La catégorie sociale des habitants, « *ici ce sont de grandes familles, c'est très militaire* », leur manière de parler ou d'être « *bien habillés* » sont également évoquées pour expliquer le comportement perçu comme particulièrement propre d'« *une bourgeoisie qui est là depuis plus longtemps [que dans le 8e arrondissement]* »[977]. Les habitants du 7e arrondissement sont également comparés avec ceux du 4e, quant à leur capacité à accepter un certain degré de souillure des espaces publics qu'ils fréquentent et nous reviendrons ci-après non plus sur les comportements mais sur les perceptions présumées des habitants pour expliquer le niveau de propreté d'un quartier.

L'objectivation du niveau de propreté d'un espace, caractérisé par le renouvellement de souillures, repose donc avant tout sur la densité de population vivant et fréquentant ces espaces. Souvent masqué par le recours à des arguments culturalistes, le critère central de la densité est peu souvent mobilisé. Sans en être la négation, cet oubli témoigne de la production d'une distinction de classe et de race entre les habitants parisiens dans la définition même d'un espace « propre ».

L'expression plus intense de plaintes relatives au niveau de propreté, formulée dans le 7e arrondissement et sa quasi-absence dans le 20e est également un facteur essentiel de l'évaluation du niveau des attentes de la population. Aussi, à la densité de population, s'ajoute donc un deuxième critère d'objectivation du niveau de propreté d'un espace : l'évaluation de la perception des riverains.

---

[974] Archives de Paris, Carton 1436W6. Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements.

[975] Entretien avec Richard Jean-Baptiste, adjoint au Maire du 4e arrondissement en charge de l'espace public, mairie du 4e arrondissement, 28 mars 2013.

[976] Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements, Entretien avec Cyril Mouët et James Cordier, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

[977] *Idem.*

## B. *LA PROPRETÉ, UNE PERCEPTION SUBJECTIVE ? DE L'ABSENCE DE SOUILLURE À L'ABSENCE DE PLAINTE.*

> « Bien que la propreté de ces rues [du 20e arrondissement] ne soit pas toujours satisfaisante, il importe de préciser que les réclamations des riverains sont très peu nombreuses, les intéressés eux-mêmes étant généralement à l'origine de certaines nuisances. » (Extrait d'un rapport sur la propreté des arrondissements de Paris, 1982)[978]

Accolé à quelques lignes revenant sur le caractère culturel de la présumée malpropreté des habitants du 20e arrondissement, cette phrase révèle, en creux, l'attachement des acteurs de la propreté à la satisfaction des riverains, si ce n'est à leur niveau d'acceptation de la souillure. Aujourd'hui encore, l'image qu'ont les services municipaux de la perception de la propreté par les habitants reste souvent prégnante dans leur travail quotidien. Bien sûr, cela se traduit dans les dispositifs participatifs élaborés depuis 2008 dans le cadre du copilotage. La production de sondages d'opinion sur le sujet a également participé de cet intérêt.

**Encadré. Les baromètres de la propreté**

Depuis le début des années 1980, les services de la Propreté de Paris ont régulièrement commandé des enquêtes d'opinion pour connaître la perception de la propreté de leur ville par les Parisiens. Utilisées dans les années 1980 pour caractériser le bilan d'un maire (cf. chapitre 1), ces enquêtes sont relancées sous la mandature de Bertrand Delanoë, en 2002, sous le nom de « baromètres de la propreté ». Abandonnés en 2009, les baromètres ont permis aux services de la Propreté de Paris d'objectiver la distinction faite par les riverains sondés entre les types de souillures effectivement perçues comme gênantes et le ressenti général du niveau de propreté, en dehors de toute objectivation technique. C'est d'ailleurs suite au constat de la permanence du différentiel entre ces deux types de perceptions (l'une disons technique, l'autre plus subjective) que les baromètres ont été abandonnés. Cependant, ces instruments sont loin d'être les seuls pour mesurer le niveau de satisfaction des Parisiens et les plaintes sont, un indicateur important pour l'évaluation, par les services, du niveau de propreté d'un espace.

Mais outre ces procédures régulières, ce sont ici les effets des plaintes individuelles sur la dérogation aux plans de propreté qui nous préoccupent.

> *« Philippe Cheval : Le problème de la propreté c'est que c'est quelque chose qui est éminemment complexe, et il y a une part d'interprétation qui est très importante, déjà tous les trois on n'aura pas la même perception de la propreté en se promenant.*
>
> *Caroline Bois. Oui, c'est très subjectif et puis c'est déterminé finalement par quelque chose de négatif, c'est l'absence de souillure. Et pour le technicien de la propreté ça va plutôt être l'absence de plainte du riverain, qui est face à son degré d'acceptabilité de la souillure.*
>
> *Philippe Cheval. Il y a quelque chose d'assez curieux, c'est qu'on a beaucoup plus de plaintes dans les arrondissements dits "chics" que dans les arrondissements dits "populaires". […] Les habitants ont un degré de satisfaction, d'acceptation, qui n'est pas le même. Dans le quartier de la Goutte d'Or à Paris, les habitants supportent sûrement plus un niveau de souillure que dans le 16e arrondissement ou dans le 7e, il n'y a pas la même perception, ils ne supportent pas les mêmes choses. D'ailleurs, pour nous c'est plutôt antinomique parce que ça laisserait penser qu'il faudrait laisser l'espace public se salir pour que chacun arrive au même niveau d'acceptation, ce n'est pas le cas mais… voilà, donc c'est très subjectif la propreté. »*[979]

---

[978] Archives de Paris, Carton 1436W6. Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements.

[979] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

L'attention portée aux plaintes des riverains révèle l'attachement qu'ont les acteurs de la propreté au fait que la perception de la propreté « *c'est très subjectif* ». Car si pour les responsables des services techniques, le degré de propreté peut être « *déterminé par […] l'absence de souillure* », la responsable de la Mission Propreté de la Ville de Paris nous explique que « *pour le technicien de la propreté ça va plutôt être l'absence de plainte du riverain* ». Marqueurs du degré d'acceptabilité de la souillure, les plaintes sont plus nombreuses « *dans les arrondissements dits "chics" que dans les arrondissements dits "populaires"* », alors même que la densité de population y est plus forte, ainsi que le renouvellement de souillures. Dans ce contexte, quelle place laisser à la réponse aux plaintes dans le travail quotidien de la propreté ? Répondre à toutes les plaintes dans les arrondissements les moins souillés semble « *antinomique* » avec la mission même du service public de la Propreté de Paris. Et les plans de propreté sont en grande partie élaborés à partir d'observations techniques du renouvellement de souillure. D'autre part, on a pu observer et il nous a été confirmé plusieurs fois en entretien que les dérogations au plan de propreté sont relativement rares et très souvent mesurées. Relevant de la responsabilité du chef de secteur, les dérogations au plan n'ont lieu qu'après la vérification par un chef d'équipe de l'effectivité du désordre signalé, et après la reconnaissance par le chef de secteur de la légitimité du signalement.

Cependant, au cours de notre enquête dans les services de propreté du 7e arrondissement, plusieurs indices nous ont laissé entrevoir les effets contraignants et réguliers de certaines plaintes sur l'organisation du travail quotidien de propreté. Loin d'être ni représentatives de tous les arrondissements parisiens, ni nécessairement exclusives au seul 7e, ces observations nous permettent de retracer les canaux par lesquels un ensemble de plaintes individuelles sont souvent relayées jusqu'aux agents de terrain pour qu'ils satisfassent ces demandes avant de réaliser le plan de propreté. Comme le souligne l'agent supérieur d'exploitation du 7e arrondissement, James Cordier, en entretien, les habitants du 7e arrondissement exigent, au nom de leur lieu de résidence, « *une qualité de vie peut-être supérieure, le motif c'est "nous on paye nos impôts chers ou très chers, on se doit d'avoir un service à la hauteur"* »[980]. Cette exigence, s'exprime d'abord au quotidien, puisque les habitants « *connaissent souvent les éboueurs ou les chefs et finalement ils discutent assez bien avec le personnel dans le 7e arrondissement* »[981]. Mais outre ce contact direct entre les agents et les riverains, la Mairie d'arrondissement, élus et cabinet, joue un rôle essentiel dans l'expression des plaintes en sollicitant directement les acteurs de la division territoriale, quitte à aller à l'encontre des plans de propreté. Méprisant les acteurs « *qui sont surtout intéressés pour sortir des statistiques* », Cyril Mouët s'agace de devoir expliquer à sa hiérarchie « *pourquoi on n'a fait que 70% du plan* » alors même que « *c'est la réalité qui [le] guide, c'est pas le plan* »[982]. Explicitée par son adjoint James Cordier, l'expression « réalité » désigne notamment « *les demandes qui émanent de la mairie* » qui sont donc traitées « *en priorité* » car considérées comme « *souvent justifiées* »[983]. La « réalité » qui guide la maîtrise de cet arrondissement est donc une réalité politique, celle de la réponse aux plaintes qui s'impose avant le plan de propreté. Mis dans l'embarras par les injonctions contradictoires de la

[980] Cyril Mouët. Entretien avec Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements et James Cordier, chef d'exploitation, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

[981] *Idem.*

[982] *Idem.*

[983] James Cordier, Entretien avec Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements et James Cordier, chef d'exploitation, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

grande maîtrise de la propreté et des responsables de division, soumis aux exigences politiques de l'arrondissement, un chef de secteur nous fait part de son désarroi. Face aux réclamations des « *grandes administrations, [des] ambassades qui réclament un niveau de propreté un peu supérieur à ce qui devrait être en temps normal* », face aux demandes émanant directement d'institutions comme « *le ministère de la défense, l'assemblée nationale, des gros ministères, la présidence de la République, aussi* », sa volonté de suivre le plan de propreté est souvent malmenée par des injonctions contradictoires[984]. Et ce chef de secteur conclut en affirmant que « *l'avis d'un technicien par rapport à l'avis d'un politique, il n'a pas beaucoup de poids* ».

Dans cet arrondissement, la dérogation au plan de propreté semble donc être la règle. À tel point d'ailleurs que le logiciel Géopro, mis en place pour systématiser les contrôles ex-post d'après le plan de propreté, n'est, au moment de nos observations fin 2012, pas utilisé par les agents :

> *« On nous a fourni un beau logiciel qui fait des super beaux plans, tout est gris vert bleu jaune, c'est magnifique. Personne ne s'en sert. »*[985]

Que nous révèle cette situation ? La dérogation répétée aux plans de propreté pour répondre à des plaintes signifie que dans certains cas, un espace est bien considéré comme « devant être nettoyé », et donc *a fortiori* comme « sale », parce qu'il a été signalé comme tel par les riverains ou les usagers de l'espace public. Sans remettre en cause le jugement des acteurs, on ne peut qu'observer le fait que les canaux réguliers des politiques de propreté sont davantage court-circuités dans certains espaces, ce qui a des effets directs sur l'état effectif du (très faible) niveau de leur renouvellement souillure au quotidien, incarné quant à lui par le plan de propreté.

Considérés comme « *une minorité de Parisiens qui est extrêmement sensible à la propreté et qui ne supporte rien* »[986], les émetteurs de plaintes sont souvent perçus comme des habitants plus aisés que les autres par les services, et pas seulement dans le 7e arrondissement. Si notre enquête ne nous permet pas d'évaluer les différences quantitatives et qualitatives entre les plaintes d'un arrondissement ou d'une catégorie sociale à l'autre, il est clair que, pour les acteurs municipaux, niveau social et degré d'acceptation de la souillure sont liés. Mais ce jugement ne va pas sans nuance. Entre le 4e et le 7e arrondissement, par exemple, arrondissements à peu près comparables d'après le prix du mètre carré[987], la pression des plaintes de riverains sur les services semble différente. L'ingénieur de division responsable du 4e, ayant auparavant travaillé dans le 7e, explique le fait que les habitants de l'Île Saint Louis sont moins exigeants que ceux du 7e arrondissement car « *ce n'est pas la même mentalité, […] pas le même état d'esprit* »[988]. Outre cet « état d'esprit », on peut émettre des hypothèses pour comprendre cette perception différenciée des plaintes par les services, selon les

---

[984] Entretien avec le Chef de secteur 7e arrondissement, division de propreté des 7e et 8e arrondissements, 21 novembre 2012.

[985] *Idem.*

[986] Entretien avec François Dagnaud, adjoint au Maire de Paris en charge de la propreté de 2008 à 2013, Paris, Mairie du 19e arrondissement, 6 mars 2013.

[987] 11 090 €/m² dans le 4e arrondissement ; 11 480€/m² dans le 7e arrondissement, contre une moyenne de 8 450€/m² pour l'ensemble de Paris et 7 380€/m² dans le 20e arrondissement par exemple. D'après la « Carte des prix » de l'immobilier en Île-de-France établie par la chambre des notaires d'Île-de-France au premier trimestre 2017. Disponible en ligne : http://www.notaires.paris-idf.fr/outil/immobilier/carte-des-prix (dernière consultation le 29 juin 2017).

[988] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 27 novembre 2012.

espaces. On peut par exemple supposer que la population plaignante n'a certainement pas le même rapport aux espaces publics environnants : les habitants sont-ils par exemple propriétaires ou locataires de leurs logements ? Pour les propriétaires, sont-ils présents depuis quelques années seulement ou depuis plusieurs générations dans le quartier ? Les études menées par Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot sur la grande bourgeoisie parisienne, nous éclairent sur cette question[989]. Résidant par choix dans des résidences spacieuses situées dans les espaces les moins denses de Paris, les « beaux quartiers », les grands bourgeois parisiens se montrent très attachés à l'apparence des espaces qu'ils habitent. Attachés à l'apparence, mais aussi à la maîtrise de la fréquentation de ces espaces par des acteurs extérieurs au quartier. Ainsi, cette anecdote de Bernard Pothier, nous donne-t-elle un aperçu de la mobilisation des associations de défense du patrimoine local :

> *« Il y a une association qui est assez vindicative et qui fait pression sur l'Hôtel de Ville parce que le Maire du 7e est d'accord avec eux : il y a trop de manifestations qui dégradent le Champs de Mars. […] C'est « les défenseurs du Champs de Mars » ou un truc comme ça. Ce sont les gens qui habitent sur les avenues Elysée Reclus, tout autour. […] Je me souviens de lycéens qui fêtaient la fin des épreuves du bac [sur le Champ de Mars]. On avait assisté à un conseil de quartier dans le secteur quelques jours après, et ils étaient outrés : "dans quel état on retrouve nos pelouses !" Nos pelouses quoi, c'est à eux. L'appropriation elle est bien là, c'est bien leur champ de Mars en fait. Leur jardin, voilà, on peut imaginer ça. Et il y a quelques immeubles effectivement dont les accès sont, donnent sur le Champs de Mars. »*[990]

La pression des plaintes, des réclamations, peut donc s'expliquer par le sentiment de propriété qu'expriment certains riverains sur l'espace public. Antoine Fleury, dans son étude sur les dispositifs de copilotage dans les politiques d'aménagement corrobore lui aussi cette idée. S'intéressant à « la pression des habitants et des associations de quartier » dans les conseils de quartier, il montre que la thématique de l'embellissement de l'espace urbain reste, pour eux, un enjeu central dans ces réunions et fait l'hypothèse que « la représentation culturaliste et patrimoniale de la ville dont ils sont porteurs peut les pousser à soutenir voir à exiger [certains] type[s] d'aménagement, de même que la perspective d'une valorisation à moyen terme de leur bien immobilier. »[991] Et cette pression n'est pas seulement sensible dans les arrondissements les plus riches de la capitale. Dans le 20e arrondissement, l'élévation progressive du niveau de vie, corrélée à celle du prix du mètre carré (voir dernier chapitre) est également perçue par les acteurs municipaux de la propreté à travers l'évolution des plaintes qu'ils reçoivent, même si cela reste marginal :

> *« C'est vrai, j'ai déjà entendu que dans le 7e et le 8e, on se plaint pour un ticket de métro, nous non. Alors maintenant ça se boboïse un peu plus le 20e arrondissement donc on a des plaintes, ça commence à arriver, […] mais on va dire que quelque part les gens n'ont pas un degré d'exigence tel. » (Daniel Meyers, chef d'exploitation, 20e arrondissement)*

L'agent supérieur d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement revient notamment en détails sur un exemple. Rencontrant une nouvelle habitante, venue du 5e arrondissement de Paris, qui se plaignait de la malpropreté de la rue de Ménilmontant, il se souvient lui avoir fait remarquer qu'elle « *[avait] un loyer différent* » lorsqu'elle habitait « *en face du Panthéon* ». Lui répondant qu'elle aurait « *fait le choix du 20e arrondissement* », il conclut en refusant

---

[989] Voir notamment Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, 1989, *Dans les beaux quartiers*, Seuil ; 2004, *Sociologie de Paris*, Repères, La Découverte.

[990] Entretien avec Bernard Pothier, chargé de mission au sein de la « Mission Propreté », Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 27 novembre 2012.

[991] Fleury, Antoine, « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité. Le cas de Paris *intra muros* », *L'espace politique*, n°10, 2010/1, §20.

de qualifier ce choix de « *courageux, parce que je ne vois pas pourquoi je dirais ça* »[992]. Ici encore, c'est donc le *choix* du lieu d'habitation qui semble justifier, aux yeux de l'habitante, son niveau d'exigence en matière de salubrité urbaine. Même si le chef d'exploitation de l'arrondissement nous dit résister à l'insistance de sa demande, on comprend malgré tout à l'issue de la présentation de ces quelques éléments de terrain, que la pression exercée par les habitants sur les services de propreté diffère d'un espace à l'autre. Probablement en partie corrélée au niveau de vie des riverains (mais une étude plus approfondie reste à mener sur ce point précis[993]) la pression des plaintes n'est pas sans effet sur l'organisation quotidienne du travail de propreté et donc, par extension sur la définition d'espaces plus ou moins « sales » par les acteurs municipaux de la Propreté de Paris.

### *C. La propreté, une impression produite par la morphologie de l'espace urbain. « Vitrines » et « ambiances »*

> « À cela s'ajoute la dimension de l'inesthétique. En effet, la conjugaison de la vétusté et de la pauvreté met encore davantage en relief l'absence de propreté, ce qui donne au périmètre ci-dessus délimité un visage pitoyable. »[994]

Dans le rapport sur la propreté du 20e arrondissement daté de 1982 qui sert de fil rouge à ces pages, l'aspect esthétique des rues est considéré, en plus de la densité, de la culture et du niveau de tolérance de ses habitants, comme un facteur déterminant l'impression de propreté d'un espace donné. En novembre 2012, lors de nos observations dans l'atelier de propreté 20/1 situé rue des Envierges (quartier du « bas-Belleville »), un commentaire du chef d'équipe que nous accompagnons reprend cet argument :

> *« Au cours de notre tournée, nous passons rue Lesage, une rue peu fréquentée mais en partie récemment rénovée. Le chef d'équipe m'indique qu'avec l'augmentation des bâtiments rénovés dans le quartier "ça s'améliore, c'est plus habité, ce n'est pas squatté et visiblement c'est plus propre". Alors que, désignant les immeubles de l'autre côté de la rue, non rénovés, il me dit : "un bâtiment comme ça du coup, il y a plein d'affiches, il y a des graffitis." » (Journal d'enquête, mardi novembre 2012, 20e arrondissement de Paris)*

Les photographies ci-dessous montrent les deux côtés de la rue Lesage, qualifiés ainsi de plus ou moins « propres » par le chef d'équipe en fonction de l'apparence plus ou moins « neuve », plus ou moins « esthétique » des façades. Pour autant, au moment où nous passons dans la rue, les équipes de l'atelier sont déjà venues nettoyer la chaussée, vider les corbeilles et collecter les bennes. Autrement dit, ce qui *fait* sale ici, c'est ce qui reste moins esthétique, une fois le travail de propreté réalisé : l'apparence des façades, l'organisation même de la rue.

---

[992] Entretien avec Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, Paris, rue des prairies, 7 décembre 2012.

[993] Ces réflexions sont cependant à nuancer, dans la mesure où, depuis cette enquête menée en 2012-2013, la Ville de Paris a mis en place l'application mobile « Dans ma rue » qui permet à chaque Parisien muni d'un smartphone de signaler, à tout moment, les irrégularités qu'il constate sur l'espace public.

[994] Archives de Paris, Carton 1436W6. Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements.

Figure 19 - Rue Lesage façades côté Est en haut, côté Ouest en bas. 20e arrondissement de Paris, novembre 2012, crédit jv..

Cet exemple précis est assez révélateur de considérations régulièrement exprimées par les acteurs des politiques de propreté. La morphologie de l'espace est considérée comme un facteur non négligeable du niveau de propreté qui en est perçu, et ce à double titre. D'abord, la structure viaire d'un quartier joue directement sur les possibilités techniques de son nettoyage. La largeur des rues est en effet un élément qui facilite ou au contraire empêche le passage d'engins de lavage des trottoirs (*citycat*) et de la chaussée :

> *« Nous ce qu'on observe, c'est qu'il y a des espaces qui sont quand même plus faciles à nettoyer que d'autres. Vous avez le 4e arrondissement où c'est extrêmement dense mais avec plutôt des petites rues, des petits trottoirs donc là cette densité elle est encore plus forte sur des espaces qui sont plutôt difficiles à nettoyer et qui, même nettoyés, donnent pas toujours un aspect fini. Vous prenez à l'inverse le 7e arrondissement avec des grands boulevards bien dégagés, des grands espaces, c'est assez rare que le 7e donne un aspect négligé. Parce que la même densité de fréquentation n'a pas le même effet sur un espace avec des grandes avenues comme l'avenue de Breteuil Donc l'espace qualifie la propreté mais je pense qu'il y a un élément qui est vraiment important, c'est la fréquentation, la pression qu'il peut y avoir sur l'espace public. »*[995]

Articulée à la densité de fréquentation, la morphologie des espaces publics peut également contraindre plus ou moins le travail du balayeur en rendant d'une part son travail plus minutieux, mais aussi en jouant sur la satisfaction personnelle différente qu'il peut avoir à travailler dans un espace dense et sinueux, ou au contraire dans un espace peu dense et considéré comme « beau ». Selon le chef d'exploitation du 20e arrondissement, « il *n'a aucune satisfaction professionnelle,*

[995] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

*surtout dans le 20*e » à travailler car « *à peine fini le caniveau qu'il faut recommencer* »[996]. Pour étayer les raisons de cette satisfaction professionnelle, il suggère que dans le 20e arrondissement, « *c'est assez sinueux, ça a mal été conçu, c'est mal construit, rares sont les beaux bâtiments* » et que « *les illuminations dans le 20e, c'est pas les Champs Elysées non plus* ». Par contraste, il considère le 8e arrondissement comme un « *musée à ciel ouvert* », riche d'un « *passé Haussmannien* » et de « *grandes artères* »[997]. Outre la « beauté » des rues, leur sinuosité ou les « petits coins de rue, les petits culs de sac » est comparée par l'élu à la propreté du 7e arrondissement, René-François Bernard, à autant d'espaces difficiles à nettoyer dans l'espace privé tels que « *dans votre appartement, sous le lit, [où] vous avez des trucs* »[998]. Plus concrètement, ce que fustigent les responsables de la propreté, ce sont les « *décochements, propices aux dépôts* », le manque d'alignement dans les façades, « *propice à l'encombrement* » et la difficulté de remédier aux irrégularités de l'espace : « *Alors on a beau essayer, on fait des aménagements, mais on ne va pas non plus raser tous les immeubles* »[999]. La thématique des recoins est d'ailleurs largement prise en compte à l'échelle de la direction de la propreté et lors de la construction des plans de propreté, une attention particulière est portée à ces espaces-là, dont on considère qu'ils doivent être entretenus plus régulièrement, voire être aménagés pour dissuader les usagers d'y laisser quelque dépôt à l'abris du regard des autres :

Figure 20 - Recoin aménagé pour empêcher tout dépôt d'ordure, dans le 4e arrondissement de Paris. Juin 2014, photographie de l'auteure.

Ensuite, l'apparence même des façades semble elle aussi participer d'un sentiment général de plus ou moins grande propreté :

> *« [Dans le 20e arrondissement] il y a quelques belles façades c'est vrai, mais ça a toujours été des milieux ouvriers qui n'attiraient pas grand monde. […] Si vous avez des façades décrépies, si vous avez un éclairage*

[996] Entretien avec Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, Paris, rue des prairies, 7 décembre 2012.
[997] *Idem.*
[998] Entretien avec René-François Bernard, adjoint au Maire du 7e arrondissement, en charge de la propreté, 26 mars 2013.
[999] Entretien avec Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, Paris, rue des prairies, 7 décembre 2012.

*obscur, limité, les gens vont dire "c'est sale". Ils ne vont pas se plaindre de la luminosité, ils vont pas se plaindre des façades, ils vont se dire c'est sale, mais non c'est propre. »*[1000]

Cette réflexion semble relativement paradoxale dans la mesure où l'on a vu, plus haut, que les plaintes des habitants étaient plus pressantes dans les espaces bourgeois de la ville, espaces souvent caractérisés par le bâti haussmannien, les façades alignées et la blancheur des murs. C'est donc ici davantage l'avis du fonctionnaire municipal qui transparaît, que celui des « gens » dont il rapporte les propos imaginés. On retrouve d'ailleurs l'idée que l'aspect des façades et plus généralement l'« ambiance » d'une rue est un élément déterminant du sentiment de malpropreté dans le discours de nombreux acteurs de la propreté. François Dagnaud, adjoint du maire en charge de la propreté, estime que « *des murs tagués, des trottoirs défoncés, des voitures mal garées, des deux roues qui perdent de la graisse […] et un SDF qui campe avec ses trois matelas et ses chiens pourris, pleins de puces* » créent « *le sentiment d'une situation dégradée* » dans une rue, « *même si elle vient d'être balayée* »[1001]. L'organisation des rues, l'alignement des façades, leur aspect, les modes d'occupation de l'espace public, tous ces éléments sont regroupés pour tenter d'objectiver une « ambiance » qui, au-delà des activités des services de la propreté, accentue ou diminue ce que les élus et les acteurs de la propreté désignent comme un sentiment de malpropreté. Autrement dit, les caractéristiques intrinsèques de la morphologie de l'espace contribueraient à la plus ou moins grande possibilité de rendre cet espace effectivement « propre », selon les critères évoqués de la perception de la propreté. Reflet esthétique de comportements déviants (mal garer un deux-roues, un sans-abri installé sur le trottoir), la dégradation des façades est visiblement interprétée par l'élu comme l'image communément admise de désordres urbains plus larges. Ces comportements déviant, les petits désordres urbains sont enfin considérés par François Dagnaud comme « *une projection d'un risque de déclassement social* », et économique. Il souligne notamment que l'« *on a plein d'études sur le fait [que] la moitié des cadres se disent qu'un jour ils pourraient être SDF* »[1002]. Ainsi un lien existe-t-il selon lui dans l'esprit de ses administrés entre la perception d'un quartier propre et le sentiment d'être « *en sécurité sociale* », et la perception d'un quartier pas propre et une image de soi comme étant « au *bord du gouffre, au bord du déclassement et dans une zone de relégation sociale, d'exclusion, de chômage, de précarisation* »[1003].

A l'inverse, certains quartiers de Paris sont considérés comme les « vitrines » de Paris et méritent à ce titre une exigence de propreté supérieure, renforcée bien sûr par la fréquentation touristique :

*« L'Île St Louis, la Cité, les abords de Notre Dame, quelque part c'est pas la vitrine de Paris mais c'est une des vitrines de Paris. Vous pouvez retrouver la même chose parce que vous êtes allée dans le 7e, aux abords de la Tour Eiffel, du quai d'Orsay, des Invalides, c'est un peu les mêmes problématiques. Sauf que la configuration du terrain n'est pas du tout la même. Là, on est dans des petites rues, avec de l'habitat très dense alors que là-bas c'est plutôt des grandes avenues avec beaucoup d'espaces verts. »*[1004]

Entre le 4e et le 7e, certains espaces considérés comme des « vitrines » sont comparables en termes de fréquentation et « d'exigence » de propreté (exigence politique, incorporée dans les routines de

---

[1000] *Idem.*

[1001] Entretien avec François Dagnaud, adjoint au Maire de Paris en charge de la propreté de 2008 à 2013, Paris, Mairie du 19e arrondissement, 6 mars 2013.

[1002] *Idem.*

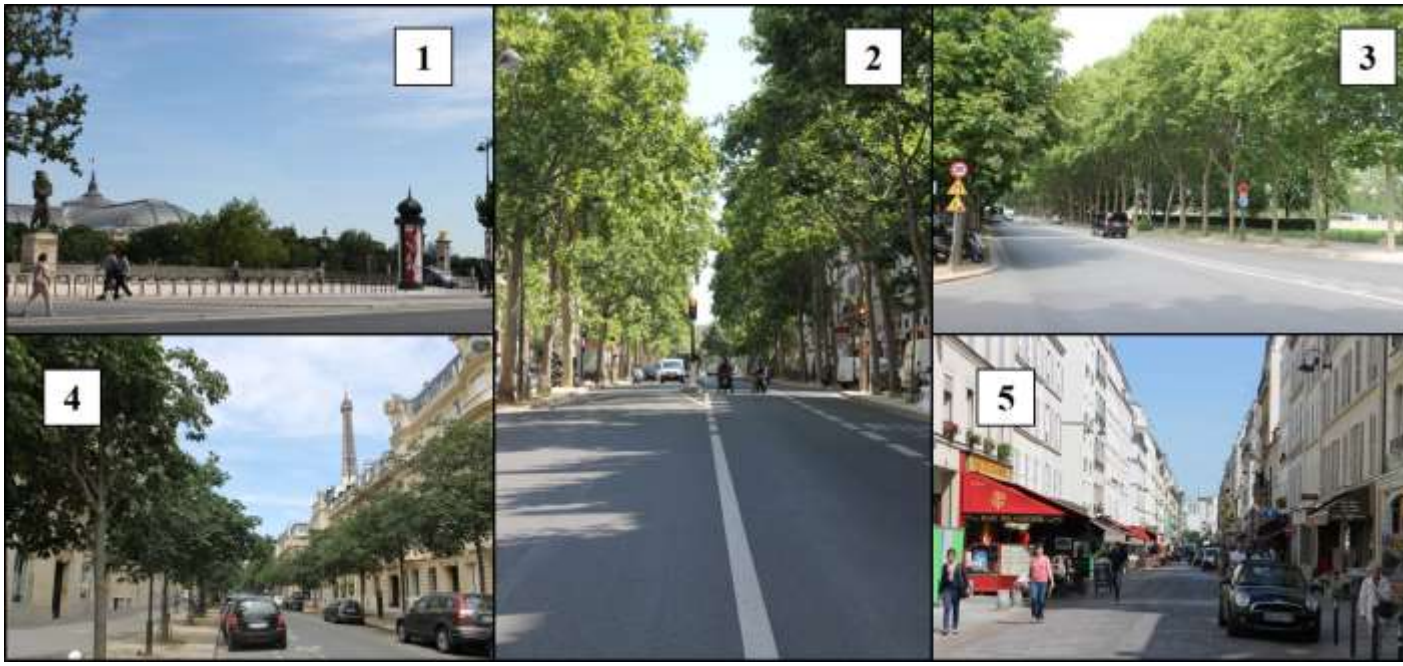
[1003] *Idem.*

[1004] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 27 novembre 2012.

travail). Néanmoins, on voit qu'ici encore, la structure de l'espace, la largeur des rues, joue un rôle supplémentaire dans la facilité de maintenir l'espace « propre ». Moins importantes que la fréquentation d'un espace, son organisation, la topographie des lieux, voire la structure du bâti, sont considérés comme des facteurs facilitant le travail de propreté, ou au contraire l'handicapants. Selon les acteurs cependant, l'importance de la structure de l'espace est plus ou moins mobilisée pour justifier de l'état de « propreté » de l'espace considéré. Pour expliciter davantage le faisceau de considérations sensibles évoquées par les acteurs municipaux dans les citations ci-dessus, les photographies prises sur le terrain nous permettent de visualiser quelques-uns des éléments objectivés par les acteurs de la propreté, et considérés comme des facteurs secondaires de la propreté des espaces.

## Objectivation visuelle des facteurs de propreté selon les acteurs municipaux[1005].

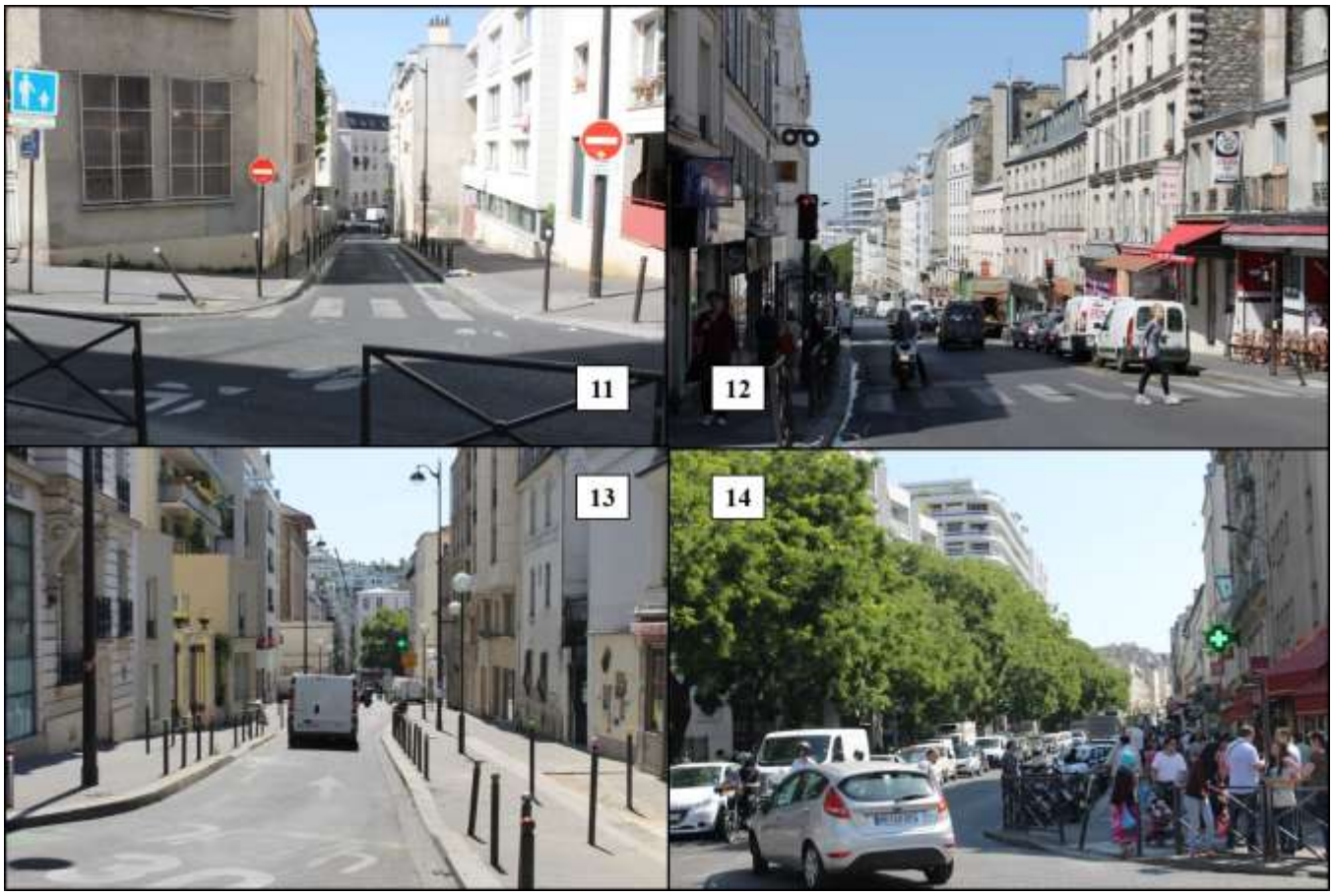
La topographie des quartiers, la largeur des rues et leur nature ont été évoquées comme autant d'éléments de contexte qui facilitent le travail de propreté. Ainsi, le 7e arrondissement, situé en bordure de Seine (quai d'Orsay, n°1 et 2), est traversé par de grandes avenues larges et boisés (avenue Bosquet, n°3), des rues larges et rectilignes (entre avenue de Suffren et boulevard de Grenelle n°4) et de rares rues commerçantes (n°5, rue Cler, piétonne).




Le 4e arrondissement, quant à lui, est composé de rues plus étroites (n°6, sur l'Île Saint-Louis), d'une structure viaire marquée par les tracés du Moyen-Âge (n°7 et n°10), mais aussi de grandes avenues (n°8, rue de Rivoli) et de nombreuses rues commerçantes très fréquentées (n°9, un exemple dans le Marais).

[1005] Voir note méthodologique sur les usages de la photographie en introduction. Toutes les photographies ont été prises par l'auteure.

Le 20e arrondissement, enfin, est construit sur les collines de Belleville et de Ménilmontant, aussi la plupart des rues sont-elles marquées par une pente plus ou moins forte (n°11). Les rues commerçantes sont nombreuses et fréquentées (n°12, n°14, rue de Belleville) et le viaire faubourien est souvent irrégulier (n°13).



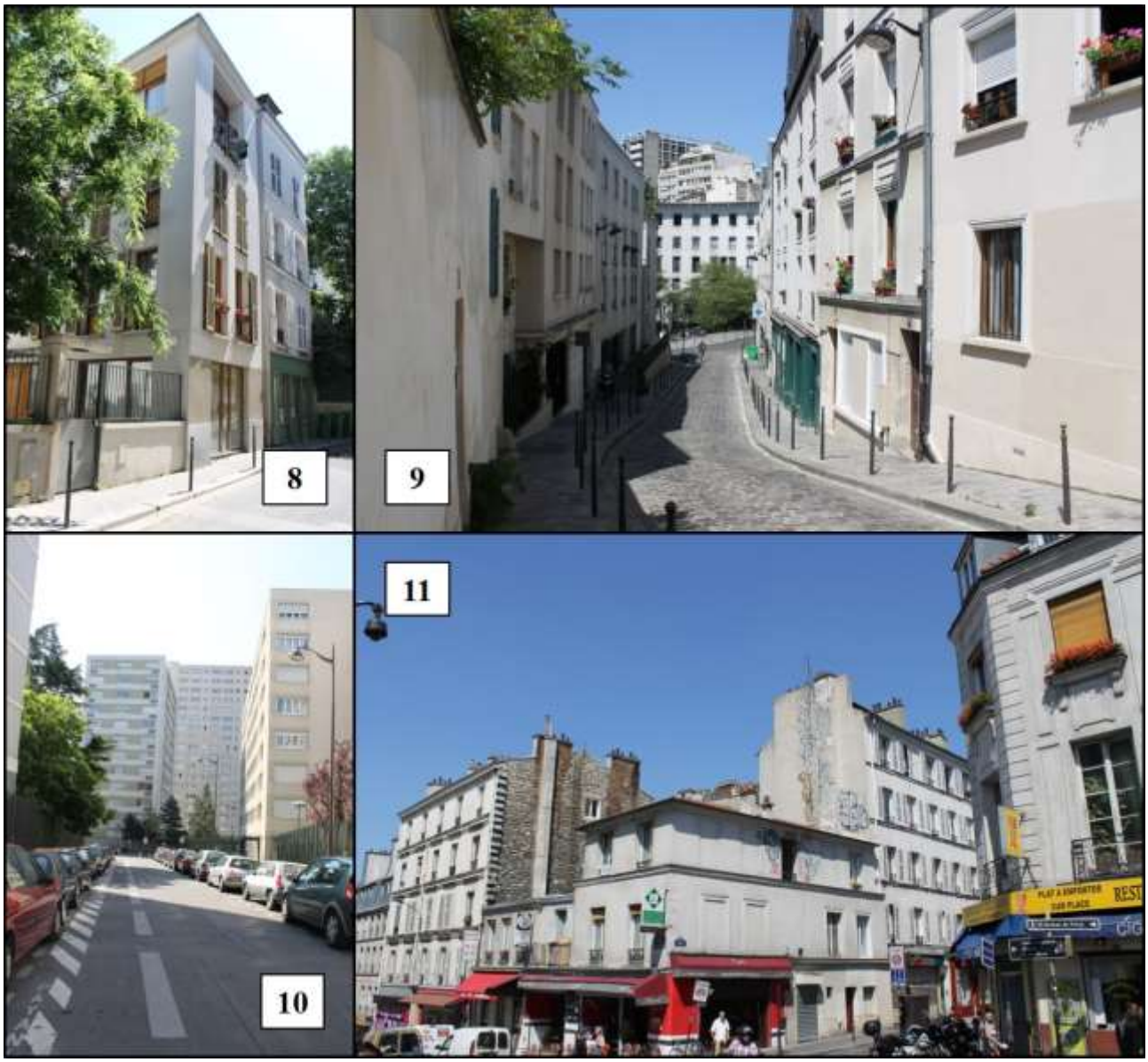

Quelques grandes avenues haussmanniennes, telle la rue des Pyrénées, traversent également cet arrondissement, bien que leur présence soit rarement mobilisée dans le discours des acteurs de la propreté pour caractériser cet espace :

Outre la topographie, la structure du bâti est également invoquée comme un facteur important dans la perception du niveau de propreté. Le bâti du 7e arrondissement, très blanc, est en grande partie de style haussmannien, c'est-à-dire des bâtiments aux façades alignées, de quatre à cinq étages, datant

de la fin du 19e siècle (n° 1 et 3) et plus ou moins cossus selon les rues. La proximité avec la tour Eiffel est permanente (n°1 et 2).

Dans le 4e arrondissement, le bâti haussmannien est également très présent (n°4) et ces immeubles côtoient un patrimoine riche et varié : Notre-Dame de Paris (n°5) ou l'Hôtel Dieu sur l'Île de la Cité, des bâtisses datant du Moyen Âge ou de la Renaissance dans le Marais (n°6) et l'Hôtel de Ville, lieu du pouvoir municipal, au cœur de l'arrondissement (n°7).

Enfin, le 20e arrondissement est avant tout marqué par l'hétérogénéité ses architectures. Des constructions contemporaines se multiplient dans certaines rues (n°8) et côtoient des constructions faubouriennes non touchées par l'haussmannisation de la ville à la fin du 19e siècle (n°9), ainsi que des grands ensembles construits dans les années 1970, ici en l'occurrence près de la station Couronnes (n°10). L'hétérogénéité visuelle est grande et, outre la permanence de quelques terrains vagues, nombreux sont les espaces où l'on devine différentes étapes de démolition-reconstruction des immeubles de l'arrondissement (n°11) :




*

Ce que dessinent ces quelques photographies, réalisées et choisies en fonction des commentaires recueillis en entretien ou en observations avec les acteurs de la propreté, ce sont avant tout des paysages urbains relativement stéréotypés qui ne résument qu'en partie les caractéristiques de chaque arrondissement. On pourrait, à l'inverse, regrouper des photographies de ces trois arrondissements moins marqués par les caractéristiques typiques de chacun. Les grandes avenues haussmanniennes telles que l'avenue Bosquet, la rue de Rivoli ou la rue des Pyrénées sont relativement comparables au Nord, au Sud ou au centre de Paris en ceci que ce sont de longues avenues, en partie boisées, longées par des bâtiments essentiellement haussmanniens. De même ci-dessous, par exemple, aucun des éléments présentés comme caractéristiques des trois arrondissements étudiés ne nous permettent de distinguer du premier coup d'œil si l'on se situe dans le 4e, le 7e ou le 20e arrondissement :

Que révèle alors le choix spécifique de certaines caractéristiques visuelles des espaces publics pour les définir, et *a fortiori* pour en évaluer le degré de « propreté » ? A quoi tient l'attachement dont témoignent les acteurs rencontrés à tel ou tel aspect visuel spécifique des arrondissements et que nous dit sa mobilisation dans la définition des conditions de propreté de cet espace ? L'hypothèse sociologique la plus probable réside dans l'assimilation d'un type de bâti et de l'espace même des quartiers aux catégories sociales qui les peuplent. Ce que l'on en retient, c'est que les caractéristiques spatiales mobilisées par les acteurs de la propreté pour caractériser un espace « naturellement » plus « propre » sont en réalité les caractéristiques topographiques et du bâti que l'on retrouve le plus souvent dans les quartiers les plus riches. Autrement dit, un espace a d'autant plus de chances d'être considéré comme « propre », qu'il revêt, au-delà des considérations techniques sur l'effectivité de son nettoyage, un aspect bourgeois.

Aux considérations sur les comportements civiques des riverains et sur leur tolérance présumée à la malpropreté, s'ajoutent donc une perception différenciée de l'esthétique des quartiers naturellement plus ou moins « propres », objectivée à travers les caractéristiques des rues et du bâti. Les considérations ici relevées étayent encore une fois l'hypothèse selon laquelle l'« esthétique » de l'espace social serait produite et qualifiée en conformité avec les valeurs de ses usagers[1006]. Enfin, si le 20e arrondissement apparaît décidément comme moins propre que le 7e, c'est aussi en raison d'une répartition des moyens de la propreté, historiquement déséquilibrée à la faveur du second.

### *D. L'INÉGALE RÉPARTITION DES MOYENS HUMAINS ET MÉCANIQUES*

Dernier critère participant à la plus ou moins grande propreté des arrondissements parisiens, la répartition des moyens humains et mécaniques fait l'objet de débats politiques virulents et anciens.

[1006] Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, 1989, *Dans les beaux Quartiers*, Paris, Seuil. Nous reviendrons par ailleurs, dans le chapitre 6, sur la quête de légitimité de certains habitants du 20e arrondissement à travers l'aménagement et l'embellissement de leurs espaces de vie.

En 1997, par exemple, le Maire PS du 19e arrondissement Roger Madec, interpelle l'adjoint au Maire (RPR) en charge de la propreté en ces termes :

> « La malpropreté est d'abord une inégalité entre les quartiers de Paris, donc entre les Parisiens.
>
> En effet, les moyens en personnels et en matériels techniques sont très nettement insuffisants dans certains quartiers. […] Ainsi, hors personnels affectés à la collecte des ordures ménagères, le 19e arrondissement dispose d'un agent pour environ 870 habitants. Les chiffres sont d'un agent pour 760 habitants dans le 13e arrondissement, d'un agent pour 860 dans le 20e arrondissement. Par contre, le 5e arrondissement a un agent pour 542 habitants et le 8e a un agent pour 313 habitants ! Ces disparités sont choquantes. Elles accréditent en effet l'idée selon laquelle les moyens de la propreté sont concentrés sur le centre-ville et les beaux quartiers, tandis que les quartiers périphériques sont abandonnés et délaissés. L'inégalité de traitement entre les arrondissements est flagrante, et c'est cela qui est inacceptable. Je vous demande donc de procéder à une répartition des effectifs et des moyens plus équitables et qui traite tous les Parisiens sur un même pied d'égalité. »[1007]

Mise au cœur de la réforme de l'administration de la propreté dans les années 2000, la répartition des moyens a été revue au profit des arrondissements de l'Est parisien. Cependant, aujourd'hui encore, la perception d'une inégale dotation en moyens humains et mécaniques perdure dans les services. L'ingénieur de division du 7e arrondissement, lui-même, estime avoir « *un niveau d'effectif qui est bien comparé à d'autres arrondissements et à leur renouvellement de souillure* »[1008]. Plus précisément, 127 agents travaillaient en 2012 dans le 7e arrondissement de Paris pour réaliser les plans de propreté tels que dessinés dans cet espace. Or, cette situation est exceptionnelle aux yeux de l'ingénieur de division qui précise que « *le 7e était le seul arrondissement où on avait l'effectif nécessaire, et on l'a encore. Tous les autres, le 8e y compris, on est à -40 par rapport à ce qu'il faudrait pour ce que nous, on souhaiterait faire* »[1009]. La permanence de « *ce petit avantage* »[1010] s'explique par plusieurs raisons. La première, très officielle, se situe dans la droite ligne des développements précédents, « *c'est quand même la vitrine* » que représente cet arrondissement de la capitale : « *le 7e, il y a ces ambassades, ces consulats et les ministères, c'est aussi là que les chefs d'État étrangers viennent* »[1011]. Au nom de l'image donnée par les espaces d'une capitale politique à des visiteurs considérés comme particulièrement prestigieux, les moyens municipaux de la propreté seraient légitimement plus importants dans cet espace que dans d'autres. La seconde raison, plus officieuse, tient à la portée des actions syndicales que peuvent mener les agents de terrain en cas de désaccord avec la maîtrise. Bernard Pothier, chargé de mission auprès de la « mission propreté » dans la direction centrale de la Direction de la Propreté, se souvient avoir vu, à l'époque où il travaillait dans le 7e arrondissement, les agents aller « *bloquer l'Hôtel de Matignon avec les engins* » pour manifester leur désaccord avec leur hiérarchie. Disposant de moyens de pression politique liés à la présence d'institutions nationales sur leur espace de travail, les agents du 7e arrondissement sont susceptibles d'établir un rapport de force dans lequel l'Hôtel de Ville de Paris n'a que peu de marges

---

[1007] BHdV, BMO, 1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997), intervention de M. Roger MADEC, maire du 19e arrondissement.

[1008] Cyril Mouët, Entretien avec Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements et James Cordier, chef d'exploitation, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

[1009] *Idem.*

[1010] *Idem.*

[1011] Entretien avec Bernard Pothier, chargé de mission au sein de la « Mission Propreté », Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 27 novembre 2012.

de négociation. Considérant que ce contexte favorable aux luttes syndicales induit « une rupture en termes d'égalité de de traitement du citoyen », Bernard Pothier euphémise en précisant :

> *« Si c'est un problème de moyens, je ne dis pas qu'ils obtiennent à peu près tout ce qu'ils veulent, mais globalement on va être plus enclins à leur donner quelque chose, là plutôt que dans le 20e. »*[1012]

Lors de nos observations dans le 4e, le 7e et le 20e arrondissement, la puissance syndicale des ateliers du 7e a été soulignée par tous. Cette puissance est cependant relative. Dans sa thèse, l'historienne Barbara Prost note que « *le recul de la conflictualité coïncide avec l'affaiblissement relatif des syndicats* »[1013] au sein de la Direction. Par ailleurs, les relations autrefois étroites entre les représentants du personnel et les responsables de la division se sont érodées, sous l'effet du renouvellement de ces derniers. L'ingénieur de division nous explique qu'il est arrivé dans le 7e arrondissement après qu'un chef d'exploitation ait pris l'habitude de « *discuter tous les jours avec les délégués* » syndicaux[1014]. Considérant, avec le nouveau chef d'exploitation James Cordier, que « *ce n'est pas [leur] boulot de venir discuter* », il nous affirme en entretien avoir « *calmé* » des agents « *très revendicatifs* » puisqu'il « *fallait leur montrer qu'on pouvait pas entrer dans leur jeu mais qu'on était à leur écoute mais que l'on n'est pas leur larbin non plus* »[1015].

Si le « prestige » politique et l'héritage d'une forte mobilisation syndicale sont dans le 7e arrondissement deux raisons clefs pour comprendre l'inégale répartition des moyens techniques de la propreté dans Paris, d'autres raisons expliquent que, ponctuellement, la répartition des moyens évolue à la faveur de certains espaces parisiens. Toujours dans le 7e arrondissement par exemple, la saison du ramassage des feuilles induit le transfert de moyens mécaniques supplémentaires : « *on a beaucoup plus d'aspiratrices de chaussée à cette période-là* » indique Cyril Mouët, aspiratrices réquisitionnées dans d'autres divisions ou bien louées au prestataire privé qui œuvre sur d'autres espaces parisiens, Veolia. Mais la répartition des moyens humains et mécaniques peut aussi être envisagée à plus court terme. La dérogation aux plans de propreté, le renfort offert par les agents de la circonscription fonctionnelle lors de l'organisation d'événements, ou même l'attention plus sensible aux visites politiques et enjeux protocolaires dans certains endroits marqués par les lieux du pouvoir (Hôtel de Ville, Ambassades), n'est pas sans effet sur la réorganisation permanente des moyens de propreté :

> *« De temps en temps, on peut avoir une inauguration qui n'était pas prévue. […] Le secteur de l'Hôtel de Ville est plutôt propre mais ça a été le cas au début de son mandat, quand François Hollande est venu rencontrer le maire de Paris, il est évident que ce jour-là, on a briqué un peu plus que d'habitude. Quand il y a un président étranger qui arrive, ça arrive quelquefois dans l'année, pareil. Donc on a l'habitude de s'adapter, c'est un peu la souplesse. […] Donc on s'arrange, on se réorganise ponctuellement. »*[1016]

Sans que cela se fasse nécessairement dans l'urgence, la réactivité des services est grande lorsqu'il s'agit de mobiliser davantage de moyens de propreté autour d'une visite protocolaire ou d'un événement central, tels que ceux qui ont lieu sur le parvis de l'Hôtel de Ville, dans le 4e

---

[1012] Entretien avec Bernard Pothier, chargé de mission au sein de la « Mission Propreté », Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 27 novembre 2012.

[1013] Prost, Barbara, 2014, *op. cit.*, p. 592.

[1014] Cyril Mouët, Entretien avec Cyril Mouët, ingénieur de division 7e et 8e arrondissements et James Cordier, chef d'exploitation, division du 7e arrondissement de Paris, 8 mars 2013.

[1015] *Idem.*

[1016] Entretien avec Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division de propreté des 1er à 4e arrondissements, Paris, rue des Quatre Fils, 27 novembre 2012.

arrondissement. A l'inverse, les moyens dont disposent des arrondissements périphériques moins sujets à l'organisation de tels événements, moins portés à devenir des « vitrines » de la ville, sont, malgré les renforts ponctuels de la circonscription fonctionnelle, beaucoup plus constants et témoignent de la permanence d'inégalités dans le traitement des arrondissements de Paris.

*

A la question posée au début de cette section, « qu'est-ce qu'un espace propre ? », il nous est impossible d'apporter une réponse définitive, tant les critères mobilisés par les acteurs municipaux de la propreté sont nombreux. Techniquement, le degré de saleté d'un espace urbain est qualifié par le renouvellement de souillures, c'est-à-dire par la propension qu'ont ses usagers, plus ou moins nombreux, à salir de nouveau cet espace après qu'il ait été nettoyé par les services municipaux. Mais les raisons mobilisées pour expliquer la rapidité du renouvellement de souillure dans tel ou tel espace urbain nous éclairent sur le sens que donnent les acteurs publics à l'idée de « propreté ». Dans la majorité des cas, un espace est dit « propre » lorsque le comportement de ses usagers est considéré comme conforme à la morale, civique. À ce titre, les comportements déviants des habitants de tel ou tel quartier jugé plus « sale » sont régulièrement imputés aux origines ethniques de ses habitants, masquant par là même d'autres facteurs explicatifs, tels que la densité de la population ou son niveau de vie moyen. Dans le prolongement de ces considérations sur le civisme des habitants, leur tolérance au renouvellement de souillure, manifestée par leur propension à s'en plaindre, est un indicateur parfois très suivi par les services de propreté pour ajuster leur action de lutte contre la malpropreté. Cette action est, par ailleurs, plus ou moins facilitée par les moyens humains et matériels différenciés dont ils disposent, d'un arrondissement à l'autre. Enfin, l'aspect esthétique des rues est lui aussi un facilitateur ou au contraire un obstacle à la mise en propreté de l'espace public.

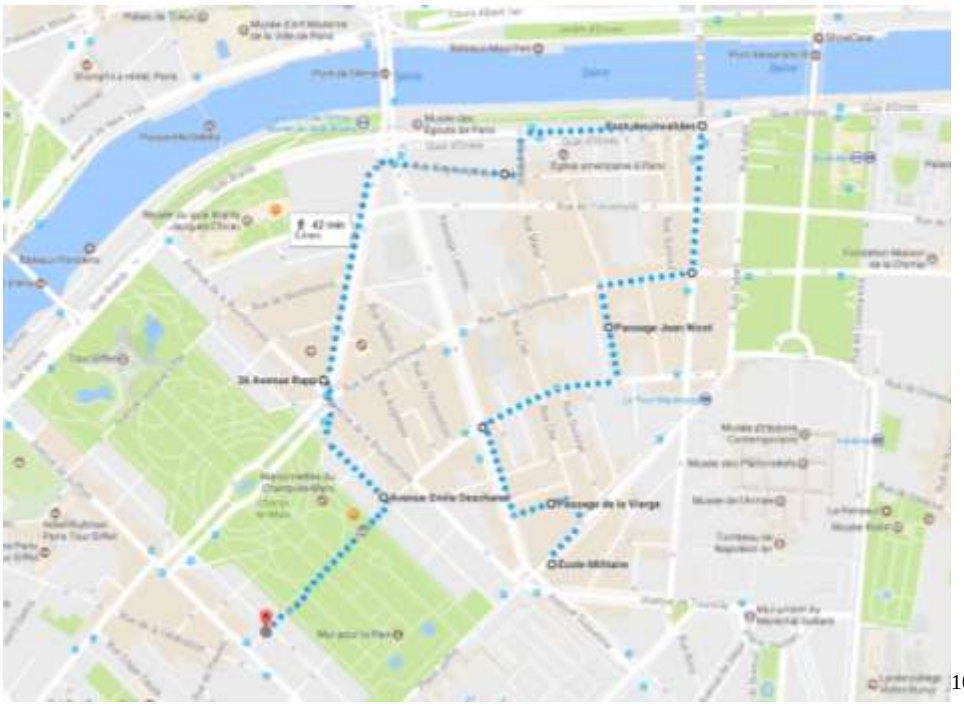
À la croisée de ces différents critères se dessine une hiérarchie entre les espaces parisiens selon leur « propreté » telle que perçue par les acteurs qui les entretiennent (des agents aux élus) : les espaces les plus « propres » correspondent aux espaces les moins denses, les plus bourgeois, centraux et riches en patrimoine alors que les espaces les plus « sales » sont aussi les plus denses, les plus populaires, périphériques et au bâti hétérogène. L'organisation du travail de propreté elle-même, son histoire et les représentations de ses acteurs contribuent finalement à assimiler des enjeux sociaux, politiques et économiques, au seul jugement moral véhiculé par des discours sur la « propreté » ou la « saleté » d'un espace. Au-delà de ses caractéristiques techniques, la politique de propreté véhicule une catégorisation morale des espaces urbains dont on a pu esquisser le portrait esthétique à travers quelques photographies : l'image d'un espace homogène, haussmannisé, peu dense et bourgeois correspond au plus près à l'idée que se font la plupart des acteurs de la propreté que nous avons rencontrés d'un espace propre.

Dans ces conditions, un même type de souillure ne représente donc pas la même nuisance selon qu'elle se déploie dans un espace naturellement plus « propre » ou dans un espace déjà « moins propre ». Afin de clore ce chapitre tout en revenant au cœur de notre sujet, il s'agit donc maintenant d'observer plus précisément les emplacements des graffitis dans Paris, afin de saisir leur impact sur la plus ou moins grande « propreté » perçue des espaces parisiens.

## II. LE GRAFFITI, UNE SOUILLURE PLUS OU MOINS PRÉSENTE DANS TROIS ARRONDISSEMENTS DE PARIS

Après avoir identifié les caractéristiques sociales, politiques et urbanistiques qui font qu'un espace est considéré comme « propre » par les acteurs publics, nous avons choisi d'observer ponctuellement la place occupée par les graffitis dans les trois arrondissements étudiés : le 4e, le 7e et le 20e. Revenant plus d'un an après notre enquête auprès des services de propreté dans les rues de ces arrondissements, nous les avons arpentées à la recherche de toutes formes de graffitis. L'enjeu de ces observations était de repérer les types d'espaces dans lesquels les graffitis sont plus ou moins visibles, malgré les procédures d'effacement en place, afin de mettre en perspective ces observations avec les analyses précédemment proposées. Outre les photographies prises sur place, nous nous appuyons ici sur les chiffres attestant des surfaces dégraffitées par les entreprises privées entre 2006 et 2010, chiffres qui nous ont été communiqués par le responsable de la cellule anti-graffiti de la circonscription fonctionnelle. Sans être statistiquement représentatives, ces observations nous donnent un aperçu relativement parlant des lieux dans lesquels les graffitis se déploient dans Paris. Les photographies présentées ont été prises au cours des parcours d'environ 4 kilomètres réalisés dans chaque arrondissement.

Dans le 7e arrondissement, 1 900 m² de graffitis ont été effacés, en moyenne, chaque année de 2006 à 2010, soit environ 1% du total des graffitis effacés dans Paris. Dans cette arrondissement, en juin 2014, nous avons pacouru l'itinéraire suivant :



[1017]

Le nombre de graffitis rencontrés sur ce chemin se compte sur les doigts d'une main (4) et l'ensemble des façades publiques, privées, des recoins (3), stores commerçants (2) et autres passages (1) témoigne parfaitement de bon fonctionnement des dispositifs d'effacement dans cet arrondissement. Sur la photo n°3 ci-dessous la démarcation entre l'espace effacé et le haut du mur est, par exemple, légèrement visible.

[1017] Cartographie réalisée sur *maps.google*, à partir du lien suivant le 13/02/2017.

Le contraste provoqué par l'apparition, d'un graffiti dans le champ de vision est rare.

Dans le quatrième arrondissement,7 884m² de graffitis ont été effacés, en moyenne, chaque année de 2006 à 2010, soit entre 3 et 5% de l'ensemble des surfaces dégraffitées dans Paris. Dans cet arrondissement, nous avons suivi le parcours suivant :

Au cours de ce cheminement, on a pu apercevoir la trace de l'effacement des graffitis en de nombreux endroits : dans les passages étroits du marais (n°1), sur les berges de Seine (n°2) ou encore dans certains recoins (n°3). La majorité des façades alignées dans les rues traversées ne portaient aucun graffiti, mais les espaces plus confinés tels que de nombreux recoins (n°4) ou des passages plus étroits (n°6 et 7) étaient quant à eux plus fortement graffités. Les graffitis observés sont de toutes sortes (n°7) : tags, *throw ups*, pochoirs, collages et messages explicites recouvrent de nombreux murs des ruelles adjacentes aux rues chics et commerçantes du Marais. Les palissades de chantier sont, elles aussi (n°5), recouvertes de graffitis.

1

2

3

4

L'impression laissée par ce parcours est celle d'une présence importante de graffitis dans le 4e arrondissement, mais cantonnée aux espaces les plus en retrait de la voie publique. L'absence de graffitis sur les bâtiments anciens et sur les façades des rues commerçantes est notable.

Enfin, dans le 20e arrondissement, plus de 20 000m² de graffitis ont été, en moyenne, effacés chaque année de 2006 à 2010, ce qui représente entre 9 et 11 % des surfaces parisiennes totales. Dans cet arrondissement, nous avons suivi le parcours suivant :

Au cours de cette déambulation, les graffitis observés sont innombrables et recouvrent des espaces de type très différents. Les espaces muraux laissés vacants suite à des démolitions sont régulièrement peints, qu'il s'agisse de murs de terrains vagues (n°1), de murs pignons (n°2), de décrochages sur les toits (n°3 et 4). Les décalages entre deux façades (n°5) ou les entrées de passages (n°6) comptent aussi parmi les espaces graffités. Les graffitis observés sont tout autant des tags (n°4 et 5) que des *throw ups* (n°1, 2 et 3), des affiches et collages (n°6) plus ou moins figuratifs. Certains objets parmi les plus figuratifs sont par ailleurs observables sur des décrochements de façades où d'autres graffitis ont visiblement été préalablement (ou ultérieurement) effacés (n°7, n°8). Ces photographies témoignent, et nous y reviendrons dans le chapitre 6, du choix qui semble être opéré par les services de l'effacement entre certaines formes de graffitis, effacées, et d'autres, tolérées. Le mobilier urbain, de manière générale, est abondamment recouvert d'illustrations, elles aussi plus ou moins figuratives (n°10 à 14). Certains commerces ont visiblement commandé la réalisation de fresques sur leur devanture à des auteurs de graffitis, n'empêchant pas cependant à d'autres de s'inviter sur leur volet roulant (n°15). Il en va de même pour les camions des commerçants du marché de Belleville (n°16 et 17), très souvent recouverts de graffitis dont il reste difficile de savoir s'ils ont été commandés par les commerçants ou réalisés sans leur consentement. Enfin, et il ne faut pas l'oublier, le système d'effacement des graffitis fonctionne quand même visiblement dans cet arrondissement, comme en témoignent de nombreux murs sur lesquels les graffitis ont visiblement été recouverts (n°16, 17 et 18).

1
3
2
4

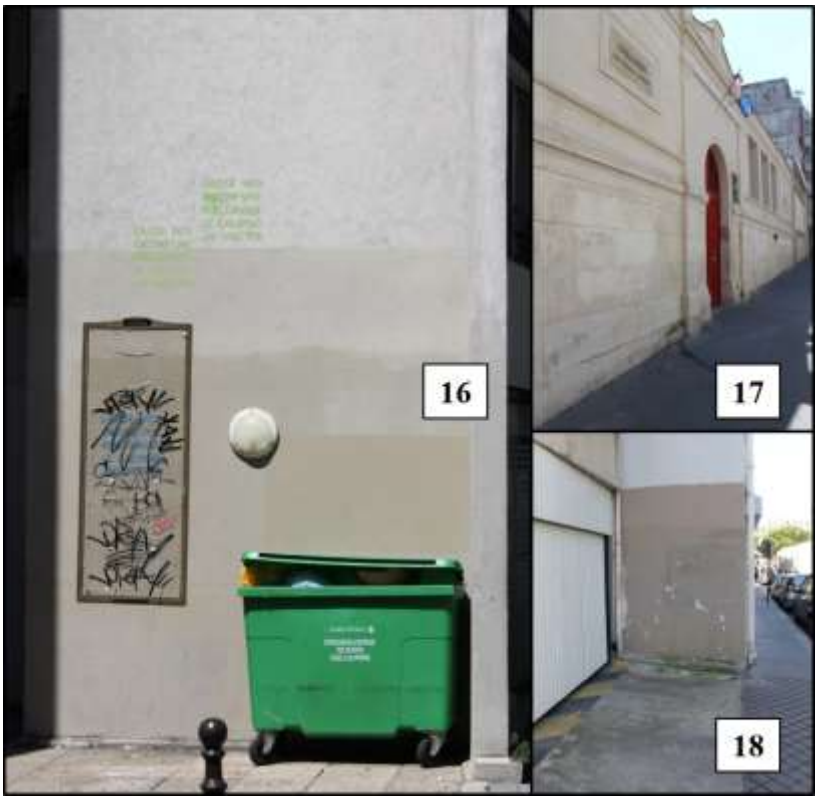
5

6

7
8
9

10
12
ZOO
13
11
URGENCE
NOTRE
POLICE
ASSASSINE
14

LIBRAIRIE
15
16
Belleville
17
AVIDA
LOVE


16
17
18

Ces quelques images témoignent d'une très forte présence des graffitis dans le 20e arrondissement, malgré le dispositif d'effacement qui prévaut. De 2005 à 2010, ce sont en moyenne 1 668m² de graffitis qui ont été effacés chaque mois.

*

Sans rien nous dire de précis sur l'activité des auteurs de graffitis dans Paris, ces photographies attestent néanmoins de deux choses. La première, c'est que les effets du dispositif d'effacement systématique des graffitis restent inégaux selon les arrondissements. Alors que 1% du travail annuel d'effacement permet visiblement d'effacer tous les graffitis du 7e arrondissement, 10% des moyens consacrés à l'effacement des graffitis ne suffisent pas à empêcher le développement de nombreux graffitis dans le 20e. Sans que nous puissions donner de raison définitive à ces différences à la fois statistiques et sensibles, on peut en revanche constater que la construction d'un problème public du graffiti comme souillure au sein de l'administration parisienne a donné naissance à un dispositif qui, aujourd'hui encore et malgré ses ambitions, reste impuissant à éradiquer l'intégralité des graffitis dans certains espaces parisiens. Pour plusieurs responsables de la Direction de la Propreté, comme Philippe Cheval, chef du STPP, le dispositif d'effacement systématique des graffitis constitue bien une « solution » au problème ou atteste en tout cas de sa bonne « régulation ». Les observations effectuées sur le terrain nous permettent de nuancer ces considérations. Si les graffitis sont totalement absents du 7e arrondissement et des grands axes du 4e arrondissement, ils sont néanmoins relativement présents dans de nombreux recoins du 4e arrondissement et quasi-omniprésents, quelle que soit leur forme, dans les rues du 20e.

## CONCLUSION DE LA TROISIÈME SECTION

Cette section nous a permis de présenter un échantillon de la place contemporaine des graffitis dans l'espace parisien, à l'aune des perceptions différenciées du propre et du sale, véhiculées par les acteurs de la Direction de la Propreté de Paris. On pourrait résumer cette présentation en deux phrases simples : Si le 7e est le plus propre des arrondissements de Paris, il est aussi l'un de ceux dans lesquels la présence des graffitis est extrêmement congrue. A l'inverse, les murs du 20e arrondissement de Paris, considéré par les agents de la Propreté comme l'un des plus sales, sont davantage couverts de graffitis de toutes sortes. On en arrive donc au constat tautologique que la présence même de graffitis dans un espace contribue à sa définition en tant qu'espace « sale » par les agents de la propreté. Mais les éléments présentés dans cette section nous permettent de dépasser ce raisonnement circulaire.

La définition d'un espace « propre » à la Direction de la Propreté repose sur un ensemble de critères alliant des données techniques objectivées (renouvellement de souillure), des données esthétiques hiérarchisées (topographie, alignement des façades) et des jugements moraux incorporés (comportements jugés plus ou moins civiques en fonction de caractéristiques sociales ou ethniques des habitants). Cette déconstruction des critères de qualification de la « propreté » d'un espace a mis en lumière l'importance des jugements esthétiques et moraux qui se glissent dans les représentations des agents des services techniques de la Propreté de Paris. Or, ces jugements contribuent à véhiculer l'idée qu'un espace a d'autant plus de chances d'être qualifié de « propre » qu'il est composé d'un bâti patrimonial, d'une population peu dense et plutôt bourgeoise. L'idée de « propreté » telle que véhiculée par les acteurs de la propreté essentialise donc ces caractéristiques. À l'inverse, l'idée de

« saleté » essentialise la délégitimation dont font l'objet les habitants nombreux des espaces populaires et très denses, ainsi que leurs comportements présumés et la morphologie de leur lieu d'habitation. Le problème du graffiti tel que construit depuis la fin des années 1980 s'inscrit parfaitement dans ce contexte et sa réactivation dans les jugements des acteurs de la propreté contribue à la délégitimation quotidienne des habitants et de l'esthétique des quartiers populaires de Paris.

Enfin, on fait le constat que la « solution » au problème des graffitis tel que construit au sein des politiques municipales de propreté ne permet pas à la Ville de Paris d'effacer l'intégralité des graffitis qui couvre ses murs. Dans le 20e arrondissement notamment, la présence massive de graffitis dans les rues atteste des limites du dispositif (et nous verrons par la suite que dispositif est, dans certaines conditions, suspendu par les élus de cet arrondissement). Pour autant, les responsables de la Propreté de Paris estiment que le problème est « bien régulé ». Cet apparent paradoxe laisse place à deux suggestions : soit les responsables rencontrés nient le fait que les graffitis sont bel et bien présents sur les murs de Paris, soit ils considèrent que leur présence contenue et localisée à certains espaces, ne pose pas « problème ». D'après les observations réalisées ici, tout porte à croire qu'un graffiti est considéré comme « plus sale » dans le 7e arrondissement que dans le 20e. Peut-on cependant aller jusqu'à imaginer que les graffitis ne sont pas un problème de propreté dans le 20e ? La question est désormais ouverte et la seconde partie de la thèse sera l'occasion d'y proposer des éléments de réponse, à partir de l'histoire de la mise en administration culturelle du graffiti par la Ville de Paris.

## CONCLUSION DU CHAPITRE 3.
## UN PROBLÈME RÉGULÉ PLUS QUE RÉSOLU

Lors des discussions précédent le vote d'un dispositif d'effacement systématique et gratuit des graffitis au Conseil de Paris, en décembre 1998, la Maire du 2e arrondissement de Paris, Benoîte Taffin, exprimait son désaccord « *avec la socialisation de cette opération* », considérant que le principe de gratuité du dispositif comme la trace d'une « *démission* » de la collectivité face au problème des graffitis. Selon cette élue de la majorité RPR de l'époque, la prise en charge de l'effacement de tous les graffitis par la Ville conduirait d'une part à faire oublier la responsabilité légale qu'ont en théorie les propriétaires d'entretenir leur façade, et d'autre part à encourager les « tagueurs » sur « *la voie de l'irresponsabilité* ». Quinze ans plus tard, le responsable des services techniques de la propreté de Paris, Philippe Cheval, rappelle à son tour que « *en théorie, c'est au propriétaire de l'immeuble d'enlever les graffitis sur sa façade* » et il questionne l'invisibilisation systématique par la Ville d'un type de souillure dont elle n'est pas, légalement, responsable du traitement : « *parce que finalement, les Parisiens, eux, ne se rendent même plus compte du travail que l'on fait* »[1018]. La responsable de la communication au sein de la Direction de la Propreté de Paris, quant à elle, estime que « *le graffiti en lui-même est pas véritablement un problème* » dans la mesure où tout graffiti signalé « *sera enlevé de toute façon* »[1019].

Qu'a signifié « résoudre » le problème du graffiti[1020] ? Si l'on s'en tient à ces remarques saisies au moment du vote de la « solution » et quinze ans après sa mise en œuvre, on pourrait être tenté d'affirmer que la Ville de Paris a résolu le problème des graffitis en organisant leur effacement sur la « quasi-totalité » des murs de Paris. Cependant, on a pu montrer dans ce chapitre que la présence des graffitis reste importante dans certains espaces de la capitale, que ce soient dans les recoins du Marais ou sur les murs de Belleville, par exemple. Comment expliquer, dans ce cas, que la régulation contemporaine du problème par les services de propreté amène leur responsable à considérer que « *ce problème-là, il est bien géré à Paris* »[1021] ?

En prenant en compte les caractéristiques selon lesquelles un espace est considéré comme « propre » par les acteurs municipaux, on a constaté que l'importance de la plainte était déterminante. Or, le dispositif d'effacement systématique des graffitis porté par les entreprises prestataires permet d'intégrer les différentes plaintes des riverains dans la programmation des interventions de dégraffitage. Par ailleurs, on a également constaté que l'état de « saleté » de certains arrondissements était perçu par les acteurs municipaux comme le produit d'un contexte social voire culturel, économique, topographique et esthétique essentialisé dans leurs représentations. Ainsi, le 7e arrondissement est considéré comme évidemment plus propre en raison de son haussmannisation complète et du comportement « civique » de ses riverains, là où le 20e arrondissement est considéré comme évidemment plus sale au nom de son hétérogénéité urbanistique et des « déviances »

---

[1018] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

[1019] Entretien avec Caroline Chal, directrice de la communication, Direction de la Propreté de Paris, avenue de France, 5 juin 2012.

[1020] On paraphrase ici le titre de l'article d'Emmanuel Henry paru en 2004 dans la *Revue Française de Science politique*, intitulé « Quand l'action publique devient nécessaire : Qu'a signifié « résoudre » la crise de l'amiante ? », *RFSP*, 2004/2, vol. 54, p. 152.

[1021] Entretien avec Philippe Cheval, responsable du STPP, locaux de la DPE, Paris, avenue de France, 21 mars 2013.

supposées de ses habitants. Dans un contexte où la perception de l'état de propreté d'un espace par ceux qui l'entretiennent est marquée par l'imprégnation de jugements culturalistes et esthétiques incorporés, la vision du graffiti comme une souillure est d'autant plus criante qu'il se déploie dans des espaces plus « propres ». On peut alors estimer que la présence de nombreux graffitis dans les rues du 20e arrondissement apparaît moins comme un « problème » aux acteurs municipaux, qu'elle ne le serait dans les rues du 7e arrondissement.

Outre les perceptions différenciées de la « saleté » relative des graffitis en fonction des espaces où ils se déploient, ce chapitre nous a également permis de montrer que l'administration du graffiti telle que dessinée en 1998 est une trace de la continuité des politiques de propreté entre la mandature de Jean Tibéri et celle de Bertrand Delanoë. Alors que le premier semble avoir précipité le vote d'un arrêté sur les graffitis dans une perspective électorale, l'arrivée du second à la tête de l'exécutif parisien n'a entraîné aucune remise en cause de ce dispositif. Au contraire, l'ensemble des réformes de décentralisation et de déconcentration conduites au sein des services municipaux au cours des deux mandatures de Bertrand Delanoë ont accompagné le renforcement de la centralisation de l'effacement des graffitis, dans une dynamique de rationalisation de l'administration de la propreté, inscrite dans le temps long. À ce titre, comprendre ce qu'a signifié « résoudre » le problème du graffiti nous a aussi permis de mettre en évidence une certaine continuité dans le gouvernement de la propreté de Paris, malgré les importantes réformes mises en œuvre.

Peut-on pour autant en conclure que l'arrivée au pouvoir d'une équipe socialiste en 2001 n'a eu aucun effet sur la construction du problème du graffiti ? Déjà en 1988, l'élu PS du 11e arrondissement Georges Sarres observait en conseil de Paris que « *ce nouveau moyen d'expression est sérieusement en train d'acquérir ses lettres de noblesse* »[1022]. Dix-huit ans plus tard, ce maire du 11e arrondissement, soutenu par d'autres élus de la majorité municipale, sera l'un des premiers à encourager le développement d'une association de promotion culturelle d'interventions d'auteurs de graffiti, le MUR.

Des années 1980 à la fin des années 1990, le graffiti a donc été construit comme un problème de propreté et c'est un maire RPR de Paris qui a contribué à mettre en administration la solution radicale de son effacement gratuit et systématique, sans que son successeur PS ne remette en cause cette décision. Cependant, les années 2000 et 2010 sont marquées par l'émergence de nouvelles définitions du graffiti, dont la dimension esthétique et culturelle émerge lentement dans les politiques culturelles de la Ville de Paris. Là où le graffiti fut l'un des emblèmes de la mise en scène de l'action municipale de la droite dans les politiques de propreté, nous tenterons de montrer dans la seconde partie de cette thèse qu'il devient, à partir de la fin des années 2000, l'un des emblèmes de la mise en scène de l'action municipale de gauche, dans les politiques culturelles.

[1022] BHdV, BMO, 1988 Conseil Municipal. Séance du 11 juillet 1988. Autorisation de M. le Maire de Paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système EOLE (enlèvement des objets légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens.

# CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

> « Mesdames, Messieurs, La propreté de la Ville est l'un des éléments qui contribue le plus à l'agrément de notre cadre de vie quotidienne. Elle joue également un grand rôle dans l'image de marque de Paris, notamment auprès des étrangers. La propreté est aussi l'un des points les plus sensibles pour les Parisiens qui réagissent très vite au moindre affaiblissement du niveau de propreté de leur quartier, même si leur propre attitude en est parfois l'origine. Jusqu'ici la Mairie de Paris a montré, par ses choix budgétaires, par l'organisation de ses services, par ses investissements et les progrès technologiques, sa détermination à mener une politique de propreté. »[1023]

En retraçant la genèse de l'entrée du graffiti dans l'administration de la propreté de Paris, nous avons pu mettre en lumière les évolutions de cette administration, de sa municipalisation en 1977, à ses plus récentes réformes dans les années 2000. De manière générale, la politique de propreté apparaît d'abord comme un lieu privilégié de la mise en scène des pouvoirs de mise en ordre du maire sur l'espace public de sa commune. Structure massive, la Direction de la Propreté est également au cœur des réformes administratives qui jalonnent l'histoire récente de la Ville de Paris.

Précisément, la construction du graffiti comme problème de propreté est le fruit de choix politiques contraints par un cadre juridique limitant les pouvoirs de police du maire de Paris. L'évolution de la définition de la propreté comme catégorie encadrant les interventions publiques relatives à l'hygiène, mais aussi au cadre de vie constitue un élément décisif de cadrage du problème : c'est au nom du « désordre visuel » qu'il constitue pour les acteurs publics que le graffiti est considéré comme un désagrément au « cadre de vie » des Parisiens.

À la fin des années 1980, le développement des questions de sécurité urbaine dans les politiques municipales contribue à faire du graffiti l'emblème de la lutte contre le « sentiment d'insécurité » menée par différentes autorités urbaines. Dans ce contexte, la « saleté » attribuée aux graffitis devient le symbole de la dangerosité présumée de la figure allégorique du « jeune de banlieue », présentée comme le fondement de l'insécurité.

Cette exacerbation de la problématisation du graffiti alimente la recherche de nouvelles solutions, et conduit au finalement le renforcement de l'effacement systématique des graffitis dans Paris. L'observation de la mise en œuvre contemporaine de ce dispositif nous permet cependant de mesurer l'écart entre la volonté qui le fonde et les effets qu'il produit : loin de permettre l'effacement effectif de l'intégralité des graffitis sur le territoire parisien, il permet néanmoins de les rendre invisible dans un certain nombre d'espaces centraux et touristiques de la capitale. Ce sont ces mêmes espaces sur lesquels se concentrent les priorités de l'action des acteurs de la propreté et c'est à l'aune de leurs caractéristiques qu'est défini, par ces acteurs, la forme même d'un « espace propre ». Peuplés par des catégories de population aisées, construits selon les codes esthétiques de l'urbanisme du préfet Haussmann (blancheur et alignement des façades), ces espaces sont à la fois considérés comme les « vitrines » de Paris mais fondent aussi la norme esthétique au nom de laquelle l'intégralité de la ville

[1023] Archives de Paris, Carton 2135W143, Communication au Conseil de Paris de la part de la direction DEP, 2 novembre 1987.

doit être maintenue « propre ». C'est donc par contraste avec cette esthétique « du propre » que les graffitis sont perçus comme un problème de propreté.

Permettant d'articuler ces trois processus de définition d'un problème du graffiti, l'étude de la mise en administration de cet objet dans les politiques de propreté de la Ville de Paris nous a permis d'en révéler le sens et les effets esthétiques sur les espaces urbains, tels que gouvernés par les pouvoirs publics.

# SECONDE PARTIE. VALORISER LES GRAFFITIS POUR PRODUIRE DES ESTHÉTIQUES PROPRES

## INTRODUCTION DE LA SECONDE PARTIE

D'abord saisi comme un problème de propreté, le graffiti devient progressivement l'objet de dispositifs de valorisation culturelle, dans l'espace public. Dans cette seconde partie, nous analysons la mise en administration du graffiti comme un objet culturel, au sein de différents niveaux et catégories d'action publique. En cela, nous proposons de montrer que l'administration d'un objet culturel n'est pas nécessairement le propre des acteurs de la politique dite « culturelle » de la Ville de Paris. Par « politique culturelle municipale », nous désignons ici la déclinaison, à l'échelle d'une Ville, des missions de l'action culturelle telles que définies en 1982 dans un décret fondateur des politiques culturelles :

> « Le ministère de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité toute entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et d'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue avec les cultures du monde. »[1024]

Le choix de ce texte se justifie par le fait que, d'après les travaux de Vincent Dubois, l'alternance politique de 1981 au niveau étatique marque l'accession de la politique culturelle ministérielle à « l'âge adulte » (Jack Lang). Le doublement des budgets qui lui sont consacrés, l'augmentation des effectifs de son administration et l'investissement politique dont elle fait l'objet donnent alors à la

[1024] « Décret du 10 mai 1982 », in Gentil, Geneviève et Poirrier, Philippe, 2006, *La politique culturelle en débat. Anthologie 1955-2006*, La documentation française, p.20.

culture « *une place jusque-là inédite dans le champ administratif* »[1025]. Déclinée à l'échelle locale depuis les années 1980, la politique culturelle connaît un « tournant métropolitain »[1026], devenant de plus en plus, voire essentiellement une politique menée à l'échelle des villes[1027].

Dans le prolongement de ces travaux, nous proposons d'analyser la mise en administration d'un objet culturel comme le produit d'une action publique non essentiellement prise dans la catégorie d'intervention publique « politique culturelle ». En retraçant l'histoire des dispositifs de valorisation du graffiti dans la politique d'art public, nous montrerons en effet que l'art public est, en soi, une sous-catégorie d'intervention publique située au croisement d'enjeux d'aménagement et d'embellissement de l'espace public, de promotion culturelle des artistes et de renforcement de l'attractivité des territoires. Pour cela, nous analysons la genèse des politiques d'art public dans la direction de l'aménagement urbain, leur développement dans la direction des affaires culturelles et leurs récents rapprochements avec les acteurs des politiques touristiques. Autrement dit, si c'est bien au nom de sa mise à l'agenda dans la politique culturelle de la maire de Paris, Anne Hidalgo en 2014, que nous identifions la construction d'un problème *culturel* autour du graffiti, sa mise en administration, quant à elle, nous permet de mettre à jour les interactions complexes entre les acteurs des différentes catégories d'intervention publique qui participent à l'esthétisation de l'espace public urbain.

Enfin, la mise en administration du graffiti comme objet culturel invite à comprendre la manière dont un problème public est redéfini lorsque son objet est saisi par les acteurs d'autres catégories d'intervention publique. Nous faisons à ce titre l'hypothèse que si le graffiti est devenu l'objet de dispositifs d'effacement au nom du désordre esthétique qu'il constitue pour les acteurs de la propreté, il est bien devenu un élément à part entière de l'ordre esthétique pour les acteurs des politiques d'art public. Tout l'enjeu de cette partie est alors de comprendre les configurations dans lesquelles ces deux problématisations d'un même objet peuvent s'articuler.

---

[1025] Dubois, Vincent, 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, p.331.

[1026] Saez, Guy, « Le tournant métropolitain des politiques culturelles », in Saez Guy, Saez Jean-Pierre, dir., 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, La Découverte, Paris, p. 23.

[1027] Sechi, Giovanni, 2015, *Politiques culturelles, régimes urbains et processus de régénération dans deux villes européennes : Sassari (Italie) et Saint-Etienne (France)*, Thèse pour le doctorat de science politique, *Universit`a degli studi di Sassari*.

# CHAPITRE 4.
# DE L'ART DANS LA VILLE : LES POLITIQUES D'ART PUBLIC, DÉNÉGATIONS CULTURELLES DU GRAFFITI.

Figure 21 - Corneille, Maquette pour le projet de mur peint place Goldoni[1028]

> « Contrairement à une note de présentation du projet 2000 signalant que le décor doit s'imposer avec "discrétion et harmonie" des couleurs primaires très vives sont utilisées sur un mur de plus de 600 mètres carrés, sans recul. […] M. Pierre Schapira et les membres du groupe socialiste et apparentés demandent l'abandon de ce projet. »[1029]

Entrepris par le Bureau des Murs Peints, situé dans la Direction de l'Aménagement Urbain (DAU), l'esquisse prévue pour le « mur pignon »[1030] de la place Goldoni dont il est question ci-dessus s'inscrit dans le cadre du projet « 12 murs peints pour l'an 2000 ». Réalisée par Corneille, cette esquisse est critiquée vertement par les habitants, au point que le projet est abandonné par la Ville en 2002. En 2003, le budget et les missions de ce bureau sont dissouts dans le nouveau Département de l'Art dans la Ville (DAV), au sein de la Direction des Affaires Culturelles (DAC) qui transforme le projet initial de mur peint place Goldoni lui substituer un projet qualifier de plus « contemporain » par son directeur[1031]. Ce projet de la politique d'art public se situe à la charnière

[1028] Photographie issue de *Les Murs de Paris, des murs aux couleurs de la vie*, Brochure éditée par la DAU, Ville de Paris, 2002. La place Goldoni est située dans le 2e arrondissement de Paris, à mi-chemin entre les stations de Métro Étienne Marcel et Sentier. Relativement étroite, cette place est entourée au Nord par la rue Greneta et au Sud par la rue Marie Stuart. On peut y accéder en arrivant de l'Ouest *via* le passage du Grand Cerf. La façade Ouest de la place est composée de la façade d'une école, sa façade Est par le mur aveugle dont il est question ici.

[1029] BMO, Débat, Conseil municipal, Juin 2000, « QOC 2000-424 Question de M. Pierre Schapira et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris relative à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux, notamment dans le 2e arrondissement ».

[1030] Un « mur pignon » désigne un mur extérieur d'un bâtiment qui ne contient aucune ouverture. Aussi appelé « mur aveugle », le mur pignon est plus précisément mis à nu suite à la démolition d'un bâtiment mitoyen.

[1031] Frédéric Triail, Directeur du Département de l'Art dans la Ville, voir section 2.

temporelle entre deux manières d'administrer l'art dans l'espace public à Paris : l'une à la DAU, l'autre à la DAC. Entre 2000 et 2004, ce projet cristallise les ambiguïtés de la politique du bureau des murs peints dont hérite également le DAV à partir de 2002 : la commande publique d'œuvres jugées « artistiques » dans l'espace public est-elle d'abord une politique culturelle ou une politique d'aménagement ?

Pour ouvrir la seconde partie de la thèse, nous nous intéressons à la construction d'une compétence artistique en matière de murs peints à travers l'analyse de l'histoire du Bureau des Murs Peints et du Département de l'Art dans la Ville, dans l'administration parisienne. Bien que ces deux services n'aient pas à proprement parlé contribué à la mise en administration du graffiti, la reconstitution de leur histoire apparaît essentielle, dans la mesure où c'est bien dans le prolongement de leur action que le graffiti devient, à partir de 2014, un objet des politiques culturelles de la Ville de Paris[1032]. Dans ce chapitre, nous chercherons à comprendre la manière dont les acteurs de l'administration de l'art public interprètent les définitions de « l'art » pour en faire des règles d'action publique. Plus précisément, nous montrerons comment ils reformulent et reconfigurent des conventions initialement produites pour bâtir les règles de la légitimité dans différents « mondes de l'art »[1033], afin de les traduire dans les cadres de l'action publique qu'ils mènent au sein de la municipalité.

La première définition des « conventions » que nous mobilisons ici est celle proposée par Howard Becker. Les conventions artistiques, sont celles qu'il définit dans *Les mondes de l'art* comme autant de principes tacites qui régulent, dans un contexte donné, le travail des acteurs du monde de l'art identifié[1034]. D'autre part, la sociologie des conventions propose une seconde définition, ainsi synthétisée par Rainer Diaz-Bone et Laurent Thévenot :

> *« Les conventions peuvent être appréhendées comme des cadres interprétatifs mis au point et utilisés par des acteurs afin de procéder à l'évaluation des situations d'action et à leur coordination. [..] Elles se rapportent à des objets et à des formes cognitives correspondant à des formats d'information. Les acteurs ont recours aux conventions afin de faire valoir et de justifier des qualités et des façons de faire. Le rapport interactif et interprétatif aux objets et le formatage de l'information constituent une façon conventionnelle de qualifier une personne, une action ou un objet. Les conventions sont ainsi des formes culturelles établies collectivement permettant de coordonner et d'évaluer. »*[1035]

Dans ce sens, les conventions sont des outils mobilisables pour hiérarchiser des individus ou des choses en fonction des qualités qui leurs sont attribuées. C'est ici que se joue l'articulation entre les deux sens du terme, la « convention artistique » fournissant un ensemble de qualités objectives qui peuvent être reprises et augmentées dans les conventions grâce auxquelles les acteurs publics choisissent les œuvres qu'ils font entrer ou non dans l'art public.

---

[1032] L'histoire de la mise à l'agenda du graffiti dans la politique d'art public sera l'objet de notre 5e chapitre.

[1033] Voir Becker, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion.

[1034] Voir Becker Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion, p. 53-54 : « Les conventions dictent le choix des matériaux, […] indiquent les procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations, […] prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés aux matériaux, […] indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre, […] régissent les relations entre l'artiste et le public. » Nous reprendrons cette définition dans le corps de la démonstration.

[1035] Diaz-Bone Rainer, Thévenot Laurent, « La sociologie des conventions. La théorie des conventions, élément central des nouvelles sciences sociales françaises », in *Trivium*, n°5/2010, §10, disponible en ligne : https://trivium.revues.org/3626 (dernière consultation le 22/07/2016).

L'enjeu de ce chapitre est de comprendre le processus de traduction qui se joue dans la conversion d'une convention artistique en norme de l'action publique. Cette conversion peut être saisie comme une forme de « transcodage », au sens que lui donne P. Lascoumes en 1996 :

> *« Si j'ai utilisé le terme de "transcodage", c'est pour mettre l'accent sur le fait que les politiques publiques contemporaines sont en très grande partie la résultante de compromis et de reformulation de solutions préexistantes. La construction du "sens", des "raisons", des "référentiels" ou des "traductions" de l'action publique s'inscrit dans une historicité que la focalisation sur le changement conduit souvent à sous-évaluer. […] Par transcodage nous entendons alors l'ensemble de ces activités de regroupement et de transfert d'informations dans un code différent. Transcoder, c'est d'une part agréger des informations et des pratiques éparses, c'est aussi les construire et les présenter comme une totalité : c'est enfin les transférer dans d'autres registres relevant de logiques différentes afin d'en assurer la diffusion à l'intérieur d'un champ social et à l'extérieur de celui-ci. »*[1036]

La traduction d'un savoir sur le travail artistique en norme de l'action publique est au cœur des recherches présentées dans ce chapitre. En particulier dans le cas de l'art public, ce savoir est mobilisé par des commissions ou comités consultatifs (la commission des murs peints, puis le comité d'art dans la ville) et chargées de contribuer à « l'élaboration de jugements »[1037] performatifs sur la qualité artistique et propre à l'espace urbain des œuvres commandées.

On retrouve également cette thématique de la traduction de savoirs, de variables ou de conventions en normes de définition d'une catégorie, dans d'autres travaux. En particulier, dans *L'invention du chômage*, Robert Salais, Nicolas Baverez et Bénédicte Reynaud montrent comment différentes institutions (le Plan, l'INSEE, le patronat, les syndicats) s'efforcent « *de préciser, d'une part les critères objectifs qui détermineraient le contour de la catégorie et permettraient d'apprécier sans ambiguïté l'état de « chômeur » d'une personne, d'autre part la mise en œuvre de ces critères dans un instrument d'observation et de mesure aussi proche que possible de la réalité* »[1038]. De la même manière dans ce chapitre, nous analysons les critères que mobilisent les acteurs des différentes institutions étudiées pour déterminer le contour de la catégorie d'art public. Nous questionnerons la manière donc ces critères sont légitimés jusqu'à devenir des outils pour évaluer la qualité des œuvres, mais aussi les pratiques de leurs auteurs et donc, *in fine*, leur sélection dans le cadre de la commande publique. Un enjeu théorique de ce chapitre est donc d'articuler dans une analyse de la traduction des conventions en normes, une approche beckérienne à une approche davantage imprégnée par la sociologie des conventions. Cette articulation devrait nous permettre de porter un regard sur les interactions entre le monde de l'art et l'administration parisienne, au sein des services chargés de la commande d'art public dont nous retraçons ici la genèse.

Ces services, enfin, relèvent de deux catégories. En effet, la politique d'art public a pour caractéristique principale d'être définie dans l'administration de l'aménagement urbain puis reprise à partir de 2002 dans le cadre des politiques culturelles. Pourtant, quel que soit son ancrage institutionnel, la politique d'art public reste tiraillée entre les objectifs, à la fois urbanistiques et

---

[1036] Lascoumes, Pierre, 1996, « Rendre gouvernable : de la "traduction" au "transcodage". L'analyse des processus de changement dans les réseaux d'action publique », *La Gouvernabilité*, CURAPP, Paris, Presses universitaires de France, 1996, pp. 325-338.

[1037] *Ibid*., p. 335.

[1038] Voir Salais Robert, Baverez Nicolas, Reynaud Bénédicte, 1986, *L'invention du chômage*, Presses Universitaires de France, p. 18

« artistiques » que lui fixent les acteurs qui la portent. L'analyse de la tension entre ces deux catégories d'action publique sera au cœur de nos questionnements.

À l'aune de cette analyse, nous pourrons donc comprendre la genèse du cadre institutionnel dans lequel a lieu au cours des années 2010, la construction du graffiti comme problème public de l'action culturelle parisienne. Enfin, dans la perspective plus générale de la thèse, ce chapitre est une contribution à la compréhension de la construction de problèmes publics du graffiti. À l'articulation entre une première partie dans laquelle nous avons montré comment le graffiti devient un problème de propreté, et les chapitres 5 et 6 dans lesquels nous montrerons sa mise à l'agenda en tant que problème culturel, il s'agit ici d'analyser les conditions de la dénégation du caractère culturel du graffiti, au sein même des administrations qui le lui reconnaîtront quelques années plus tard.

Pour cela, nous reprenons ici le terme de « dénégation » employé par Joseph Gusfield[1039] pour désigner le processus selon lequel « *certains groupes, institutions et administrations […] veulent éviter l'obligation d'être impliqués dans le processus de création ou de solution du problème* »[1040]. Opposant l'idée de « dénégation » d'un problème à celle de sa « propriété », il précise que la capacité d'une institution à s'octroyer la propriété ou la dénégation d'un problème « *est une affaire de pouvoir et d'autorité, que les groupes et les institutions peuvent rassembler pour accéder à l'arène publique, pour s'en tenir éloignés ou pour éviter d'avoir à la rejoindre* »[1041]. Dans le prolongement de la construction d'un problème de propreté autour du graffiti dans les années 1980 et 1990, les acteurs en charge de l'art public à la même période, qu'ils relèvent de la DAU ou de la DAC, se tiennent visiblement et volontairement à l'écart de toute réflexion sur les dimensions esthétiques du graffiti – pourtant bel et bien présent dans les rues et les galeries d'art parisiennes. Autrement dit, on assiste, à l'échelle de l'administration de l'espace public saisie de manière large (des politiques de propreté à la politique des murs peints), à l'« oblitération de certaines dimensions » du graffiti, à ce qu'Emmanuelle Henry nomme l'« occultation » [1042] d'une partie du problème par les acteurs publics.

Pour mener à bien cette démonstration, nous reviendrons dans un premier temps sur la genèse de la politique des murs peints à Paris, puis nous analyserons l'artification des compétences dans les politiques d'art public, pour enfin questionner le pouvoir qu'exerce l'administration de l'art public sur la dénégation du graffiti comme problème culturel.

**Encadré : monde de l'art ou champ artistique ?**

Par ailleurs, sans s'inscrire pleinement dans le cadre d'une sociologie de l'art, ce chapitre est l'occasion d'en mobiliser les outils et à ce titre, nous avons privilégié une approche en termes beckériens des « mondes » de l'art. Bien consciente de la possibilité, laissée en suspens, d'aborder les sources exposées dans ce chapitre en termes bourdieusiens et malgré un fort intérêt pour les travaux sur l'art de Pierre Bourdieu1043, j'ai préféré m'en tenir à l'utilisation du cadre interactionniste proposé par Howard Becker, suffisant pour produire les analyses inspirées par la sociologie de l'art, nécessaires dans ce chapitre. Cela dit, ce choix théorique et sémantique n'est pas justifié par une prise de parti radicale

[1039] Gusfield, Joseph, 2009, *La culture des problèmes publics*, p. 12-13.
[1040] *Ibid*.
[1041] *Ibid*.
[1042] Cf. Henry, Emmanuel, *op.cit.*, pp. 169-171.
[1043] Notamment Bourdieu Pierre, 1992, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil ; 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit et 2016, *Sociologie Générale*, Raisons d'agir.

dans les oppositions irréductibles que certains veulent souligner entre les approches beckérienne et bourdieusienne de la sociologie de l'art.1044 À la suite notamment des travaux de Karim Hammou 1045 ou d'Antoine Hennion1046, nous optons pour une approche en termes de « monde de l'art » qui, sans exclure a priori une approche en termes de « champ », est simplement guidée par les choix méthodologiques qui ont été les nôtres tout au long de cette recherche. Premièrement, cette citation de Becker illustre parfaitement l'incrémentalisme méthodologique par lequel nous sommes arrivés à nous intéresser aux acteurs des politiques d'art public alors même que ceux-ci n'administrent pas le graffiti :

*« Nous ne commencerons pas par définir l'art, puis chercher les personnes qui produisent les objets ainsi isolés. Nous chercherons plutôt des groupes de gens qui coopèrent à la production de choses qu'eux-mêmes, au moins, appellent art […]. »1047*

Ensuite, ce choix théorique se justifie par la perspective générale de la thèse, largement alimentée par les travaux de constructivistes américains tels que H. Becker et J. Gusfield, dont les principaux outils analytiques (« entrepreneur », « normes », « conventions », etc.) irrigue l'ensemble de la thèse. Enfin, ce cadre théorique sera de nouveau mobilisé dans le chapitre quatre, lorsque nous questionnerons plus en détail la légitimation du graffiti par leur mise en administration au sein des politiques culturelles de la Ville.

---

[1044] Voir sur ce sujet Becker Howard et Pessin Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art* 2006/1 (OPuS 8), p. 163-180 ; mais aussi Bourdieu Pierre, 2015, *Sociologie générale, volume 1. Cours au Collège de France 1981-1983*, « Cours du 14 décembre 1982. Définition de la notion de champ », pp.531 et suivantes.

[1045] Voir notamment Hammou Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, La Découverte ; Hammou, « Les mondes de l'art comme activité collective. Retour sur la métaphore de « monde » chez H. Becker et A. Strauss », in Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, (dir.), 2013, *Howard Becker et les mondes de l'art*, Editions de l'école Polytechnique,pp. 191-202.

[1046] Hennion, Antoine, « Petit portrait de Becker en pragmatiste », in Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, (dir.), 2013, *op. cit.*, pp. 183-190 et en particulier, p. 186.

[1047] Becker, Howard, 1976, « Art worlds and social types », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n°6, p. 703-718, cité in Hammou, 2013, *op. cit.*, p. 196.

## SECTION 1. AMÉNAGER LA VILLE ET EMBELLIR LES MURS DE PARIS

Dans le prolongement de ce qui a été démontré dans le chapitre 1, à savoir les enjeux esthétiques de l'administration de la propreté, on s'intéresse dans cette première section aux modalités de sélection des esthétiques dignes d'être véhiculées sur les murs de la ville, dans politiques d'aménagement urbain. En nous concentrant plus précisément sur le gouvernement de l'apparence des façades et des murs pignons par la direction de l'aménagement, on cherche à révéler la manière dont l'esthétique des murs de Paris est a été définie, à la fin du 20e siècle, comme un enjeu esthétique, et donc culturel, des politiques d'aménagement urbain. S'amorce ici la transition entre la problématisation des murs peints en termes d'aménagement et en termes de politique culturelle et c'est bien sous cette seconde forme que le graffiti, quinze ans plus tard, devient à son tour un objet d'action publique.

Cette section s'articule en deux temps : après avoir présenté le contexte éclaté du gouvernement des couleurs des murs dans lequel naît le Bureau des Murs Peints, nous reviendrons sur la manière dont les acteurs de cette administration traduisent des conventions artistiques pour en faire les premières normes du gouvernement des murs peints à Paris, de 1986 à 2002.

### I. DES COULEURS SUR LES MURS DE PARIS ?

> « Nous vous écrivons en tant que riverains concernés au premier plan puisque nous résidons et/ou travaillons en face du mur de la Place Goldoni. Pour nous, le décor proposé par la Mairie de Paris constitue une grave nuisance visuelle. La fresque en question a un caractère anxiogène par son gigantisme et l'agressivité de ses couleurs. Elle est susceptible de provoquer des déménagements ainsi qu'une perte de valeur pour les habitants situés en face du mur. En conséquence, nous vous demandons de bien vouloir vous opposer à ce projet qui constitue un trouble de voisinage et qui crée une servitude inadmissible. Notre demande va dans le sens de la pétition du 6 juin 2000 vous demandant « l'abandon pur et simple du projet : laissons le mur en blanc, laissons nos yeux se reposer. »[1048]

Dans ce courrier adressé en juin 2000 à la Maire du 2e arrondissement, les habitants de la place Goldoni réclament l'annulation du projet de fresque porté par le service des murs peints de la direction de l'urbanisme, dans le cadre du projet « 12 murs pour l'an 2000 ». Ils demandent, à la place de l'œuvre de Corneille, une œuvre plus « harmonieu[se] et aérien[ne], voire « éphémère » et d'une « dimension raisonnable ». Ils critiquent les « couleurs violentes, criardes » de la fresque et citent même le Petit Robert des Noms Propres, qui indique, à l'entrée « Corneille », que ce peintre « *a créé des œuvres violemment colorées et au graphisme tumultueux* » [1049]. Ils sont choqués de n'avoir jusque-là pas été entendus et concluent : « *c'est la raison pour laquelle les signataires de la pétition et nous*

[1048] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Cas de la place Goldoni – projet 1 murs de l'an 2000, échanges avec riverains, lettre collective de 55 personnes travaillant ou résidant en face du mur (datée du 19 juin 2000, adressée à Mme Benoite Taffin, Maire du 2e)

[1049] Petit Robert des Noms Propres, 1999, p. 514.

*insistons pour que, si une œuvre devait absolument être peinte place Goldoni, elle le soit dans des couleurs en harmonie avec les couleurs du quartier : le beige, le blanc et le gris clair.* »

Ces « couleurs » sont également invoquées dans le courrier d'un des habitants les plus farouchement opposé au projet de fresque place Goldoni, en référence à un principe d'« harmonie » :

> « L'harmonie n'a aucune importance lorsqu'on peint des tableaux. Elle est capitale lorsqu'on peint les murs de la ville. Il est fondamental d'envisager la décoration éventuelle de la place Goldoni à l'aune de l'exigence (légale) d'harmonie. »[1050]

L'« harmonie » des « couleurs de Paris » semble dans ces propos guidée par une norme implicite à laquelle les riverains, par ce courrier, demandent au Bureau des Murs Peints de se conformer. Mais quelle est cette norme ? Quelles sont les couleurs de Paris ? Avant de nous plonger dans l'histoire contemporaine de l'administration de l'ornement des murs de Paris, prenons le temps d'interroger l'évidence chromatique ici mobilisée par les riverains mécontents.

L'idée selon laquelle les murs de Paris seraient naturellement clairs et unis date de la fin du XIXe siècle et des grands travaux Hausmanniens. Réactualisée par la patrimonialisation d'une partie du bâti parisien[1051], cette idée est par ailleurs régulièrement réaffirmée dans le cadre des politiques de ravalement, au sein de la direction de l'aménagement. Néanmoins, depuis la fin du XIXe siècle, qui correspond également aux années de naissance de l'urbanisme, des débats remettent marginalement en cause la norme chromatique qui semble s'être imposée sur les immeubles parisiens. C'est notamment via la politique d'affichage publicitaire que cette norme est le plus fortement remise en question. Dans cette première sous-section, nous retraçons ainsi à grands traits l'histoire du gouvernement de la couleur des murs de Paris pour en révéler deux enjeux, que nous aborderons en deux temps :

- Les politiques d'aménagement urbain à destination des surfaces verticales de la Ville tendent à produire une image homogène du bâti parisien, en promouvant notamment la permanence de couleurs claires et unies sur les murs.
- Ces mêmes politiques d'aménagement urbain ont été amenées à réguler l'affichage publicitaire dans la ville, que l'on peut également lire comme une seconde forme de régulation des couleurs sur les murs, ouvrant progressivement la voie à une politique de murs peints.

### *A. LA POLITIQUE DU RAVALEMENT DE FAÇADES : AMÉNAGER POUR EMBELLIR*

Préoccupation des pouvoirs publics depuis le milieu du 19e siècle[1052], l'entretien des façades parisiennes par un ravalement tous les dix ans est rendu obligatoire suite à l'arrêté préfectoral du 11 avril 1959 et « *avec l'appui du ministère de la Construction, un plan d'action est mis au point. Il fixe*

---

[1050] Archives de Paris, Carton Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard ; Dossier « Cas de la place Goldoni – projet 1 murs de l'an 2000, échanges avec riverains », Courrier de Pierre Weinstadt, à MJ Boutault, Maire du 2e adt., 9 avril 2002 (courrier récupéré par le cabinet de l'élu à la culture le 15/04).

[1051] Les Rives de Seine de Paris classées au Patrimoine Mondial de l'Unesco depuis 1991.

[1052] Il est rendu obligatoire tous les dix ans par un décret de Louis Napoléon en 1852.

*un ordre de priorité aux travaux. Les voies touristiques du centre de la capitale sont privilégiées.* »[1053] En tant que propriétaire des bâtiments civils et des palais nationaux, le ministère des Affaires culturelles est sensé se plier à la nouvelle politique de rénovation des édifices parisiens. Les recherches de Xavier Laurent révèlent que, bien que les ressources de la direction de l'architecture soient insuffisantes pour assurer le ravalement des bâtiments de l'État tel que prévu par le décret, le ministre des Affaires culturelles de l'époque, André Malraux, réussit à s'emparer du bénéfice politique des premiers travaux de ravalement des bâtiments parisiens. En effet, « *des photographies montrent [André Malraux] devant les monuments débarrassés de leurs gangues de poussière* »[1054] lors d'événements nationaux majeurs comme le transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon ou encore la célébration des 800 ans de Notre-Dame de Paris. À ce titre, « l*e ministre [des affaires culturelles] incarne le nouveau visage de Paris* ».[1055] Plus largement, l'implication d'André Malraux dans une politique de restauration patrimoniale au début des années 1960 témoigne de la proximité voire de l'ambiguïté entre les enjeux de propreté urbaine et de politique culturelle à Paris en posant la question suivante : le ravalement est-il une simple politique de propreté locale du bâti ou bien participe-t-il plutôt d'une ambition de rayonnement culturel de la capitale nationale ?

La politique de ravalement fait l'objet d'une réforme, votée le 26 juin 1989 par le Conseil de Paris, impliquant la suppression des campagnes de ravalement et de leur sectorisation géographique :

> « Désormais, l'administration municipale **contrôle la propreté des immeubles** de manière uniforme et simultanée sur tout le territoire parisien, ceci afin **d'harmoniser l'aspect des divers quartiers de la capitale** et d'inciter de manière plus efficace à ravaler les immeubles qui le nécessitent. »[1056]

Dans la foulée de cette réforme est signé en décembre 1991 un protocole sur la mise en œuvre du ravalement.[1057] Les archives concernant la préparation de la rédaction de ce protocole nous permettent de réactualiser les termes du débat sur l'ambiguïté entre propreté et esthétique, dans la période que nous étudions. Comme le montre la citation ci-dessus, la « propreté » des immeubles est d'emblée pensée comme un moyen « *d'harmoniser l'aspect des divers quartiers de la capitale* ». La politique ravalement est ainsi le lieu privilégié de la pénétration entre enjeux esthétiques et questions de propreté. En effet, le ravalement est pensé comme « *l'un des points d'application privilégié de l'action de la municipalité en faveur de la propreté de Paris* »[1058], et cette politique, menée par la

---

[1053] Cf. Laurent, Xavier, 2003, *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel. 1959-1973*, éditions de l'école des Chartes et Comité d'histoire du ministère de la culture, pages 40 à 42.

[1054] Ibid.

[1055] Ibid.

[1056] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note du Secrétariat Général à M. A. Juppé, adjoint au Maire chargé des finances, à M. Jean Tibéri, 1er adjoint au maire, à M. Michel Roussin directeur de cabinet du Maire, Yves Galland adjoint chargé de la construction et du logement, Bernard Rocher, adjoint chargé de l'architecture, 10 décembre 1991. Objet : protocole sur le ravalement. »

[1057] Les signataires sont le Maire de Paris, la Fédération Parisienne du Bâtiment, la Chambre FNAIM Paris Île-de-France des Entrepreneurs du nettoyage, la Fédération Interdépartementale du Bâtiment et des Activités Annexes de l'Île de France, la Fédération du Bâtiment et des Travaux Publics de Seine et Marne.

[1058] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note pour la réforme de la politique du ravalement de Paris, 26 avril 1989 » faisant état d'une « analyse critique de la situation actuelle. »

Direction du Logement, est justifiée au nom de « *la vocation d'exemplarité de la Ville de Paris* »[1059]. Le texte même du protocole explicite cette dualité :

> « C'est l'âme d'une ville et l'ensemble du patrimoine historique constitué par ses bâtiments qu'une action efficace contribue à préserver. [Le ravalement] contribue également à l'agrément et à la propreté de la Ville et ce n'est pas sa moindre vertu que d'améliorer le cadre de vie de la cité grâce à des façades plus propres. »[1060]

Rien d'étonnant alors, à ce que l'effacement des graffitis soit à plusieurs reprises mentionné dans ce protocole, au titre des actions connexes permettant de produire l'homogénéité visuelle du bâti poursuivie par cette politique :

> « Les graffitis salissent la capitale et peuvent détruire la pierre, mettant ainsi en péril le patrimoine de chacun. C'est pourquoi, il importer d'assurer la protection des façades. Les entrepreneurs s'engagent à inciter leurs clients à la mise en place de produits préventifs, facilitant l'effacement des graffitis sur les façades ravalées. Les services municipaux chargés de la Propreté […] peuvent également proposer des contrats d'entretien des façades traitées. »[1061]

Ainsi, l'homogénéité visuelle des façades, la préservation de leurs tons clairs et unis est-elle exprimée par la Ville de Paris en termes de propreté. Plus encore cette propreté, plus esthétique qu'hygiénique, est appréhendée comme l'un des ressorts essentiels de la préservation de l'image de Paris et de son rayonnement. En témoigne par exemple le discours prononcé par le Maire de Paris lors de la signature du protocole dans lequel Jacques Chirac souligne la capacité de l'administration parisienne à « *savoir se limiter à un nettoyage mesuré et conserver sa "patine" à un immeuble* », précisant qu'il est nécessaire « *de respecter le visage de Paris, reflet de sa longue histoire* » et qu'il « *ne convient donc pas d'offenser l'harmonie en demi-teintes de ses façades non plus que de dissimuler l'authenticité de la pierre sous une couche d'enduit ou de peinture* »[1062]. Comme le mentionne par ailleurs le délégué général au logement, M. Lafouge, le respect de « *l'harmonie des quartiers* »[1063] passe donc par un « *respect du paysage parisien* » dont la définition exacte reste floue et sous-entendue : les immeubles doivent être propres, mais pas trop, les traces de leur ancienneté doivent rester sensiblement visible, à l'inverse des irrégularités plus récentes qui, comme les graffitis ou l'accumulation de poussières, sont définies en termes de pollution. Pour tenter d'expliciter la manière dont cette « patine » des bâtiments doit s'incarner, « *les déclarations de ravalement comporteront un échantillon des couleurs dans lesquelles les maîtres d'ouvrage se proposent de*

---

[1059] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note pour la réforme de la politique du ravalement de Paris, 26 avril 1989 » faisant état d'une « analyse critique de la situation actuelle. »

[1060] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Extrait du texte du « protocole entre le Maire de Paris, la Fédération Parisienne du bâtiment, la chambre FNAIM Paris-IdF, le Conseil Régional de l'ordre des architectes, le groupement IdF des entrepreneurs du nettoyage sur la mise en œuvre des opérations de ravalement. », décembre 1991.

[1061] *Ibid*. Titre 1.6 du protocole.

[1062] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995). 9 décembre 1991, projet de discours du Maire envoyé par directeur de cabinet (Roch-Olivier Maistre) « en vue de la cérémonie de signature du protocole sur la mise en œuvre du ravalement », prévue le 17 décembre 1991.

[1063] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Note de Ph. Lafouge, délégué général au logement, à M. le directeur du cabinet du Maire et M. le Préfet, Secrétaire général de la Ville, 1er juillet 1991.

*repeindre les façades* »[1064]. Et ce même M. Lafouge rappelle enfin « *la volonté claire du Maire de Paris que l'ensemble de la Ville soit propre et que l'on cherche à conserver "la couleur" de Paris* »[1065].

La politique du ravalement peut donc être lue de deux manières. D'un côté, elle se situe clairement dans le prolongement de la politique de propreté, voire même des dispositifs d'effacement des graffitis. Mais de l'autre, elle s'inscrit dans une politique patrimoniale qui dépasse les seuls enjeux de propreté ou d'habitat pour s'inscrire dans un ensemble plus vaste de dispositifs permettant la préservation d'une certaine image du bâti au nom du rayonnement culturel national et international de Paris. Comme évoqué dans une brochure à destination des Parisiens, publiée en août 1989 et intitulée « à Paris un cadre neuf pour le ravalement » [1066], l'obligation de ravaler les façades « *a permis […] de garder à Paris sa réputation de plus belle ville du monde* »[1067]. Considérés comme des lieux de la mémoire artistique, culturelle et sociale de la société, les bâtiments sont qualifiés d'« *âme d'une ville, d'un quartier ou d'une rue* »[1068] et c'est pour cette raison que le ravalement permettrait ainsi de « *redécouvrir le caractère et la personnalité des façades sans modifier la structure des bâtiments, […] de prendre une nouvelle conscience de l'identité et de l'intérêt du patrimoine porteur de notre histoire* »[1069].

Ce zoom rapide sur la politique de ravalement des façades nous a permis d'expliciter ce que désignaient pour l'administration parisienne les « couleurs de Paris », au début des années 1990. La référence à ces « couleurs » peut donc être mobilisée pour justifier à la fois de l'effacement des graffitis, mais aussi de la non pertinence de la réalisation de certains murs peints – c'est bien ce que montre le cas de la contestation du projet de mur peint place Goldoni. Pourtant, la réalisation de murs peints est elle aussi, à l'origine, pensée comme un volet de l'amélioration du cadre de vie et de l'esthétique des rues de Paris. Reste donc à comprendre comment cohabitent, au sein d'une même administration, une politique d'unification des couleurs (le ravalement) et une politique de mise en couleurs des murs (les murs peints) pour lutter globalement contre les irrégularités esthétiques du bâti parisien.

### *B. De l'affichage publicitaire au bureau des murs peints.*

---

[1064] Ibid.

[1065] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Note de Ph. Lafouge, délégué général au logement, à M. le directeur du cabinet du Maire et M. le Préfet, Secrétaire générale de la Vile. 1 juillet 1991. / Objet : élaboration d'un protocole sur le ravalement. – et en annexes : Compte rendu de la séance plénière du 18 avril 1991 du groupe de travail ravalement, extrait. Consulté sur dérogation.

[1066] Archives de Paris, Carton 2283 W 138 – Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Brochure datée du 4 août 1989 : « A Paris un cadre neuf pour le ravalement ».

[1067] Ibid.

[1068] Ibid.

[1069] Ibid.

L'esthétique urbaine promue par l'administration parisienne est avant tout celle de murs aux couleurs claires et unies. Cependant, divers courants esthétiques se sont préoccupés de colorer les murs depuis la fin du 19e siècle et tous ont en commun de poser la question de la place de l'affiche, publicitaire et/ou artistique, dans la ville. Deux angles nous permettent en particulier d'aborder la question de la polychromie en ville : d'un côté certains pionniers de l'urbanisme, dès leurs premiers écrits, vantent la transgression du classique noir et blanc parisien. D'un autre côté, l'histoire de l'affiche publicitaire et plus largement de « l'art urbain »[1070] nous éclaire sur les modalités concrètes du contournement légitime de la monochromie du paysage parisien classique. Pour poursuivre la réflexion sur les « couleurs de Paris » amorcée à travers un détour par la politique du ravalement, revenons donc dans un premier temps sur la dialectique historique qui influence les débats sur l'aspect des rues de la capitale depuis plus d'un siècle.

François Loyer, dans son étude fondatrice sur l'architecture des immeubles et la physionomie des rues parisiennes au 19e siècle[1071] parle, en 1987, des couleurs de Paris comme d'une évidence :

> *« Cette nécessaire monotonie vient, fondamentalement, du revêtement de sol et de ses annexes, comme le mobilier urbain. La ligne rigoureuse des bordures de granit, les trottoirs d'asphalte* ***gris*** *et les chaussées pavées constituent un sol uniforme dont le* ***gris*** *se teinte de* ***bleu*** *sous la pluie. […] Dès que l'espace s'agrandit, le mobilier urbain traditionnel – celui des bancs, des candélabres, des colonnes Morris et des kiosques – vient compléter cette* ***harmonie de bleu et de bistre*** *[…]. Ce monde parfaitement* ***minéral****, associé avec les troncs* ***lisses*** *des plantations d'alignement, se confronte magnifiquement à* ***l'éclat doré*** *des façades de pierre […]. Les peintres parisiens, depuis les impressionnistes, ont d'ailleurs bien compris cette ambiance,* ***toute en gris coloré*** *dont la palette s'enrichit discrètement selon la saison ou le quartier […].* ***L'harmonie des gris colorés*** *– trop souvent ignorée par l'architecture contemporaine –* ***est d'une importance incontestable dans l'ambiance urbaine de Paris****. C'est elle qu'on veut retrouver en pratiquant le placage de pierre, alors que, dans l'architecture de plâtre, la peinture a bien souvent abouti au même résultat – et à moindre frais – et que, dans l'architecture industrielle, la brique et la céramique ont pu jouer la couleur sans mettre en péril l'harmonie traditionnelle des valeurs qui était celle de* ***toute cette gamme de gris****. »*[1072]

Ces couleurs, c'est essentiellement le gris (ou plutôt *les* gris), parsemé de quelques éclats bleus, dorés ou de brique. L'« ambiance urbaine » de Paris est également caractérisé par son « harmonie », son homogénéité, ses alignements, le caractère lisse des objets qui s'y déploient. Bien plus tôt dans l'histoire de l'urbanisme, dès 1900, Gustav Kahn évoque à plusieurs reprises le « règne de la pierre blanche »[1073] à Paris, parlant de « piétisme blanc et noir »[1074], dont il tente de comprendre les origines historiques :

> *« En principe, la polychromie a presque toujours été admise, autant qu'elle existait en fait. C'est-à-dire que des personnes qui eussent protesté contre son application aux palais et aux façades de Paris la trouvaient excellente là où ils avaient l'occasion de la voir, et de la rencontrer toute vive, générale, usuelle, aux palais de Venise, aux églises russes et dans les villes d'Orient. Un des grands arguments contre la polychromie était que l'antiquité passait pour avoir été monochrome, toute de marbre blanc sous un étincellement de ciel bleu. […]. Mais sauf en des écoles que la ville de Paris construisit brique et pierre, le blanc règne encore dans notre enceinte, le blanc Haussmann des grands boulevards, apparenté avec la blancheur des vieilles places Louis quatorzièmes et du XVIIIe siècle. »*[1075]

---

[1070] L'art urbain désigne un ensemble de pratiques esthétiques dont le propre est de s'épanouir dans l'espace urbain, à ne pas confondre avec l'art public, catégorie plus réduite, qui désigne seulement l'art promu par les pouvoirs publics dans l'espace urbain, mais nous y reviendrons. Voir Lemoine, S., 2012, *op.cit.*

[1071] Loyer François, 1987, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan.

[1072] Loyer, *op. cit.*, p. 283-284 (je souligne).

[1073] Kahn, Gustav, 1900, *L'esthétique de la rue*, pp. 173-175, ainsi que : « Tout se courbait sous cet idéal blanc et noir, noir poli et blanc mat, dont un clubman en tenue de soirée donnait le thème et la synthèse. », p. 151.

[1074] *Ibid.*, p. 156.

[1075] *Ibid.*, p. 153.

Couleurs claires pour les murs, foncées pour les toits, une ville en noir et blanc est rêvée et son image sans cesse réactivée pour contester le développement de couleurs. C'est bien dans ce contexte bicolore (ou incolore) que se développent depuis plus d'un siècle différentes tentatives de colorer les rues.

Si l'on s'en réfère à l'ouvrage de l'architecte et pionnier de la réflexion urbanistique Camilo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, le « bel » espace urbain est avant tout apprécié en fonction de son aménagement, des architectures qu'il intègre, de sa morphologie. Sans mentionner les aspects chromatiques de l'espace urbain, Camilo Sitte n'en déplore pas moins la faible dimension « artistique »[1076] – étant entendu qu'ici l'artiste, c'est l'architecte. Admirateur de l'art architectural antique et baroque, il prône un retour de l'art au cœur des préoccupations des aménageurs modernes. Plus précis que son confrère sur ce sujet, Gustav Kahn aborde quant à lui la question de la polychromie des rues dans son ouvrage sur *L'esthétique de la rue*, pour dénoncer la croyance erronée dans la « nature » monochrome de Paris. Il annonce un retour des couleurs dans la ville à travers l'art de l'affiche (Chéret, Lautrec)[1077] et la publicité naissante, sans pour autant évoquer les peintures murales à proprement parler. Critiquant la sobriété chromatique haussmannienne, il revient sur les quelques exemples qui, à la fin du XIX^e^ siècle, lui laissent croire en l'avènement d'une plus grande polychromie dans les rues de Paris :

> *« De même que l'art de l'affiche retrouvant les principes de la décoration, indique ce que pourront être les joyeuses féeries des murailles […]. La décoration mobile de la rue peut être donnée par ces spectacles gratuits de la publicité qui se développent de plus en plus. Un état social perfectionné peut […] garder l'idée amusante d'ombres polychromes pour amuser les passants. »*[1078]

Cette polychromie, appelée de ses vœux, est au cœur du travail artistique de nombreux mouvements picturaux, au premier rang desquels on trouve, en France, celui des affichistes ou celui des muralistes. S'il peut sembler impossible[1079] de mentionner en quelques mots tous les mouvements picturaux qui ont participé à remettre en cause les « couleurs de Paris », la place de l'affiche et notamment de l'affiche publicitaire retient notre attention car son histoire est déterminante pour comprendre la genèse de la politique des murs peints.

Rares sont les ouvrages retraçant l'histoire contemporaine de l'art urbain qui relient explicitement les artistes affichistes du début du 20^e^ siècle, au développement du graffiti et des murs peints dans les grandes villes, à la fin de ce même siècle. Stéphanie Lemoine, dans son ouvrage de synthèse sur l'art urbain, évoque cependant l'idée selon laquelle la réclame pourrait être considérée comme « une forme

---

[1076] Sitte Camilo, 1900, *L'art de bâtir les villes*, « Avant-propos », p. ix : « Si, dans l'ensemble, on peut constater une reconnaissance unanime des réalisations de la technique en ce qui concerne les transports, la mise en valeur judicieuse des terrains à bâtir et, surtout, les améliorations de l'hygiène, on doit en revanche signaler une réprobation presque aussi unanime, et qui tourne au mépris et à la dérision, des échecs de l'urbanisme moderne en matière d'art. »

[1077] « A la suite de Chéret, de beaux artistes, ou se sont consacrés à l'affiche ou, de temps à autre, en exécutent une. Malheureusement […] les entrepreneurs de concerts ou les directeurs de théâtre ne s'adressent pas toujours à Chéret, ou à un Lautrec, un De Feure, un Mucha ; il y a au mur différentes salissures dont rien ne peut excuser la laideur et nul doute que lorsque l'art de la rue existera définitivement. […] Lautrec a apporté dans l'affiche ses grands dons de peintre, son arrangement de couleur. », in Kahn, Gustav, 1900, *L'esthétique de la rue*, p. 161.

[1078] *Ibid.*, p. 212-213.

[1079] « Retracer la genèse de l'art urbain est une gageure », selon Stéphanie Lemoine, in *L'art urbain. Du graffiti au Street Art*, 2012, Gallimard, p. 16.

primitive de l'art urbain » : *« Parce qu'elle est indissociable de la ville industrielle et qu'elle a très tôt cherché l'efficacité – condition pour être visible dans un espace aussi contraint que la rue –, la réclame s'affirme pourtant comme l'une des sources de l'art urbain, sinon l'une de ses premières formes. »* Utilisées comme moyen de communication par les industriels, l'affiche mais aussi la peinture murale se massifient. Leurs formes évoluent *« sous la houlette d'artistes tels que Jules Chéret, Toulouse-Lautrec, Beardsley ou Mucha »* et elles deviennent progressivement les supports d'une information esthétisée : *« Portées par les mouvements tels que l'art nouveau et, plus tard, De Stijl ou le Bauhaus, les publicités deviennent ainsi de véritables œuvres d'art mises à la portée de tous les passants. »* [1080]

Si le travail des affichistes n'est évidemment pas, du point de vue de l'histoire de l'art, la seule source du développement des peintures murales[1081], cette origine publicitaire est bel et bien, en revanche, un élément fondamental de la genèse de la politique des murs peints de la Ville de Paris. Dans une ville blanche où la polychromie n'est que frileusement envisagée par les urbanistes et les architectes, la loi n°79-1150 du 29 décembre 1979 « *relative à la publicité, aux enseignes et préenseignes* » crée l'encadrement juridique propice au développement des murs peints, publicitaires et artistiques, à Paris. Cette loi reprend en réalité le cadre qu'avait proposé la loi n°217 du 12 avril 1943 pour la publicité en ville. Venant répondre à la prolifération effrénée des peintures publicitaires, cette loi est considérée comme « *la première grande loi conciliant liberté de l'affichage et considérations esthétiques* »[1082]. Elle « *permet au préfet de fixer des règles locales concernant la publicité au regard de paramètre esthétiques locaux et interdit la publicité de plus de 3m² sur support* »[1083]. Combinée aux « *contraintes de conservation et de protection [du] passé historique des villes* »[1084], elle participe de la raréfaction des peintures colorées dans l'espace parisien. La loi du 29 décembre 1979 lui succède et la reprend en partie, tout « *en systématisant davantage l'objectif de protection du cadre de vie* ». Les enjeux de cet encadrement de l'affichage publicitaire en ville sont la lutte contre les nuisances, la protection du patrimoine et la délégation des responsabilités, notamment aux élus locaux puisqu'il est « *de leur compétence naturelle de déterminer le cadre de vie de leurs concitoyens* »[1085].

---

[1080] Voir Lemoine Stéphanie, 2012, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, La Découverte, pages 16 à 19. Elle évoque notamment *Le Manifeste de l'art publicitaire* de Fortunato Depero, futuriste qui fait partie des « premiers à revendiquer [la publicité] comme une activité de création. » Stéphanie Lemoine fait aussi référence au constructivisme russe qui, lui aussi, « investit la publicité comme un terrain d'expérimentation visuelle », souhaitant « la mort du tableau, médium bourgeois par excellence » en vue de « faire passer l'art du statut d'objet contemplatif à celui de produit industriel ». Pour eux, « l'affiche est par excellence le lieu de cette bascule », au service de la Révolution russe, ils s'emparent de l'espace de la rue pour promouvoir leurs idées mises en formes sur des affiches.

[1081] Il serait par exemple impossible de ne pas mentionner l'influence déterminante des muralistes sud-américains sur le développement de l'art urbain français et européen. Là n'est pas précisément notre propos, mais pour plus de précisions, voir notamment : ; Voir aussi, Weill Alain, 1991, *L'affiche dans le monde*, Somogy.

[1082] Dupont Ambroise (Sénateur), 2009, *Publicité extérieure, enseignes et préenseignes*, Rapport à Madame Chantal Jouanno, Secrétaire d'Etat à l'Ecologie et Monsieur Hubert Falco, Secrétaire d'Etat à l'Aménagement du Territoire, pages 8-9.

[1083] *Ibid*.

[1084] Girardot Juliette, 2013, *Les murs peints des premier et quatrième arrondissements de Lyon*, mémoire de master 2, ENSIB, page 18. Disponible en ligne : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64686-les-murs-peints-des-premier-et-quatrieme-arrondissements-de-lyon.pdf ; dernière consultation le 20 mai 2016.

[1085] Dupont, 2009, *op.cit.*, p. 9.

C'est dans ce contexte juridique[1086] que naît en 1981 un partenariat entre la Ville de Paris et la société d'affichage OTA Dauphin concernant l'affichage publicitaire et la réalisation de murs peints. Le contrat de concession publicitaire établi avec l'entreprise prévoit la mise en place d'« *un programme de ravalement et de décoration non publicitaire confié à la Société OTA-DAUPHIN* »[1087]. C'est le premier support de financement des murs peints parisiens, à propos duquel Annette Huard, cheffe du bureau des murs peints de 1990 à 2002, précise :

> *« Le premier [canal pour réaliser les murs peints], le premier dans le temps, c'était une concession d'affichage de la Ville sur les murs lui appartenant. Concession qui était donc confiée à la société Dauphin, qui a été depuis intégrée à ClearChannel. La société Dauphin avait donc la charge et le droit d'afficher et de retirer les recettes de la publicité, moyennant à la fois une redevance qu'elle redevait à la Ville et un montant donné sur la durée de la concession, qu'elle devait consacrer à embellir des murs par de la publicité. […] Par ailleurs, elle faisait aussi, parce qu'elle en avait le droit, des murs publicitaires. […] Donc à la fois elle installait les panneaux publicitaires et […] elle proposait un projet d'embellissement, qui était en général la partie haute du mur. Voilà, donc c'est pour ça qu'on a des murs peints au-dessus de panneaux publicitaires. […] Il y a toute une catégorie de murs comme ça qui ont été faits par ce biais-là. »*[1088]

Entre 1981 et 1988, « *quinze décors non publicitaires ont ainsi été réalisés* »[1089] par la société Dauphin qui dispose alors de sa propre expertise artistique. L'architecte André Ménard est mobilisé à plusieurs reprises pour réaliser les projets de murs peints, mais d'autres murs « *sont l'œuvre d'artistes choisis par la municipalité : Fabio Rieti et Georges Arditi spécialisés dans le trompe-l'œil, Jean-François Forse, Yvaral, connu pour ces jeux optiques sur les images* »[1090].

Ce n'est qu'à partir de 1985 qu'une volonté politique de développer les murs peints proprement municipaux apparaît. Partant du constat que les murs aveugles « *donnent une impression de grisaille et d'abandon* »[1091], cette politique est pensée pour remédier aux « *murs pignons sales et tristes qui déshonorent même les immeubles aux façades les plus orgueilleuses* »[1092] ; la naissance d'une politique des murs peints répond donc d'abord aux enjeux d'une politique d'aménagement.

*

Les acteurs impliqués dans la lutte pour la définition des couleurs légitimes des murs de Paris sont variés : de Haussmann aux premiers urbanistes de la fin du 19e siècle, des responsables de la politique du ravalement de façades à la Direction du logement à ceux de la politique d'affichage publicitaire à la Direction de l'urbanisme, cette définition est caractérisée depuis des décennies par l'éclatement des positions occupées par de ses promoteurs. Néanmoins, une certaine logique ressort de cet éclatement : il est globalement attendu les façades parisiennes qu'elles soient blanches, tandis que les murs pignons peuvent, quant à eux, faire l'objet de colorations variées dont l'objectif est avant tout

---

[1086] Le 18 septembre 2000, cette loi a été codifiée par ordonnance, elle est aujourd'hui inclue dans le code de l'environnement ; chapitre premier du titre VIII « Protection du cadre de vie » (art L581-1 à L581-45) au sein du livre V « Prévention des pollutions, des risques et des nuisances ».

[1087] Catalogue de l'exposition « Pignons sur rues », organisée par la Mairie de Paris dans le salon d'accueil de l'Hôtel de Ville, du 23 mars au 16 mai 1987, introduction de Nicole Chouraqui, adjoint au Maire chargée de l'affichage et de la publicité extérieure, présidente de la commission des murs peints.

[1088] Entretien avec Annette Huard, 1er avril 2016.

[1089] Puissant Sylvie, « Pignons sur rues », in *Le mur peint dans la ville ancienne*, Cahiers de la section française de l'Icomos, Dijon juin 1988, pp. 21-22.

[1090] Ibid.

[1091] Archives de Sylvie Puissant, Catalogue de l'exposition « Pignons sur rues », organisée par la Mairie de Paris dans le salon d'accueil de l'Hôtel de Ville, du 23 mars au 16 mai 1987 ; Propos de Nicole Chouraqui, en introduction.

[1092] Ibid.

de masquer les irrégularités urbaines dont ils sont le témoignage. Si les publicités ont dans un premier temps été favorisées pour remplir cette mission de camouflage, les murs peints deviennent, au milieu des années 1980, l'objet d'un dispositif nouveau pour résoudre le problème de l'hétérogénéité du bâti dans les espaces urbains les moins lisses de la ville. Ce dispositif, fondé sur la sélection des peintures proposées par différents candidats ouvre la voie à la controverse quant à la sélection des œuvres dignes de figurer sur ces espaces.

## II. LE BUREAU DES MURS PEINTS : SERVICE D'AMÉNAGEMENT URBAIN OU LIEU DE SÉLECTION DES ESTHÉTIQUES ? (1986-2002)

> « Des mesures ont été prises depuis quelques années pour éviter l'apparition de nouveaux murs pignons : abandon de la majorité des élargissements de voies prévus au Plan d'Occupation des Sols de 1977 ; dans les zones d'aménagement concerté, adossement des constructions anciennes conservées, obligation donnée aux pétitionnaires de permis de construire de masquer ou de traiter les pignons mitoyens de leurs parcelles. Mais des pignons ont été mis à nu à tout jamais et il convient maintenant d'améliorer leur aspect. […] La DAU a choisi d'habiller les murs et pour cela de faire appel à des artistes. »[1093]

Pour résoudre un problème d'urbanisme, la direction de l'aménagement urbain décide, en 1986, de « faire appel à des artistes ». Mais sur quels critères un « artiste » peut-il être en mesure de résoudre un problème d'urbanisme ? Nous cherchons ici à répondre à cette question, à partir de l'analyse du travail réalisé par le « bureau des murs peints ».

La création du bureau des murs peints à la Direction de l'Aménagement Urbain (DAU) en 1986 est une solution d'aménagement proposée au problème posé par les murs pignons : résultats de démolitions ou du décalage entre deux façades, les murs pignons sont des irrégularités à l'alignement souhaité des façades. Pensés dans l'esprit des aménageurs pour masquer ces irrégularités, les murs peints sont ensuite par les candidats choisis réalisés à l'issue d'une sélection dont nous allons ici tenter de reconstituer les modalités. Ce petit service voit se succéder à sa tête trois responsables qui tentent, chacun leur tour, de mener cette politique d'urbanisme au nom d'enjeux culturels et de définitions construites de ce qu'est un mur « artistique ». Alors que le Bureau des Murs Peints est, en 2002, incorporé dans les services, plus larges, de la commande d'art public au sein de la Direction des Affaires Culturelles (DAC), nous faisons ici l'hypothèse que la formulation du problème des « murs peints » à la croisée d'enjeux urbanistiques et artistiques au sein de la DAU pendant les quinze années d'existence du Bureau des Murs Peints n'est pas sans influence sur sa reformulation au sein de la DAC dans les années suivantes. Nous tâcherons donc, dans cette sous-section, de comprendre comment se construisent progressivement, à la direction de l'aménagement urbain, les critères de sélection des peintures ayant vocation à s'étendre sur des murs entiers de Paris.

Après être revenus sur la définition du problème posé par les murs pignons et la genèse du Bureau des Murs Peints, nous reviendrons sur les conditions du choix des candidats mandatés pour réaliser les esquisses des peintures murales. Ensuite, nous analyserons plus en détail l'action artistique des

---

[1093] Archives privées de Sylvie Puissant. Extrait du magazine de communication interne à la DAU : *InfAU, aménagement urbain,* N°19, sept-oct 1988, Pages 6-7, double page centrale sur les murs peints à la DAU.

trois responsables successifs du Bureau des Murs Peints, et enfin, nous étudierons en détail le dernier projet mené par ce bureau, avant son absorption par la Direction des Affaires Culturelles.

### *A. UN TRAVAIL D'AMÉNAGEUR : RÉSOUDRE LE PROBLÈME DES MURS PIGNONS*

> « "Avoir pignon sur rue" est l'une de ces expressions qui demeurent pour qualifier la réussite et la reconnaissance… Mais tous les pignons n'ont pas valeur d'exemple… Dans la ville, au contraire, la présence de certains d'entre eux, murs aveugles hérités d'un urbanisme révolu, est préjudiciable à l'harmonie même du paysage urbain. C'est pourquoi une politique efficace d'amélioration de l'environnement se doit aussi de faire une large place à la réparation. »[1094]

Cet « urbanisme révolu », mentionné en 1990 par l'élu en charge de l'Architecture, désigne deux mouvements urbains ayant convergé vers la formation de murs aveugles dans l'espace parisien : d'une part, les démolitions engendrées par la construction des ZAC dans les arrondissements périphériques au cours des années 1960 et 1970 ; et d'autre part, l'importance accordée à la voiture dans les années 1970 et la volonté alors mise en œuvre d'élargir les rues de Paris pour lui faire davantage de place. Ces murs aveugles sont, souvent, rendus visibles par le décalage créé entre deux façades différemment avancées sur la chaussée et surplombent des espaces nouveaux sur la chaussée, les recoins :

> *« Alors déjà on ne parle pas de l'espace au sol, le trottoir, qui est un coin à saloperies et puis le mur, il n'a d'intérêt que pour les publicitaires : il coûte cher à l'entretien des propriétaires, enfin il n'a pas beaucoup d'intérêt. […] On a vu l'effet de cette politique qui créait des dents creuses, en plus de celles qui existaient depuis des lustres. »*[1095]

Recoins et murs pignons incarnent ainsi, au milieu des années 1980, les effets pervers d'un urbanisme « révolu » sur l'esthétique générale des rues de Paris. À ce titre, ils méritent d'être pris en compte et de faire l'objet d'un traitement tout particulier pour limiter leur nocivité esthétique et, sous-entendue, sociale. Sociale, car à l'origine le Bureau des Murs Peints est créé à partir de financements inscrits dans le Plan Programme de l'Est Parisien (PPEP). Ce plan d'aménagement à destination des arrondissements les plus populaires de Paris (dont le 11e, le 19e et le 20e) se place dans la lignée de plus d'un siècle de politiques préfectorales et municipales à destination d'un Est parisien envisagé comme l'enjeu permanent d'une « *reconquête architecturale et urbaine* »[1096] et cible de la « *volonté d'un rééquilibrage vers ces arrondissements longtemps défavorisés* »[1097]. Ce cadre de définition est révélateur des enjeux qui animent la première politique municipale des murs peints à Paris. Il s'agit évidemment de dissimuler, à défaut de la résorber, l'hétérogénéité architecturale des quartiers non-haussmanniens de l'Est Parisien, mais l'ambition qui guide cette politique est en réalité plus

---

[1094] DAU, 1990, *Murs peints de Paris*, éd de l'Arsenal, « Avant propos » de Bernard Rocher, Adjoint au Maire de Paris, chargé de l'architecture et président du Pavillon de l'Arsenal.

[1095] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.

[1096] Sur ce sujet voir Rossi, Pauline, *L'Est parisien : genèse d'une reconquête (1919-1975)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art sous la codirection de M. JY Andrieux et M. S. Texier, soutenue le 30 juin 2015 à l'Université Paris-Sorbonne. Citation extraite de la « Position de thèse », p.1.

[1097] Archives privées de Sylvie Puissant. « Pignons sur rues », Catalogue de l'exposition organisée par la Mairie de Paris dans le salon d'accueil de l'Hôtel de Ville, du 23 mars au 16 mai 1987, p. 11.

grande.[1098] D'après Anne Clerval, ce plan né en 1983 prévoit « *de moderniser les espaces populaires dont le Plan-programme dit qu'ils se trouvaient "dans la situation et l'image d'une forme de banlieue". Le Plan-programme prône la mixité des fonctions et la mixité sociale. La "reconquête" de l'Est parisien passe par l'accélération du départ des industries, l'augmentation de la surface des bureaux et l'attraction des classes moyennes à travers la construction de logements publics intermédiaires. A la même époque, l'Etat socialiste construit plusieurs équipements culturels, administratifs et sportifs de premier plan dans le Nord et l'Est parisiens.* »[1099] Dans cette perspective, les murs peints sont envisagés comme un support de l'amélioration du cadre de vie et ce, à plusieurs titres. Le ravalement de façade qu'ils impliquent permet de résorber la dégradation d'immeubles « *bâtis pour l'essentiel au XIXe siècle […], mal entretenus [et] aujourd'hui très dégradés* »[1100]. Plus largement, les murs peints sont alors pensés comme un des rouages de la mécanique de résorption des « *poches d'inconfort* »[1101] promue par ce plan.

Structure administrative légère[1102] dotée d'un budget de 5 Millions de Francs, le Bureau des Murs Peints se charge d'identifier les murs cibles et de convaincre leurs propriétaires de l'utilité, voire de la nécessité, d'y réaliser une fresque. Le dernier responsable des murs peints, André Hofmann, nous explique qu'il existait en 2002 une « *banque* »[1103] de murs pignons répertoriés dans Paris comme devant faire l'objet d'une opération de ravalement susceptible de se prolonger par la réalisation d'une fresque. Annette Huard, en poste de 1990 à 2001 à la tête du bureau précise que des « *propositions pouvaient être faites de la part de riverains, de maires d'arrondissements* »[1104]. Cependant, la première responsable de ce service, Sylvie Puissant, se souvient quant à elle des recherches tâtonnantes qu'elle effectua en 1986 pour commencer à répertorier ces murs :

> *« Alors comment je trouvais les murs peints ? On a essayé plusieurs trucs. Au départ, on a essayé d'aller voir au cadastre, puisqu'on était de la même direction que le service qui s'occupait du cadastre. Mais il n'y avait pas d'ordinateur à l'époque, donc il fallait fouiller dans des dossiers et c'était un boulot énorme pour un résultat petit. Donc en fait moi je prenais ma voiture le samedi et le dimanche, j'allais me promener dans Paris, j'avais déjà une bonne connaissance de Paris, et puis je repérais des murs, je rentrais le lundi et j'allais voir à qui appartenait le mur. »*[1105]

À l'identification d'un mur s'ajoute l'examen de sa visibilité, « *parce que ce n'est pas la peine non plus de réaliser un mur peint dans un endroit complètement confidentiel* »[1106]. Une fois les murs

---

[1098] Voir « L'aménagement Est de Paris », *Paris Projet*, n° 27-28, octobre 1987, disponible au centre de documentation de l'APUR : http://www.apur.org/paris-projet/amenagement-paris (page consultée le 19 mai 2016)

[1099] Cf. Clerval Anne, 2013, « Chapitre 3 : Le rôle ambigu des politiques publiques », in *Paris sans le people*, La Découverte.

[1100] Collectif (1983) « L'aménagement de l'est de Paris » *Paris Projet* n° 27-28, p. 11 ; cité dans Bacqué Marie-Hélène, « En attendant la gentrification : discours et politiques a la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines* 2006/3 (no 63), p.69.

[1101] Ibid.

[1102] « On était un petit bureau en fait, de 2-3 personnes. Il y avait avec moi un secrétaire administratif et une technicienne et on s'occupait de ça à trois. » (Entretien avec Annette Huard, cheffe du bureau des murs peints de 1990 à 2001. 1er avril 2016.

[1103] Entretien téléphonique avec André Hofmann, responsable du bureau des murs peints, 1998-2001, le 29 février 2016.

[1104] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

[1105] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.

[1106] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

trouvés, la procédure de ravalement doit être acceptée. Les murs pignons choisis par le bureau des murs peints sont au moins en partie publics ; autrement dit, dans le cas d'un pignon dû au décalage entre deux bâtiments, au moins l'un des deux appartenait à la Ville. Ainsi, en tant que représentant de la Ville, copropriétaire du mur, le responsable du service mur peints peut, en réunion de copropriété, proposer le ravalement du mur et annoncer dans la totalité des cas la prise en charge des frais de ravalement par la Ville, et Sylvie Puissant de commenter :

> *« Et une fois qu'on avait l'autorisation, comme le mur n'était jamais, enfin rarement à 100% propriété de la ville, il fallait obtenir l'autorisation de l'autre copropriété. Donc j'allais avec mon projet sous le bras en assemblée générale, et ça marchait en général. Je n'ai pas souvenir de m'être faite jeter. Parce que les gens, ça les amusait de participer. Les copropriétaires, ils y voyaient un intérêt financier, parce qu'on leur ravalait le mur. »*[1107]

Une fois le projet de mur peint adopté, la Ville peut alors, en parallèle du choix de l'œuvre et de l'artiste proprement dit, lancer un appel d'offre pour la réalisation du ravalement et seules des entreprises capables de réaliser un mur peint, en plus de l'opération classique de ravalement, peuvent alors prétendre à l'obtention du marché public.[1108] Le travail technique du bureau des murs peints se prolonge ensuite en ceci qu'il supervise la rénovation, la peinture puis l'entretien du mur.

Le Bureau des Murs Peints est donc le fruit d'une politique de salubrité, d'aménagement et d'esthétique de l'espace urbain, à destination des arrondissements les plus populaires et dans lesquels le patrimoine Haussmannien est par ailleurs le moins présent. Au travail technique qui constitue le corps de cette politique s'ajoute cependant un volet artistique, incarné dans les dispositifs de choix des artistes pour la réalisation des murs et qui nous intéresse ici plus particulièrement, car en cherchant à mobiliser des personnes qualifiées « d'artistes » pour remplir ces espaces, les responsables du Bureau des Murs Peints sont amenés à définir ce qu'ils entendent par le terme « d'art ».

### *B. Les critères bricolés de la sélection « artistique » des candidats aux murs peints*

> *« L'idée quand même de Grellety Bosviel [le directeur de l'aménagement urbain]- et la mienne aussi d'ailleurs - c'était de faire un peu de tout, c'est-à-dire de faire un peu de trompe-l'œil mais de faire un peu aussi de trucs qui bousculent un peu les gens, c'était de faire travailler des artistes pas connus et des artistes connus, c'était essayer d'offrir une palette de choses. »*[1109]

---

[1107] Entretien avec Sylvie Puissant, 2 mars 2016. Dans un entretien mené avec Frédéric Triail, directeur du Département de l'Art dans la Ville, organe qui succèdera en partie au Bureau des Murs Peints en 2002, ce dernier commente à son tour : « quand vous proposez de payer pour les autres, en général ils sont d'accord. » (2 février 2016).

[1108] Exemple de lancement d'une consultation : « Délibération affichée à l'Hôtel-de-Ville et transmise au représentant de l'Etat le 21 octobre 1996. […] Le Conseil de Paris, siégeant en formation de Conseil municipal, […]. Délibère : Article premier.- Est approuvé le principe du lancement d'une consultation d'entreprises pour la mise en œuvre de décors peints sur les murs, le plafond et les pignons du passage des Marais, ainsi que sur les pignons X […] ; Art. 4.- La dépense correspondante, soit 1.360.000 F T.T.C., sera imputée au chapitre 908, sous-chapitre 908-00, article 2301, paragraphe 50, du budget d'investissement de la Ville de Paris. » in BMO, Délibération, Conseil Municipal, Octobre 1996, [1996 D 179], « Lancement d'une consultation d'entreprises pour la réalisation de décors peints sur les murs, le plafond et les pignons du passage des Marais ainsi que sur les pignons de la rue Legouvé, à l'angle de la rue Lucien-Sampaix (10e). - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer le marché correspondant. Mme Anne-Marie COUDERC, rapporteur. ».

[1109] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.

Les usages du terme « artiste » semblent, dans cette citation de la première responsable du bureau des murs peints, renvoyer à un ensemble assez flou de candidats aux appels d'offre du bureau des murs peints. À partir des entretiens réalisés, on cherche à identifier les instances de qualification sur lesquelles s'appuie le Bureau des Murs Peints pour choisir des candidats et les désigner comme « artistes ».

Une première modalité de qualification « artistique » d'un projet de mur peint repose sur l'opposition entre les « trompe l'œil » et « l'art contemporain » :

> *« Il y avait des gens qui étaient plutôt pour développer les trompe-l'œil, les maires d'arrondissement aimaient bien les trompe-l'œil, les élus en général, les trompe-l'œil de toutes sortes : des trompes l'œil classiques, les anamorphoses, les plafonds des bâtiments baroques par exemple. […] Et il y avait des artistes très variés en trompe-l'œil. Mais bon l'idée c'était aussi de mettre quand même de l'art contemporain sur les murs de la ville. […] Nous, on était un peu sensible à la demande des usagers, du public, qui […] aimait bien le trompe-l'œil. »*[1110]

Derrière cette opposition entre deux formes de murs peints semble se jouer un débat sur le statut de ces peintures : d'un côté le trompe-l'œil apparaît comme un dessin technique, voire un dessin d'architecte, qui représente de fausses façades et masque le mur pignon en montrant un ersatz de façade plus classique. De l'autre, « l'art contemporain » désigne, dans les propos de la responsable du bureau des murs peints, la création plastique contemporaine, bien plus que celle du « paradigme de l'art contemporain »[1111], autrement dit l'expression désigne une époque plus qu'un mouvement artistique. Mais cette opposition renvoie aussi à des acteurs : d'un côté, la volonté populaire s'incarne essentiellement à travers la voie de ses représentants élus. Or, les élus d'arrondissement siégeant dans les jurys semblent, de l'avis de nos enquêtés, privilégier traditionnellement la demande de peintures dites en trompe-l'œil. De l'autre, c'est la volonté des responsables du bureau qui s'exprime, dans l'optique de proposer « *une palette de choses* », des peintures aux styles variés en dépassant « *l'avis moyen* », c'est-à-dire celui des élus, qui préfèrerait « *quelque chose d'un peu facile qui est le trompe-l'œil, des fenêtres avec le chat, la dame* »[1112].

Une seconde modalité de qualification « artistique » d'un projet de mur peint repose sur l'idée que la peinture réalisée doit être « un facteur de plaisir de la vue » pour les passants :

> *« C'est un peu subjectif […], mais il fallait que le projet puisse s'intégrer dans un environnement. […] Et puis après, […] il ne fallait pas que ce soit trop sinistre, quand même. L'artiste qui a une approche, vous voyez, très torturée, que vous trouverez très intéressante quand vous allez dans un musée, mais vous n'avez pas forcément envie de voir ça tous les jours quand vous passez dans la rue. […] (rires) bon, c'est une espèce de réflexion, un peu stupide en fait, mais qui comptait pour les murs peints, parce qu'on n'était pas là pour attrister l'environnement. Il y avait cette notion d'apporter quelque chose qui soit un facteur de plaisir de la vue, qui fasse un peu rêver aussi et qui éveille l'intérêt, qui questionne […] enfin qui embellisse l'environnement. […] Il y a l'aspect coloré, un petit peu, mais ce n'était pas forcément un critère absolu. »*[1113]

Face à des élus influents et enclins à développer les trompe-l'œil, les responsables des murs peints tentent de proposer des artistes issus de courants artistiques divers. Néanmoins les œuvres proposées doivent répondre à des critères implicites qui peuvent être comprise comme une traduction esthétique de problématiques urbanistiques. En outre, le choix des peintures repose sur le refus des « *gens très conceptuels [et] tout le domaine des installations* », qui sont « *écartés* » des procédures de

---

[1110] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.
[1111] Heinich, Nathalie, 2014, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard.
[1112] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.
[1113] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

sélection.[1114] Sans qu'il soit très simple d'objectiver ce critère, on peut estimer rapidement que les peintures au caractère trop abstrait ou trop peu coloré ne correspondent pas aux critères de sélection.

Ces deux critères de pré-sélection des projets de murs peints par les responsables du bureau sont ensuite retravaillés par une commission des murs peints qui se réunit régulièrement pour sélectionner candidats soumis au concours. Suite à une présélection opérée conjointement par le directeur du Bureau des Murs Peints et le Directeur de l'Aménagement Urbain, chaque candidat voit sa proposition libre[1115] évaluée par un jury appelé « commission des murs peints » - qualifiée par Annette Huard de « *pas très formel, mais un jury quand même* ». Cette commission est « *présidée par l'Adjoint au Maire de Paris, chargé de l'Affichage, de la Publicité et des Murs peints* »[1116]. Composée essentiellement de personnels administratifs et d'élus, elle intègre « *[des] gens qui s'occupaient de la culture[1117], qui travaillaient à la direction des affaires culturelles de la Ville de Paris, […] l'architecte des monuments historiques éventuellement, ou l'architecte des bâtiments de France, […] le maire d'arrondissement, que ce ne soit pas un truc qui vienne tout seul de la direction de l'aménagement urbain* »[1118]. Néanmoins, malgré la relative diversité des profils administratifs qui y sont représentés, une place de choix semble laissée aux élus dans la décision finale :

> *« Et dans le jury, c'était un vote à l'unanimité ?*
>
> *Oh non, ils se mettaient d'accord. Ce n'était pas une personne une voix. Ils se mettaient d'accord, en sachant que le maire d'arrondissement quand même comptait pour beaucoup, hein ! Si le maire d'arrondissement disait non, c'était non ! »*[1119]

En amont de cette décision, les candidats sont regroupés dans différentes catégories, forgées par les acteurs de cette politique des murs peints. Selon la visibilité du mur et le budget qui lui est consacré, des candidats de différentes « catégories » sont sollicités, et des rétributions différenciées sont prévues pour leurs esquisses. Les deux catégories évoquées par Sylvie Puissant ont trait à la « notoriété » présumée des candidats :

> *« L'artiste connu, lui il était connu. Il trouvait que l'argent qu'on lui donnait c'était bien parce que ça correspondait à quand il vendait un tableau. […] Les connus et les pas connus, c'est en fonction de est-ce qu'ils avaient une galerie qui les représentait, est-ce qu'ils avaient fait des expositions, est-ce qu'ils étaient exposés dans les musées ? C'est tout. Par contre, on ne mélangeait pas sur un même mur, dans une consultation, des artistes connus et des artistes pas connus. Parce que sinon, c'est là que l'artiste connu il aurait fait la gueule si on avait choisi le pas connu. […] Alors je parle toujours d'artistes pas connus et d'artistes très connus, mais y'avait aussi des intermédiaires, des moyennement connus, on va dire. »*[1120]

---

[1114] *Idem.*

[1115] Sylvie Puissant précise : « Et lui, une fois qu'il avait choisi l'artiste, il me laissait complètement faire et l'artiste on le laissait complètement faire ! »

[1116] Voir BMO, débat, Conseil Municipal, juin 2000 : 70 - QOC 2000-424 Question de M. Pierre SCHAPIRA et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris relative à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux, notamment dans le 2e arrondissement. Citation de M. Claude-Gérard Marcus : « La politique des murs peints à la Ville de Paris date de près de 20 ans. Elle a déjà permis une centaine de réalisations. Elle est définie par une Commission des murs peints chargée de sélectionner les projets, présidée par l'Adjoint au Maire de Paris, chargé de l'Affichage, de la Publicité et des Murs peints. »

[1117] Des données plus précises, comme des comptes rendus de commission par exemple, permettant de préciser les fonctions exactes des personnes ici mentionnées n'ont malheureusement pas pu être trouvées.

[1118] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.

[1119] *Idem.*

[1120] *Idem.*

Cette notoriété est en fait évaluée, on le voit, à partir de l'observation, ici par Sylvie Puissant, du positionnement du candidat dans le monde de l'art tel qu'elle le perçoit : le fait d'être exposé dans des galeries ou des musées, est le signe d'une reconnaissance institutionnelle envers un artiste, reconnaissance que le bureau des murs peints interprète comme gage de valeur symbolique, mais aussi économique puisqu'elle se traduit par une légère différence de traitement *in fine*.

En somme, l'interprétation située des normes du monde de l'art et la fabrication de catégories d'artistes au sein de la direction de l'urbanisme rendent le travail de chaque responsable du bureau des murs décisif dans la stabilisation de critères de sélection des candidats aux murs peints. Fondées sur leur trajectoire et sur le développement de méthodes de travail propres, les expertises « artistiques » de Sylvie Puissant, puis d'Annette Huard et enfin de André Hofmann se sont constituées différemment. Le prochain paragraphe nous permet de revenir plus en détail sur les trajectoires et les représentations de ces trois acteurs particuliers.

### *C. Trois responsables, trois « répertoires » d'administration des murs peints.*

Les éléments dont nous disposons sur la politique des murs peints et les entretiens que nous avons réalisés avec les trois responsables successifs de cette politique, nous laissent entrevoir la construction de leurs ambitions artistiques et le bricolage[1121] administratif et moral (de goût) grâce auquel un ensemble de critères de sélection des peintures se construit dans la politique des murs peints de la Ville. La question qui nous préoccupe est de comprendre comment se construit la direction artistique de la politique des murs peints de 1986 à 1990, et quelle place y occupent les dispositions des différents responsables qui la guident. À partir de nos entretiens, nous proposons d'esquisser trois courts portraits, afin de saisir en nuance les évolutions des critères de sélection des peintures et des peintres dans ce service d'aménagement urbain. Dans la mesure où ces critères permettent aux responsables du Bureau des Murs Peints de légitimer un choix qu'ils considèrent comme « artistique », et au moins aussi culturel qu'urbanistique, nous proposons d'analyser leurs positionnements à l'aune d'une grille de lecture mobilisée à l'origine pour analyser les politiques culturelles. Plus précisément, nous formulons l'hypothèse que chacune des positions de ces trois acteurs est révélatrice d'une orientation traduisible en termes de « répertoires de l'action culturelle » [1122]. En nous appuyant sur un article de Pascale Laborier proposant une analyse de la politique culturelle de l'Allemagne réunifiée à l'aube des années 1990, nous proposons d'étudier les logiques au nom desquelles les responsables du Bureau des Murs Peints agissent, dans des catégories utilisées

---

[1121] Sur l'idée de « bricolage » dans la construction des politiques publiques : « Le « bricolage » institutionnalisé apparaît comme un mode de gestion des chaînes et des systèmes complexes de relations, de contraintes et d'interdépendances multiples et changeantes. L'une des dimensions les plus fécondes de l'activité de bricolage tient à la manière dont les choix passés exercent une influence décisive sur les choix présents. Il est ici possible de reprendre l'idée selon laquelle la question n'est pas tant de savoir où l'on va que d'où l'on vient. », in Frinault (Thomas), « La réforme française de l'allocation dépendance ou comment bricoler une politique publique », *in Revue Française de science politique*, 2005/4, vol. 55. Voir aussi Garraud (Philippe), 2000, *Le chômage et l'action publique : le « bricolage institutionnalisé »*, L'Harmattan.

[1122] Voir Laborier Pascale, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *in Politix*, Vol. 9, N°33. Premier trimestre 1996. pp. 111-132.

pour analyser l'action publique culturelle. Ce décentrement du regard devrait ainsi nous permettre de démontrer la composante déjà culturelle de la politique d'aménagement qui s'incarne dans le Bureau des Murs Peints.

Le répertoire relativiste, « fondé sur la prise en compte des demandes de la population dans sa diversité, autrement dit sur une représentation de la "culture par le bas" »[1123] peut être assimilé à ce que l'on a par ailleurs nommé, en France, la « démocratie culturelle ». Ce répertoire semble correspondre à l'éclectisme esthétique défendu *ad hoc* par la première responsable du Bureau des Murs Peints, Sylvie Puissant. La seconde responsable de ce bureau, Annette Huard, prend grand soin, en entretien, de rappeler la dimension gestionnaire de son travail d'ingénieure, éloignée des qualifications nécessaires à opérer un choix artistique. Ne proposant « *ni une définition spécifique de la culture ni une finalité précise mais bien plus une procédure formelle de qualification de l'intervention publique* »[1124], le récit de son action au bureau des murs peints reflète plutôt les enjeux d'un gouvernement « libéral-rationnel » de la culture. Enfin, André Hoffmann prend les commandes de la politique des murs peints au cours des deux dernières années d'existence du service et promeut à cette occasion une vision de la culture qu'on peut qualifier de « légitimiste », répertoire dans lequel la culture « *est comprise comme un bien commun universalisable, qui doit apporter le bien-être à tous*. »[1125]

## 1. Sylvie Puissant, 1985 – 1990, une ingénieure « relativiste »[1126]

> *« Après, moi je cherchais dans les livres dans les musées, j'allais dans les manifestations, enfin tous les endroits où il y avait des expos d'artistes. J'allais dans les galeries, je regardais les revues, enfin bon, et puis après je contactais les artistes. […] C'était très simple à l'époque, […] j'ai appelé des artistes très très connus, simplement en regardant dans le bottin ! […] J'allais aux vernissages le soir, enfin au bout d'un moment, on rentre dans une espèce de milieu artistique. Il faut y aller tous les soirs, aller à l'inauguration des trucs, il faut aller boire des pots à droite, à gauche, enfin il faut se tenir au courant quoi. »*

Première responsable du Bureau des Murs Peints, en poste de juillet 1985 au 1er octobre 1990, Sylvie Puissant développe des méthodes particulières de sélection des murs et des peintres qui viendront les couvrir. D'un côté, elle mobilise sa formation d'ingénieure pour trouver des murs pignons, alors que de l'autre, sa socialisation primaire semble l'orienter dans le choix des candidats qui proposeront des fresques pour ces murs :

> *« À la sortie [du stage après la formation à l'école des Ponts[1127]], on nous a proposé, une liste de postes. […] Et y'avait un poste pour créer ce bureau des murs peints à la direction de l'aménagement. Alors moi ça m'intéressait parce que j'étais dans une famille où on allait s'intéresser aux arts plastiques on va dire, même si je ne connaissais pas grand-chose à l'époque. Et moi j'ai postulé pour ce poste, de toute façon ça n'intéressait pas les autres et donc j'ai eu ce poste. »*

---

[1123] *Ibid*., p. 117-118.
[1124] *Ibid*., p. 118-119.
[1125] *Ibid*., p. 117.
[1126] Toutes les citations d'entretiens de ce paragraphe sont extraites de la retranscription de l'entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, réalisé le 2 mars 2016.
[1127] Sylvie Puissant, ingénieure de la Ville de Paris depuis 1976, choisit en 1986 d'occuper le nouveau poste du bureau des murs peints, après avoir travaillé 8 ans à l'entretien des bâtiments publics au service des Parcs et Jardins, puis réalisé un an de formation complémentaire à l'école des Ponts et Chaussées.

Par ailleurs, la mission qu'elle remplit est visiblement menée de manière autonome, puisque d'un travail esquissé pour être réalisé en équipe, (avec « *une architecte voyer […] et puis, une énarque* »), devient en quelques mois la responsabilité entière de Sylvie Puissant :

> *« Moi, j'étais sensée travailler à mi-temps pour les murs peints et puis à mi-temps pour autre chose - je sais même plus ce que c'était. Enfin, très rapidement je lui ai dit que ça ne m'intéressait pas, l'autre chose. L'architecte voyer elle est partie au bout d'un an parce qu'elle a changé de poste, et puis l'énarque, elle est restée un bout de temps et puis après elle est partie sur un autre poste aussi. Donc moi, assez rapidement, je me suis retrouvée toute seule. Mais moi, ça me convenait très bien. Donc moi, j'ai vraiment tout fait. »*

Au-delà du travail de prospection dans les espaces d'exposition parisiens, Sylvie Puissant accueille également les candidats à la réalisation de murs peints dans son bureau, « *parce que c'était aussi un rôle, enfin moi j'estimais, alors ça c'est moi toute seule, mais finalement ça servait bien aussi à la ville, […] qu'il y ait à la Ville quelqu'un qui reçoive les artistes*. » Ce rôle d'accueil des candidats résulte d'un véritable bricolage de Sylvie Puissant qui, au fur et à mesure, prévoit une demi-journée hebdomadaire pour les recevoir dans son bureau de la DAU, tout en donnant à cette action une dimension culturelle essentielle :

> *« Mais, au fond de moi-même, je considérais vraiment que de recevoir pendant une demi-journée, parce qu'il y avait des fois où je recevais des artistes et qui m'ennuyaient avec leurs boîtes de camembert, leurs machins. Enfin les gens ils sont gentils, ils m'offraient un bouquet de fleurs c'est très gentil mais enfin bon, moi je les recevais très poliment, très gentiment, en étant à leur écoute. Parce que les artistes, ils ont besoin d'avoir un retour sur ce qu'ils font, ils sont contents de parler de leur travail, ça les aide aussi de parler de leur travail. Et moi, je considérais vraiment que c'était aussi mon rôle. Enfin, un de mes rôles, faut pas exagérer non plus hein. »*

Le ton relativement condescendant avec lequel elle évoque ce travail de réception des candidats, nous éclaire sur le sens « culturel » que Sylvie Puissant semble donner à son travail au sein de la direction de l'urbanisme. Elle évoque de manière plus générale le fait fait qu'« *il y avait de tout dans les artistes, mais […] ceux que je retrouvais en général c'était pas terrible terrible* », affirmant ainsi la mission de soutien à des candidats pris dans des étapes différentes de leur carrière artistique, qu'elle semble s'attribuer. L'intérêt manifesté par Sylvie Puissant non seulement pour le choix des peintures, mais aussi pour l'accompagnement des peintres candidats, quelle que soit, à ces yeux, l'avancement dans leur carrière, font d'elle une directrice relativiste du Bureau des Murs Peints. Prônant sur les murs de Paris ce que Pascale Laborier nomme la défense d'un certain « *multiculturalisme* » (ici donc, différents types de peintures et de peintres), qui « *devient alors un moyen d'esthétisation de la vie quotidienne* », Sylvie Puissant envisage assez clairement son rôle comme celui d'une administratrice chargée d'accompagner des artistes souhaitant « *vivre [de] leurs propres [peintures] sans subir la contrainte de la "haute culture"* »[1128]. L'« esthétisation de la vie quotidienne » dont parle Pascale Laborier qualifie parfaitement la nature ambigüe du travail de Sylvie Puissant. Les propos de Sylvie Puissant sur la qualité artistique des murs eux-mêmes en attestent, lorsqu'on lui demande, par exemple, si elle considère que son action au bureau des murs peints relevait davantage de l'aménagement ou de l'action artistique :

> *« Pour moi, ce qui m'intéressait là-dedans, c'était d'habiller un mur, de se servir du mur pour faire un petit événement dans Paris. Parce que moi, ce que je trouve rigolo […] c'est qu'on ait des petites surprises dans la ville. D'un coup, on tombe sur un truc, ben on trouve ça marrant deux secondes. Un mur peint, c'est pas ça qui va révolutionner la ville mais ce qui m'intéressait, c'était de faire un truc auquel les gens ne s'attendaient pas. […] Mais c'est aussi une manière de leur faire connaître un artiste éventuellement […]. Alors les élus par*

[1128] Laborier, *op.cit.*, p. 118.

*exemple, y'avait une phrase qu'ils disaient tout le temps "faire descendre l'art dans la rue", bon alors une phrase typique d'élus ça! bon ben ça, moi je trouve ça con, je trouve pas ça intéressant*

*JV. Pourquoi ?*

*SP. (soupir) ben parce que, c'est pas vraiment de l'art. […] Personnellement, moi je considère que ce ne sont pas des œuvres d'art. Je considère que c'est comme un artiste qui fait une assiette : dans les musées, on vend des assiettes, des foulards, des tas de trucs qui reproduisent les œuvres d'art. […] C'est plus de la reproduction, c'est plus comme une tapisserie aussi, si on veut. »*

Récusant la valeur artistique des peintures, ou plutôt la forte légitimité artistique des murs peints, Sylvie Puissant se situe plutôt dans le registre de la défense d'une culture populaire, en particulier lorsqu'elle compare les murs peints à des assiettes. Or, le répertoire relativiste « *trouve aussi bien son étayage théorique dans les "découvertes" de la "culture populaire" par les folkloristes romantiques que dans certains courants nationalistes revitalistes de l'ethnologie* »[1129]. Directrice relativiste, Sylvie Puissant tente donc de mobiliser puis de faire valoir une échelle de valeurs esthétiques qu'elle bâtit en fonction de ses dispositions et de sa trajectoire dans ce service. Si cette échelle de valeur lui sert de guide pour investir sa tâche d'ingénieure d'une mission culturelle, elle ne lui attribue cependant pas le pouvoir de qualifier les murs peints d'« œuvres d'art ». Le relativisme de Sylvie Puissant s'inscrit dans une administration bricolée de la politique des murs peints.

En 1990, enfin, elle participe à l'organisation de l'exposition *Murs peints de Paris* au Pavillon de l'Arsenal (le centre d'information, de documentation et d'exposition d'urbanisme et d'architecture de Paris), au cours de laquelle l'intégralité des projets de murs et des murs réalisés depuis le début des années 1990 est présentée. Un catalogue est publié à l'issue de cet événement, dont le statut reste hybride, entre exposition de peintures sur toiles et événement d'urbanisme, à l'image du statut du Bureau des Murs Peints qu'il incarne. À travers les actions menées au bureau des murs peints à la fin des années 1980, il est ainsi question de produire, à l'intérieur même de l'administration de l'urbanisme, un début de politique culturelle, certes très bricolée et de petite ampleur, un premier embryon d'action publique d'art public mural, qui continue de se développer au cours de la décennie 90.

## 2. Annette Huard, 1990-2002 : une mission d'aménagement et de production artistique rationnel-libéral

Sylvie Puissant a la possibilité, en 1990, de choisir son successeur. Elle précise en entretien qu'elle « *ne pensait pas que c'était nécessaire d'être une spécialiste de l'art urbain pour faire ça, parce qu'il s'agissait avant tout de faire des travaux* » et justifie ainsi le fait d'avoir sollicité Annette Huard qui arrive à la tête du bureau des murs peints en 1990 et y restera jusqu'en 2002. La philosophie d'action d'Annette Huard se distingue de celle de sa devancière, dans la mesure où elle choisit de reprendre la main sur le domaine des « études concernant l'espace public », comme notamment le suivi de la commission sur le mobilier urbain. Elle travaille dans une équipe de trois personnes, composée d'un secrétaire administratif, d'une technicienne et d'elle-même, « *on était un petit bureau en fait* » précise Annette Huard. Au cours de ses deux dernières années à la tête du Bureau des Murs Peints, elle délèguera même la responsabilité des murs peints à son collègue A. Hofmann. Annette Huard nous

[1129] Ibid.

explique en entretien avoir d'abord été attirée par le poste en raison des missions de choix du mobilier urbain, qui correspond davantage à sa formation d'ingénieure[1130], mais progressivement, son goût pour la recherche d'artistes se renforce :

> *« Ça c'était le plus rigolo ! C'est-à-dire qu'il y avait une phase de recherche, un peu on était en recherche un peu permanente dans les galeries, les expos, la FIAC, etc. d'artistes susceptibles, dont le travail puisse s'adapter à des murs peints, ce qui n'est pas le cas de tout le monde. »*[1131]

Mais à la différence de sa devancière, Annette Huard construit son expertise esthétique en collaboration avec la Direction des Affaires Culturelles. Pour reprendre les termes de Pascale Laborier décrivant les acteurs d'une politique culturel de type rationnel-libéral, Annette Huard se présente comme une « *technicien[ne], [une] gestionnaire[.], dont les décisions porteraient sur la procédure et non sur les contenus, proclamant [son] apolitisme, voire [son] incompétence en matière de jugement esthétique* »[1132]. En effet, dès les premiers moments qui suivent son arrivée, elle entre en contact avec le service en charge de la commande publique d'œuvres d'art dans l'espace public – essentiellement de statues à l'époque – pour recevoir ses conseils mais aussi consulter les dossiers d'artistes dont il dispose :

> *« Et d'ailleurs, il me semble qu'on était allé à la direction des affaires culturelles pour consulter des dossiers aussi, parce qu'ils trouvaient que notre choix d'artistes n'était pas forcément assez relevé. Donc on avait fait un travail ensemble, très intéressant d'ailleurs, de sélection de dossiers pour concourir sur les murs peints. […] C'était Sylvain Lecomte, à ce moment-là, qui était chef de ce bureau à la DAC. Il y avait un chargé de mission […] qui était très compétent dans ce domaine, avec lequel on avait fait ces sélections. »*[1133]

On comprend ici que les membres de la DAC, qui n'étaient mobilisés qu'au cours de la commission des murs peints lorsque Sylvie Puissant était responsable des murs peints, considéraient, à la fin des années 1980, le choix des candidats aux murs peints comme faiblement légitimes. S'appuyant sur leur expertise plus en amont de la décision, Annette Huard se définit moins comme chargée de la *direction artistique* que de la *production* des murs peints de Paris. Autrement dit, elle considère que son travail relevait davantage d'une mission d'aménagement que de commissariat artistique :

> *« Disons que l'on avait un regard de recherche artistique, mais avec un angle de vue bien particulier […]. Ce n'est pas une recherche artistique tous azimuts, c'est une recherche artistique avec cette idée, est-ce que cette œuvre pourrait être intéressante sur un mur peint ? […] Producteur artistique, […] c'était un petit peu ça qu'on faisait, en somme, puisqu'on produisait quand même un projet artistique, mais on le produisait sur mur à ravaler, avec une conduite de projet, depuis le choix du mur jusqu'[à sa réalisation], en passant par le choix de l'artiste ; et l'entretien, parce qu'on entretenait aussi les murs. »*[1134]

« Productrice » plutôt que « directrice artistique », Annette Huard n'en reste pas moins prise dans la « chaîne de coopération »[1135] d'acteurs qui participent à la réalisation de l'œuvre sur les murs.

---

[1130] Elle précise en entretien avoir été formée à l'institut national agronomique Paris Grignon, puis être entrée à la Ville Paris en tant qu'ingénieure contractuelle, avant de passer le concours d'ingénieure des services techniques, qui lui permet de travailler à la direction des espaces verts et de l'environnement, avant d'aller occuper le poste de responsable du bureau des murs peints et du mobilier urbain.

[1131] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

[1132] Laborier, *op.cit.*, p. 119.

[1133] Entretien téléphonique avec Annette Huard, *op.cit.*

[1134] *Idem.*

[1135] Becker, Howard S., 1982, *Les mondes de l'art*, Flammarion ; Voir aussi sur ce sujet Hammou, Karim, « Les Mondes de l'art comme activité collective », in Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, dir., 2012, *Howard Becker et les mondes de l'art*, Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique Eds, pp.195-205.

Comme le précise Howard Becker, ces « chaînes de coopération » peuvent contribuer à l'entrée d'acteurs qui ne se définissent pas nécessairement comme « culturels » dans la production des œuvres, mais n'en demeurent pas moins pris dans le processus de production artistique. C'est donc dans le cadre administratif de la DAU que se déploie, sous la responsabilité d'Annette Huard, une forme de répertoire rationnel-libéral de la politique des murs peints. La délégation de la compétence artistique n'est pas totale, mais elle est partagée et la définition même du travail artistique effectué se fait en termes de production et non en termes de direction, mettant le doigt sur les enjeux organisationnels et techniques, bien plus que sur les choix esthétiques.

Prise par des responsabilités supplémentaires Annette Huard doit cependant, en 2001, déléguer la responsabilité des murs peints à un nouvel agent municipal. André Hofmann, architecte voyer[1136], entre alors au bureau des murs peints.

### 3. André Hofmann, 2001-2002 : un architecte-voyer aux commandes d'une ambition légitimiste

André Hofmann entre au bureau des murs peint en 1998 selon lui, et 2001 selon Annette Huard[1137]. Il est architecte voyer mais aussi sculpteur « indépendant » (c'est son expression), et se présente comme celui qui a apporté une compétence esthétique dans le Bureau des Murs Peints, comme le premier directeur artistique du service[1138]. Il dénonce le travail réalisé avant son arrivée, essentiellement centré autour d'une tradition de trompe-l'œil perpétuée selon lui sous l'influence des élus :

> *« Lorsque j'ai pris ce service, que j'ai été nommé responsable, en tant qu'architecte, du service des murs peints à la direction de l'aménagement urbain, j'ai commencé par établir un document où je proposais à [l'élu référent] de réaliser non pas des trompe-l'œil mais de véritables œuvres d'art nouvelles. L'idée c'était que si jamais Picasso avait réalisé un mur peint à Paris, ce serait devenu un monument parisien. […] On m'a confié les murs peints parce que j'étais sculpteur. Donc il s'est trouvé que je m'intéressais à l'art et j'ai proposé de rechercher des peintres de qualité. »*

A. Hofmann donne une toute autre teinte au récit qu'il fait de sa fonction de responsable des murs peints : là où Annette Huard insistait sur les enjeux d'aménagement contenus dans la politique des murs peints, André Hofmann se présente avant tout comme un expert artistique. À ce titre, il n'hésite

---

[1136] Un architecte voyer est un architecte affecté à des fonctions d'entretien de la voirie.

[1137] Informations discordantes : le fait qu'un scandale ait vraisemblablement éclaboussé cet homme à la fin de l'exercice de ses fonctions au Bureau des Murs Peints, en 2001, trouble un peu les informations recueillies. Nous n'avons pas pu recueillir davantage d'informations sur les conditions de son recrutement.

[1138] Décrié par d'autres enquêtés ayant travaillé à ses côtés, André Hofmann est semble-t-il un agent municipal en quête de reconnaissance symbolique dont les ambitions personnelles sont perçues par ses collègues comme aillant interféré avec son travail professionnel. Cf. Entretien avec Frédéric Triail, responsable à partir de 2002 du Département de l'Art dans la Ville : « *c'était, au fond vous savez l'administration Chirac-Tibéry a été très peu contrôlée en fait. […] Donc du coup, y'avait des gens comme Hofmann, ils pouvaient se faire leur petit machin dans leur coin. […] Les ingénieurs, les architectes voyers, ils avaient cette faculté de se créer des espaces comme ça. Lui, au fond il ne visait pas de grandes choses, il voulait juste s'amuser, voir des artistes, avoir une vie sociale, etc. […] Et il avait fait son truc comme ça, comme on le voit parfois, des gens qui auraient voulu être dans l'art, qui n'y sont pas, alors parfois bingo, ils sont voilà, en l'occurrence à la direction de l'urbanisme. […] Et alors évidemment, le problème de ce système-là c'est que le seul jugement artistique, c'était Monsieur Hofmann.* »

pas à proposer des procédures dérogatoires au fonctionnement traditionnel de la commission des murs peints :

> *« J'étais pratiquement seul, en fait. J'avais une assistante mais elle ne jouait pas un rôle déterminant si vous voulez alors pour ce qui concerne le choix des artistes, j'avais décidé... il y a des artistes auxquels on ne pouvait pas, qu'on ne pouvait pas inviter à un concours, tout simplement de par leur notoriété si vous voulez. Quand vous vous adressez à Alechinsky, ça veut dire que vous voulez avoir Alechinsky, vous n'allez pas le confronter à quelqu'un d'autre (rire) vous comprenez ? […] Alors, il y avait une partie qui était nommée directement : j'allais voir les maires des différents arrondissements pour leur expliquer ça, que parfois je ne peux pas organiser un concours quand le peintre a une très grande notoriété. […] Il n'y a pas eu de concours pour Alechinsky, il n'y a pas eu de concours (réfléchit) pour Combas. »*[1139]

L'existence de ces procédures dérogatoires illustrent la nature « légitimiste » du répertoire d'action dans lequel s'inscrit André Hofmann. Le répertoire « *légitimiste* » de l'action culturelle repose sur l'idée que la politique culturelle s'inscrit dans une mission éducative et « *civilisatrice* »[1140] de la population gouvernée. Pris dans cette vision légitimiste de son travail, André Hofmann fait effectivement reposer son action sur « *le présupposé que les individus ne connaissent pas encore eux-mêmes les conditions de leur bonheur (il s'agit bien en ce sens de les éclairer) et qu'un État de culture se doit de le leur enseigner* »[1141].

Les choix discrétionnaires d'André Hofmann ne concernent cependant pas l'ensemble des murs peints réalisés sous sa direction, et les concours continuent d'exister « *pratiquement pour tous les autres* » et il préciser qu'« *il y avait à peu près 3 ou 4 artistes invités chaque fois à participer au concours* »[1142]. A la différence de ses devancières, certains choix d'André Hofmann relèvent d'un parti pris artistique objectivé et revendiqué, tout en s'inscrivant dans méthodes de travail différentes de celles de ses devancières. Les critères explicitement qualifiés d'« artistiques » et semblent avoir alors clairement pris le pas sur les enjeux d'aménagement, pourtant si centraux au moment de la création du service. Le projet que la Mission Paris 2000 lui propose de réaliser à la fin des années 1990 constitue, à ce titre, un moment particulier de la politique des murs peints. Censé témoigner de l'apogée de l'ambition culturelle du bureau des murs peints, ce projet peut être lu comme une sorte de chant du cygne du bureau des murs peints qui, pris dans ses contradictions entre politique d'aménagement et action culturelle, entre œuvres publiques et choix discrétionnaires, ne pourra survivre ni aux conflits engendrés par ce projet, ni à l'alternance municipale qui le suit de près.

---

[1139] Voir aussi « « Les Maires des arrondissements concernés ont alors été contactés pour viser les dossiers des artistes et, à l'issue de cet examen, pour choisir entre deux types de démarche, tous deux habituels en matière de murs peints : soit un concours entre trois ou quatre artistes, soit la commande directe à un artiste renommé. Il faut en effet savoir que des artistes de premier plan n'acceptent pas toujours de participer à des concours de sélection. », citation de M. Marcus, extraite du BMO Ville de Paris, 70 - QOC 2000-424 Question de M. Pierre SCHAPIRA et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris relative à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux, notamment dans le 2e arrondissement / Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000 ; en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=22798&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=murs%20an%202000&query=murs%20an%202000 (dernière consultation le 28/02/2016).

[1140] Voir notamment la synthèse des définitions proposée par Céline Romainville dans Romainville, Céline. « Démocratie culturelle & démocratisation de la culture », *in Repères. Revue de l'Observatoire des politiques culturelles*, Vol. 4-5, no. Juin 2014, p. 1-36 (2014).

[1141] Cf. Laborier, *op.cit*., p. 117.

[1142] Entretien téléphonique avec André Hofmann, responsable du bureau des murs peints, 1998-2001, le 29 février 2016.

### *D. LES 12 MURS POUR L'AN 2000, CHANT DU CYGNE DU BUREAU DES MURS PEINTS.*

A l'origine du projet des « 12 murs pour l'an 2000 », prévu dans le cadre de la *Mission Paris 2000* (coordonnée par la Ville de Paris pour préparer un ensemble de festivités destinées à célébrer le passage dans le 3e millénaire), on trouve l'idée d'Annette Huard d'utiliser un reliquat de la concession Dauphin[1143] pour commander 12 murs dans le cadre d'une « *opération de décoration murale d'ensemble, sous-tendue par un thème et une démarche uniques* »[1144]. Les 5 millions de Francs environ disponibles étaient destinés à réaliser 12 murs dans autant d'arrondissements de Paris, afin de porter « *par ailleurs le nombre total de murs peints parisiens à environ une centaine* », et assurer ainsi son « *impact médiatique* »[1145] :

> « "Ce programme représente une ambition honorable : réserver de grands espaces publics aux plus grands artistes contemporains qui vivent en France", explique André Hofmann, architecte de la Ville et concepteur de cette idée. »[1146]

Le projet prend corps dans toute l'ambiguïté propre à la politique du service des murs peints, entre politique d'aménagement et action culturelle et ce, dès la composition du groupe de travail aux compétences mixtes[1147], constitué pour l'occasion et faisant appel au « *service de l'espace public de la DAUC* », tout autant qu'à ceux du « *département des arts plastiques de la DAC et du Patrimoine* » et ayant « *pour mission de présenter une sélection d'environ 30 artistes à un jury chargé de désigner un artiste pour chaque mur* » [1148]. Par ailleurs, si l'adjoint à l'affichage publicitaire et aux murs peints, M. Claude-Gérard Marcus, n'hésite pas à présenter, en Conseil de Paris, le projet comme une action culturelle dont on peut, une fois de plus, noter qu'elle s'inscrit dans le répertoire légitimiste :

> « Il faut rappeler que le programme des murs peints de l'an 2000 représente une ambition parisienne qui dépasse largement tel quartier ou tel arrondissement de Paris et qui s'adresse aux riverains, qui sont les premiers concernés, mais aussi à l'ensemble des Parisiens et des visiteurs de la Capitale. Il s'agit, dans la

---

[1143] La fin de la concession qui engageait l'entreprise OTA Dauphin à réaliser des murs peints artistiques est probablement due à deux événements. D'une part, en 2000 une nouvelle loi vient abroger celle de 1979 qui avait rendu possible la production de murs peints publicitaires dans Paris. Nous formulons l'hypothèse, sans en être certaine, que cette abrogation aurait rendu caduque la partie du contrat stipulant que l'entreprise Dauphin avait la charge de réaliser des murs peints – publicitaires ou non. D'autre part, en 2000 l'entreprise change de statut : Dauphin n'est plus Dauphin OTA mais Dauphin SA. Voir sur ce point précis le BMO, délibération 2000 DFAE48.

[1144] Archives de Paris, Carton 2328 W 153 – Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints : -Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015.

[1145] *Idem.*

[1146] Extrait de « Douze murs peints dans le collimateur des riverains », in *Le Parisien*, 11 novembre 2000.

[1147] Mixité que l'entretien réalisé avec André Hofmann vient cependant largement nuancer lorsqu'il évoque la différence entre le groupe de travail et le jury composés pour l'occasion : « Il y avait un représentant de la direction des affaires culturelles, dans ce groupe de travail. [et] dans le jury aussi. […] C'était le jury qui était plus large que le groupe de travail. Le groupe de travail était très limité. […] Pratiquement j'avais carte blanche pour sélectionner les candidats. Les candidats, hein, pas les lauréats, les candidats ! C'est-à-dire que je travaillais disons directement avec Marcus, l'adjoint au maire. Je lui soumettais la liste des candidats et on en discutait. »

[1148] AdP. Carton 2328 W 153 – Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier : An 2000. Projets de murs peints – consulté sous dérogation en septembre 2015.

tradition de haute culture de notre cité, de faire de Paris, qui a la chance d'accueillir des artistes du monde entier, une capitale de l'art mural. »[1149]

À l'inverse, la note de présentation du Secrétariat général pour l'« animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 », quant à elle, offre davantage une lecture de ce projet comme un travail d'urbanisme :

> « Le choix des murs. Le but de l'opération est de contribuer à l'embellissement et à l'animation de quartiers qui le nécessitent par une intervention artistique. Le choix des 10 murs devra être réparti sur l'ensemble de Paris. Les pignons retenus devront correspondre au plus grand nombre possible de critères suivants : être au moins en partie *communal* […], *être suffisamment *visible* […], *justifier un *ravalement*, *présenter un minimum de *publicité*, *se prêter par sa *forme* à une intervention artistique, […] une *certaine durée de vie* du décor (exemple 10 ans) doit pouvoir être garantie […]. »[1150]

On voit là clairement les difficultés que pose ce double enjeu. En plus d'« *assurer la réussite du projet* », le choix effectué doit faire en sorte que les « *artistes retenus* » soient « *capables d'adapter leur travail aux contraintes souvent fortes des sites* ». Il est également précisé que « *le décor mural doit créer des liens complexes avec le paysage urbain environnant pour imposer sa présence avec discrétion et harmonie* ».[1151] Aux nombreux critères techniques explicites s'ajoutent les deux critères esthétiques de « la discrétion et l'harmonie » des œuvres dont l'interprétation différenciée est justement au cœur du scandale qui remet violemment en cause, dès juin 1999, la capacité du bureau des murs peints à répondre à une double exigence d'amélioration de l'environnement urbain et de production artistique. Ce conflit, c'est celui du mur de Corneille Place Goldoni, exemple déjà évoqué tout au long de cette section :

> « En 1999, la Ville de Paris a souhaité remplacer cette réalisation, qui s'était détériorée à son tour, par une œuvre nouvelle et un projet a été demandé au peintre Guillaume Corneille dans le cadre de l'opération dite des "murs peints de l'an 2000", devant célébrer le passage au Troisième millénaire. Cependant, certains riverains, résidant notamment dans un immeuble situé en face du mur, se sont fermement opposés à ce projet lors de sa présentation au public par la Mairie du 2ème arrondissement. Il a alors été abandonné. La raison invoquée était principalement l'utilisation, par l'artiste, d'importantes plages de couleurs vives dans sa composition, caractéristiques de son langage pictural. »[1152]

---

[1149] BMO Ville de Paris, 70 - QOC 2000-424 Question de M. Pierre SCHAPIRA et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris relative à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux, notamment dans le 2e arrondissement / Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000 ; en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=22798&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=murs%20an%202000&query=murs%20an%202000 (dernière consultation le 28/02/2016).

[1150] Archives de Paris, Carton 2328 W 153 – Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints : -Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015.

[1151] Archives de Paris, Carton 2328 W 153 – Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints : -Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015.

[1152] Archives privées de Frédéric Triail, « Place Goldoni, PARIS 2ème, projet d'intervention artistique, cahier des charges », non daté.

Ce conflit est qualifié de « ridicule » par André Hofmann qui, soutenant toujours le projet de l'artiste 15 ans après, revient en entretien sur les échanges qu'il eut, à l'époque, avec l'artiste mis en cause :

> *« C'est à l'artiste de sentir cela. Corneille, justement, n'a pas suffisamment senti cela. Moi j'ai vu des [œuvres] de Corneille, […] c'était des choses légères, je pensais qu'il allait faire quelque chose comme ça. Mais tout à coup, j'étais moi-même surpris et puis voilà, j'aurais dû sans doute lui dire, à ce moment-là, écoutez, faites autre chose, mais bon, quand on a affaire à un artiste comme Corneille, qui tient à son projet... Donc il m'a dit "non non non, je tiens à mon projet, on va essayer de le passer tel quel." »*[1153]

Mais outre la critique esthétique que formulent les riverains, leur mécontentement est par ailleurs révélateur du peu de place traditionnellement fait par le bureau des murs peints à l'avis citoyen.

À travers le projet des « 12 murs », pensé peu avant l'an 2000 et né d'une opportunité budgétaire inattendue, le bureau des murs peints est remis en valeur sans pour autant être débarrassé de ses ambiguïtés profondes ; il reste coincé entre enjeux d'aménagement décoratif et projet artistique. Le conflit autour de l'esquisse de Corneille est à ce titre révélateur des limites de cette double mission. Ainsi, là où les riverains attendent un aménagement de la place Goldoni respectant les « couleurs du quartier »[1154] – ils explicitent leur souhait de voir la place rénovée dans des tons tels que « le beige, le blanc et le gris clair »[1155] –, le Bureau des Murs Peints leur propose l'intervention colorée d'un artiste contemporain. L'incompréhension est flagrante et se trouve redoublée par ce que l'on nommerait aujourd'hui le « déficit démocratique » du dispositif. Dans ce contexte, le bureau des murs peints semble alors saisi, dans le cadre plus large de l'organisation des célébrations de l'an 2000, comme une variable d'ajustement culturelle, urbanistique et événementielle que l'on peut, à moindre frais, rendre momentanément visible sans nécessaire action coordonnée. Ce que nous raconte l'histoire du projet des 12 murs pour l'an 2000, c'est l'arrivée à bout de souffle d'une administration aux missions ambiguës qui ne remplit pas, vis-à-vis des administrés plaignants, sa mission d'urbanisme mais qui ne s'inscrit pas non plus officiellement dans la politique culturelle de la Ville.

*

L'usage des répertoires de l'action culturelle conceptualisés par Pascale Laborier dans le cadre de l'analyse des ambitions artistiques d'un service d'aménagement urbain a une portée heuristique essentielle. Il nous a permis de mettre à jour les logiques qui guident l'action des responsables successifs de ce service sans en trahir la nature technique mais en qualifiant néanmoins les aspects plus culturels de leurs positionnements face aux enjeux esthétiques contenus dans leur mission – et en particulier dans celle du choix des peintres. Cet artefact conceptuel nous a permis de démontrer que le bureau des murs peints, bien qu'administrativement localisé dans la direction de l'aménagement urbain, voit grandir en son sein des ambitions artistiques de plus en plus explicites, en particulier au cours de ses dernières années d'existence. Ce petit service éphémère a su, malgré le

---

[1153] Entretien téléphonique avec André Hofmann, responsable du bureau des murs peints, 1998-2001, le 29 février 2016. On peut ici constater une fois de plus la prégnance du répertoire légitimiste dans la vision d'André Hofmann pour qui l'idée même de devoir évaluer des artistes n'a rien d'évident, en ceci qu'elle concourt à remettre en cause ce qu'il désigne comme l'évidence du génie artistique, voire son universalité.

[1154] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Cas de la place Goldoni – projet 1 murs de l'an 2000, échanges avec riverains, lettre collective de 55 personnes travaillant ou résidant en face du mur (datée du 19 juin 2000, adressée à Mme Benoite Taffin, Maire du 2e).

[1155] *Ibid.*

caractère bricolé des pratiques sur lesquelles il reposait, devenir le lieu de l'articulation entre un nécessaire travail d'aménagement urbain via la rénovation du bâti pensé dans un souci d'harmonisation de l'apparence des rues de Paris, et de contingentes ambitions esthétiques.

## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE SECTION

A l'issue du projet des 12 murs de l'an 2000 et après que l'alternance se soit produite en 2001 à la Ville de Paris, la DAU, qui s'apprête à perdre le service des murs peints, réalise le bilan de la politique des murs peints menée de 1986 à 2002. Dans une note datée du 22 juillet 2002 et adressée au nouvel adjoint du Maire à la Culture, Christophe Girard, le directeur adjoint de l'urbanisme, Jean Olivier, présente la brochure censée incarner ce bilan et « *destinée à l'information du public* » [1156]. Ce document s'appuie sur une « *cartographie et des circuits de promenade à la découverte des murs peints réalisés par la Ville de Paris* »[1157] et présente des photographies de la quasi-totalité des murs peints présents dans la ville à cette époque. Le propos liminaire de la brochure résume dans les grandes lignes les évolutions des ambitions du bureau des murs peints telles que nous avons ici tenté de les mettre en lumière :

> « A Paris, les murs peints artistiques, non publicitaires, sont un phénomène récent. Ils se sont développés dans les années 1980, au moment où le paysage parisien se trouvait profondément remanié par l'élimination de l'habitat insalubre. […] A l'origine, le mur peint a été conçu comme un décor, susceptible de faire oublier l'aspect inesthétique du mur-support, une source de "couture" du paysage urbain. […] L'échéance symbolique de l'an 2000 a été l'occasion d'orienter d'une manière plus volontaire le mur peint vers la création contemporaine. Pour cela, la Mairie de Paris a fait appel à quelques-uns des représentants majeurs de la peinture qui ont marqué la seconde moitié du XXe siècle. […] Conçus désormais comme les cimaises d'Art contemporain, les murs peints enrichissent le patrimoine artistique de Paris en participant à son embellissement et à son rayonnement culturel. »[1158]

Ce bilan de la Direction de l'Aménagement urbain entre en résonnance avec l'analyse produite dans cette première section. L'esthétique des murs de Paris est d'abord pensée par l'administration comme un moyen d'homogénéiser l'aspect de l'espace urbain, d'en masquer les aspérités, les irrégularités pour produire une image unifiée de la ville à travers l'homogénéité de son bâti. À ce titre, la création d'un service de production de murs peints à la Ville s'inscrit dans le prolongement des politiques de propreté et d'effacement des graffitis. Il s'agit de normer l'apparence de l'espace public. Mais l'observation plus fine du travail de sélection des candidats aux murs peints par les responsables du bureau du même nom nous a par ailleurs permis de révéler les ambitions culturelles manifestes qu'ont porté les différents responsables de ce service, chacun à leur façon. À l'issue de ce parcours, on peut désormais affirmer que la politique d'art public mural, tant par ses origines que par sa première incarnation administrative dans le BMP, est une politique située au point de rencontre entre aménagement et culture.

---

[1156] Archives privées de Annette Huard, Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction, non daté, « Les murs peints de Paris, des murs aux couleurs de la vie », Mairie de Paris

[1157] *Idem.*

[1158] *Idem.*

Outre ce bilan de la direction de l'aménagement urbain, une remarque manuscrite trouvée sur un post-it laissé dans un des dossiers de la Direction des Affaires Culturelles consultés aux archives de Paris incarne, en quelques mots, le bilan bien plus critique que la DAC, nouvelle administration en charge de l'art dans l'espace public après l'alternance, fait du travail du bureau des murs peints :

> « À mon avis, la majorité des murs peints réalisés à Paris sont d'une médiocrité affligeante. → il n'y a pas de quoi actionner, les 'trompettes de la renommée' ! » [1159]

L'incorporation des compétences et budgets du Bureau des Murs Peints dans les services de la commande d'art public à la DAC présage, à l'aune de cette note manuscrite, d'une forte remise en cause de la politique menée par ce service. Reste donc à savoir comment la dualité de la politique d'art public mural pourra survivre après son déplacement dans la DAC au début des années 2000. C'est à cette question que nous permettra de répondre la deuxième section de ce chapitre.

[1159] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard ; Cas : échanges autour de l' « édition d'une nouvelle brochure sur les murs peints réalisés à Paris » (consulté sous dérogation en septembre 2015) ; Note de la Direction de l'urbanisme, sous-direction des Études et règlements d'urbanisme, à l'attention de M. Christophe Girard, 22 juillet 2002 → [Papier agrafé à la note, deux petits papiers verts signés « Anne » (on peut supposer qu'il s'agit d'un mot de Anne Perrot, directrice de cabinet de Girard, mais rien ne le prouve) et rédigés rapidement à la main]

## SECTION 2. L'ARTIFICATION DES COMPÉTENCES D'ART PUBLIC À LA VILLE (2002-2014)

> « Le Maire de Paris a souhaité que les programmes de murs peints soient désormais résolument ouverts à la création contemporaine et rendent ainsi compte de la vigueur de la vie artistique parisienne. Dans cet esprit, l'instruction des projets a été transférée de la Direction de l'Urbanisme à la Direction des Affaires culturelles, où un avis artistique étayé est rendu. De plus, cette action est ainsi coordonnée avec la politique d'ensemble de la commande publique municipale. » (M. Christophe GIRARD, adjoint)[1160]

L'arrivée de l'équipe socialiste à l'Hôtel de Ville en 2001 marque une évolution de la politique culturelle parisienne, qui se tourne vers la promotion de l'art contemporain, non plus entendu comme le fruit d'une époque, mais bien comme un paradigme[1161]. Le programme du Maire, Bertrand Delanoë, et de son adjoint à la culture, Christophe Girard, en matière d'art plastique est fondé sur la promotion de l'art contemporain. L'événement « Nuit Blanche » en est l'exemple le plus visible, mais la création du Département de l'Art dans la Ville (DAV) en est aussi un marqueur fort. Ayant incorporé en son sein l'ancien Bureau des Murs Peints et le service du « 1% artistique » jusqu'alors situé dans la Direction des Affaires Scolaires, la politique de commande d'art public se consolide économiquement, administrativement et symboliquement en étant centralisée dans ce nouveau département, au sein de la Direction des Affaires Culturelles. Avec le Département d'Art dans la Ville, la politique d'art public de Paris prend résolument la voie de la promotion légitimiste de ce que ses acteurs nomment « l'art contemporain » dans l'espace urbain. Laissant dans l'ombre les enjeux d'aménagement propres à la politique des murs peints, les acteurs du Département de l'Art dans la Ville et de son instance consultative jumelle, le Comité d'Art dans la Ville, sont au cœur d'une nouvelle définition de la politique d'art publique parisienne, prise dans la catégorie d'intervention publique de la « culture ». Dans cette deuxième section, nous retraçons l'histoire de la création du Département de l'Art dans la Ville en formulant l'hypothèse que cette évolution des structures et acteurs de la politique d'art public au début des années 2000 peut être lue comme une forme d'« artification » des compétences d'art public à la Ville de Paris.

Nous empruntons la notion d'artification à Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, sociologues de l'art qui, dans un ouvrage du même nom, définissent ainsi cette notion :

> *« L'artification, c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. c'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public. »* [1162]

« *Résultat d'un travail complexe* », l'artification « d*ésigne le processus de transformation du non-art en art* » et recouvre un ensemble d'évolution observables au niveau micro-sociologiques, parmi lesquelles le « *réagencement de dispositifs organisationnels* », la « *création d'institutions* »[1163]. Sans faire ici une véritable sociologie des œuvres, nous ne nous contentons cependant pas d'observer les

---

[1160] BMO, 132 - QOC 2003-305 Question de Mme Claire de CLERMONT-TONNERRE et des membres du groupe U.M.P. à M. le Maire de Paris sur l'embellissement des murs pignons d'immeubles et de bâtiments – Conseil de Paris, avril 2003.

[1161] Heinich, 2014, *op.cit.*

[1162] Voir Heinich (Nathialie), Shapiro (Roberta), dir., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, éditions de l'EHESS, p.21.

[1163] *Ibid.*, p. 20.

seuls processus de labellisation du travail artistique dans l'espace urbain[1164]. En effet, on s'intéresse ici aux évolutions de la qualification de la catégorie « art public » par les acteurs municipaux en montrant non seulement l'évolution des structures administratives, des acteurs, mais aussi des formes promues, de leur hiérarchie – en particulier autour de la figure des murs peints et du graffiti.

Parmi les « opérateurs de l'artification » que Nathalie Heinich et Roberta Shapiro identifient[1165], nous nous intéressons aux opérateurs institutionnels : « *Administrations, musées, académies, écoles, prix, festivals, contribuent à faire l'artification en même temps qu'à la signaler.* »[1166] Dans le cadre d'une étude telle que celles proposées par ces auteures dans leur ouvrage, on pourrait donc étudier la politique d'art public comme un opérateur du passage d'une pratique du non-art à l'art[1167]. Mais telle n'est pas l'objet de cette section. Nous souhaiterions plutôt proposer un usage détourné de la notion d'artification, afin de décrire les évolutions du sens donné à une politique publique : alors que la politique d'art public était, jusqu'en 2001, faiblement coordonnée et partagée entre la réponse à des enjeux d'aménagement et de culture, elle devient, avec la création du DAV, une politique explicitement et principalement artistique. C'est donc l'artification des compétences municipales d'art public qui est ici au cœur de notre étude.

Pour tester pertinence de cette notion sur le processus étudié, nous proposons de la questionner au nom des « effets de l'artification »[1168] tels que présentés par N. Heinich et R. Shapiro : la légitimation, l'autonomisation, l'élargissement des frontières, l'esthétisation, l'individualisation, l'authentification et la raréfaction. Parmi ces effets, les quatre premiers nous semblent particulièrement opérants pour interroger les évolutions de la politique d'art public après la création du DAV : sur quoi se fonde la légitimité politique de la création de ce service ? Dans quelle mesure la politique d'art public, ainsi centralisée au sein du DAV, réussit-elle à prendre son autonomie vis-à-vis d'autres services municipaux comme la direction de l'aménagement ou celle des espaces verts, toutes deux également amenées à intervenir dans l'espace public ? En quoi la création du DAV permet-elle l'élargissement des frontières de la politique culturelle ? Et enfin, à quelles formes d'esthétisation de l'espace public la création de ce service mène-t-elle ?

On étudie donc dans cette deuxième section, à travers l'analyse d'un changement administratif et de ses acteurs, l'interprétation[1169] et la traduction[1170] des conventions utilisées dans différents mondes de l'art en normes de l'action culturelle, dans la politique d'art public. Dans la perspective plus large

---

[1164] Pour justifier la création du néologisme « artification », les auteures le distinguent notamment de l'expression « construction sociale de l'art », une expression venue de la perspective constructiviste, aux auteurs de laquelle elles reprochent de préférer s'intéresser « [à la construction] de la catégorie et des jugements » davantage qu'à « la construction de l'objet même. » (*ibid.*, p. 24) Notre propos s'inscrit ici dans une perspective constructiviste, mais le recours à la notion d'artification nous semble pertinent dans la mesure où nous tentons dans cette section une incursion discrète dans la sociologie de l'art, à travers une présentation des œuvres.

[1165] Opérateurs terminologiques, juridiques, cognitifs, temporels, spatiaux, marchands, éditoriaux, sémiotiques, médiatiques, corporels, organisationnels, pratiques, esthétiques et discursifs. *Ibid.*, pp. 281-288.

[1166] *Ibid.*, p. 284.

[1167] C'est ce que nous ferons dans le chapitre 3, quand nous montrerons comment le graffiti est mis à l'agenda de la politique culturelle d'art public.

[1168] Heinich N., Shapiro R., 2012, *op.cit.*., p. 294.

[1169] Voir notamment sur la question de l'interprétation, Desrosières (Alain) et Thévenot (Laurent), 2000 [1988], *Les catégories socio-professionnelles*, collection « Repères », éd. La Découverte. En particulier, le chapitre trois, « La pratique de classement et la connaissance ordinaire du monde social ».

[1170] Lascoumes, 1996, *op. cit.*

de ce chapitre, il s'agit de présenter les normes par rapport auxquelles le graffiti, bien que vu comme une pratique culturelle (et c'est parfois concédé par les acteurs eux-mêmes), reste, dans ce contexte, une esthétique déviante. Nous proposons, à partir de quelques archives, des pistes d'analyse des grilles d'interprétations mobilisées par les acteurs du Comité d'Art dans la Ville, « *pour explorer la façon dont [ils] procèdent à la construction de catégories* »[1171], et en particulier à celle de la catégorie d'intervention publique ici étudiée : l'art public.

A la question de savoir ce qui se joue dans le transfert de la compétence d'art public de la DAU à la DAC, la notion d'artification semble apporter des éléments de réponse que nous éprouverons dans cette section, à l'aune des recherches menées sur la création et les actions du Département de l'Art dans la Ville, de 2002 à 2014. Ces recherches nous permettrons dans un premier temps d'étudier les conditions politiques de la genèse du DAV, son insertion dans la structure administrative de la Direction des Affaires Culturelles, les acteurs qui participent à son action. Le glissement administratif et la modification de la sociologie des acteurs sont deux premiers aspects de l'artification des compétences municipales, le DAV devenant une véritable instance de traduction des conventions artistiques en normes de la politique d'art public. Dans un second temps, on s'intéressera davantage aux actions menées par le DAV, afin de comprendre comment ce nouveau service fait appliquer les normes qu'il produit. « Entrepreneur de morale » cherchant à faire appliquer dans la politique d'art public les conventions issues du monde de l'art contemporain, le DAV se trouve confronté au sein de l'administration parisienne à des résistances venues d'autres catégories d'intervention publique, qu'il convient de mettre en lumière pour questionner l'effectivité de l'artification de la politique d'art public.

## I. GENÈSE, STRUCTURE ET MORALE D'ACTION DU DÉPARTEMENT D'ART DANS LA VILLE

> « La commande publique est la manifestation de la volonté de l'État, ministère de la Culture et de la Communication - Direction générale de la création artistique, associé à des partenaires multiples (collectivités territoriales, établissements publics ou partenaires privés), de contribuer à l'enrichissement du patrimoine national et du cadre de vie, par la présence d'œuvres d'art en dehors des seules institutions spécialisées dans le domaine de l'art contemporain. »[1172]

La commande publique d'art fait historiquement l'objet d'une politique étatique[1173], qui plus est dans la capitale où les œuvres d'art public symbolisant la nation sont pléthore. Traditionnellement, la commande d'art public s'articule au 19e siècle autour de l'érection de statues dans l'espace public.

---

[1171] Desrosières, Thévenot, 1988, *op.cit.*, p. 51.

[1172] Extrait de la page « Commande publique » sur le site du Ministère de la Culture et de la Communication, disponible en ligne : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Aides-aux-arts-plastiques/La-commande-publique (dernière consultation le 14/07/2016).

[1173] Voir notamment sur ce sujet les ouvrages suivants : Guy Amsellem, 2001, La commande publique Voir aussi Robert Fleck, 1996, Etat des lieux. Commande publique en France (dispo INSA) ; Michel Nuridsany, La commande publique (INSA aussi).

Lieux de mémoire[1174], les monuments aux morts sont eux aussi des sculptures érigées au nom de la construction d'un sentiment national encore jeune à l'aube du 20e siècle. Au cours de la Troisième République, le ministre de l'éducation du Front Populaire, Jean Zay, crée le dispositif du « 1% artistique », qui prévoit qu'un pourcent du budget de la construction ou rénovation des bâtiments publics soit consacré à la production d'œuvres d'art. Aux débuts de la Ve République, la politique malrussienne tend à rapprocher la commande publique d'enjeux plus patrimoniaux (on peut citer la réalisation des plafonds de l'opéra Garnier par Marc Chagall) et ce n'est qu'en 1983 qu'un Fonds de la commande publique est créé par Jack Lang, ministre de la culture de François Mitterrand. Jusqu'au début des années 1980, les Villes restent relativement insensibles à la commande publique[1175].

A Paris, une discrète politique de commande publique[1176] existe depuis la création du Département des Arts Plastiques, en 1987[1177]. L'arrivée d'une nouvelle équipe à la tête de l'exécutif parisien en 2001 engage la « relance de la commande publique d'art » [1178], grâce à la refonte des cadres administratifs de cette politique incarnée par la création du Département d'Art dans la Ville. Dans cette première sous-section, nous reconstituons l'histoire de la création du Département d'Art dans la Ville, en tant que nouveau service dans l'organigramme de la Direction des Affaires Culturelles, mais aussi en tant que cadre administratif à l'action de nouveaux acteurs pour la commande publique. Ces nouveaux acteurs sont notamment réunis dans une instance consultative guidant le choix des œuvres et des artistes qui attire toute notre attention : le Comité d'Art dans la Ville (CAV).

Nous questionnons donc ici l'artification de la production d'art public à la Ville de Paris à travers l'étude de deux évolutions. En 2002, suite à l'alternance, une volonté politique forte de centraliser la commande publique dans le cadre administratif de la politique culturelle *via* la création d'un service atteste de l'affirmation des compétences proprement culturelles – et non plus aussi d'aménagement – qui sont censées présider à cette commande. En 2003, la création du Comité d'Art dans la Ville incarne l'ambition du nouveau service de se doter des expertises artistiques les plus légitimes à ses yeux afin de gouverner l'art public de la manière la plus « artistique » possible. À travers une socio-histoire du tournant pris par l'administration de l'art public dans le gouvernement de la Ville au début des années 2000, il s'agit ainsi de réfléchir à la manière dont des connaissances, ici en l'occurrence

---

[1174] Voir Nora, Pierre, (dir.), 1984, *Les lieux de mémoire – tome 1*, Gallimard et en particulier, p. 195 à 225, Prost Antoine, « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? ».

[1175] Néanmoins, les Jeux Olympiques organisés à Grenoble en 1968 sont l'occasion pour le Maire de la commune, Hubert Dudebout, de favoriser l'art public dans sa ville.

[1176] Sauf mention contraire, nous utilisons ici l'expression « commande publique » pour désigner la commande publique d'art dans l'espace public de manière plus concise.

[1177] Sur la commande publique parisienne dans les années 1980, voir notamment : Ville de Paris/ Paris Musées, *Paris ville lumière. Projets d'artistes pour l'espace public parisien*, décembre 1993 catalogue de l'exposition du même nom à l'espace Electra, du 10 décembre 1993 au 13 février 1994. Dans l'avant-propos de ce catalogue d'exposition, Jean-Jacques Aillagon alors Adjoint aux Affaires Culturelles de la Ville de Paris fait référence au développement de l'art public à Paris au cours des années 1980 : « *Après 5 années de pratique de la commande publique, relancée en 1989 à la demande du maire de Paris, monsieur Jacques Chirac, par Françoise de Panafieu, adjoint au maire chargé des Affaires culturelles, la question de la place de l'art dans la cité est plus que jamais au cœur de l'action culturelle de la Ville de Paris, et de la réflexion qui la sous-tend. Cette question […] est rendue plus pertinente et plus cruciale encore par la richesse, la complexité, la confusion parfois, de l'art aujourd'hui*. » (p. 5).

[1178] Bulletin Municipal Officiel, Déliberation/ Conseil municipal/ Novembre 2001 [2001 V. 47], « Commande publique d'art. », disponible en ligne : : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=30672&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=commande%20publique&query=commande%20publique (dernière consultation le 12/07/2016).

les conventions qui régulent la production d'œuvres dans le monde de l'art contemporain, sont traduites en normes de l'action publique en matière de commande d'art public à Paris. Les représentations du monde de l'art qu'ont les acteurs publics qui créent le DAV, élu et administrateurs, semblent être guidées par leurs représentations particulières, leurs expériences du monde de l'art contemporain.

La circulation des modes de catégorisation des personnes et des choses depuis le monde social vers l'action publique, et inversement, a fait l'objet de large analyse par l'économie dite « des conventions ». L. Thévenot et A. Desrosières ont produit d'importantes analyses au sujet des modes d'appropriation profanes des catégories socio-professionnelles[1179]. Dans cette veine, la question de la circulation des conventions propres aux question de travail et d'emploi, depuis le monde social jusqu'aux administrations centrales, via les instituts statistiques a fait l'objet des analyses les plus poussées. Dans son article intitulé « L'économie du codage social », Laurent Thévenot montre en particulier comment, par exemple, les chercheurs du CEREQ créent une classification des métiers à travers une « *mise en forme instrumentale de la représentation de la relation entre les emplois et leurs titulaires* » pour produire une « *représentation d'un univers des emplois* » à partir de l'interprétation des « *critères d'Etat des nomenclatures statistiques* », auxquels s'ajoutent « *des propriétés moins formelles comme les possibilités d'adaptation à l'emploi ou les caractéristiques des candidats* » [1180]. Nous aurions pu choisir d'autres exemples. En nous inspirant de cette approche de la circulation des conventions, ces circulations qui ne vont pas sans modification du sens des catégories mobilisées, nous montrons que la classification, le choix des artistes susceptibles de devenir des acteurs de la commande publique d'art à Paris, se fonde sur l'interprétation de critères, ou plutôt de conventions du monde de l'art contemporain, par les acteurs publics et les commissions qui les conseillent et ce, tout en gardant à l'esprit que des « propriétés » moins formelles sont, elles aussi, susceptibles d'influencer la définition ainsi produite des frontières de l'art public.

## *A. ALTERNANCE ET CRÉATION DU DÉPARTEMENT D'ART DANS LA VILLE*

> *« Le traitement public de la culture vient fournir un puissant marqueur du changement politique et donner sens aux multiples actes accomplis en son nom : produit du changement politique, l'investissement culturel contribue en retour à le symboliser. »*[1181]

En 2001, la victoire du candidat socialiste aux élections municipales de Paris est relativement inattendue et repose sur un programme qui prend en compte le niveau micro des politiques publiques. Dans son programme de campagne intitulé « Contrat d'alternance », Bertrand Delanoë, n'évoque que très rapidement les enjeux de sa politique culturelle[1182]. Pourtant, les premières actions[1183] de la

---

[1179] Thévenot, Desrosières, 1988, *op. cit.*

[1180] Voir Thévenot Laurent, 1983, « L'économie du codage social », *Critiques de l'économie politique*, n°23-24, pp. 188-222.

[1181] Dubois, Vincent, 1999, *La politique culture. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, p. 332.

[1182] Voir http://miroirs.ironie.org/socialisme/www.psinfo.net/entretiens/delanoe/chiffrage.html (consulté le 18/02/2016) : « 4 Culture : 1,7 milliard de francs : (*) Politique de proximité : équipements décentralisés dans les arrondissements. (*) Mesures pour faciliter l'accès de tous à la culture, par exemple, carte « Paris Culture » et chèques Culture. (*) Renforcement de l'enseignement artistique. (*) Ouverture culturelle internationale de Paris. (*) Aide multiforme à la création »

[1183] Nous reviendrons notamment, dans le chapitre 3, sur la politique d'institutionnalisation des squats culturels.

direction des affaires culturelles permettent, dès 2001, de signifier avec force l'arrivée d'une équipe nouvelle, d'incarner l'alternance. La création de la sous-direction aux Nouveaux projets est un marqueur de cette volonté de poser une nouvelle empreinte politique sur le terrain culturel parisien[1184] :

Figure 22 - Organigramme général de la Direction des Affaires Culturelles, 2001, réalisé d'après archives.

Reprenant l'essentiel des projets proposés par le nouvel adjoint à la culture, Christophe Girard, cette sous-direction répond à l'« *injonction qui est faite à la direction des affaires culturelle, de manière générale, qui est d'impulser la vie artistique, de la dynamiser dans tous les domaines* »[1185]. Les départements créés dans cette sous-direction sont, outre le DAV sur lequel nous allons revenir, le département des grands travaux (dans le cadre duquel sont dessinés les projets d'équipements nouveaux tels que la Gaîté Lyrique et le 104, hors maîtrise d'ouvrage), et le département consacré à l'organisation de l'événement Nuit Blanche. Autrement dit, il s'agit de coordonner, dans cette sous-direction, les grands projets structurant de l'action culturelle spécifiquement associée à l'arrivée de Bertrand Delanoë aux responsabilités mayorales. Mais c'est aussi une sous-direction dans laquelle les projets se construisent par tâtonnements, et l'exemple du 104[1186] évoqué en entretien par le directeur du DAV, Frédéric Triail, est à ce titre révélateur :

> *« Ce sont des projets qui ont mis du temps à se monter. […]. On a commencé à visiter [le 104] et on s'est dit 'mais qu'est-ce qu'on va faire ?" […] C'était un lieu dédié à la création, mais sur les modalités y'a eu des tâtonnements parce qu'il y avait aussi l'idée que ça devait être quelque chose qui ne se serait pas fait avant. »*[1187]

---

[1184] Voir organigramme en Annexes.

[1185] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1186] Cet exemple est également au cœur des travaux de thèse d'Elsa Vivant, 2006, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, thèse pour le doctorat de géographie, université Paris 8, « Chapitre 2 : vers l'institutionnalisation de la culture *off* dans les politiques urbaines ? », en particulier, « La requalification des Pompes Funèbres : Du projet culturel au projet urbain », pages 145 et suivantes.

[1187] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

Cette idée de faire « *quelque chose qui ne se serait pas fait avant* » est également au cœur du projet de création du DAV. Ce département répond aux ambitions énoncées dans le programme de Delanoë de « *rapprocher l'art des habitants (installer des œuvres dans les quartiers, de préférence périphériques) et faire de Paris une ville de création (montrer qu'il y a de l'art)* »[1188]. En outre, le budget engagé pour les projets d'œuvres autour du tramway, par exemple, est loin d'être marginal (15 Millions d'Euros). Enfin, contrairement aux deux autres départements, complètement nouveaux, qui composent la sous-direction aux nouveaux projets, le DAV est créé à partir de trois dispositifs ou services déjà existants :

- le département des arts plastiques, qui englobait depuis 1987 au sein de la sous-direction du patrimoine de la DAC, le Fonds Municipal d'Art Contemporain (FMAC) et le soutien aux artistes ;
- le bureau des murs peints, au sein de la Direction de l'Aménagement Urbain ;
- le service du 1% artistique, jusqu'ici localisé au sein de la Direction des Affaires Scolaires (DASCO).

Ainsi, il « *recouvre tous les aspects des arts visuels : gestion d'une collection, construction et attribution d'ateliers, subventions aux associations artistiques, aides à la création et le secteur appelé au plus grand développement : la commande publique* »[1189]. En effet, la commande publique était relativement éclatée jusqu'en 2001, à la Ville de Paris. Pour preuve, lorsqu'elle est interrogée en Conseil Municipal « *sur la politique de la Ville de Paris en matière de commande publique de murs peints et de sculptures trouvant leur place dans les jardins ou espaces publics de la Capitale* »[1190], Mme Macé de Lépinay, alors adjointe à la culture, évoque successivement les réalisations du Bureau des Murs Peints (DAUC), celles du « 1% artistique » (DASCO) et les commandes de sculptures réalisées par la DAC. Cette partie de la commande publique est, par ailleurs, qualifiée par Frédéric Triail de « clientélaire » :

> *« En général, la commande publique à ce moment-là, c'était plutôt des statues de Paul Belmondo et Landowski, des choses comme ça, pour faire plaisir à une clientèle voilà. […] C'était plutôt ce registre d'un art assez convenu. […] C'était un travail à moindre coût, sans réflexion urbaine et sans se projeter artistiquement, essentiellement pour répondre à une clientèle artistique. »*[1191]

Ici déjà, on perçoit le jugement du directeur du DAV pour qui cet éclatement administratif de la commande d'art publique jusqu'en 2001 correspond à la fois à une absence de projet politique clair, mais aussi à un ensemble de choix esthétiques qu'il considère comme faiblement légitimes. En réponse à cet éclatement, la nouvelle équipe municipale émet le vœu dès novembre 2001 de voir la commande publique remise au centre des préoccupations de la Direction des Affaires Culturelles[1192] :

---

[1188] Vivant,2006, *op.cit.*, p. 81.

[1189] Triail (Frédéric), 2014, *Œuvres et mise en œuvre. Questions de management en art. Action collective, récits, hybridations, innovations*, Mémoire de Master 2, Université Paris-Ouest, Mines, ESCP Europe, école Polytechnique, p. 82.

[1190] Bulletin Municipal Officiel, Débat/ Conseil municipal/ Décembre 1996, [73 - QOC 96-539], Question de M. Patrick BLOCHE et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris sur la politique de la Ville de Paris en matière de commande de murs peints et de sculptures. Transcription intégrale de la réponse en Annexes.

[1191] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1192] Frédéric Triail, dans son mémoire de Master 2 en Management des organisations et politiques publiques, rédigé en 2014 et intitulé « Œuvres et mise en œuvre, Questions de management en art. Action collective, récits, hybridations,

« Le Conseil de Paris, siégeant en formation de Conseil municipal,

La commande publique d'art n'a pas connu, dans les années récentes à Paris, une place importante dans la politique culturelle de la Ville. La dernière date de 2000 et faisait suite à une absence de commandes pendant 4 années.

Pourtant, la commande publique d'art est […] l'occasion d'une rencontre directe entre des œuvres contemporaines et les Parisiens. Elle permet, en outre, d'embellir la ville, d'améliorer le cadre de vie d'enrichir le patrimoine collectif. Elle est aussi la traduction d'un engagement public en faveur de la place des artistes dans la cité et de projets artistiques d'ampleur qui nécessitent la mobilisation de moyens financiers importants. Enfin, elle participe plus généralement à la politique d'attractivité artistique, économique et culturelle de Paris. […] Le Conseil de Paris […] émet le vœu que la Ville de Paris définisse le cadre d'exercice d'une relance de la commande publique d'art et s'engage dans une programmation sur la mandature afin que les œuvres contemporaines trouvent un nouveau "droit de cité". »[1193]

L'incorporation des deux services extérieurs à la Direction des Affaires Culturelles, c'est-à-dire le Bureau des Murs Peints et le 1%, se fait au nom de la promotion d'une administration plus centralisée et plus transparente de l'art public à Paris. À travers le regroupement du dispositif « 1% », du bureau des murs peints et Département des Arts Plastiques (jusqu'ici placé dans la sous-direction au patrimoine), il s'agit tout d'abord de mettre en avant de manière coordonnée et visible un gouvernement de l'art dans l'espace public resté jusque-là relativement éclaté, tout en reconfigurant des dispositifs administratifs qui permettent d'opérer la sélection des artistes et des œuvres intégrés dans la commande publique.

Le « 1% artistique » est un instrument ministériel créé en 1951, il s'agit d'« *un dispositif qui consiste à consacrer, à l'occasion de la construction, de la réhabilitation ou de l'extension d'un bâtiment public, un financement représentant un pour cent du coût des travaux, à la commande ou à l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues par des artistes vivants pour être intégrées au bâtiment considéré ou à ses abords* »[1194]. Une partie du cadre d'application du 1% revient aux collectivités territoriales qui, « *dans la limite des compétences transférées par les lois de décentralisation* » doivent attribuer 1% de leurs budgets de construction d'établissements publics à la création artistique. Comme le rappelle le Ministère de la Culture et de la Communication sur son site internet à la page des « 60 ans du 1% artistique », « *d'abord limité aux bâtiments du ministère de l'Education nationale lors de sa création en 1951, le dispositif a été élargi et s'impose aujourd'hui à la plupart des constructions publiques de l'Etat et à celles des collectivités territoriales* »[1195]. Or, la Ville de Paris a conservé la limite scolaire du périmètre d'application du 1% jusqu'au début des années 2000, administré donc depuis la Direction des Affaires Scolaires, dont « *le chef du bureau des établissements du premier degré* » a « *très mal pris* » l'incorporation du « 1% » dans le DAV, selon

innovations », précise à ce sujet, p. 82 : « Pour la première fois dans l'histoire du Paris municipal (depuis 1977), la commande publique artistique fait partie du projet du Maire. »

[1193] Bulletin Municipal Officiel, Déliberation/ Conseil municipal/ Novembre 2001 [2001 V. 47], « Commande publique d'art. », disponible en ligne : : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=30672&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=commande%20publique&query=commande%20publique (dernière consultation le 12/07/2016).

[1194] Voir Ministère de la Culture et de la Communication, Directions régionales des affaires culturelles, brochure intitulée « Le 1% artistique dans les constructions publiques ».

[1195] Voir http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Articles-2009-2012/Les-soixante-ans-du-1-artistique (consulté le 15/03/16).

Frédéric Triail. Il fait d'ailleurs un parallèle entre le responsable du 1% à la DASCO et le dernier responsable de la politique des murs peints, André Hofmann, considérant que ces acteurs publics « *se faisaient plaisir, avec des artistes qui leur plaisaient. […] Et puis il y avait une dimension de copinage aussi* », avant de conclure : « *donc (sifflement) voilà : le budget repris et le bonhomme repris* »[1196].

Le rattachement du Bureau des Murs Peints au nouveau Département de l'Art dans la Ville est publiquement présenté comme un suite logique à « la multiplication des projets de murs peints »[1197].

Cependant, tout comme pour la commande publique et le 1% artistique, c'est bien cette même exigence affichée de transparence qui est au cœur du transfert des attributions, personnels et budget du bureau des murs peints de la direction de l'urbanisme à la DAC. Car outre l'importance déterminante du programme culturel lui-même dans la reconfiguration de la direction des affaires culturelles après 2001, outre le fait, précisément, que la création de la sous-direction aux nouveaux projets vienne marquer une volonté politique forte de renforcer le soutien public à la culture via la commande publique et quelques grands projets, il ne faut pas négliger l'importance du contexte politique de l'alternance dans les transformations administratives que nous décrivons ici. Les mouvements administratifs évoqués rapidement au cours des deux dernières pages témoignent d'une mise en scène de la transparence au sein du DAV, nouvellement dirigé par Frédéric Triail en 2002. Loin d'être anodine, cette exigence s'inscrit dans un contexte d'alternance encore marqué par un climat relativement délétère. En résulte une forte méfiance de la nouvelle équipe élue à l'égard des cadres de l'administration parisienne. Selon Frédéric Triail, on pourrait même « *dire qu'il y avait une méfiance déclarée de Bertrand Delanoë pour les cadres, une tendance à considérer qu'ils étaient tous impliqués politiquement* »[1198], impliqués notamment dans une tradition politique et administrative avec laquelle Bertrand Delanoë et son équipe souhaitaient rompre :

> *« Mais pour les cadres, pour les directeurs, il y avait aussi une grande autonomie de gestion dans la mesure où le directeur était le point d'entrée, le point de sortie et il faisait son affaire de l'élu. Par ailleurs, y'avait vraiment pas de contrôle de gestion. […] Il y avait un degré de pagaille administrative inimaginable ! […] Les architectes voyers qui, avec les ingénieurs de la Ville de Paris étaient de véritables princes... moi quand je suis arrivé à la ville, les ingénieurs en chef, ils avaient des voitures avec téléphone ! »*[1199]

Ayant lui-même le grade de cadre de la Ville de Paris en tant qu'ancien secrétaire général du musée d'art moderne (de 1988 à 2002), Frédéric Triail justifie alors les raisons de sa prise de poste à la tête du Département de l'Art dans la Ville par la loyauté qu'il aurait témoignée à Bertrand Delanoë, alors que ce dernier était le chef de l'opposition au Conseil de Paris :

> *« Ce n'était pas mon cas pour une raison toute bête, c'est que quand il [B. Delanoë] était dans l'opposition, le service de presse de la direction des affaires culturelles n'envoyait pas de cartons aux élus de l'opposition.*

---

[1196] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1197] Carton 2897 W 77 Arts plastiques, politique pour l'art contemporain et les artistes à Paris (2002) – consulté sur dérogation en juin 2015. Courrier le 27 mai 2002, du cabinet du Maire à Mme Sabal Lecco (après un échange de courriers concernant sa demande de réaliser une fresque « Paris, pari multi-ethnique », adressée à Delanoë le 17 janvier 2002). Remarque : Cette raison invoquée pour répondre à une riveraine est nuancée par Fradéric Triail en entretien : « *JV. Un courrier de la direction de l'urbanisme dit "oh non, mais on a tellement de courriers qu'il faut que ça passe à la DAC, parce que là, vraiment, on est submergé" FT. (rires) et puis ça tombe bien, on a le mec qui s'en occupe qui vient justement de se tirer d'un très mauvais pas mais on n'a plus très envie de le voir. C'était ça, le sous-texte.* »

[1198] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1199] *Idem.*

*[…] Et donc moi (rires), je le faisais moi-même à la main quoi, on avait les cartons du musée et je lui envoyais les cartons. Et en fait, comme il a une mémoire d'éléphant, la première fois qu'il est venu comme maire, il m'a dit "on se connaît d'avant". Parce qu'en fait, comme cadre de la Ville de Paris, si on avait su que j'avais un contact avec l'opposition, ça aurait été barbare ! […] À ce moment-là donc comme j'étais là depuis 12 ans, on m'a proposé de prendre le département de l'art dans la ville, après quelques essais infructueux. »*

Le directeur du DAV considère avoir été, par ailleurs, nommé en raison de sa « connaissance des artistes »[1200]. Formé par des études de lettres, cet attaché d'administration occupe pendant 12 années, au début de sa carrière, le poste de secrétaire général du musée d'art moderne de la Ville de Paris où il se familiarise, en compagnie de la directrice du musée Suzanne Pagé, au monde de l'art contemporain et à l'administration d'un établissement culturel municipal. C'est fort de ce bagage culturel et administratif qu'il arrive, en 2002, à la tête du DAV et en amorce la construction administrative et artistique. Son projet initial repose sur l'idée qu'il « *y a plein d'artistes à Paris, des artistes de grand renom, des institution*s », qu'il y a une « *vitalité artistique* » dont il faut que « *la puissance publique prenne conscience qu'elle [l']a sous ses yeux* »[1201]. Dans cette perspective, « *la commande publique […] vient comme une illustration de la vitalité artistique parisienne, de la capacité de l'espace public parisien à accueillir de l'art et l'art le plus récent, le plus contemporain, le plus pointu* ». Et il sa démarche en entretien :

*« Donc ça, c'est le concept de base, en fait, de se dire : "là en gros on a l'argent, on a les mains libres, on a tout ce qu'il faut pour faire de l'art dans l'espace public, pourquoi se contenter de viser bas ?" »*[1202]

La création du département de l'art dans la ville est ainsi symptomatique de deux mutations majeures dans la manière dont est considérée la création plastique dans l'espace public. Pour la nouvelle équipe municipale, il s'agit d'abord d'incarner les changements induits par l'alternance au cœur des reconfigurations de la politique culturelle. Mais de manière plus structurelle, on assiste au renouvellement du parti pris artistique qui guide l'action culturelle avec l'affirmation d'un soutien explicite à la création contemporaine, envisagée comme un paradigme, dans une perspective aux accents « légitimistes »[1203]. Pensée comme un outil du rayonnement culturel international de la capitale, la « *présence pertinente de l'art contemporain en espace public renforcera ainsi l'image de Paris comme une ville accueillante à la création* »[1204]. En revanche, le répertoire « relativiste » de l'action culturelle est, dans cette perspective, laissé de côté, à tel point que la place faite aux murs peints les plus classiques et les plus décoratifs semble fort compromise. Dans ce contexte, la place faite à la reconnaissance culturelle de formes d'expressions populaires – comme le graffiti – reste, elle aussi, sujette à caution. Afin de comprendre les ressorts de la construction de cette hiérarchie entre formes plastiques plus ou moins légitimes dans la nouvelle politique d'art public de la Ville de

---

[1200] Mémoire de F. Triail, *op. cit.*, p. 83.

[1201] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1202] *Idem.*

[1203] Cf. Laborier, *op. cit*.

[1204] BMO. Débats, Conseil Municipal, Avril 2003, « QOC 2003-347 Question de M. Georges SARRE et des membres du groupe du Mouvement républicain et citoyen à M. le Maire de Paris au sujet des conditions d'utilisation du "1 % réalisation artistique" ». Réponse de Christophe Girard.

Paris, revenons maintenant sur la construction du Comité d'Art dans la Ville, organe consultatif en charge du choix des œuvres d'art produites par le Département de l'Art dans la ville.

### *B. Le Comité pour l'Art dans la ville, institution experte et garante de la présence de l'art contemporain dans la ville*

Pour sélectionner les projets réalisés par le Département d'Art dans la Ville, un nouveau jury est composé. La commission des murs peints ayant été dissoute au moment de la disparition du Bureau des Murs Peints, c'est le Comité d'Art dans la Ville, créé en 2003, qui fait désormais office d'instance de sélection. Organe consultatif, le Comité d'Art dans la Ville (CAV) est présidé par la directrice de la Direction des Affaires Culturelles (DAC). Il est composé d'élus, de représentants du Conseil de Paris, du ministère de la culture, de la directrice des affaires culturelles, et de 8 « *personnalités qualifiées ou leurs suppléants* », tous seize « *désignés par arrêté du Maire de Paris* »[1205]. Ainsi, alors que les avis rendus par la commission des murs peints étaient largement influencés par l'avis des élus, le renforcement de l'expertise artistique du jury, son artification en somme, rend le poids de la parole des élus bien inférieur à celui de la parole des spécialistes venus du monde de l'art :

> *« Il est très rare qu'un élu […] ait eu une posture de surplomb vis-à-vis des personnalités qualifiées. Par contre, les personnalités qualifiées… (rires) Paul Ardenne alors lui, pour en faire des caisses, je ne sais pas si vous le connaissez […] mais vous savez il est assez costaud, assez boxeur, voilà, grande gueule et pour en faire des caisses, y'a pas mieux ! François Barré, avec tout ce qu'il a fait, voilà, il est très écouté. Et donc les experts du comité d'art dans la ville, ils s'en sont donné à cœur joie et les élus écoutaient, voilà ! »*[1206]

Cités dans le compte rendu de la séance d'ouverture du Comité de l'Art dans la Ville, les huit premiers membres nommés en 2003 ont tous occupé des fonctions dans le monde de l'art contemporain ou de l'architecture, carrières prestigieuses qui se poursuivent jusqu'à aujourd'hui. Leurs fonctions et *curriculae*, ici rapidement présentés, en attestent :

- Dominique Alba, architecte et actuelle directrice de l'Atelier parisien d'urbanisme ;
- Guy Amsellem, qui, à l'époque, quittait tout juste son poste de directeur de la délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture et de la communication (délégation au sein de laquelle a lieu la commande publique de l'Etat), avant de devenir en 2010 directeur de l'école nationale d'architecture de Paris-Villette et depuis 2012 directeur de la cité de l'architecture et du patrimoine ;
- Paul Ardenne, professeur à la faculté des Arts d'Amiens, historien de l'art spécialisé dans l'art contemporain, critique d'art et curateur, auteur notamment de l'ouvrage *Un art contextuel*[1207] ;
- François Barré, énarque, président du Centre Pompidou au début des années 1990, ayant occupé divers postes au ministère de la Culture (délégué aux Arts plastiques (1990-1993) et donc à ce titre, lui aussi, responsable de la commande publique de l'État, puis directeur de

[1205] BMO Ville de Paris, Délibération 2003 DAC 276, « Création du "Comité d'art dans la Ville". M. Christophe GIRARD, rapporteur », septembre 2003, *op. cit.*.

[1206] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1207] Ardenne, Paul, 2002, *Un art contextuel*, Flammarion.

l'Architecture et ensuite directeur de l'Architecture et du Patrimoine jusqu'en 2000) et plus récemment président des Rencontres internationales de la photographie d'Arles ;

- Noëlle Chabert, qui avait été en charge de la commande publique à la DAC de Paris, de 1990 à 1995, puis directrice du musée Zadkine de 1996 à 2008, avant de devenir responsable du développement et de l'art contemporain au musée Rodin, elle est aujourd'hui conservatrice en chef du patrimoine au musée d'art moderne de la Ville de Paris ;
- Michel Corajoud, paysagiste ayant reçu, en 2003, le grand prix de l'urbanisme du ministère de l'écologie, de l'énergie, du développement durable et de l'aménagement du territoire ;
- Jan Hoet, historien de l'art et fondateur du musée municipal d'art actuel de Gent qui lui avait permis d'acquérir une réputation certaine dans le monde de l'art contemporain belge et international, il fut notamment conservateur invité et temporaire de la Documenta IX à Cassel en 1992 ;
- Claire Le Restif, « commissaire d'exposition indépendante de 2001 à 2003 (centre d'art/Maison Populaire, Montreuil ; Ecole des Beaux-Arts, Tours ; Smack Mellon Center, Brooklyn ; Kunsthalle Palazzo, Bâle) avant de prendre la direction du Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac en 2003 »[1208],
- François Loyer, architecte, puis directeur de recherche au CNRS en histoire de l'art, auteur notamment de l'ouvrage : *Paris XIXe, l'immeuble et la rue*[1209] ;
- Suzanne Pagé, directrice du musée d'art moderne de la Ville de Paris de 1988 à 2006 (de 1989 à 2003, Frédéric Triail est lui-même le secrétaire général du musée), puis directrice artistique à la fondation Louis Vuitton jusqu'à aujourd'hui.

Ces huit personnalités sont donc avant tout reconnues comme légitimes au nom de leurs qualifications et de leur parcours professionnel dans le monde de l'art contemporain français et international. Elles sont nommées par l'élu à la culture, Christophe Girard, mais choisies de concert avec le responsable du DAV, Frédéric Triail, qui nous raconte :

> *« [JV] : Et alors comment ont-ils été sélectionnés ? Parce que vous dites que Christophe Girard s'y connaît en art…*
> *[FT] : ça a été un aller-retour*
> *[JV] : entre lui et vous ?*
> *[FT] : oui, des propositions. Lui, il avait quelques noms, je lui en ai donné quelques autres et puis on a fait une équipe*
> *[JV] : des gens que vous connaissiez plutôt ? ou vous avez sollicité…*
> *[FT] : oui, bien sûr ! alors bon, il fallait un paysagiste, une urbaniste, voilà, ça c'était des domaines que je connaissais moins à l'époque. Bon, en art on a discuté avec mon équipe, enfin l'équipe que je venais de recruter, enfin l'équipe, avec Ami Barak essentiellement. »*[1210]

Leur avis, « *très écouté* » par les élus présents dans le comité d'art dans la ville, a valeur de loi et préside généralement au choix des artistes qui candidatent aux offres de la commande publique de la Ville de Paris. Cette prééminence semble par ailleurs renforcée par le climat de confiance qui règne

---

[1208] Site du Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry : http://www.credac.fr/v2/fr/claire-fr consulté le 22/02/2016.

[1209] Voir Loyer, François, 1987, *Paris XIXe siècle, l'immeuble et la rue*, Hazan. Cet ouvrage, cité plus haut, constitue une synthèse des travaux réalisés par l'auteur au sein de l'APUR (atelier parisien d'urbanisme), étude qui avait pour ambition de répertorier les « constructions du XIXe siècle » et « visait à constituer un outil d'aide à la décision en matière de protection de ces réalisations, particulièrement nombreuses à Paris », in « Note liminaire de l'atelier parisien d'urbanisme », p. 12.

[1210] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

dans les réunions du Comité d'Art dans la Ville, climat dont on peut supposer qu'il tient également à la complicité que l'on perçoit entre l'adjoint à la culture, Christophe Girard, le collaborateur principal du directeur du DAV, Ami Barak[1211] et le directeur du DAV, Frédéric Triail. On peut déduire de la composition de ce comité que les conceptions de l'art qu'il défend au cours de ses réunions correspondent à celles que ses membres perçoivent et promeuvent au quotidien dans leurs institution d'origine. Le point commun des trajectoires des membres du CAV est d'être inscrites dans le monde de l'art contemporain, localisé à Paris, tel que l'élu à la culture et le directeur du DAV se le représentent et tel qu'ils souhaitent en reconstituer les caractéristiques au sein de la municipalité. Il s'agit ici clairement de faire du CAV une instance artistique légitime et experte, plus qu'une instance de consultation administrative et politique. Mais comment décrire en quelques mots ces conceptions de l'art, défendues par les membres du CAV ? Quelles « conventions » de l'art importent-ils dans cet organe de l'administration municipale, pour produire les normes de la politique d'art public ?

Sans prétendre ici à une définition précise des conventions de l'art contemporain, ni même à une sociologie des œuvres, on peut revenir au préalable sur les normes de l'art contemporain promus par le CAV. « Normes »[1212] et « conventions »[1213] sont deux termes employés à Howard Becker. Alors que la première renvoie davantage à l'étude de la déviance, la seconde permet davantage de décrire les « mondes de l'art ». L'hypothèse que nous défendons ici consiste à affirmer que les conventions qui opèrent dans le monde de l'art, et plus particulièrement les « conventions » qui guident le travail des acteurs de l'art contemporain, sont traduites, au sein du Comité d'Art dans la Ville en « normes » de la politique d'art public[1214]. Une « convention », selon Becker, est un principe tacite qui vient réguler le travail des acteurs qui coopèrent dans le processus de production d'une œuvre d'art. Régulant les différentes étapes de la production d'un œuvre, elle régule également les canons selon lesquels l'œuvre est jugée comme plus ou moins légitime à être reconnue comme appartenant à tel ou tel courant esthétique. Pour fonder sa démonstration, Becker s'appuie en particulier sur l'exemple donné par Léonard Meyer dans son étude de l'utilisation du vibrato par les « *instrumentistes à cordes* » dans les orchestres, au début du 20e siècle. Utilisation marginale, cette technique s'est

---

[1211] Ami Barak, maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, commissaire d'expositions et critique d'art, fut directeur du Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) Languedoc Roussillon dans les années 1990, puis chef du département de l'art visuel à la Ville de Paris, en charge notamment de la direction artistique des éditions 2003 et 2004 de « Nuit Blanche », puis directeur artistique du projet de commande publique autour du premier tronçon du tram (TMS). Il est, en 2016, commissaire artistique du Salon de Montrouge. Paul Ardenne, historien de l'art en membre du comité d'art dans la ville, lui dédicace son livre *Un art contextuel, op.cit.*.

[1212] Becker, Howard, 1985, *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*, Chapitre 7 « L'imposition des normes » et notamment sur les « normes spécifiques » : « Le type-idéal de la norme spécifique, c'est une législation soigneusement élaborée et précisée par son interprétation juridique. Une telle norme n'est pas ambiguë. […] Mais précisément parce que les valeurs sont générales et ambiguës, on peut les interpréter de diverses manières et en dériver plusieurs normes. […] Les normes spécifiques peuvent être inscrites dans des lois, ou exister à l'état de simples coutumes dans un groupe donné et s'appuyer alors uniquement sur des sanctions informelles. » (p. 155-156).

[1213] Becker Howard, 2006 [1982], *Les mondes de l'art*, Chapitre 10 « Le changement dans les mondes de l'art », Flammarion, pp. 304-310.

[1214] Sur le rapport entre « convention » et « norme », Becker souligne notamment : « Le concept de convention fournit un point de rencontre aux sciences humaines et sociales, car il peut se substituer à des notions aussi familières au sociologue que celle de norme, de règle, de représentation collective, de coutume et d'habitude. Toutes ces notions renvoient à des idées et des formes de pensée communes qui sous-tendent les activités de coopération d'un groupe de personnes. », in Becker, Howard, 1982, *Les mondes de l'art, op.cit.*, p. 55.

généralisée dans l'interprétation des œuvres, « *tant et si bien que c'est l'absence de vibrato qui finit par faire effet, comme l'ont très bien compris Bartók et d'autres musiciens* »[1215]. Becker en citant Meyer, montre ainsi comment se construisent, au sein d'un monde de l'art donné – ici les musiciens d'orchestre, de nouvelles conventions. Plus théoriquement, il définit ainsi les « *conventions artistiques* », elles « *portent sur toutes les décisions à prendre pour produire les œuvres* ». Puis il détaille : « *les conventions dictent le choix des matériaux, […] indiquent les procédés à utiliser pour traduire des idées ou des sensations, […] prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés aux matériaux, […] indiquent les dimensions appropriées pour une œuvre, […] régissent les relations entre l'artiste et le public*. »[1216] Les conventions sont ces principes qui régissent les relations de l'artiste au public, via la définition de ce qui fera la qualité d'une œuvre. Les conventions évoluent, elles sont aussi différentes d'un monde – ou d'un segment de monde – de l'art à l'autre puisqu'elles sont propres aux acteurs entrant dans les mêmes chaînes de coopération.

Dans le cas précis du monde de l'art contemporain dont les acteurs étudiés se réclament, quelles sont les conventions auxquelles ils se réfèrent ? Sur quelles conventions le Comité d'Art dans la Ville travaille-t-il pour en faire des « normes » de la politique d'art public parisien au début des années 2000 ? Pour le responsable du Département de l'Art dans la Ville, la définition du chef d'œuvre d'art public, qui doit selon lui être une œuvre contemporaine, repose avant tout sur la dimension critique de l'œuvre :

> *« Le chef-d'œuvre de l'art public, c'est quoi ? […] C'est une grande œuvre. On peut dire* Clara Clara*, hein. […] C'est-à-dire qu'elle vient apporter quelque chose dans la ville qu'on ne peut pas y attendre, voilà, quelque chose qui n'est pas convenu et qui bouscule un peu, idéalement. Dans la doxa de l'art contemporain, il est sensé y avoir une dimension critique et pas décorative, donc qui porte le fer […], idéalement c'est ça. […]. Cette idée effectivement elle est assez opérante, cette idée de dire que voilà, il y a un truc qui vient déranger, tout simplement. »*[1217]

Et l'on retrouve de nouveau la mention de cette œuvre de Richard Serra dans le compte rendu des propos de Paul Ardenne lors de la séance d'ouverture du Comité d'art dans la ville, le 7 avril 2004 :

> « Paul Ardenne dit n'avoir pas de grille d'analyse préconçue, pas de *vademecum*. La réinstallation de *Clara Clara* lui paraît nécessaire. Il lui semble que l'art peut participer sous cette forme au **rayonnement de Paris**, qu'il peut aussi **contribuer à civiliser les lieux**. […] Néanmoins, **l'art ne doit pas avoir pour fonction d'homogénéiser une ville qui l'est déjà beaucoup mais plutôt de créer le choc, la rupture**. »

Cette définition exemplaire d'un chef d'œuvre de l'art public contemporain centrée sur la dimension critique de l'œuvre, porté à travers l'exemple récurrent de *Clara Clara* de Richard Serra, peut être rapproché de l'analyse du « bon exemple » que font les deux auteurs L. Thévenot et A. Desrosières pour comprendre les manières de classer de leurs enquêtés, à propos des professions et catégories socioprofessionnelles :

> *« La connaissance des noms des catégories et des découpages majeurs ne suffit pas pour expliquer l'utilisation de la nomenclature socio-professionnelle. Nous avons donc cherché à étudier spécifiquement les*

---

[1215] *Ibid.*, p. 304.
[1216] *Ibid.*, p. 53.
[1217] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

*représentations cognitives qui ne sont pas fondées sur des critères, mais sur des bons exemples, sur des cas typiques servant, par des jugements de proximité, à l'assimilation d'une catégorie. »*[1218]

Outre sa dimension critique, un « chef d'œuvre » de l'art public contemporain s'oppose par ailleurs à « un art de chevalet » telle qu'était définie la tradition des murs peints parisiens en ceci qu'elle consistait à reproduire en grand format des peintures réalisées sur toile. En somme, la conception de l'art public par les membres du Comité correspond trait pour trait à la conception qu'ils ont de l'art contemporain, fondée sur l'idée de « rupture », de « critique » du cadre dans lequel s'inscrit l'œuvre – ici donc, la rue. Cette opposition entre l'art de chevalet et la rupture d'avec le cadre, on la retrouve dans les travaux de Nathalie Heinich, sociologue de l'art. Dans son ouvrage *Le paradigme de l'art contemporain*[1219], paru en 2014, elle propose une définition de l'art contemporain en termes de paradigme, qu'elle distingue du paradigme de l'art moderne. Pour elle, le paradigme de l'art contemporain repose d'une part sur la nécessaire dimension critique voire transgressive des œuvres mais aussi, d'autre part, sur leur « *externalisation hors du monde artistique* », et « *l'intégration du contexte environnemental et du monde ordinaire* »[1220]. Autrement dit, la dimension transgressive de l'œuvre peut être accompagnée de son intégration à un contexte non muséal, extérieur aux espaces traditionnels de l'art. Fondé sur la remise en cause du paradigme de l'art moderne, l'art contemporain s'en distingue par « *le clivage entre autonomie et hétéronomie de l'art, régime d'indépendance artistique et régime de dépendance envers le contexte, qui s'ajoute aux autres propriétés de l'art contemporain pour en rendre l'appréciation et la compréhension particulièrement ardues pour les tenants du paradigme moderne* »[1221]. L'art public, par définition ancré dans le contexte urbain, facilite à ce titre à la convention ici explicitée par Nathalie Heinich. L'ambition de produire des œuvres au caractère jugé « critique », voire « transgressif », constitue une seconde convention contemporaine.

Par ailleurs, Nathalie Heinich démontre que d'un paradigme à l'autre, les « *cercles de reconnaissance artistique* »[1222] diffèrent. Dans celui de l'art contemporain, la reconnaissance des marchands et collectionneurs est moins déterminante pour juger de la consécration d'une œuvre que dans celui de l'art moderne. Autrement dit, l'art contemporain, associé à un art d'avant-garde « *se définit par une double contestation, celle de l'art et celle du marché. Intellectuel et herméneutique, il est soutenu d'abord par la communauté artistique et le cercle restreint des professionnels de l'art* »[1223]. À ce titre, une fois de plus, la commande publique de la Ville de Paris peut être lue comme une politique de soutien au développement de la création plastique contemporaine – que le DAV soutient par ailleurs en offrant la possibilité aux artistes de louer des ateliers.[1224] Les soutiens publics,

---

[1218] Cf. Desrosières, Thévenot, 1988, *op. cit.*, p. 55. L'exemple de « Clara Clara » peut être rapproché de l'analyse du « bon exemple » que font les deux auteurs pour comprendre les manières de classer de leurs enquêtés, à propos des professions et catégories socioprofessionnelles : « La connaissance des noms des catégories et des découpages majeurs ne suffit pas pour expliquer l'utilisation de la nomenclature socio-professionnelle. Nous avons donc cherché à étudier spécifiquement les représentations cognitives qui ne sont pas fondées sur des critères, mais sur des bons exemples, sur des cas typiques servant, par des jugements de proximité, à l'assimilation d'une catégorie. »

[1219] Heinich Nathalie, 2014, *Le paradigme de l'art contemporain*, Gallimard.

[1220] *Ibid.*, p. 126.

[1221] *Idem.*

[1222] *Ibid.*, p. 211.

[1223] *Ibid*, p. 215, reprenant les propos de Raymonde Moulin.

[1224] Voir sur ce point précis, les travaux de Séverine Marguin qui ont mis à jour cet autre aspect de la politique du Département de l'Art dans la Ville. En particulier, Marguin, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et Berlin*, thèse pour le doctorat de sociologie, Leufana Universität Lüneburg / EHESS, soutenue le 29 janvier 2016, p. 179 : « Dans ce domaine, la ville de Paris est particulièrement active,

essentiels à la permanence de l'art contemporain, se trouvent « *désormais investi[s] des missions exploratoires naguère imparties aux seules galeries […], par-delà [leur] fonction de consécration. […] La sphère marchande des galeries n'en est pas pour autant neutralisée : c'est plutôt un double système économique qui prévaut désormais, avec une opposition marquée entre, d'une part, une « économie d'œuvres » associée aux galeries privées et, d'autre part, une "économie de projets" associée aux institutions publiques* »[1225]. Cette fonction de reconnaissance n'est finalement rien d'autre, dans le cas de la Ville de Paris, qu'une manière de reconnaître, voire d'honorer, publiquement un artiste et son travail :

> *« Alors, je ne peux pas parler pour tout le milieu de l'art contemporain mais euh... je crois [que la commande publique d'une œuvre] est considérée comme un signe de reconnaissance de l'artiste, voilà. Et elle peut être une œuvre. […] Mais au fond […] c'était aussi une démarche de reconnaissance, plutôt, pas pour faire plaisir aux artistes, et toutes les inaugurations c'était ça, pour que la Ville montre aux artistes qu'elle les reconnaît autrement qu'en leur donnant une médaille. »*

Instance de reconnaissance publique d'un artiste contemporain, le CAV est donc non seulement un garant de la définition de l'art contemporain légitime au sein de l'administration municipale, il est également le promoteur d'un certain nombre d'artistes élevés au rang d'exemples,[1226] dont les œuvres étaient considérées comme devant être portées aux yeux de tous. En ce sens, les acteurs du CAV se positionnent comme composant une instance qui participe, à leurs yeux, directement au fonctionnement du monde artistique dont ils sont issus. L'épreuve de l'évaluation des œuvres par cette instance rattachée à la Direction des Affaires Culturelles de la Ville conduit directement un artiste candidat à la consécration ou à l'oubli, à la promotion ou à la relégation. Cet « honneur »[1227] rendu aux artistes peut être lu comme une manière, pour l'administration parisienne, de gouverner l'art et de prétendre à détenir sur ses acteurs un pouvoir de légitimation. Plus précisément, à l'intérieur même de la Ville de Paris, la Direction des Affaires Culturelles fait de sa compétence de commande publique un moyen pour devenir « *le seul dispensateur des honneurs* »[1228] aux artistes, au sein de l'administration.

L'art contemporain est donc la forme d'art qu'il convient, pour les membres du comité d'art dans la ville, de promouvoir dans l'espace public parisien *via* la politique de commande publique menée par le département de l'art dans la ville, c'est l'esthétique considérée comme la plus légitime par les

---

et ce, sous l'étiquette « art et ville » au sein du pôle « création artistique » : outre une politique généreuse de commandes publiques d'art dans la ville (16,5 M€ depuis 2001) […] la ville de Paris développe différentes solutions pour répondre à la problématique du manque d'espaces de travail pour les artistes à Paris : outre son programme d'ateliers (1077 ateliers en 2012), la ville propose de nouveaux équipements comme le Centquatre ou le Cent Atelier en Commun qui proposent des espaces temporaires de travail. Enfin, la ville de Paris a mis en place un programme de résidences (qui accueille une cinquante d'artistes par an). »

[1225] Heinich, 2014, *op.cit..*, p. 217.

[1226] « Alors, on a, y'a eu l'accusation de *Name Dropping*, […] qui a été portée sur le TMS. […] Elle était assez injuste parce qu'effectivement on était dans cette idée d'aller chercher ce qu'on pouvait imaginer de meilleur. euh mais en même temps on leur a demandé des vrais projets, voilà, c'est ça qui compte. […] Alors ensuite, on s'est orienté, alors toujours avec du *name dropping* qui ne dit pas son nom mais on s'est orienté aussi vers, quand les projets le permettaient, vers des projets programmés en leur donnant quelques éléments de concours. » (entretien avec Frédéric Triail).

[1227] Voir notamment sur ce sujet : Ihl Olivier, « Gouverner par les honneurs. Distinctions honorifiques et économie politique dans l'Europe du début du XIXe siècle », *Genèses* 2004/2 (no55), p. 4-26.

[1228] Voir Dumons Bruno et Pollet Gilles, « Introduction » in *La fabrique de l'Honneur. Les médailles et les décorations en France. XIXe-XXe siècles*, Presses universitaires de Rennes, p. 11.

pouvoirs publics. On retrouve dans le discours de nos acteurs les traces de ce que Nathalie Heinich a appelé le « paradigme de l'art contemporain ». Un extrait du compte rendu de la séance d'ouverture du CAV dans lequel il est précisé que l'art promu par la commande publique devrait non seulement « *participer au rayonnement de Paris* », mais aussi « *contribuer à civiliser les lieux* » fait écho à ce que Pascale Laborier définit comme une politique culturelle résolument légitimiste :

> *« L'aspect le plus coercitif de cette politique « bienfaisante » apparaît lorsqu'il s'agit de « civiliser » les masses dites dangereuses afin de garantir la sécurité des sujets et trouve son fondement dans les théories des caméralistes allemands de la « police du bien-être », de « la police de la culture », de la police des « mœurs » ou encore de la « police de la bienfaisance », qui couvrent ce que l'on nommerait aussi bien la politique sociale de l'État-providence que l'exercice policier de la censure. »*[1229]

Le choix artistique de produire des œuvres d'art contemporain dans la politique d'art public à partir de 2003 est donc, à plus d'un titre, un choix politique. Révélateur d'une action culturelle résolument légitimiste, sa composition et les idées qu'en partagent les membres font du Comité d'Art dans la Ville l'instance de traduction des conventions artistiques en véritables normes, au principe du gouvernement esthétique de l'espace urbain. En effet, le monopole dont dispose désormais la Direction des Affaires Culturelles, *via* le DAV, pour gouverner l'art public sur tout le territoire parisien, atteste du caractère normatif que prennent, dans ce contexte, les conventions ainsi formulées.

Aux antipodes de cette définition de l'art défendue par le Comité d'Art dans la Ville, « *le combat contre l'art contemporain tend-il à se confondre avec un combat en faveur de la peinture […] symbole d[u] […] paradigme de l'art moderne* »[1230]. Or, il est clair qu'à partir de la création du Comité d'Art dans la Ville, l'idée même de réaliser des œuvres de peinture, c'est-à-dire des murs peints, dans le cadre de la politique du DAV, est totalement remise en question, et nous reviendrons sur ce sujet dans la seconde moitié de la section.

*

L'affirmation d'une ambition culturelle nouvelle en matière d'art public est claire dans la parole des acteurs culturels de la Ville de Paris, suite à l'élection de Bertrand Delanoë en 2001. On constate donc que l'alternance est un facteur explicatif de l'artification des compétences d'art public que nous avons analysées[1231]. Cette nouvelle ambition culturelle se traduit par une centralisation au sein de la DAC des services participant à la production d'œuvres dans l'espace public, jusque-là éclatés entre différentes directions. En 2002, la création du Département d'Art dans la Ville incarne cette centralisation et s'accompagne en 2003 de la création du Comité d'Art dans la Ville, instance consultative qui produit une parole artistique experte, composée de nombreux acteurs du monde de l'art contemporain parisien et national. Instances de traduction des conventions de l'art contemporain en normes de l'action publique en matière d'art public, le CAV et le DAV œuvrent ainsi à l'artification des compétences municipales. La manière dont les acteurs publics se représentent les conventions du monde de l'art évolue : alors que l'art public était jusqu'ici pensé, notamment au Bureau des Murs Peints, comme un complément culturel de projets d'aménagement, il est désormais l'objet d'une politique pensée exclusivement en termes culturels. Le tournant ici décrit nous permet

---

[1229] Laborier, 1996, *op. cit.*, p. 117.
[1230] *Ibid.*, p. 338.
[1231] Nous reviendrons, dans le chapitre 3 puis dans le chapitre 4 sur la place de l'alternance ou du renouvellement du Maire dans la compréhension du changement dans les politiques culturelles municipales.

de dater le moment où la Direction des Affaires Culturelles devient l'espace administratif où semble résider le monopole de la définition légitime de l'art public, de la bonne manière d'insérer de l'art dans l'espace public parisien. Néanmoins, ce monopole reste fragile, contesté au sein même de l'administration parisienne par d'autres directions ou contraint en interne par des enjeux urbanistiques qui perdurent. Nous étudions ces résistances dans la seconde partie de cette section.

## II. LE DÉPARTEMENT ET LE COMITÉ D'ART DANS LA VILLE : DES « ENTREPRENEURS DE MORALE » EN MATIÈRE D'ART PUBLIC À LA VILLE DE PARIS

Instances de traduction des conventions de l'art contemporain en normes de l'action publique, le Département et le Comité d'Art dans la Ville (DAV et CAV), placés sous l'autorité de la Direction des Affaires Culturelles, peuvent être analysés comme des « entrepreneurs de morale »[1232] en matière d'art public, au sein de la Ville de Paris. Les « entrepreneurs de morale » sont autant, pour Becker, ceux qui créent les normes que ceux qui les font appliquer. À ce titre, les membres du DAV sont effectivement des entrepreneurs de morale en matière d'art public, en ceci qu'ils font appliquer la norme, formulée par le CAV, qu'ils considèrent comme la plus légitime, à travers les dispositifs de commande publique. Dans cette seconde partie de la deuxième section, nous souhaitons illustrer par la présentation de quelques projets concrets, la place revendiquée par les acteurs de l'art public, inscrits dans la DAC, vis-à-vis d'autres acteurs municipaux, pris dans d'autres catégories d'action publique. Autrement dit, on montre comment, par le biais du travail du DAV, la DAC tente de devenir la direction la plus légitime en matière de définition de l'art public et d'esthétique urbaine, à travers ses interactions avec les autres directions amenées à intervenir dans le gouvernement de l'espace public. Il s'agit d'analyser les missions remplies par la Direction des Affaires Culturelles, via la politique d'art public, comme autant de manières de « faire appliquer les normes »[1233] qui seraient au fondement d'une ambition monopolistique de définition de l'art public légitime, au sein de l'administration parisienne.

Notre terrain, centré sur l'analyse des politiques publiques et dans une sociologie de l'art, ne nous permet cependant pas d'attester ou non de l'effectivité de cette ambition vis-à-vis des autres institutions du monde de l'art parisien. Néanmoins, nous pouvons nuancer cette affirmation en rappelant, dans un second temps, que malgré l'artification des acteurs et processus de la commande d'art public à Paris, les enjeux urbanistiques et d'aménagement liés à toute installation d'œuvre dans l'espace public n'ont pas disparu du gouvernement de l'art public. Très présentes dans la politique des murs peints menée jusqu'au début des années 2000 par la Direction de l'Aménagement Urbain

[1232] Voir Becker Howard, 1985, *Outsiders, étude de sociologie de la déviance*, Métailié, chapitre 8 « entrepreneurs de morale. ».

[1233] Voir la distinction que fait Howard Becker entre la création et l'application des normes : « Les normes sont le produit de l'initiative de certains individus, et nous pouvons considérer ceux qui prennent de telles initiatives comme des entrepreneurs de morale. Deux types d'entrepreneurs retiendront notre attention : ceux qui créent les normes et ceux qui les font appliquer. », in Becker, 1985, « Chapitre 8. Entrepreneurs de morale », in Outsiders, Métailié, p. 171.

(devenue depuis Direction de l'Urbanisme), les contraintes matérielles qui encadrent toute intervention artistique en milieu urbain ressurgissent dans les projets phares du Département de l'Art dans la Ville au cours les années 2000, comme par exemple celui l'accompagnement du tramway par une commande d'art public d'envergure.

### *A. Revendiquer la seule légitimité de la DAC à définir la qualité artistique d'un travail mural (via le DAV)*

La défense par le Département de l'Art dans la Ville d'une conception de l'art dans la ville fondée sur les conventions du monde de l'art contemporain est discutée, au cours de l'année 2003, par l'élu en charge de la propreté et des espaces verts, Yves Contassot, autour du projet de mur peint et végétalisé sur un mur du Marché des Enfants rouges. Nous retraçons ici les étapes de cette discussion, qui révèle des arguments supplémentaires pour attester du travail d'entrepreneur de morale en matière d'art urbain, réalisé par l'élu et les services de la politique culturelle parisienne au début des années 2000.

Lors du conseil de Paris d'avril 2003, Christophe Girard répond à une élue UMP, inquiète de l'état de l'« *embellissement des murs pignons* » de la ville. Il évoque le projet de mur peint au Marché des Enfants rouges, rue de Bretagne :

> « [Ce projet] témoigne[.] du souci de la Ville **d'associer la réalisation d'un mur peint à un programme d'aménagement urbain**, qu'il porte sur la création d'un équipement public, d'un espace vert ou la reconfiguration de l'espace de voirie. […] **La Ville de Paris a souhaité renforcer la végétalisation** en lançant un concours de végétalisation verticale, en liaison avec les maires d'arrondissement. »[1234]

Ici, le mur peint est bien distinct de l'opération d'aménagement urbain, témoignant d'une volonté de dissocier explicitement travail artistique et travaux d'aménagements – parmi lesquels sont rangés les projets et végétalisation. Dans le projet de mur au marché des Enfants Rouges qui nous intéresse ici, l'élu à la culture estime que ces interventions, « *un peu de verdure* », sont susceptibles de donner « *une nouvelle ambiance aux rues* ». Cette expression révèle d'emblée sa vision de la végétalisation des murs, considérée comme la cerise sur le gâteau de projets d'aménagements, « *jardins verticaux* » bien plus qu'œuvres d'art. C'est d'ailleurs ce refus de qualifier les murs végétaux d'œuvres d'art qui est au cœur du débat qui va naître entre la Direction des Affaires Culturelles (DAC) et la Direction des Espaces Verts, Parcs et Jardins (DEVPJ).

Après que l'appel à projet a été lancé et que 6 artistes ont été pré-sélectionnés (par un comité *ad hoc* présidé par le maire du 3e arrondissement), le conseil de quartier « Temple » apporte une modification au projet et demande la réalisation d'un mur en partie végétalisé. L'élu à la culture est informé de la modification du projet et de l'arrivée, par conséquence, de la DEVPJ dans son administration, par la note que lui adresse Hélène Font, directrice des affaires culturelles :

---

[1234] BMO, 132 - QOC 2003-305 Question de Mme Claire de CLERMONT-TONNERRE et des membres du groupe U.M.P. à M. le Maire de Paris sur l'embellissement des murs pignons d'immeubles et de bâtiments – Conseil de Paris, avril 2003. Disponible en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=18369&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=&query=&fq=seance_string%3AAVRIL%202003 (consulté le 23 février 2016).

> [Rappel que 6 artistes ont été retenus par la Mairie du 3e puis :] « Monsieur Yves Contassot […] a souhaité que **chacun des artistes s'adjoigne un paysagiste de son choix pour que l'œuvre artistique et la partie végétale** se trouvent en harmonie. Cependant, les artistes désignés, non plus que la DAC, n'ont de compétence et ne disposent des éléments techniques et contacts nécessaires à un tel choix, qui me paraît plutôt du domaine de la DPJEV. Aussi, je vous propose que ce soit cette direction qui missionne le ou les paysagistes spécialisés dans le domaine particulier de la végétalisation verticale, susceptibles de collaborer avec les artistes, en les accompagnant dans leurs esquisses. Il me semble qu'ainsi chaque Direction demeurerait dans son domaine de compétence et d'attribution. »[1235]

L'élu à la culture contacte alors son homologue, élu à la propreté et aux espaces verts, pour envisager avec lui les modalités de l'intervention de sa direction dans le projet :

> « Je reviens vers vous au sujet du projet qui **doit associer la création artistique et le végétal** au Marché des enfants rouges. La DAC m'a informé qu'elle possédait déjà une présélection d'artistes. […] Par ailleurs, dans ce projet où le végétal et la création artistique se trouveraient intimement liés**, il me paraît tout de même préférable que les artistes soient amenés à penser au végétal, avec l'aide précieuse et l'assistance des paysagistes, en restant maîtres de leur univers et de leur langage artistiques. L'intervention d'un paysagiste, pour créative qu'elle puisse être, ne se place, en effet, pas sur le même plan que celle de l'artiste qui par nature conçoit une œuvre originale.** Il semble donc plus cohérent **que l'œuvre artistique utilise le végétal**, grâce à la complicité et **l'expertise du paysagiste** : le projet n'en sera que plus lisible et, je n'en doute pas, plus réussi. Ceci reste parfaitement compatible avec le pilotage de l'opération par la direction des Parcs, Jardins et Espaces verts. »[1236]

Cette description des paysagistes comme assistants des artistes, experts et ne pouvant être mis « *sur le même plan que […] l'artiste », seul capable de rester maître du « langage artistique* » n'est pas sans agacer le destinataire de ce courrier qui répond quelques jours plus tard :

> « Je suis quelque peu surpris par votre note du 4/9/03[1237] dans laquelle vous semblez considérer que le mur doit être conçu autour d'une fresque qui ne serait que complétée par le travail d'un paysagiste. […] A cet égard, je suis étonné de lire qu'un paysagiste ne concevrait pas une œuvre originale contrairement à un peintre qui serait le seul à bénéficier du statut d'artiste. »[1238]

Cet échange révèle la prétention qu'a l'élu à la culture de pouvoir définir qui est artiste ou non, et la contestation de cette prétention par l'élu aux espaces verts. Par-delà un conflit que l'on pourrait lire en termes d'égo entre un élu vert se rapprochant progressivement du Parti Socialiste (Christophe Girard[1239]) et d'un second élu vert plus ancré quant à lui dans son parti (Yves Contassot est porte-

---

[1235] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Dossier « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », Note de Hélène Font à Christophe Girard, le 13 juin 2003.

[1236] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Dossier « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », Courrier du 28/08/03, de Christophe Girard à Yves Contassot.

[1237] Ici, légère incohérence dans les dates, peut-être l'exact courrier auquel répond Yves Contassot était absent du dossier d'archives. Il n'empêche, la teneur d'un éventuel courrier daté du 4 septembre était certainement à quelque chose près la même que celle de celui que nous avons lu, daté du 28 août. A moins qu'une erreur de date soit survenue dans l'écriture même du courrier de M. Contassot. Quoi qu'il en soit, la fréquence rapide de cet échange de courrier nous enjoint à considérer ce léger décalage comme négligeable, dans le cadre de cette démonstration.

[1238] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Dossier « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », datée du 1er septembre 2003, note de Yves Contassot à Christophe Girard.

[1239] « M. Girard a quitté les Verts pour adhérer au PS à l'automne 2005, en déclarant : "Mon parti, c'est Bertrand Delanoë." », dans Jérôme (Béatrice), « Christophe Girard quitte Mme Royal pour M. Delanoë », in *Le Monde*, 9 juin

parole des Verts de 2003 à 2005), il s'agit ici plus largement d'une illustration sur le plan politique du travail administratif réalisé par la DAC pour revendiquer le monopole de la définition légitime des frontières de l'art public. La DAC dispose en effet d'autres arguments, ici résumés par un membre de son cabinet à Christophe Girard, en vue d'une éventuelle négociation avec Yves Contassot. Contestant l'intervention de l'élu aux espaces verts et mettant en question la capacité de la DEVPJ à réaliser un choix artistique, la DAC met en jeu sa participation financière au projet :

> « La réputation des artistes désignés par le jury n'est plus à faire. Ils se savent présélectionnés et leur annoncer l'annulation de la procédure présidée par le Maire d'arrondissement serait embarrassant. De plus, il paraît difficile de consacrer un budget d'intervention culturelle à une action dans laquelle le choix artistique est marginalisé. (note ici : des 3 artistes dont les noms nous ont été communiqués, aucun n'est connu de nos services pourtant spécialisés en art contemporain et un seul fait l'objet d'une publication sur internet). Aussi, je m'interroge sur les conditions de financement de cette opération. À l'origine, il avait été envisagé que la DAC prenne en charge la rémunération des artistes plasticiens, le ravalement du mur et la réalisation de la partie artistique sur ses budgets d'investissement au titre de la commande publique. La dépense en travaux de ravalement sur une ligne d'intervention culturelle était consentie dans la mesure où nous nous assurions d'un résultat artistique. Si les technologies spécifiques aux murs végétalisés doivent intervenir et si le pilotage de l'opération, y compris artistique, revient à la DPJEV, il apparaît que cet important budget (198 000€) ne contribuerait pratiquement plus au rayonnement culturel de Paris. La DAC pourrait en revanche réaffecter ce budget important à plusieurs autres opérations d'ampleur plus commune. »[1240]

Ce résumé de la situation met en lumière les arguments moraux et économiques dont dispose la DAC pour asseoir son rôle d'entrepreneur de morale en matière d'art public, dans les premières années d'exercice du DAV (et ici, en l'occurrence, avant même que le CAV ne soit officiellement créé). Les arguments moraux restent dans la veine de ceux mentionnés plus haut : les paysagistes suggérés par la DEVPJ ne sont pas « *connus de [ses] services pourtant spécialisés en art contemporain* ». L'auteur de cette note déduit de fait, que si les membres de la DAC ne connaissent pas ces paysagistes, il paraît peu probable qu'ils puissent être considérés comme des artistes – et ce, d'autant que le nombre de leurs citations sur internet (en 2003) n'est pas suffisamment probant. Les arguments économiques, quant à eux, révèlent la position de la DAC dans le rapport de force : la commande publique de l'œuvre d'art s'adjoint au financement des travaux de ravalement du mur, également pris en charge par la DAC. Les archives n'en disent pas plus sur ce conflit, mais Frédéric Triail, en entretien, vient terminer l'histoire :

> *« Oui, alors finalement, ça,* ***c'est un des cas où le comité n'a pas été suivi et le projet, et du coup, il y a eu une sorte de sécession*** *et le projet a été fait, je ne sais plus si c'est par la direction des espaces verts ou si c'est par je ne sais quelle direction à ce moment-là, mais ils ont pris donc un couple de paysagistes pour faire le projet végétalisé et les paysagistes, pour contourner en quelque sorte ont pris un artiste […], Pincemain, qui est un peintre tout à fait respectable, hein, c'est pas ça. Sauf que Pincemain, […] il se trouve qu'il est mort. Donc finalement, aux enfants rouges il s'est rien passé, mais c'était effectivement, pour Contassot qui avait son petit caractère, c'était une manière de détourner ça. »*[1241]

---

2008, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/politique/article/2008/05/09/christophe-girard-quitte-mme-royal-pour-m-delanoe_1042962_823448.html (dernière consultation le 13/07/2016).

[1240] Archives de Paris, Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. Cas mur pignon du marché des enfants rouges, Note de la Directrice des affaires culturelles, Hélène Font à Christophe Girard, le 16 septembre 2003.

[1241] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

Cette anecdote atteste du fait que s'il y a artification des politiques d'art public, cette artification ne se fait pas sans heurt ni contestation par d'autres services, eux aussi impliqués dans des missions d'aménagement et d'embellissement de l'espace public. Cette contestation par la direction des espaces verts de l'ambition de la direction de affaires culturelles à être la seule à pouvoir produire un jugement artistique légitime nous rappelle aux réflexions de Pierre Lascoumes sur le « *transcodage* » qui « *s'effectue dans un univers concurrentiel [dans lequel] tous les acteurs et actants ne disposent pas des mêmes pouvoirs performatifs* ». Si « *transcoder, c'est rendre gouvernable* »[1242], alors gouverner l'esthétique de l'espace public selon la traduction des conventions de l'art contemporain en normes de l'action publiques ne va pas sans contestation de la suprématie de ces normes sur d'autres, produites dans d'autres directions administratives, selon des critères différents.

D'ailleurs, même « artifiée », la politique d'art public n'en reste pas moins marquée par la permanence d'une certaine dualité dans les enjeux auxquels elle répond. Le Département de l'Art dans la Ville, à la suite du Bureau des Murs Peints semble bien, lui aussi, soumis aux problèmes posés par des enjeux d'aménagement qui perdurent dans la politique d'art public.

### *B. La permanence des contraintes urbanistiques dans la politique d'art public*

Alors que le projet avorté de mur peint et végétalisé au Marché des Enfants rouges nous a permis de montrer les arguments mobilisés par la DAC pour défendre sa position de prescripteur en matière de goût artistique, le cas du projet de mur peint dans le square des Deux Nèthes nous permet, quant à lui, de pointer du doigt l'une des frontières de la commande artistique publique que l'on pressentait également dans le cas du mur végétalisé : si le DAV – et plus largement la DAC – avait dans les années 2000 l'ambition de promouvoir l'art contemporain dans l'espace public et de produire pour cela une expertise artistique, la réalisation des œuvres n'en est pas moins restée contrainte par la morphologie et les politiques d'aménagements de cet espace.

> « La Ville de Paris souhaitant **améliorer le cadre de vie** des Parisiens en leur faisant **partager la vision de l'art contemporain**, a retenu le mur-pignon de l'immeuble 24 avenue de Clichy pour y réaliser un projet artistique.
>
> Ce mur se prête bien à cette réalisation : il est **bien visible** depuis l'avenue et se trouve en bordure du square des Deux Nèthes dont **l'aménagement** par la Direction des Parcs, Jardins et Espaces Verts a été achevé récemment. **Son décor viendrait parachever l'aménagement entrepris par la municipalité en y apportant une note artistique.**
>
> Le projet s'adressera à un **large public** et il sera conçu de manière à s'insérer d'une **manière harmonieuse** au site paysager du square. »[1243]

Dans ce paragraphe sont présentes toutes les ambiguïtés de la promotion de l'art contemporain par la commande publique de la Ville : la vocation première du département de l'art dans la ville est bien,

---

[1242] Lascoumes, 1996, *op. cit.*, p. 338.

[1243] Archives personnelles de Frédéric Triail, Ville de Paris, Direction des Affaires culturelles, Sous-direction des Nouveaux Projets, Extrait du Cahier des clauses administratives et techniques particulières (CCATP) pour le marché du Square des Deux Nèthes, Article 1 : « Objet et lieu d'exécution du marché », 2003.

explicitement soulignée ici, de faire « *partager la vision de l'art contemporain* » - en l'occurrence celle d'un groupe d'experts issus eux-mêmes du monde de l'art – à « *un large public* », c'est-à-dire dans une perspective de démocratisation de la culture. Ces deux aspects de la politique culturelle parisienne sont clairement exprimés mais ils se heurtent à des exigences matérielles propres aux lieux de l'art dans la ville : le mur sur lequel s'étend le projet artistique se doit d'être « *bien visible* », il se situe dans un espace qui a récemment fait l'objet d'un « *aménagement* ». La situation même de l'œuvre modifie ainsi son statut pour la présenter comme une « *note artistique* » qui vient « *parachever* » de « *manière harmonieuse* » un projet d'aménagement urbain. Cerise sur le gâteau d'un travail d'urbanisme, l'œuvre d'art n'est alors plus considérée comme un produit de l'action culturelle, mais bien comme un élément de valorisation des politiques d'aménagement urbain. La rhétorique de l'action culturelle et celle de l'action d'urbanisme s'entremêlent dans cet extrait et laissent planer un flou quant au sens de l'« *harmoni[e]* » dont il est question en fin de paragraphe : « *s'insérer d'une manière harmonieuse au site paysager du square* », est-ce répondre aux canons paradigmatiques de l'art contemporain ou est-ce savoir se faire oublier dans un paysage urbain renouvelé ?

Ces contraintes urbanistiques contrarient l'ambition artistique du département de l'art dans la ville, au point que son directeur d'alors, M. Triail, en arrive à qualifier certaines œuvres commandées dans le cadre du projet de tram T3 de « *décorati[ves]* » et d'ajouter à propos de l'une des œuvres :

> *« Moi je vois ça, je suis pas face à de l'art. enfin c'est ce que (hésite), j'ai du mal,, ça me touche pas. enfin je veux dire, à la limite c'est du design, […] c'est "décoratif" »*

Peut-on considérer la commande publique d'art comme le seul volet culturel ou artistique de projets d'aménagements ? Le cas du tramway[1244] se pose la question de manière critique car créer un tramway, c'est avant tout refaçonner l'espace urbain, bien plus qu'ajouter simplement un nouveau moyen de transport. Refaire la ville, la rendre belle et attractive sont les *leitmotiv* des projets de tramway dans de nombreuses villes[1245] et on peut, à ce titre, poser la question de la place des œuvres d'art dans de tels projets.

Ainsi la dualité de la commande publique d'art reste-t-elle puissante, même dans un service dont les compétences artistiques ont visiblement été renforcées et dont la capacité à se présenter comme un lieu d'expertise artistique a été construite par ses membres. À cette dualité pourtant non dépassée entre art et aménagement, s'ajoute une ambiguïté, entre travail artistique et travail administratif, soulignée par Frédéric Triail lui-même dans le mémoire qu'il rédige après avoir quitté son poste :

> *« Une ambigüité pèse donc sur la nature de nos compétences : administratives ou artistiques ? Disant comme une boutade que la gestion est un médium artistique comme un autre, nous serons contraint à fournir des preuves dans ces deux champs simultanément. »*[1246]

La composition du comité d'art dans la ville, la trajectoire du chef du département de l'art dans la ville, les intentions énoncées lors de sa création, la politique de la Ville en matière d'art plastique, les choix d'œuvres dans l'espace public de 2002 à 2009 : le DAV est élaboré pour devenir un centre

---

[1244] Je tiens à remercier Elodie Saby pour le récit de son expérience de stagiaire au sein de la Mission Tramway, à partir duquel la recherche d'informations sur ce projet a grandement été facilitée.

[1245] Voir par exemple sur ce point Hamman Philippe (dir.), 2011, *Le tramway dans la ville. Le projet urbain négocié à l'aune des déplacements*, Presses Universitaires de Rennes. Et notamment, Maximiliano Soto, page 240 : « *Le tram-train, sur les boulevards, est utilisé à la fois pour y limiter la circulation et pour rénover cet espace majeur du quartier.* »

[1246] Triail, 2014, *op.cit.*, p. 83.

prescripteur en matière d'art contemporain. Mais tout expert qu'il ait été pensé, ce département n'en reste pas moins un service et la qualité artistique du travail, promue par ses membres, reste soumise aux exigences du contexte urbain et municipal de la production artistique : la ville comme espace (nature des œuvres, entre art et aménagement) et la Ville comme administration (nature des conditions de production des œuvres). Frédéric Triail, conscient de ces contraintes, en mentionne une troisième : le paradoxe de la « commande » d'art, qui relèverait tout autant de la commande publique que du fait de commander un artiste, c'est-à-dire cadrer, déterminer son travail. Il illustre ce paradoxe par le bilan qu'il fait de la commande publique d'œuvres réalisées dans le cadre des projets de tramway.

Le projet d'œuvres accompagnant le premier tronçon du tramway T3 s'est greffé au dernier moment dans le projet global. Les œuvres ont été compliquées à réaliser car elles ont dû se fondre dans un projet d'aménagement déjà très balisé, où les contraintes techniques étaient très fortes et la méthode de sélection assez expérimentale. Frédéric Triail commente ainsi : « *Pour le [premier tronçon du tram], on a emmené les artistes sur le site, on leur a dit "imagine-toi un tramway", pas de programme !* »[1247] La liberté relative laissée aux artistes dans ce contexte (contrainte par les conditions matérielles, mais pas de contrainte thématique forte sur la forme des œuvres) et aussi le fait que la commande ait été dirigée par un membre du DAV, Ami Barak, conduisent le directeur du DAV d'alors à préférer ces œuvres-là à celles qui seront produites ultérieurement :

> *« Alors tout le paradoxe, mais ça c'est un jugement personnel, c'est que je continue à beaucoup aimer les œuvres du [premier tronçon] et que finalement, il n'y a pas beaucoup d'œuvres du [second] que j'aime. »*

A l'inverse, lors du second tronçon du projet de tram T3, prolongement du premier, la commande artistique est prévue bien plus en amont et un directeur artistique extérieur, Christian Bernard, est mandaté par la Ville pour sélectionner les artistes et diriger la commande des œuvres. Cette commande publique, plus cadrée, mieux anticipée, pousse cependant le paradoxe même de toute commande publique d'art à son paroxysme :

> *« Christian Bernard, […] il a une grande habileté sur ces histoires de commande publique parce qu'il sait devancer les désirs des élus et garder un côté pratique mais à un moment, quand on fait de l'art, il faut savoir abandonner le côté pratique et surtout je pense que, artistiquement, ça a été un peu surdéterminé. […] Voilà, et lui, il a je pense un peu enfermé ses artistes dans le programme et du coup, je pense que pour chaque artiste, ce n'est pas sa meilleure œuvre, voilà. […] alors que là, tout avait été bien organisé pour ça et au final, les événements étaient très bien conduits, la machine à être content était enclenchée, donc tout le monde était content. […] C'est tout le paradoxe, c'est qu'en même temps c'est vraiment un accompagnement. […] Et à un moment, j'ai souvent dit à la commande publique qu'on travaille avec du désir. Sur le tramway, y'a pas de désir, on se fait obligation. […] Parce que la commande publique, c'est toujours une commande politique et on est en plein paradoxe.*
>
> *[JV] : Qu'est-ce qui est paradoxal ?*
>
> *[FT] : De décider qu'il y a de l'art ! […] Donc on a essayé de jouer avec cette commande parce qu'il y avait une grande complicité avec Christophe Girard et qu'il n'était pas dupe. Mais on peut jouer, mais on a quand même ses limites là-dedans et ça ne marche pas, ça marche forcément pas à tous les coups. »*

Lassé par ces différents paradoxes, et ressentant « *une crise du jugement* », F. Triail quitte de DAV suite à la réalisation de ce projet, en 2011. Le Comité d'Art dans la Ville, quant à lui, continue d'exister ainsi jusqu'en 2016, soit deux ans après l'élection d'Anne Hidalgo, mais son activité se

[1247] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

réduit clairement à partir de 2013 – et nous reviendrons sur ces évolutions dans les prochains chapitres.

On retrouve ici les *leitmotive* de la politique de propreté analysée dans la première partie : pour les tenants de la commande publique comme pour ceux de la propreté urbaine, la morphologie de l'espace public aurait ainsi non seulement vocation à augmenter le « rayonnement » de la ville, mais également à « civiliser » les lieux. On peut comprendre que la présence d'œuvres d'art dans l'espace public puisse contribuer à en augmenter d'une certaine manière la valeur (économique et symbolique), et par suite attirer la curiosité des riverains et des touristes, améliorer la valeur symbolique d'un « lieu ».

*

L'étude du DAV et du Bureau des Murs peints nous permet de mettre en avant trois ambiguïtés de la commande publique d'art public à Paris :

- Ambiguïté sur la nature des œuvres, objets d'art ou d'aménagement
- Ambiguïté sur la nature du travail des services, artistique ou administratif
- Ambiguïté sur la nature même de la « commande » : peut-on décider qu'il y ait de l'art ?

Si ces ambiguïtés ressortent particulièrement à travers la commande d'œuvres autour du tramway, elles font écho aux enjeux de la politique du bureau des murs peints présentés dans la première section et semblent donc inhérentes à chaque époque de la construction de la compétence municipale en matière d'art urbain. Nous laissons de côté la 3e ambiguïté pour revenir en quelques mots sur les deux premières. À l'aune des différents exemples développés dans ce chapitre, il apparaît que la commande publique d'œuvres d'art soit toujours orientée par deux ambitions. La première est claire, c'est celle de reproduire dans le cadre de la rue les cadres de l'art tels qu'ils sont perçus par les pouvoirs publics. À ce titre, la nature du travail du DAV et du CAV est considérée par les acteurs publics eux-mêmes comme essentiellement artistique. La seconde ambition, mise en lumière dans l'étude du Bureau des Murs Peints, est ici moins évidente mais néanmoins toujours présente : elle correspond à la nécessité pour la commande publique de faire émerger un artiste dont le travail pourra matériellement et esthétiquement s'intégrer dans un espace gouverné par d'autres acteurs publics, eux-mêmes guidés par des contraintes matérielles et esthétiques garantes de l'homogénéité de cet espace. Autrement dit, le travail des responsables de l'art dans l'espace public, même dans un service « artifié », reste caractérisé par sa dimension administrative, contraint de s'insérer dans l'espace social du gouvernement de l'espace public au sein duquel d'autres directions administratives (comme la direction des Espaces Verts, mais aussi la Direction de la Voirie ou celle de la Propreté) ont, elles aussi, leur mot à dire sur la définition de l'esthétique de l'espace urbain.

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME SECTION

Les configurations retenues et étudiées montrent à la fois que la dualité des enjeux aménagement/esthétique perdure dans les nouveaux services et que d'autre part, le monopole qu'a tenté de construire la Ville dans le DAV est parfois remis en cause par d'autres services. Illustrant les résistances à ce que l'on a ici nommé l'artification des compétences d'art public de la Ville, les deux

observatoires ici choisis ne contredisent cependant pas l'hypothèse formulée dans cette section, selon laquelle la centralisation de la politique d'art public au sein de la DAC engendre une évolution durable des manières d'envisager l'art dans l'espace public à la Ville. Pourquoi ?

À l'aune des observatoires mobilisés dans cette section, on est désormais en mesure d'éprouver la pertinence de l'utilisation de la notion d'artification pour qualifier les évolutions observées de la politique d'art public. Nous avions proposé, en introduction, d'examiner l'efficacité cette notion à l'aune de ses effets, tels que décrits par Nathalie Heinich et Roberta Shapiro. En particulier, les effets en termes de légitimité, d'autonomie, d'élargissement des frontières, d'esthétisation et d'authentification de la politique d'art public nous intéressent.

- La création du DAV et de CAV s'inscrit dans plusieurs registres de ***légitimité***. Dans une perspective wéberienne, la légitimation de l'action publique menée au sein du DAV répond à l'ambition, énoncée par le nouvel adjoint à la culture, de faire de la Direction des Affaires Culturelles l'administration centralisée du monopole de la commande d'art public. Dans une perspective plus proche de la sociologie de la culture, on constate également que le CAV est composé d'acteurs des mondes de l'art issus d'institutions culturelles publiques considérées comme les plus légitimes, c'est-à-dire les plus élevées dans la hiérarchie des formes culturelles. Un double processus de légitimation de la politique d'art public a donc effectivement lieu, au moment de la création du Département et du Comité d'Art dans la Ville.
- Dans la mesure où la sélection des œuvres et des artistes de la commande publique devient, avec la mise en place du CAV, largement soumise aux avis émis par les membres experts de comité, on peut également affirmer qu'une forme ***d'autonomisation*** du politique a lieu dans les politiques d'art public. Alors que nos sources attestent d'une forte dépendance des choix d'artistes aux préférences des élus et responsables administratifs dans le cadre de la politique du Bureau des Murs Peints, elles nous montrent à l'inverse que le poids des préférences des élus et des cadres s'amenuise au début des années 2000.
- La création de la sous-direction aux nouveaux projets dans laquelle s'inscrit, à partir de 2001-2002, le Département d'Art dans la Ville, est la preuve manifeste de ***l'élargissement des frontières*** de la politique culturelle. Bien que permettant la fusion de services déjà existants dans l'administration parisienne (le 1%, le Bureau des Murs Peints, le Département des Arts Plastiques), le Département de l'Art dans la Ville n'en est pas moins, au sein de la DAC, un service élargi par rapport à son prédécesseur, le Département des Arts Plastiques.
- Alors que l'on peut associer la mission du Bureau des Murs Peints à une politique d'embellissement des façades dégradées, la mission du Département d'Art dans la Ville semble davantage relever d'une forme ***d'esthétisation*** de l'espace urbain via la commande d'œuvres d'art. Pensées dans un cadre urbain dépassant les seules frontières matérielles du mur ou de la façade, les œuvres commandées par le DAV s'inscrivent dans un processus de sublimation de l'espace public.
- Enfin, ***l'authentification*** des œuvres produites dans le cadre de la politique du DAV est notable en ceci que, comparée à la politique des murs peints menée jusqu'au début des années 2000, la dimension honorifique de la commande publique à l'égard des artistes est renforcée. Il ne s'agit plus seulement de commander des esquisses à des artistes pour

camoufler des murs pignons disgracieux, il s'agit désormais de proposer à des artistes dont on juge qu'ils occupent dans l'art contemporain une place prépondérante, de créer des œuvres propres à sublimer l'espace urbain.

Nous laissons arbitrairement de côté les effets d'individualisation et de raréfaction qui, bien qu'évidemment pertinents pour analyser l'artification d'une pratique culturelle, nous semblent assez éloignés des questionnements liés à l'analyse des politiques publiques auxquels nous avons tenté d'appliquer la notion d'artification. Ainsi, malgré les résistances évoquées dans la seconde partie de la section, il semble relativement fécond d'employer le terme d'artification pour qualifier les évolutions subies par la politique d'art public au début des années 2000 dans l'administration parisienne.

Reste maintenant à analyser, dans une troisième section, la place laissée au graffiti dans les politiques d'art public des années 1990 et 2000.

## SECTION 3. LA DÉNÉGATION DU GRAFFITI COMME PROBLÈME CULTUREL

Si nous avons jusqu'ici essentiellement insisté sur les éléments de rupture entre la politique d'art dans l'espace public menée par le Bureau des Murs peints et celle menée par le Département de l'art dans la Ville, nous aimerions maintenant revenir sur les points communs qui rapprochent ces deux services et prendre davantage de hauteur sur la politique d'art dans l'espace public menée à Paris de la fin des années 1980 aux années 2000. L'objet même de notre étude, l'administration des graffitis, nous porte à remarquer d'emblée que les graffitis n'entrent pas dans la préoccupation des acteurs du gouvernement naissant de l'art dans l'espace public. Autrement dit, si la Ville développe une compétence experte en matière d'art public, l'absence de considération pour les auteurs de graffiti peut être lue comme une volonté tacite mais ferme de la Ville de Paris de ne pas en reconnaître publiquement la dimension culturelle de cette pratique. Dans la mesure où d'autres institutions culturelles nationales ou privées s'engagent avec plus ou moins de succès dans une entreprise de consécration artistique des auteurs de graffitis, la cécité de la municipalité à l'égard des évolutions de ce monde nous étonne. Dans un contexte où les responsables municipaux de l'art public semblent porter une attention assidue aux évolutions contemporaines de l'art, comment comprendre cette retenue à l'égard des premières formes de reconnaissance des graffitis ? Comment comprendre cette « dénégation [du] problème public »[1248] du graffiti au sein de l'administration de la culture ?

L'enjeu de cette troisième section est de comprendre les ressorts de la « dénégation » de la dimension esthétique des graffitis par la politique d'art public. Empruntant la notion de

[1248] Gusfield, Joseph, DATE, *La culture des problèmes publics*, p. 12-13 : « Certains groupes, institutions et administrations sont intéressés par la définition et la résolution des problèmes publics. D'autres sont au contraire davantage préoccupés par leur dénégation. Ils veulent éviter l'obligation d'être impliqués dans le processus de création ou de solution du problème. Ils cherchent délibérément à résister aux tentatives de leur faire endosser le problème comme étant le leur. […] La question de la propriété ou de la dénégation est une affaire de pouvoir et d'autorité, que les groupes et les institutions peuvent rassembler pour accéder à l'arène publique, pour s'en tenir éloignés ou pour éviter d'avoir à la rejoindre. »

« dénégation » à Joseph Gusfield, nous cherchons ici à comprendre les ressorts de cette dénégation, mais aussi à en évaluer l'efficacité. Là où Joseph Gusfield emploie le terme de « dénégation », Emmanuel Henry, quant à lui, questionne l'« *occultation* » d'un problème par les pouvoirs publics, leur « *incapacité à appréhender autrement* » un phénomène ou encore, l'« *oblitération de certaines dimensions du problème* »[1249]. Nous situant dans le prolongement de cette réflexion, nous gardons cependant l'usage de la « dénégation » tout au long de cette dernière section, dans un souci de cohérence avec la mobilisation déjà régulière des travaux de J. Gusfield dans cette étude.

À travers une étude plus précise des représentations que se font du graffiti les responsables successifs de la politique d'art public de 1986 à 2011, la première partie de cette section nous permet de montrer que si le graffiti reste en-dehors des préoccupations de ces acteurs, c'est parce que son caractère illégal et populaire ne semble pas pouvoir s'accorder avec les normes qui gouvernent à la production d'art public. Puis, dans un second temps, nous montrerons les aspérités, les cas limites qui viennent nuancer la démonstration à laquelle nous nous tenons depuis le début de ce chapitre et qui montrent que des formes de valorisation culturelle émergent pourtant dans Paris, à la marge de l'action publique municipale.

## I. LA PRÉGNANCE DES DÉFINITIONS DÉPRÉCIATIVES DU GRAFFITI DANS LE GOUVERNEMENT DE L'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

Deux éléments marquent une certaine continuité dans la politique d'art dans l'espace public conduite par la Ville de Paris de 1986 à la fin des années 2000. Outre une certaine permanence de l'ambiguïté entre art et aménagement soulignée dans la précédente section, nous faisons ici l'hypothèse que les considérations esthétiques véhiculées par l'administration de la propreté à l'encontre des graffitis se retrouvent parmi les considérations urbanistiques plus générales dont héritent les acteurs de l'administration de l'art public. En effet, on constate que le refus catégorique de prendre en compte le graffiti comme une esthétique légitime est commun à tous les responsables de l'art public avec lesquels nous nous sommes entretenus. Considérés comme le résultat d'une pratique devant rester illégale ou bien, au mieux, comme un art non « cultivé », le graffiti reste en-dehors de la politique d'art public jusqu'à la fin des années 2000. Néanmoins, loin de considérer ce rejet comme le résultat d'un désintérêt à l'égard des seuls auteurs de graffitis, on revient dans un second temps sur le mépris plus large que manifeste le DAV à l'égard des peintures murales, comme facteur explicatif de la dénégation des graffitis comme objet légitimes de la politique d'art public.

### *A. DU BUREAU DES MURS PEINTS AU DÉPARTEMENT D'ART DANS LA VILLE : L'ART PUBLIC, UN ART OFFICIEL ANTI-GRAFFITI ?*

*« Parce qu'on va pas mentir non plus, c'est vrai qu'il y a une petite réticence vis-à-vis du graff. Alors j'ai un exemple, […] dans le cadre de Nuits Blanches, Futura 2000 avait proposé un projet à l'école des beaux Arts et les Beaux Arts n'avaient pas souhaité accueillir ce projet. Donc on voit bien que, dans le monde de*

[1249] Cf. Henry, Emmanuel, *op.cit.*, pp. 169-171.

*l'art, il y a une discussion. C'est pas simplement au niveau de la propreté, c'est aussi au niveau de l'esthétique. C'est vrai que c'est une esthétique quand même qui voilà, qui n'a pas toujours… […] C'est-à-dire qu'il y a la légalité, mais il y a aussi le style, hein, qui parfois par certains tenants de l'art contemporain considèrent que ce n'est pas de l'art contemporain. Parce que peinture illégale, ça peut être Soutine ou Gauguin qui peignent une porte, mais c'est pas du graff (rires) ! »*[1250]

Lors d'un entretien exploratoire en juin 2012 avec la responsable des publics de la DAC, Marie-Laure Chérel, cette dernière explicitait les réticences manifestes des institutions culturelles parisiennes à l'égard d'une éventuelle promotion du graffiti. Ces réticences, on les a largement retrouvées dans les propos des acteurs mentionnés dans les pages précédentes, au moment où, en fin d'entretien, leur avis était sollicité sur la dimension culturelle du graffiti – parfois par le truchement d'une question sur la politique actuelle de promotion du *street art* par la Ville. Ces témoignages contemporains des acteurs de l'administration de l'art dans l'espace public des années 1990 et 2000, attestent de leur réticence unanime à intégrer le graffiti dans l'action culturelle, et nous permettent rétrospectivement de déduire que cette réticence animait probablement leur action par le passé. La virulence de leurs remarques nous enjoint à formuler l'hypothèse selon laquelle deux types d'arguments justifient à leurs yeux le maintien du graffiti à l'écart de la politique d'art public : des arguments légalistes, le graffiti étant par essence et exclusivement voué à rester hors la loi ; et des arguments légitimistes, la culture populaire n'ayant pas sa place dans la politique d'art public.

Tout d'abord, les responsables du bureau des murs peints, sans dénier l'existence d'une dimension culturelle dans la pratique du graffiti, estiment dans les années 1980 et 1990, que la place de cette pratique est bien dans l'illégalité et non dans le cadre légal de la politique des murs peints. Ainsi André Hofmann s'exclame-t-il spontanément en entretien :

*« Le street art, il n'y a pas besoin d'une politique de street art ! Il y a suffisamment de street art sauvage (rires). »*[1251]

De manière plus détaillée, Annette Huard reconnaît pourtant avoir eu connaissance, dans les années 1990, de l'institutionnalisation progressive du graffiti dans le monde de l'art :

*« [AH] Celui qui se rapprochait le plus de ça, là je feuillette mon book des murs peints, c'était Di Rosa. Mais effectivement, on laissait un peu ça disons se faire spontanément. Il s'en faisait spontanément, donc on considérait, si vous voulez, que c'était plutôt le bon cadre. […]*

*JV. et donc vous me disiez que vous voyiez d'un bon œil le travail […] d'une génération peut-être antérieure aux [writers], enfin plus éloignés du hip-hop et que sinon, les autres artistes de rue, étaient plutôt considérés comme devant se développer tout seul, ou en tout cas continuer à travailler dans leur cadre de la rue ?*

*[AH]: Oui, rétrospectivement, je dirais ça. […] Non, parce qu'ils commençaient à y être, ça se développait déjà, hein, en galerie. »*[1252]

D'après les propos de Sylvie Puissant, dès la fin des années 1980 de jeunes auteurs de graffitis sont même venus à la rencontre du service des murs peints :

*« Alors à l'époque, moi, il m'est arrivé de recevoir des jeunes, qui voulaient faire du graffiti. En fait, ils me demandaient comment on faisait pour trouver un mur, avoir l'autorisation de peindre tel mur. Et moi je leur disais (ton moralisateur) "Alors écoutez les garçons – en général c'étaient des garçons – vous êtes bien gentils,*

---

[1250] Entretien avec Marie-Laure Cherel, responsable des publics DAC de Paris, 20 juin 2012.

[1251] Entretien téléphonique avec André Hofmann, responsable du bureau des murs peints, 1998-2001, le 29 février 2016.

[1252] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

*mais le principe de votre truc, c'est de faire ça de manière sauvage ! Alors vous allez peindre votre mur, moi j'irai voir et je le dirai à personne, je ne dirai pas qui c'est qui l'a fait, mais moi je ne veux pas rendre ça légal !" […] Voilà, moi c'était mon point de vue. » (Sylvie Puissant)*[1253]

« Faire ça de manière sauvage », ce souvenir de Sylvie Puissant se mimant elle-même en train de renvoyer des jeunes auteurs de graffitis de leur côté de la frontière légale est symptomatique, ces trois extraits d'entretiens attestent à la fois de la connaissance qu'avaient Sylvie Puissant et Annette Huard du développement des carrières artistiques de certains auteurs de graffitis, mais ils témoignent aussi de le refus, ou leur impossibilité, manifeste à soutenir cette esthétique dans le cadre légal de la politique des murs peints. On peut comprendre cette position, en replaçant la politique des murs peints dans le contexte historique du début des années 1990 À cette époque, en effet, le graffiti fait l'objet d'une problématisation en termes de « souillure » largement alimentée et véhiculée par les politiques de propreté de la Ville de Paris. Comme évoqué dans la première partie, les propos tenus publiquement par les responsables de la propreté dénient explicitement tout caractère artistique aux graffitis. Par exemple, l'adjoint à la propreté du Maire de Paris, Michel Elbel, s'exprime en ces termes à propos du graffiti lors d'un conseil municipal en 1988 :

> « Je voudrais quand même qu'on voit bien qu'il n'y a pas un phénomène artistique très important en la matière. Si la Propreté a pris, comme nous l'avons rappelé plusieurs fois et comme vous avez bien voulu aussi l'évoquer, des photos de certains des graffiti et des pochoirs, les graffiti-gribouillages n'ont, eux, aucune signification artistique. J'ai eu l'occasion dans un journal d'évoquer qu'on assassinait rarement Mozart en la matière ! […]
>
> Quand vous parlez de lettres de noblesse, je voudrais qu'on n'aille pas trop dans ce sens. Les graffiti en question n'ont pas de lettres de noblesse. Les graffiti en question sont des gribouillages et nous en avons l'exemple dans toute une série de capitales où des monuments tout à fait éminents sont saccagés. Je pense à Buenos-Aires où l'équivalent de l'obélisque est complètement maculé et où il doit y avoir une garde permanente ! »[1254]

Face aux dénégations publiques du caractère culturel des graffitis par d'autres acteurs municipaux fortement impliqués dans le gouvernement de l'espace public et, comme le bureau des murs peints, dans l'amélioration du cadre de vie, on peut supposer que tout soutien hypothétique à un auteur de graffiti de la part du Bureau des Murs Peints aurait engagé un conflit sérieux avec l'administration de la propreté. En outre, l'association croissante de la question des graffitis à celle du problème des « banlieues » (voir chapitre 2) imprègne, à partir des années 1990, les représentations de nombreux acteurs publics, dont celles des acteurs du de la politique d'art public, à n'en pas douter. D'une

---

[1253] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016. Dans le même esprit, elle évoque la réticence qu'elle a eu à l'idée de solliciter Ernest Pignon Ernest, artiste de rue par essence, dont la démarche ne lui semblait pas être adaptée aux objectifs de la politique du Bureau des murs peints : « mais Ernest Pignon Ernest, moi je l'ai jamais fait travaillé parce que je trouvais ça stupide. parce que le principe d'Ernest Pignon Ernest est de faire des affiches qu'il pose plutôt la nuit, qui ont des visées souvent assez politique d'ailleurs. […] c'est politique c'est pas très dérangeant, ce sont toujours des causes un peu qui, qui ne soulèvent pas, enfin qui emportent un consensus. mais c'est surtout le fait que son principe à lui, c'est de mettre des affiches sur les murs dont il sait qu'elles peuvent être arrachées dans les 24h euh, ou qu'elles sont détruites par la pluie […] et donc moi, j'avais pas envie de lui faire faire, enfin ça me semblait aller contre ses principes, donc ça m'est pas venu à l'idée de, enfin j'y ai pensé à lui, mais je trouvais pas ça bien » (Sylvie Puissant)

[1254] BHdV, Conseil municipal. Séance du 11 juillet 1988. Autorisation de M. le Maire de paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système éole (enlèvement des objets légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens.

réticence légaliste, ou administrative, on passe alors à une réticence légitimiste à soutenir les auteurs de graffitis par la commande d'art public.

Sylvie Puissant et Andé Hofmann, anciens responsables du Bureau des Murs Peints se montrent en entretien particulièrement virulents à l'égard de la politique de soutien culturel au graffiti à partir du début des années 2000, dite politique du « *street art* »[1255] :

> *« Mais alors, le street art, on le met à toutes les sauces : on enlève les cadenas du pont des arts, allez hop ! Un petit coup de street art ! »*[1256]

Anciens cadres de la Ville de Paris, ils regrettent à travers la critique de la politique dite du *street art*, une époque où le gouvernement de l'art dans la ville était certainement moins lié aux formes réelles (participation) ou imaginées du goût citoyen et populaire :

> *« [Sylvie Puissant] Je pense que maintenant ça répond, comme partout d'ailleurs, à quelque chose qui est beaucoup plus proche de la population.*
>
> *JV. C'est-à-dire ?*
>
> *SP. […] L'objectif de la municipalité, c'est pas de heurter la population. Bon, mais quand même [à son époque] les fonctionnaires, ils faisaient leur boulot, mais il n'y avait pas cet échange avec la population qu'il y a maintenant pour le moindre truc. Alors maintenant, c'est usant d'ailleurs, on n'arrête pas de faire des allers et retours avec la population. Et je pense que le street art, d'abord parce que ce sont des artistes qui sont plus issus de la population et moins (hésite) ils sont (hésite) ils sont, enfin quand même proches, plus proches je pense des préoccupations des gens eux-mêmes que ne l'étaient les artistes qui intervenaient sur les murs. […] Le street art, c'est aussi lié à des mouvements comme le rap, des choses comme ça. […] Je ne sais pas comment le dire, parce que j'ai jamais vraiment bien réfléchi à ça, mais c'est pas du tout du tout du tout la même démarche ! » (Sylvie Puissant)*

Et André Hofmann de défendre explicitement l'idée que la politique contemporaine d'art dans la ville répondrait davantage à des critères électoralistes qu'esthétiques :

> *« Je comprends, mais ça, c'est purement électoraliste parce que pour moi, ça fait partie de la démagogie, si vous voulez. En général, ça va dans le sens de la politique actuelle, c'est-à-dire qu'on favorise le niveau soi-disant compréhensible pour les gens, n'est-ce pas, sans rechercher à relever le niveau. Donc le street art, ça fait partie de ça, si vous voulez. Actuellement on favorise le street art parce que c'est une forme élémentaire d'art, compréhensible par la masse, et donc électoraliste. […] Alors que moi au contraire, j'ai cherché à relever le niveau et à amener le véritable art au niveau de la ville. C'est trop facile si vous voulez. »*[1257]

« Relever le niveau », « forme élémentaire d'art », on le voit dans cette citation, A. Hofmann ne met pas seulement en cause des usages qu'il considère électoralistes, d'une esthétique populaire dans l'espace public, il suggère également que le rôle de la Ville est bien de promouvoir un art savant, par opposition à cette esthétique. Ce dernier argument est également mobilisé par Frédéric Triail, premier directeur du DAV, pour démontrer la faible pertinence d'un soutien public à un art qu'il qualifie de peu « cultivé » :

> *« Il y a une question […] d'art plus ou moins cultivé. Et dans ces cas-là, ça devient un défaut d'être cultivé, d'être élaboré. On le voit bien avec le Street Art, il n'y a pas de réflexion sur l'art et ça devient presque un défaut d'être intelligent, parce que les artistes que je fréquente c'est des gens extrêmement intelligents et parmi les gens les plus intelligents que je connaisse. […]. Oh, vous savez, c'est toujours la même chose, c'est,*

---

[1255] Cf. Chapitres 5 et 6.

[1256] Entretien téléphonique avec Sylvie Puissant, cheffe du bureau des murs peints de 1986 à 1990, 2 mars 2016.

[1257] Entretien téléphonique avec André Hofmann, responsable du bureau des murs peints, 1998-2001, le 29 février 2016.

*comment il s'appelle le grand homme de théâtre, là, il parlait d'"élitisme de masse", parce que : est-ce que l'art populaire c'est faire de la bourrée auvergnate ou est-ce que c'est amener Shakespeare et Racine. »*[1258]

Sans plus s'étendre sur la politique contemporaine, Frédéric Triail propose de manière froide de situer le graffiti sur une échelle de légitimités hiérarchisées, reprenant implicitement une forme d'opposition entre art « savant » et art « populaire » qu'il semble considérer comme déterminante, l'ancien directeur du Département d'Art dans la Ville se contente de qualifier les initiatives actuelles du maire du 13e arrondissement – sur lesquelles nous reviendrons – de « *décoration* », alors même qu'il avait pris soin de mentionner, en début d'entretien, que « *l'insulte suprême en art contemporain, c'est "décoratif"* ».

Les acteurs de la politique d'art public, et en particulier ici André Hofmann et Frédéric Triail, estiment que cette action doit être caractérisée par son ambition légitimiste, ou de démocratisation de la culture. La production d'œuvres d'art dans l'espace public s'inscrit alors, à leurs yeux, dans une ambition municipale qui consiste à penser que la rue est un lieu privilégié de la « *diffusion de ces formes culturelles désignées comme légitimes, et par là même l'inculcation des manières de voir qu'elles charrient* »[1259]. Mais plus précisément, la désignation des formes culturelles légitimes s'appuie sur l'opposition sans cesse réaffirmée entre art savant et art populaire. Dans ce contexte, le graffiti, art « populaire » car faiblement institutionnalisé dans les mondes de l'art et associé à un ensemble de problématiques médiatisées comme relevant des « quartiers populaires » (cf. chapitre 2), est bien une figure repoussoir contre laquelle la construction définition d'une culturel « savante », et donc à leurs yeux plus légitime, peut s'appuyer. Autrement dit, leurs jugements du graffiti s'appuient sur la mise en correspondance de la légitimité culturelle d'une pratique à la légitimité sociale de ses auteurs.

Par leur vision du graffiti, ici énoncée alors qu'ils ne sont plus en fonctions[1260], les responsables administratifs de la politique de l'art public ont contribué à maintenir l'état de faible légitimité d'une esthétique par rapport à d'autres, au sein de l'administration de la culture. Par les artistes qu'ils ont proposés à la commande publique, ils se sont fait les porte-parole d'un art institué et à ce titre plus légitime à leurs yeux – même si les critères de cette légitimité ont pu sensiblement varier d'une période à l'autre. Qu'il s'agisse du regard de Mme Puissant fondé sur ses recherches autodidactes dans les galeries parisiennes, de celui de M. Hofmann fondé sur ses relations d'artiste ou de celui M. Triail fondé sur son expérience de cadre dans un musée d'art moderne, ces trois acteurs administratifs

---

[1258] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1259] Dubois, 1999, *La politique culturelle*, p. 255.

[1260] Ici retracée grâce à des propos tirés d'entretiens postérieurs à l'occupation de leurs postes. Cette méthode a ses limites car elle se fonde sur deux anachronismes. Le premier découle directement de la question qui leur est posée en entretien : « que pensez-vous de la politique des murs peints menée aujourd'hui par la Ville de Paris, à travers la promotion du *street art* ? » Cette question induit une réflexion sur la période contemporaine, les artistes et les esthétiques actuelles portées par la Ville de Paris, qui sont probablement en partie différents des artistes et des formes les plus présentes dans les villes il y a 10, voire 20 ans. Et là naît le second anachronisme : pour produire cette analyse conclusive, on ne peut que déduire du point de vue contemporain des acteurs, un point de vue qui guidait leur action dans une période passée. Si rien ne nous permet de dire qu'ils pensaient exactement la même chose au moment où ils étaient aux affaires, il semble également assez peu probable que leur point de vue ait été totalement inversé et qu'ils aient, à un moment ou à un autre, déjà envisagé de promouvoir le graffiti comme objet culturel, via la commande publique.

tirent leurs expertises artistiques de l'interprétation des conventions d'un monde de l'art qui reste, à l'époque, encore relativement fermé aux auteurs de graffitis.

Au-delà du rejet des graffitis, c'est aussi plus largement le rejet des murs peints et de la peinture en général, comme élément constitutifs des conventions de l'art contemporain, qui sont à prendre en compte pour comprendre la dénégation culturelle des graffitis dans les années 2000.

### *B. LA LIQUIDATION DE L'HÉRITAGE DU BUREAU DES MURS PEINTS*

> « Ce Comité devrait également jouer le rôle de commission d'enlèvement de toutes les erreurs de l'art public qui se sont accumulées. »[1261]

Lors de notre entretien, le premier directeur du Département de l'Art dans la ville, Frédéric Triail, nous a affirmé très clairement qu'il avait mis un point d'honneur, au cours de l'exercice de cette fonction, à ne pas privilégier la réalisation de murs peints dans la ville. Cette affirmation reposait essentiellement sur deux faits : en premier lieu l'absorption du service « murs peints », de son responsable et de son budget par le nouveau département de l'art dans la ville a certainement contribué à atténuer l'importance de ces objets urbains, en les diluant dans un programme plus vaste de promotion de l'art sous toutes ses formes dans le nouveau service :

> *« Je crois qu'il n'y a eu qu'en 2003 où le budget murs peints a été distinct et il a été fondu dans la commande publique dès 2004, ou 2005, enfin bref, […] on n'a plus fait de mur peint. »*

L'hétérogénéité des styles artistiques mis en avant sur les murs peints dans les années 1990 ne fait pas l'unanimité au DAV. Mais plus profondément, c'est leur fonction même d'objets d'aménagement urbain qui contribue à les délégitimer aux yeux d'un DAV pour lequel une démarche artistique devrait, au contraire, proposer une critique de l'espace public :

> *« Mais du coup, le mur peint, ça apparaît comme un procès assez stéréotypé où de toute façon, on a toujours quelqu'un qui fait son crobard[1262] et puis on met le crobard à l'échelle du mur et puis voilà. […] Parce que finalement le mur peint, c'est de l'art de chevalet qui prend une expansion, qui est augmenté en quelque sorte, voilà. […] Parce que en fait le mur peint c'est quelque chose qui vient, qui vient recouvrir une faille dans la ville […].*
> *JV. Oui, le mur peint c'est plutôt un cache-misère ?*
> *FT. Oui, pas forcément misère, mais un cache-histoire en fait, ça cache l'histoire du bâtiment et nous, la commande publique on l'a conçue parfois comme étant un peu, pas toujours mais parfois un peu en rupture avec la ville. […] L'idéal, c'est une dimension critique. Voilà, quand la commande publique a une dimension critique. »*[1263]

La critique de l'héritage du bureau des murs peints est forte. Tellement forte que Frédéric Triail évoque l'existence, alors, d'une « doctrine » qui conduisait à exclure de fait tout projet de mur peint, suite notamment au règlement des débats autour du projet de mur de la place Goldoni – exemple déjà évoqué dans la première section de ce chapitre.

---

[1261] Paul Ardenne, séance d'ouverture du CAV, 7 avril 2004, archives privées de F.Triail.
[1262] Crobard : mot familier pour désigner un croquis.
[1263] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

L'opposition entre le projet porté par le Bureau des murs peints (notamment en la personne de son dernier directeur, André Hofmann) et celui porté par le DAV se focalise notamment sur la question de la pertinence esthétique du mur peint lui-même[1264]. Et, étonnamment, c'est encore une fois autour du projet de la place Goldoni, véritable « *turning point* » de la politique d'art public au début des années 2000, que cette opposition s'incarne. Après que le projet de mur peint proposé par Corneille en 2000 a été abandonné suite aux contestations des riverains, un nouvel appel à projet est lancé en 2004 par le Département d'Art dans la Ville, pour une commande publique d'œuvre place Goldoni. Ne précisant aucune attente en termes de mur peint, l'appel à projet évoque même la possibilité de réaliser une œuvre en trois dimensions :

> « Aujourd'hui, la Ville de Paris lance donc une consultation restreinte d'artistes pour la conception d'un nouveau projet, dans un esprit de concertation avec les habitants. […]
>
> Le mur-pignon sur lequel est prévu l'intervention artistique est imposant par ses dimensions (666 m2), or la place Goldoni est relativement confinée et n'offre guère de recul pour une vision globale de l'ouvrage. […] L'œuvre pourrait être aussi bien bi que tridimensionnelle, en prenant en compte cependant la vétusté du mur-support, réalisé en maçonnerie de moellons. »[1265]

Suite à cette nouvelle consultation d'artistes, c'est une œuvre de Patrick Corillon qui est retenue. Cette œuvre n'est pas à proprement parler un mur peint puisqu'elle intègre entre autres des plaques de métal laqué, représentant des ballons, fixées au mur :

---

[1264] En entretien, Hofmann et Triail on d'ailleurs très bien résumé cette opposition, chacun à leur manière :

Hofmann : « Et c'est tout simplement parce que l'adjoint au maire, Christophe Girard, n'aime pas les murs peints. […] C'était une politique tout à fait bling bling, avec les nuits blanches. […] Alors c'était la fin des murs peints, pratiquement et c'est comme ça qu'ils sont morts. […] La Nuit Blanche, c'est un événement, c'est événementiel. Le mur peint, ça n'est pas événementiel, ça fait partie de l'aménagement, voilà. »

Triail : « Parce que moi je venais de l'art contemporain, je représentais tout ce qu'il détestait et euh... donc lui, il était dans un art que j'appelle convenu, […]. voilà, y'avait une divergence de goût absolue le concernant. »

[1265] Archives privées de Frédéric Triail, « Place Goldoni, PARIS 2ème, projet d'intervention artistique, cahier des charges », non daté.

Figure 23 – Œuvre de Patrick Corillon sur le mur de la place Goldoni, février 2017. crédit photo jv.

Et Frédéric Triail de commenter rétrospectivement le choix de cette œuvre :

> *« Alors finalement, on a fait un concours. […]. Et finalement, assez ironiquement, on fait un projet de Patrick Corillon qui est au fond en 3 dimensions, enfin qui est un peu sculptural quoi, mais accroché au mur, voilà, on s'en tire comme ça. »*[1266]

La « doctrine » énoncée à demi-mots au sein du comité de l'art dans la ville et évoquée plus tôt dans l'entretien fait en réalité référence au choix fait par le Comité d'Art dans la Ville, dès ses premières réunions, de ne pas prolonger la production de murs peints dans le cadre de la commande d'art public de la Ville :

> *« Le cas des murs peints est réglé. Les urbanistes disent et tout le monde dit, en fait, tous les experts disent : "mais il faut laisser respirer les murs, il ne faut pas imposer l'art sur les rythmes de la ville, il n'y a rien de plus beau qu'un mur nu, qu'un mur de pierres nu etc. surtout pas d'œuvres sur les murs !" Parce que c'est surajouter, ce sont des vignettes, ça n'a aucun sens. Et ça, c'est une doctrine qui est restée pendant tout le temps où je suis resté là. […] Effectivement, il y a un consensus art-urbanisme qui est de dire "la ville c'est beau avec ses murs" […]. Et côté art, on n'est pas dans une notion de l'art où on vient appliquer un art en deux dimensions qu'on vient appliquer comme ça et raconter quelque chose d'étranger à la ville. Parce que l'autre aspect de la doctrine, c'était aussi que chaque œuvre ait, trouve son sens dans la ville. Alors ça marche ou ça ne marche pas, mais c'est quand même quelque chose que l'on a essayé de faire. […] C'est quelque chose qui s'est dégagé au fur et à mesure. […] Il y avait une part de flottement ou de non-dit. […] Il se trouve qu'il y avait une certaine cohérence dans les idées des experts et que donc ça dégage une doctrine. Mais quand je parle de doctrine, ce n'était pas juridique, […] si vous voulez, on peut appeler ça une croyance, une construction. Mais en même temps, c'est assez constant et assez solide, enfin sur cette période-là, »*[1267]

Ni doctrine, ni norme, ce refus des murs peints ressemble bien plus à ce que nous avons déjà plus haut désigné comme une convention partagée par les acteurs du monde de l'art contemporain. En

[1266] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.
[1267] *Idem.*

effet, dans les années 2000, l'art contemporain se définit en partie contre la peinture[1268] et le refus de prolonger la production de murs peints dans la politique du DAV est une preuve de plus – s'il en fallait – que le Comité d'Art dans la Ville est une instance de traduction des conventions du monde de l'art en normes de l'action publique.

Quelques jours après notre entretien, Frédéric Triail nous transmet par email une série de documents, tirés de ses archives personnelles, dans lesquels figurent étonnamment quelques projets de murs peints. Le message qui les accompagne lui permet de nuancer les propos tenus en entretien, d'atténuer la contradiction apparente qu'il peut y avoir entre son souvenir (d'une doctrine forte) et les faits archivés, tout en réaffirmant ce souvenir d'une autre manière :

> « Bonjour Julie,
>
> Voici bien un enseignement pour chercheurs : ne jamais se fier à la mémoire de l'interlocuteur. En revenant à mes archives, je dois modifier mon propos et avouer mon embarras d'avoir oublié un beau projet réalisé : celui de l'Ecole Binet dans le 18ème, par Carmela Gros. […] Il y a eu aussi le square des deux Nèthes, qui ne s'est pas fait : le projet de Guy Limone a été jugé « déplacé ».
>
> Ces deux projets + les Enfants Rouges me rappellent que nous avons fait la tentative d'occuper les murs de façon contemporaine et non comme un simple support de peinture (je joins aussi un petit texte de 2001). Je vous envoie aussi les CR. J'ai gardé le souvenir très net de cette affirmation du mur qui ne doit pas être peint, je ne la relis pas mais espère que vous la trouverez. »[1269]

Une affirmation aussi explicite du refus des murs peints reste introuvable dans les documents consultés,[1270] mais les murs peints restent effectivement des projets très marginaux dans la politique d'art public menée par le Département d'Art dans la Ville. Outre l'œuvre *Bleujaunerougerouge* réalisée par Carmela Gros, sur un mur de l'école Binet dans le 18e arrondissement,[1271] nous n'avons trouvé la mention dans les archives de Paris que de deux projets de murs peints entre 2002 et 2011 – tous deux évoqués au cours de la deuxième section de ce chapitre, et par ailleurs non réalisés *in fine*. Le premier, sur le mur du marché des enfants rouges rue de Bretagne, est finalement transféré à la Direction des Espaces Verts, Parcs et Jardins, avant d'être abandonné suite au décès prématuré de

---

[1268] Voir notamment sur ce sujet : Kuang-Yi Chen, 2001, *Le refus de la peinture de chevalet dans l'art contemporain*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université Paris X.

[1269] Message électronique de Frédéric Triail à l'auteure, daté du 20 février 2016.

[1270] Cela dit, on en retrouve effectivement des preuves, notamment dans ce très court extrait du relevé de décisions du Comité d'Art dans la Ville du 12 juillet 2004, à propos d'une proposition d'acquisition de l'œuvre *La maison de Dalida* d'Alexandre Périgot (l'auteur souligne) : « *Hélène Font présente le projet d'acquisition de l'œuvre d'Alexandre Périgot intitulée La maison de Dalida. Constituée d'une trentaine de panneaux en contre-plaqué peint en trompe l'œil, en forme de gigantesque puzzle, elle reconstituait la façade de la maison montmartroise de la chanteuse. […]* ***Avis du Comité*** *– […] Pour Jean-Louis Cohen enfin,* La maison de Dalida *est une hypothèse nomade qui s'oppose aux canons de l'in situ et renouvelle le genre du mur peint.* » L'amovibilité de l'œuvre d'Alexandre Périgot la distingue de l'immobilité des murs peints plus classiques et séduit à ce titre le comité de l'art dans la ville.

[1271] Cette oeuvre Carmela Gross est une commande réalisée dans le cadre d'un « échange artistique programme » entre Sao Paulo et Paris, à « l'occasion du 450e anniversaire de la fondation de la Ville De Sao Paulo ». » . En échange de l' « habillage de la façade de l'école » par Carmela Gross, l'artiste français « Philippe Mayaux a été invité à concevoir un important mural peint dans le centre de Sao Paulo. » : « *L'œuvre, intitulée bleujaunerougerouge comporte un habillage de la façade de l'école délimitant la cour de récréation : une composition qui reprend la géométrie de la façade en l'animant de plages colorée dans les couleurs primaires : jaune, rouge, bleu et blanc. Une peinture au sol de la promenade principale intérieure et de l'allée extérieure menant à l'école prolonge cette composition colorée et rythmée.* » Citation extraite des Archives privées de Frédéric Triail, « DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES, SOUS-DIRECTION DES NOUVEAUX PROJETS, Département de l'Art dans la Ville. Objet « mur décoré au square des deux Nèthes », Rapport de présentation au maire de Paris ».

l'artiste choisi. Le second, pensé en complément du projet d'aménagement du square des Deux Nèthes ne sera finalement pas mené à terme, bien que le texte qui le présentait ait été le seul à faire explicitement référence au « *cadre [des] actions culturelles de la Ville de Paris [qui] réalise depuis une vingtaine d'années des œuvres d'art sur les murs-pignons de la capitale* »[1272]. Mais deux nuances sont à apporter. D'abord, on note que si les termes « artistes » ou « contemporain » sont bien employés dans le rapport de présentation du projet au Maire, l'expression « mur décoré » est avancée dès l'objet du message et peut être lue, si l'on extrapole, comme une forme de nuance apportée à ce type d'œuvre – les références aux fonctions décoratives d'une œuvre étant, dans le monde de l'art contemporain, péjoratives. Cette piste de lecture reste toutefois fragile. Ensuite, le projet n'a pas abouti. En effet, l'œuvre de Guy Limone retenue pour ce mur, *Mes 225m² à Paris*, n'a finalement pas été réalisée, le projet ayant été, d'après Frédéric Triail, « jugé déplacé. Afficher le plan d'un spacieux appartement d'artiste ne pouvait être assumé par une municipalité qui luttait contre la crise du logement. » L'exception à la « doctrine » ne s'est donc jamais concrétisée. Mais ironiquement, alors que Frédéric Triail a quitté le DAV début 2011, une fresque signée du graffeur Jonone est inaugurée sur un autre mur du même square en 2011.[1273]

[1274]

Sans pour autant reprendre à notre compte l'idée de « doctrine », les éléments dont nous disposons nous portent à constater que le Comité d'Art dans la Ville s'inscrit globalement en faux vis-à-vis de l'héritage du bureau des murs peints, menant ainsi à l'arrêt quasi complet de la production de murs peints par le Département d'Art dans la Ville.

*

La dénégation de la valeur artistique des graffitis par les acteurs de la politique d'art public de Paris, des années 1980 aux années 2000, est manifeste. Elle s'appuie sur plusieurs arguments, mobilisés par les uns et les autres, dans différents contextes. A la fin des années 1980 et pendant les années 1990, les responsables du Bureau des Murs Peints cohabitent avec un monde du graffiti encore

---

[1272] Archives privées de Frédéric Triail, « DIRECTION DES AFFAIRES CULTURELLES, SOUS-DIRECTION DES NOUVEAUX PROJETS, Département de l'Art dans la Ville. Objet « mur décoré au square des deux Nèthes », Rapport de présentation au maire de Paris »

[1273] « Une fresque en hommage à l'abbé Pierre. A l'occasion du quatrième anniversaire de la mort de l'abbé Pierre, le 22 janvier 2007, le maire de Paris et le président de la Fondation Abbé Pierre dévoileront, samedi, une oeuvre commémorative à sa mémoire. La fresque - réalisée par le *street* artiste-graffeur JonOne - sera installée dans le square des Deux-Nèthes (XVIIIe), à proximité de la place de Clichy. Inauguration samedi, à 11 heures. », in *Le Parisien*, mercredi 19 janvier 2011, p. 75.

[1274] Image issue du blog http://abracadablog.canalblog.com/archives/2013/08/13/27378534.html (consulté le 22/02/2016).

très faiblement institutionnalisé – même si quelques auteurs de graffiti présentent depuis quelques années leurs travaux en galeries d'art. Alors que les acteurs de l'administration de l'espace public – et en particulier ceux de la direction de la propreté, cf. chapitre 1 – sont pris dans un processus de problématisation du graffiti en termes de désordre urbain, il semble impossible pour les acteurs de la Direction de l'Aménagement Urbain, qui est par ailleurs aussi en charge du ravalement des façades, de qualifier publiquement le graffiti en termes culturels ou artistiques. Pouvant individuellement admettre les qualités esthétiques des œuvres de tel ou tel auteur de graffiti dont ils savent par ailleurs qu'il a pu être exposé dans une galerie, Sylvie Puissant et Annette Huard estiment néanmoins que les graffitis sont avant tout définis par leur dimension illégale et ne peuvent, à ce titre, faire l'objet d'une commande publique dans le cadre de la politique des murs peints. Au début des années 2000, le Département d'Art dans la Ville n'oriente pas davantage la politique d'art public vers une reconnaissance des qualités esthétiques des graffitis. Mais les raisons de ce refus sont différentes : plus que les graffitis eux-mêmes, ce sont de manière générale les murs peints qui sont marginalisés dans la commande publique menée par un service qui reproduit, dans la politique d'art public qu'il mène, le refus de la peinture promu par les conventions de l'art contemporain jusqu'aux années 2000. Enfin, en plus de ces arguments légaux, puis conventionnels, s'ajoute l'argument, selon lequel la qualité populaire de auteurs de graffitis et de leurs œuvres les rendent impropres à s'intégrer dans une politique d'art public essentiellement légitimiste.

Cependant, face à la montée en puissance des espaces de consécration artistique du graffiti dans les institutions nationales ou privées domiciliées à Paris, le refus permanent de toute forme de soutien à l'égard de cette pratique infrapolitique, dont les qualités artistiques sont de plus en plus mises en lumière, devient complexe. Dans ces conditions, on peut observer, aux marges de l'action culturelle de la Ville, l'apparition de formes ponctuelles et individualisées de soutiens à ceux que l'on commence à considérer comme des artistes de rue.

## II. DES SOUTIENS PONCTUELS ET INDIVIDUELS AU GRAFFITI, DANS LES MARGES DE LA POLITIQUE D'ART DANS L'ESPACE PUBLIC

Des années 1990 aux années 2000, la fréquence des expositions et ventes d'œuvres réalisées par des auteurs de graffitis s'accroît. Présentés dans des galeries ou des expositions temporaires, les travaux (essentiellement des toiles) de ces auteurs de graffitis ayant embrassé une carrière artistique sont présentés comme des œuvres d'art, dont le sens même est le reflet des expressions clandestines que leurs auteurs produisent en parallèle dans la rue. Au cours de cette progressive entrée du graffiti dans institutions du monde de l'art, le terme même de graffiti fait débat. Se revendiquant du « graff' » ou du « tag » quand ils viennent du mouvement hip-hop ou plus largement du *writing*, de « l'art urbain » ou du « pochoirisme » quand ils ont commencé à peindre dans la rue après leurs études aux Beaux-Arts au début des années 1980 ou de « *street art* » à partir du milieu des années 2000, tous ces courants sur lesquels nous sommes revenus en introduction ont pour point commun que les artistes qui les animent œuvrent au moins en partie illégalement dans la rue et confèrent à leurs œuvres un sens qui trouve son origine dans cette expression infrapolitique.

Face à l'institutionnalisation naissante du graffiti, dont nous rendrons seulement compte à travers la mention de quelques grandes expositions, la Ville de Paris reste en retrait. La construction de son

expertise artistique dans l'espace public s'étant en partie construite dans le refus même de reconnaître officiellement toute qualité esthétique au graffiti, son acculturation à la nouvelle inscription du graffiti dans le monde de l'art se fait très lentement, et surtout à partir des années 2010. Néanmoins, quelques signes de timides soutiens à cette esthétique sont visibles dans les marges de l'administration de la culture et, plus rarement, de l'art public. Ils sont essentiellement de deux ordres : des soutiens événementiels, éphémères d'une part, et des soutiens individuels, exceptionnels d'autre part. Avant de clore ce chapitre, revenons sur ces quelques exceptions qui nous permettent de nuancer la force de la dénégation culturelle du graffiti telle que jusqu'ici démontrée.

### *A. DES ÉVÉNEMENTS PARISIENS SUR FOND DE FRILOSITÉ MUNICIPALE*

Plusieurs événements culturels majeurs ont, depuis le début des années 1990, eu lieu à Paris et mis en valeur le graffiti dans un cadre artistique. Ces événements, pour avoir lieu sur le sol parisien, ont la particularité d'être organisés par des institutions qui ne sont pas la Ville de Paris : l'État, des musées nationaux et des fondations privées. Quelques exemples, étudiés à partir de sources de seconde main, nous permettent ici de présenter rapidement l'effervescence des institutions du monde de l'art autour du graffiti.

En 1991, déjà, l'exposition Hip-hop Dixit, en 1991 est le fruit d'une volonté ministérielle de soutenir le graffiti, en tant que pratique issue de la culture hip-hop. L'histoire de cet événement est analysée par Vincent Dubois[1275]. Il s'applique dans cet article daté de 1994 à démontrer que cette exposition constitue l'une des premières formes de problématisation culturelle du graffiti hip-hop par les pouvoirs publics, qui jusqu'alors l'avaient plutôt identifié comme outil de l'action sociale.[1276] L'opération *Hip-hop Dixit* s'articule autour de trois expositions (deux présentations de l'exposition « Hip-hop, le mouv' au musée », l'une à l'écomusée de Fresnes entre juin et septembre 1991, l'autre au musée des Beaux-Arts de Meaux ; puis la présentation de cette exposition, alors renommée « Graffiti Art : artistes américains et français, 1981-1991 », au Musée national des monuments français, de décembre 1991 à février 1992). Au sein de cette exposition, les deux registres de justification, sociale et culturelle, coexistent et l'idée de l'auteur est dans un premier temps de questionner ces deux catégories d'action. Il postule que « *l'existence d'une telle opération doit tant à l'état du champ artistique qu'à la manière dont les "problèmes sociaux" sont socialement construits* » et avance dans un premier temps que le projet artistique et culturel est justifié par un objectif d'intégration sociale. Précisant son propos, il rappelle qu'un double contexte contribue par ailleurs à légitimer la production de cet événement. D'un côté, cette première grande exposition de graffiti est rendue possible par l'existence préalable d'autres expositions similaires à l'étranger ainsi

---

[1275] Voir Dubois Vincent, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière », in *Revue française des affaires sociales*, La documentation française, 1994, 2, p. 27-42.

[1276] Sur ce sujet, voir notamment Lafargue de Grangeneuve (Loïc), Kauffmann (Isabelle), Shapiro (Roberta), 2008, « Cultures urbaines, territoire et action publique », Rapport final pour le ministère de la Culture et de la Communication. Voir également Faure, Sylvia, et Marie-Carmen Garcia. 2005. *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, Paris, la Dispute ; et 2008, « Hip-Hop et politique de la ville », in *Agora débats/jeunesses*, 49 (3): 78. Voir aussi Lafargue de Grangeneuve, Loïc, 2008, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Presses Universitaires du Mirail, p. 23 : « La mise sur agenda de la culture hip-hop s'effectue par le biais de la politique de la ville, et ce cadrage initial demeure aujourd'hui le fondement principal de l'action publique vis-à-vis du hip-hop. ».

que par la présence d'auteurs de graffitis sur le marché de l'art ; à ce titre, *Hip-hop Dixit* n'est pas à proprement parler un « coup de force » du ministère de la culture. D'autre part, la présence du problème public des banlieues à l'agenda médiatique et politique (cf. chapitre 1) mobilise à cette époque tous les secteurs d'action publique sur ce sujet, le secteur culturel également. Le hip-hop étant identifié comme ensemble de pratiques « des banlieues », ce contexte politique et social justifie la tenue de cette exposition qui prône la reconnaissance culturelle du graffiti et, à travers elle, une forme de paix sociale : dans un tel contexte, refuser la « dignité artistique » au graffiti serait comme « *refuser cette reconnaissance, avaliser l'ostracisme dont sont victimes les populations des banlieues* »[1277]. L'opération Hip-hop Dixit vise donc à « *ne plus isoler la jeune population immigrée en valorisant ses aspects les plus créatifs* »[1278]. Justifié par un contexte artistique international et des enjeux sociaux à l'échelon national, des ambitions culturelles animent également cet événement. Ces ambitions sont de trois ordres, et Vincent Dubois les explicite dans un deuxième temps : modifier les pratiques de musées pour y attirer de nouveaux publics répond d'une part à une ambition de démocratisation de la culture ; promouvoir une culture populaire dans une institution parisienne centrale et légitime (le musée national des monuments français) répond d'autre part à une ambition de démocratie culturelle. Le changement de nom de l'exposition et la mention du terme « Graffiti Art » dans sa seconde version contribue également à affirmer, voire performer, la dimension artistique des œuvres et des auteurs qui y sont présentés. Enfin, dans un troisième temps, l'auteur revient sur la réception de ces ambitions culturelles, réception marquée par la lecture quasi-exclusivement sociale de l'événement. Outre l'indifférence des critiques d'art à l'égard de cette exposition, l'auteur met en lumière les commentaires essentiellement sociaux qu'elle suscite, ainsi que la violence des critiques qu'elle reçoit. Des journalistes « *se demandent s'il ne faudrait pas mettre les taggers en prison plutôt qu'au musée* »[1279]. Cet absence de soutien culturel à l'exposition pousse même le ministre de la Culture de l'époque à monter au créneau pour la défendre publiquement et faire « *la différence entre les "bons" graffitis à vocation artistique et les "mauvais" qui ne sont rien d'autre que des actes de vandalisme* », sauvant *in extremis* son exposition. L'histoire de cette exposition, ici résumée, nous éclaire sur la faiblesse, en 1991, de la capacité du ministère de la culture à faire accepter une définition artistique du graffiti à l'intérieur même du monde de l'art.

La violence des critiques adressées à l'encontre de cette exposition met en accusation du pouvoir en place. Et outre la prégnance d'une définition du graffiti en termes de nuisance ou en termes d'outil privilégié du travail social, la faiblesse des effets de cette tentative publique de consécration peut expliquer la frilosité qu'auront, à la suite de cette exposition, les pouvoirs publics à s'engager dans la promotion culturelle du graffiti. C'est ensuite essentiellement à partir du début des années 2000 que de nouvelles expositions d'ampleur se succèdent à Paris. Consacrées au graffiti et le promouvant au rang d'art, elles sont essentiellement le fruit d'initiatives nationales ou privées – la municipalité parisienne brillant systématiquement par son absence. Nous en retenons ici quatre, dont deux se tenant au Grand-Palais :

---

[1277] Dubois, 1994, *op.cit.*, p.4.
[1278] *Idem.*
[1279] *Ibid.*, p.11.

**Du 13 au 15 octobre 2006, l'exposition RUE**, organisée par la Ministère de la Culture et de la Communication attire « près de 45 000 personnes au Grand Palais. »[1280] Consacrée aux « cultures urbaines », catégorie floue utilisée par les pouvoirs publics pour désigner pêle-mêle un ensemble de pratiques culturelles et artistiques populaires, nées et pratiquées dans l'espace urbain et ayant pour caractéristique première la remise en cause, parfois clandestine, des usages réguliers de cet espace. Parmi les « cultures urbaines », le graffiti est donc ici élevé au rang d'art :

> « En leur offrant la possibilité de s'exprimer au cœur de Paris, devant un public nombreux, au sein d'une manifestation très médiatisée, « Rue » leur a donné - et à travers eux à leurs disciplines artistiques - une visibilité inattendue. Ils ont pris cette opportunité comme « une main tendue » et espèrent qu'elle augure d'une reconnaissance sur le long terme. »[1281]

**Toujours au Grand Palais, l'exposition TAG** fondée sur la présentation des collections privées de l'architecte Alain-Dominique Gallizia, se tint **du 27 mars au 26 avril 2009.** Soutenue par l'établissement du Grand Palais et Ministère de la Culture et de la Communication, cet événement a permis d'exposer « 300 toiles de même format et sur le même thème ont été réalisées pour former le plus important témoignage de cet art éphémère sur plus de trois générations. »[1282]

Cette exposition est suivie de près par une autre au succès lui aussi retentissant : **« Né dans la rue. Graffiti » se tient à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, du 7 juillet au 29 novembre 2009.** L'exposition part du constat suivant :

> « Solidement ancré dans le paysage culturel, le graffiti traverse aujourd'hui les domaines des arts plastiques, du design et de la publicité. Pourtant, en dépit de son omniprésence, cette forme d'expression essentiellement illégale, dont les origines et l'histoire demeurent peu connues du grand public, continue d'évoluer en périphérie du monde artistique contemporain. »[1283]

Retraçant l'histoire du graffiti hip-hop comme la genèse d'une « forme d'art omniprésente et en perpétuelle évolution », cette exposition privée participe à son tour à une forme de consécration du graffiti comme objet culturel et esthétique inscrite dans le champ de l'art.

**Le Palais de Tokyo**, centre d'art contemporain ouvert par l'État en 2002, est également un lieu de reconnaissance du graffiti. En **2007 s'y tient par exemple l'exposition *Graphology***. Plus régulièrement, depuis 2013 se tient chaque année au Palais de Tokyo **l'événement « Lasco Project »** au cours duquel des artistes du mouvement dit « *street art* » viennent présenter leurs œuvres dans les couloirs et sous-sols de ce centre d'art. Témoins de la reconnaissance de ces artistes, ces expositions en sous-sol peuvent aussi être lues comme l'image d'une place toujours marginale dans le monde de l'art contemporain.

Outre ces expositions, l'engagement de l'établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC) du Parc de la Villette à l'égard des cultures urbaines et plus particulièrement du graffiti est notable. Après avoir accueilli à partir de 1994 le festival *Villette Hip-hop*, il est désormais l'organisateur du *Villette Street Festival* depuis 2014. Les festivals de hip-hop se développent en

---

[1280] Collectif, 2007, « Rapport de la mission cultures urbaines » du ministère de la Culture, page 28.
[1281] *Ibid.*, page 66.
[1282] Voir http://www.tagaugrandpalais.com/ (dernière consultation le 24 mai 2016).
[1283] « Né dans la rue, Graffiti », Dossier de presse, Fondation Cartier pour l'art contemporain.

nombre en Île de France au cours des années 1990. Mettant en lumière les pratiques hip-hop que sont le rap, la danse (break, smurf) et le graff', ils comptent de toute évidence parmi les premiers lieux de soutiens institutionnels – indirects – aux auteurs de graffitis. Au sein de chacun de ces festivals, le graff' a fait l'objet de différentes mises en valeur à travers des expositions, des workshops, des démonstrations, des présentations d'ouvrages, etc. En particulier, la création du WIP (*Work In Progress*) en 2010 témoigne du soutien de cet EPIC « *aux cultures hip-hop, aux nouveaux territoires de l'art, aux cultures en prison ou à l'hôpital et aux pratiques amateurs créatrices d'esthétiques nouvelles* »[1284] parmi lesquelles on compte notamment le graffiti.[1285]

Autrement dit, l'espace parisien, lieu par excellence de la centralisation culturelle française, accueille régulièrement, depuis les années 1990 et surtout 2000, des événements qui contribuent à la consécration artistique du graffiti. Mais la Ville de Paris elle-même reste relativement étrangère à ces événements, témoignant ainsi en creux d'une non-reconnaissance culturelle prolongée de cette pratique qu'elle s'est par ailleurs employée, jusqu'au début des années 2000, à éradiquer de son espace public. Cela dit, on peut retrouver les traces d'une implication de la municipalité parisienne dans la reconnaissance culturelle du graffiti à travers le soutien qu'elle assure au festival Paris Hip-hop. La Ville est en effet partenaire du *Paris hip-hop festival* depuis 2006, via la subvention qu'elle accorde à l'association *Hip-hop citoyen* qui l'organise. Dans leur rapport intitulé *Cultures urbaines, territoires et action publique*, remis au Ministère de la Culture en 2008, Roberta Shapiro, Isabelle Kauffmann et Loïc Lafargue de Grangeneuve précisent au sujet de ce festival qu'il « *se présente comme le premier festival hip-hop parisien* »[1286]. Si « *le festival se déroule surtout dans les quartiers populaires des 18e et 19 arrondissements* », il « *essaime également dans les quartiers bourgeois (inauguration à la mairie du 9ème arrondissement, cinéma dans le 6ème arrondissement, graff dans le 16ème arrondissement au Palais de Tokyo) et des classes moyennes (graff dans le 13ème arrondissement ; battle dans le 14ème arrondissement)* »[1287]. Indirectement, la Ville de Paris permet ainsi le développement d'événements ponctuels voués à promouvoir le graffiti en tant qu'art, au sein des festivals hip-hop qu'elle subventionne.

Mais d'autres événements culturels plus directement organisés par la Ville de Paris ont pu, ponctuellement, mettre en scène des performances de graffiti, comme nous l'explique en entretien la responsable des public de la Direction de Affaires Culturelles, Marie-Laure Chérel :

> *« Il **y a eu pas mal d'événements**, aujourd'hui c'est essentiellement Nuits Blanches, […] mais c'est vrai qu'à un moment on s'est occupé de la partie culturelle de Paris Plage et dans ce cadre, on avait **fait appel à des graffitistes, à des artistes du graff pour avoir justement des grands panneaux qui avaient été exposés***

[1284] Voir https://lavillette.com/villette/engagements/, dernière consultation le 24 mai 2016.

[1285] Elise Herszkowicz, responsable de l'association Art Azoï (association de promotion du graffiti dont nous parlerons longuement dans le chapitre 3) nous précise en entretien qu'elle est intervenue en tant que programmatrice pour faire venir des auteurs de graffiti peindre régulièrement sur les bâtiments du WIP : « On a fait une programmation de mars à octobre sur les deux panneaux de 50m² sur lesquels on invite des artistes […], [sur] le bâtiment du WIP qui est le bâtiment qui est en bas de la cité des sciences. » (entretien réalisé en décembre 2014).

[1286] Voir Grangeneuve, Kauffmann, Shapiro, 2008, *Cultures urbaines, territoires et action publique*, Rapport final pour le ministère de la culture et de la communication, octobre 2008.

[1287] *Idem.*

***sur les voies sur berges.*** *[…] Dans le cadre de Paris Plage, ça c'était une action effectivement en faveur du graffiti, présenté en tant qu'art et non pas présenté en tant que, que dégradation. »*[1288]

Paris Plage fut effectivement le cadre de promotions éphémères et événementielles du graffiti. Si ML Chérel et son collègue font remonter la première intervention graffiti dès les débuts de Paris Plage en 2002 :

> *« Les graffitis, pendant longtemps c'était la guerre. On est intervenu […] dans les années 2000, […] sur Paris Plage pour mettre des graffitis. C'était déjà dur ! Paris Plage c'est 2002. C'était audacieux, hein ! (rires) parce qu'on n'était pas dans une logique de [soutenir le graffiti], mais c'était bien ! »* [1289]

D'autres interventions eurent lieu dans ce cadre et notamment en 2012, grâce à l'implication de l'association Art Azoï (dont nous reparlerons longuement dans le chapitre 3).[1290] De manière plus générale, la présentation événementielle des graffitis ou de leurs auteurs, présentés comme « artistes street art », se développe au sein de la programmation culturelle de Paris dès le début des années 2010. Ce léger tournant s'incarne notamment à travers la présentation d'une œuvre de JR dans le cadre du festival Nuit Blanche, en 2010. Cela dit, la dénomination même du style de JR reste, du point de vue de la directrice des publics de la DAC, relativement éloignée de la définition visiblement exclusivement hip-hop du graffiti qu'elle envisage (l'expression « graff » renvoie directement à la culture hip-hop) :

> *« Alors c'est pas tout à fait du graff, mais dans le genre quand même installation très forte dans la rue, y'avait eu JR sur l'île Saint-Louis, ça c'était quand même un projet. C'était la mairie du 4e qui avait instigué ça, à l'occasion de Nuits Blanches mais ça durait beaucoup plus longtemps. C'était très difficile à faire ça, parce que c'était des grandes bâches avec les yeux des femmes qu'on avait mis sur tout le tour des quais là, c'était assez saisissant mais c'était un travail très compliqué parce qu'il fallait les mettre, les renlever, monter des échafaudages sur l'eau, etc. »*

Outre ce soutien timide et relativement récent d'un artiste issu du monde du graffiti par la Ville de Paris le festival Nuit Blanche deviendra, quatre ans plus tard, le lieu d'une des premières publicisations de la nouvelle politique du *street art* de la Ville dans une édition spécialement consacrée à cette esthétique.

Le graffiti apparaît donc dans le paysage des événements culturels parisiens au cours des années 1990 et surtout à partir des années 2000. Loin de totalement fermer les yeux sur la dimension artistique de cette pratique, la Ville de Paris participe, très ponctuellement, à valoriser le graffiti dans l'espace public au cours de quelques événements culturels des années 2000, mais en sans que cette valorisation ne passe directement par les services de la commande publique.

Après avoir ici montré que des soutiens événementiels et culturels sont présents dans la capitale, via des expositions nationales, privées, ou des politiques événementielles de la Ville, revenons

---

[1288] Entretien avec Marie-Laure Cherel, responsable des publics DAC de Paris, 20 juin 2012

[1289] Dont le nom n'a pas été noté sur le moment – erreur de débutante, cet entretien est l'un des premiers menés, de manière exploratoire, en début de thèse.

[1290] « Sollicitée par le Conseil Parisien de la Jeunesse, l'association Art Azoï a organisé et programmé des performances live de graffiti lors de deux évènements marquants : PARIS PLAGE et l'inauguration du nouveau CONSEIL PARISIEN DE LA JEUNESSE. Cette institution chargée de défendre et mettre en œuvre des projets portés par les jeunes parisiens a eu à cœur de promouvoir et donner un espace aux cultures urbaines et particulièrement à la création graphique. L'association a donc mis en œuvre la venue et les performances de cinq artistes sur les cinq week-ends de Paris Plage 2012, au sein du stand du CPJ sur le Canal de l'Ourcq. Ces peintures en live ont séduit le public passant qui s'arrêtait et restait bien souvent sur le stand jusqu'à l'issue de la performance. » Publié sur le site de Art Azoï, le 28 août 2012.

maintenant sur les quelques soutiens individuels accordés par la Ville à quelques auteurs de graffitis, perçus comme des « artistes ».

## B. DES SOUTIENS INDIVIDUELS AUX ARTISTES DE RUE PARISIENS : LA DISTINCTION DES POCHOIRISTES DES ANNÉES 1980

Figure 24- Photo du mur peint par Jérôme Mesnager rue de Ménilmontant, juin 2014, photo jv.

En 1995, le Bureau des Murs Peints commande une fresque à Jérôme Mesnager, rue de Ménilmontant :

> *« Un événement, le 27 août : je trace ma grande ronde sur le mur pignon d'un immeuble entier, rue de Ménilmontant. Cette fresque intitulée C'est nous les gars de Ménilmontant est une commande de la Ville de Paris, que je dois à Sylvie Puissant. »*[1291]

Bien que Sylvie Puissant ne soit plus responsable du bureau des murs peints en 1995, c'est bien sa rencontre avec Jérôme Mesnager en 1988 qui semble, selon les propos de ce dernier, avoir amorcé la réalisation, cinq ans plus tard, d'une fresque :

> *« Durant mon exposition chez Agnès B, en juin 88, une femme nommée Sylvie Puissant m'a promis que j'aurai un mur peint dans Paris… Mais, devant les refus essuyés sur ce projet de la part des responsables de la mairie, elle a décidé d'engager sa carrière pour le défendre. Ainsi, 2 ans plus tard, lorsqu'il est question de cette exposition sur les murs peints, Sylvie me contacte, me donne rendez-vous chez l'imprimeur qui réalise les affiches et me permet, avant l'impression, de dessiner sur l'affiche. C'est ainsi que je trace mon Corps blanc sur la reproduction du mur de Morellet. […] Avant le vernissage, Sylvie m'appelle. […] Dehors il y avait une grande bâche reproduisant l'affiche. J'ai eu le droit d'y peindre… sur la place, le lendemain, le morceau avait été découpé et volé… Je ne savais pas encore que 5 ans après, on me confierait un vrai mur peint à Paris… merci Sylvie ! »*[1292]

[1291] Mesnager Jérôme, 2010, *Ma vie en blanc*, Le voyageur éditions, p. 146.
[1292] *Idem.*

Diplômé de l'école Boulle et ayant déjà réalisé plusieurs expositions en galeries, cet artiste fait partie dans les années 1980 du collectif Zigzag. Ce collectif se caractérise par des interventions artistiques dans l'espace urbain, créé en 1982, Jérôme Mesnager le décrit ainsi :

> *« Nous créons le groupe "Zig-Zag dans la savane" […] Ce groupe se voulait une mouvance, un réseau d'artistes prêts à intervenir sur un lieu désaffecté. Il y en avait beaucoup à Paris, de ces grands lieux abandonnés par l'industrie. […] Nous décidons de créer un festival consistant en un squat surprise d'une journée, le premier dimanche de chaque mois, et de transformer le lieu au maximum. »*[1293]

Retenu par le Bureau des Murs peints pour réaliser une fresque rue de Ménilmontant, il est connu dans Paris pour appartenir à la génération des auteurs de graffitis ayant débuté dans les années 1980 et dont le style se caractérise par un fort usage du pochoir et un recours à la figuration (voire proches du mouvement de la Figuration Libre) : Blek le rat, MissTic, Jeff Aérosol, Jérôme Mesnager et son ami Nemo en sont aujourd'hui encore des figures célèbres.

Ces auteurs de graffitis ont la particularité de ne pas eux-mêmes se définir comme peignant des graffitis.[1294] Peignant dans la rue illégalement, certains utilisent l'expression dans l'espace public pour se faire connaître en inscrivant directement leur numéro de téléphone à côté de leurs œuvres[1295]. Ils sont par ailleurs présentés dans la plupart des ouvrages retraçant l'histoire du graffiti parisien. Concurrent des auteurs de graffitis issus de la culture *hip-hop*, ils s'en distinguent stylistiquement et sémantiquement, préférant l'appellation de pochoiristes ou d'artistes de rue que celle d'auteurs de graffitis :

> *« L'art urbain connaît dans les années 1980 son premier âge d'or. […] Une génération d'artistes nourrie à la pub et au rock tourne le dos au minimalisme et va trouver dans la rue un nouveau terrain d'expression et de liberté. Writers, pochoiristes, peintres issus de la figuration libre et artistes conceptuels se livrent alors entre eux […] une concurrence dont l'enjeu est la visibilité. »*[1296]

À la suite de Stéphanie Lemoine, nous ajouterions ici volontiers l'idée que l'enjeu de cette concurrence est également la reconnaissance artistique. Alors que certains rares graffeurs du mouvement hip-hop font l'objet de premières reconnaissances institutionnelles à la fin des années 1980 (expositions dans la galerie d'Agnès B et opération Hip-hop Dixit en 1991, par exemples), les pochoiristes connaissent une entrée légèrement plus collective dans les galeries parisiennes.[1297] Leurs peintures, plus figuratives, et leurs trajectoires marquées pour certains par la fréquentation des écoles d'art, peuvent être des éléments de compréhension de la meilleure réception dont ils font l'objet du côté des pouvoirs publics. Mais avant tout, le fait que leurs peintures échappent aux connotations

---

[1293] *Ibid.*, p. 52.

[1294] Lorsqu'en janvier 2012, en tout début de thèse, j'aborde maladroitement Jeff Aérosol lors du vernissage de son exposition au Musée en Herbes, à Paris, pour lui demander un entretien dans le cadre de ma thèse, il me répond assez sèchement qu'il n'a rien à me dire et qu'il n'entre pas dans le cadre de mon objet, dans la mesure où son travail n'a rien à voir avec du graffiti. Impressionnée, je n'insiste pas. L'ayant par la suite relancé plus habilement par mail et sans mentionner le terme « graffiti » dans l'objet de mes recherches, je n'ai jamais reçu de réponse.

[1295] Selon Stéphanie Lemoine, pratique utilisée par Jef Aérosol, Jean Faucheur ou Speedy Graphito pour acquérir une certaine visibilité.

[1296] Lemoine, Stéphanie, 2012, *op.cit.*, p. 63.

[1297] Les peintres de rue figuratifs aujourd'hui bien connus à Paris ont commencé à exposer en galerie dès le milieu des années 1980 : Mesnager expose en 1986 à la Galerie Loft, à Paris ; Jeff Aérosol expose à Lille dès 1984, sa première exposition, Speedo Graphito à Paris dès 1985 dans la Galerie Paradis ; Expositions de Miss Tic en 1991 à Galerie Christophe, puis Galerie Sanguine à Paris (information tirées du site Artsper : http://www.artsper.com/fr dernière consultation le 22 juillet 2016).

négatives associées aux graffitis hip-hop (déviance, violence, souillure – voir partie 1) semble être l'hypothèse la plus probable de la tolérance, de l'intérêt lointain que les acteurs des politiques d'art dans la ville témoignent à leur égard :

> *« Alors des gens comme Nemo, Mesnager, oui, ça effectivement, on voyait ça plutôt d'un assez bon oeil. Des gens venant du domaine du graf, pas trop trop à l'époque. […] »*[1298]

Nemo, en particulier, fait l'objet de soutiens de la Ville de Paris. Bien que n'ayant pas reçu la reconnaissance suprême de pouvoir réaliser un mur peint au cours des années 1990, la Ville répond à ses sollicitations lorsqu'en 2003, il lui propose un projet de peintures dans le 13e arrondissement :

> « Mon projet est simple : il s'agit de baliser le parcours de la Bièvre de peintures murales pour guider les promeneurs. […] Mon but est de faire sourire le public devenu au fil du temps fin connaisseur des « arts de la rue » en déclinant une série de « clins d'œil graphiques » destinés à marquer le territoire emprunté par la Bièvre. […] Maintenant que la société Korrigan a gagné le challenge de nettoyer notre ville des tags qui la déshonoraient, Paris, capitale N°1 du tourisme et ville assidûment culturelle, devrait s'enorgueillir de posséder cette possibilité graphique qui partie des « arts de la rue ». Reconnu, apprécié et respecté par un public varié et de plus en plus large, mon travail est agréablement remarqué (et abondamment photographié) aussi bien par les flâneurs parisiens que par les touristes provinciaux et étrangers (cf. presse étrangère, guides touristiques, …). Ajouter le logo de la Mairie de Paris sur mes peintures est un moyen de communiquer simple, pratique et fiable. L'objectif est qu'à la Bièvre soit associée automatiquement la Mairie de Paris. Mon travail répond à cette attente, puisqu'à chaque fresque le logo sera exposé au regard très pointu des spectateurs. […] Pour cet échange, je vous propose un partenariat. […] » Nemo [1299]

Dans cette sollicitation faisant clairement référence aux usages signalétiques, décoratifs et touristiques que pourraient remplir ses propres peintures, Nemo se distingue des auteurs de graffiti hip-hop en prenant explicitement parti pour la politique d'effacement systématique des « tags » mise en place quelques années plus tôt par la Ville – alors qu'en réalité, ce sont bien l'ensemble des formes de graffitis qui sont concernées par cette mesure. Ce courrier témoigne par ailleurs de la bonne maîtrise par Nemo du paysage administratif parisien. Se présentant comme un partenaire potentiel, il cherche finalement à la Ville un moyen de sponsoriser ses œuvres (dans le double sens du mot : valoriser la marque de la ville, son logo, et obtenir un soutien moral, si ce n'est financier). En réaction à son courrier, une note interne de la Direction des Affaires Culturelles témoigne de la bonne réception de sa demande par la Ville :

> « Je suis personnellement favorable sur le principe du balisage avec des figurines **en raison de la qualité et de la réputation du travail de Nemo.** Cependant, en ce qui concerne le logo de la Ville, je suis plus réservé. Est-il judicieux de poser le logo de la Ville sur des peintures murales ? Par ailleurs, Nemo évoque un partenariat avec la Ville (lié sans doute dans son esprit à l'utilisation du logo**). Cela veut-il dire un engagement financier de la Ville ? De quel montant ?** » [1300]

Cette note atteste que le soutien moral de la Ville semble acquis à Némo. Le fait que ses œuvres produites en toute clandestinité soient, par ailleurs, présentes dans la brochure des murs peints éditée

---

[1298] Entretien téléphonique avec Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, 1er avril 2016.

[1299] Archives de Paris. Courrier de Némo à monsieur le Maire, le 24 février 2003. Carton 2897 W 103 Personnalités (Fiches au nom de personnes qui demandent le soutien de la ville) – Consulté sur dérogation en juin 2015.

[1300] Archives de Paris, note du 21 mars 2003, de Samuel Besnard à Laurence Pascalis et Dominique Alba. Carton 2897 W 103 Personnalités (Fiches au nom de personnes qui demandent le soutien de la ville) – Consulté sur dérogation en juin 2015.

en 2002 ne fait que renforcer cette affirmation. Cela dit, ce soutien s'arrête là et l'engagement financier de la Ville pour sponsoriser le travail de Némo reste visiblement soumis à conditions.

La brochure produite en 2002 par la Direction de l'Aménagement Urbain et qui vient faire le bilan des 16 ans d'existence du Bureau des Murs Peints présente même quelques productions non commandées par la Ville et réalisées en tout illégalité par Nemo, comme faisant partie du patrimoine artistique des murs de la ville :

Mesnager, Némo, mais aussi MissTic font l'objet d'une reconnaissance en demi-teinte de la part des acteurs publics de l'art dans l'espace public (qu'ils soient à la DAU dans les années 1990 ou à la DAC dans les années 2000). Tolérés, accompagnés voire moralement soutenus, ils entrent à la marge dans la politique des murs peints à partir de la seconde moitié des années 1990. Ne représentant qu'une partie des auteurs de graffitis parisiens, ils en sont les premiers à recevoir l'onction de la Ville qui semble donc davantage disposée à être distribuée individuellement aux projets exceptionnels de quelques auteurs de graffiti acceptés, bien plus qu'à un mouvement dans son ensemble. Cette faveur accordée à quelques individualités du monde du graffiti, on la retrouve en 2006 lorsque la DAC accorde à Jean Faucheur l'autorisation de créer un mur à programmation dans le 11e arrondissement, dans le cadre de son projet associatif intitulé MUR. Pour clore cette section, revenons donc sur le premier projet de promotion explicite des graffitis, porté par une association dont le co-fondateur, artiste reconnu comme tel par les Département de l'Art dans la Ville, est le premier à obtenir un soutien municipal pour la réalisation légale d'œuvres par des artistes venus du monde du graffiti.

### *C. M.U.R. UN PROJET INÉDIT ET FONDATEUR DE L'ADMINISTRATION DU GRAFFITI COMME « ART PUBLIC »*

Une exception existe à la dénégation générale des graffitis comme objets culturels, jusque-là présentée. Cette exception, c'est le projet de l'association MUR. Exception car pour la première fois, les tenants de la commande d'art public semblent accepter le développement officiel d'un projet artistique parallèle reposant sur deux axiomes pourtant *a priori* éloignés des priorités du Département d'Art dans la Ville dans les années 2000 : la production d'œuvres essentiellement peintes sur un mur, et l'origine urbaine d'une grande partie des intervenants – dont certains se revendiquent explicitement de la pratique du graffiti. Mais le soutien du Département d'Art dans la Ville à ce projet, pour

paradoxal qu'il puisse paraître, se raccroche néanmoins à un élément central de la ligne politique et artistique suivie par cette institution : le soutien à des artistes de rue dont il reconnaît, individuellement, la valeur. En particulier, les noms de Jean Faucheur et Gérard Zlotykamien sont répétés et mis en avant dans le compte-rendu officieux auquel nous avons eu accès grâce à Frédéric Triail qui nous précisait en février 2016, par mail :[1301]

> *« Le mur, rue Oberkampf, est une initiative associative. L'intervention de la Ville a été de préparer la surface. C'est depuis un espace dédié aux street artistes, avec une programmation qui me semble très tenue. Je crois que Jean Faucheur en est toujours l'âme. Comme je le disais, ces documents n'ont pour la plupart pas de statut officiel. […] J'ouvre mes archives pour le bien de la recherche ! »*

Jean Faucheur est donc le porteur du projet MUR et œuvre dans les rues de Paris depuis 1983, alors que le Gérard Zlotykamien est véritablement considéré comme le pionnier français de l'intervention artistique dans l'espace public depuis le lendemain de la Seconde Guerre mondiale.[1302] Nous revenons ici sur la genèse de ce projet original.

Le Mobilier Urbain Réactif ou « M.U.R. », officiellement installé depuis 2007 (rénové en 2009) à l'angle de la rue Oberkampf et de la rue Saint-Maur, dans le 11e arrondissement de Paris, est un dispositif unique né de la volonté de quelques artistes urbains de créer, dans la rue, un espace légitime d'exposition artistique. Devenu un lieu de passage et d'exposition de nombreux artistes professionnels et se revendiquant pour nombre d'eux du graffiti, ce dispositif est le premier à permettre, à Paris, le passage d'une production clandestine à une production légitime du graffiti promu comme pratique esthétique par celles et ceux qui ont créé l'association MUR. Cette association, formée au départ autour d'un collectif d'artistes devient progressivement le premier lieu de l'institutionnalisation du graffiti, à la marge des cadres de la politique d'art public.

Ce projet naît de la rencontre en mars 2001 entre Thomas Schmitt et Jean Faucheur, tous deux habitant les alentours de la rue Oberkampf dans le 11e arrondissement. Le premier, aussi connu sous les noms de Thom Thom (aussi orthographié TomTom à ses débuts), commence au printemps 2000 à « *lacérer, détourner et transformer les publicités de deux panneaux d'affichage de la place "sans nom"* »[1303] avec un cutter – ce panneau sur la place « sans nom » désigne de l'espace publicitaire situé sur le mur aveugle attenant au café Charbon, à l'angle des rues Saint-Maur et Oberkampf. Le second a co-fondé le collectif « frères Ripoulins » qui, déjà, travaillaient clandestinement depuis 1983 à détourner artistiquement les affiches publicitaires dans Paris. Suite à leur rencontre naît le projet de s'emparer régulièrement de ce panneau publicitaire et d'y produire des œuvres éphémères. Et dès 2002, ils impulsent

> « un cycle de 6 expositions : "Implosion/Explosion". Le principe en est simple. Il était proposé à de jeunes artistes urbains de réaliser une peinture de 3mX8m sur papier kraft, qui était exposée dans un premier temps dans les locaux du squat Art et Toit à Vincennes puis ensuite collée sur les panneaux d'affichage de la place "sans nom" et ceci pendant près d'une année. »[1304]

---

[1301] Document officieux de la DAC, envoyé par mail par Frédéric Triail, le 21 février 2016.

[1302] Gérard. Zlotykamien peint dans les rues de Paris dès 1963, en particulier des « éphémères », que Stéphanie Lemoine et Julien Terral décrivent comme « les cendres évaporées de Birkenau et les chantiers de Buchenwald […]. Les éphémères rendaient hommage à la disparition, et portaient l'ombre de l'humain désastre à la surface du quotidien. » Pionnier de l'art urbain, « Blek, Faucheur, Mesnager, tous reconnaissent une dette envers ce précurseur qui, parmi les premiers, a mené l'art vers l'extérieur. » Voir Lemoine, Terral, 2005, *In situ*, éditions Alternatives, p. 157.

[1303] Archives de Paris, cabinet de Christophe Girard, Carton 2759 W 69, Dossier pour la création de MUR, p. 6.

[1304] *Idem.*

Après cet événement se fédère autour d'eux un « collectif informel » d'artistes aussi désigné comme « *petite communauté de situationnistes* » et nommé « Une nuit », qui organise notamment « *un collage de 63 peintures originales de 3X4m sur les panneaux du 11e arrondissement en mai 2002* »[1305]. Ces deux premiers événements scellent l'existence du collectif qui, outre sa participation à la Nuit Blanche 2002[1306], entretient la production clandestine d'œuvres sur l'emplacement publicitaire de la place « sans nom ». Jean Faucheur et Thomas Schmitt, dans l'avant-propos de l'ouvrage *Le MUR. The Wall* paru en 2010, décrivent ainsi cette période :

> *« JF : En 2002, le premier MUR n'avait absolument rien d'officiel. La jonction s'opérait entre le squat Art et Toit à Vincennes et la « place sans nom » à Paris. Les affiches étaient réalisées puis exposées dans le squat. Ensuite elles étaient collées et donc sacrifiées sur le mur.*
>
> *TS. : En 2003, nos interventions sur le Mur sont si systématiques que les afficheurs lâchent l'affaire » un petit panneau « réservé aux artistes » leur est dédié. »*[1307]

Mais ce nouvel espace dédié par les publicitaires ne semble pas convenir aux projets artistiques qui s'y développent. Aussi, dès 2003 naît l'idée d'officialiser les activités artistiques du collectif dans un projet associatif. Comme le résume très bien Thomas Schmitt : « *le projet a pu se structurer. Il a fallu faire un dossier. Créer une association. Définir une stratégie d'aboutissement* »[1308].

L'association Le MUR est créée, mais pour que les artistes puissent exercer légalement sur la place sans nom, son projet doit être suivi par les élus. Ce projet est longuement défini dans un dossier que nous avons pu consulter aux Archives de la Ville de Paris.[1309] On peut y lire dans le détail les ambitions culturelles des fondateurs de MUR, au premier titre desquelles l'affirmation de la dimension artistique du travail réalisé dans la rue par celles et ceux qui interviennent sur le mur :

> « Chacun dans leur parcours artistique, TomTom, L'Atlas, ZEVS, AlexOne… ont trouvé, grâce à ces panneaux publicitaires détournés, une passerelle entre un public de proximité et la démarche artistique, très souvent clandestine, qui est la leur. »[1310]

Cette affirmation est accompagnée, voire renforcée par des références aux propos et orientations artistiques dans l'espace public d'autres artistes professionnels par ailleurs reconnus par les pouvoirs publics comme des acteurs légitimes du monde de l'art contemporain, qu'il s'agisse de Daniel Buren pour parler de « présence concrète au monde », de Ernest Pignon-Ernest pour évoquer « la force subjective de la ville » ou encore du sociologue des graffitis Alain Milon pour évoquer les « résistances urbaines » que représentent les œuvres. Les références à des acteurs légitimes du monde de l'art, au-delà donc des seules frontières du monde du graffiti, sont aussi nombreuses pour présenter le projet du MUR. Ce projet, qui vise à « *faire descendre le musée dans la rue* » tout autant « *que de proposer à l'art urbain un cadre muséal* » reprend dans sa formulation même des références aux mises en scène propres au champ de l'art pour les incorporer dans un projet « *novateur* ». Il consiste

---

[1305] *Idem.*

[1306] Voir dossier de presse, Nuit Blanche 2002, projet « écran total », p. 18 : « Écran total pour Nuit Blanche aux couleurs d'Oberkampf : L'Association des commerçants de la rue Oberkampf (ACAPI) s'associe à Nuit Blanche et propose un événement insolite, réjouissant, pour tous les promeneurs et rêveurs noctambules qui passeront dans la rue. Une cinquantaine d'artistes peintres exécuteront en direct et en continu des œuvres projetées sur grand écran toute la nuit. Différentes animations seront proposées dans les commerces. »

[1307] Voir *Le MUR. The Wall*, p. 10

[1308] *Ibid.*, p. 11.

[1309] Archives de Paris, Carton 2759 W 69, *op.cit.*, dossier « Projet pour le MUR, 105 rue Oberkampf ».

[1310] *Le MUR. The Wall*, p.1.

à promouvoir « *de jeunes artistes* » dont les œuvres, préparées « *dans un atelier* » sont ensuite « *collée[s] sur la partie cimaise du mur* », à la manière de toiles qui feraient l'objet d'un « *accrochage temporaire* » d'une durée « *de 15 jours à 1 mois* »[1311]. Ce parallèle entre l'espace de la galerie et celui de la rue n'est pas seulement mobilisé dans le cadre du projet rédigé à destination des élus, il est réellement au cœur de la démarche des fondateurs du MUR et en 2010, Stéphanie Lemoine le reformule dans sa préface de l'ouvrage sus-cité qui vient célébrer les 3 ans du dispositif :

> *« Que se passe-t-il lorsqu'on tente de recréer à l'extérieur les conditions d'exposition en galerie ? […] Ici c'est en toute légalité qu'on colle des affiches. Mieux : il revient au MUR d'avoir transposé à la lettre dans l'espace urbain la scénographie et les rituels pratiqués en galerie. Comme dans tout espace d'art, l'œuvre exposée rue Oberkampf est accompagnée d'un cartel mentionnant le titre et le nom de l'artiste. Elle s'inscrit dans une programmation qui fixe à l'avance la durée de l'exposition et son accrochage donne lieu à un vernissage. »*[1312]

En 2003, ce projet est présenté aux élus de l'arrondissement. Le premier à s'en saisir est Stéphane Martinet[1313], l'adjoint au maire du 11e arrondissement alors en charge notamment de la décentralisation et de l'application de la loi PLM, dont l'action est déterminante. Cet élu, précisément impliqué par ses missions dans les relations avec la Mairie centrale est un relai essentiel entre les porteurs du projet associatif MUR et la Ville de Paris. En effet, la diversité d'acteurs à convaincre est grande et le chemin vers un soutien officiel l'association est long, il n'aboutira qu'en 2007, précisément lors de l'inauguration du MUR. Le soutien des élus du 11e arrondissement et plus précisément de M. Stéphane Martinet est ici décisif : lors de la publication du livre qui vient fêter les 3 ans d'existence officielle du MUR, il figure en bonne place dans les remerciements, juste devant le Maire du 11e arrondissement : « *Un grand remerciement à S. Martinet pour son soutien durant toutes ces années. À G. Sarre, (…) à tous ceux qui ont permis que ce projet arrive* »[1314]. Dès juillet 2003, Stéphane Martinet écrit donc à ses collègues élus pour tenter de les convaincre de soutenir ce projet original. Dans l'adresse à chacun des élus concernés par la mise en œuvre potentielle de ce projet, il décline les intérêts artistiques des porteurs du projet en enjeux politiques, de manière à ce qu'ils croisent effectivement les préoccupations de chaque élu à convaincre. Cet habile travail de traduction politique, on le retrouve dans les courriers rédigés à l'été 2003 par Stéphane Martinet.

À Christophe Girard, alors adjoint au Maire de Paris en charge de la culture, Stéphane Martinet avance que la directrice de la DAC et le directeur du département de l'art dans la ville soutiennent le projet. Alors que le second, présent lors d'une rencontre avec les membres de l'association et M. Martinet les « a informé de la disponibilité de la DAC pour une subvention de fonctionnement sur la base du budget prévisionnel présenté par l'association, la première, Hélène Font, lui « a adressé un

---

[1311] Archives de Paris, Carton 2759 W 69, *op.cit.*, dossier « Projet pour le MUR, 105 rue Oberkampf », pp. 8-9 : « Le principe de ce projet, son ambition aussi, reposant sur l'échange, il s'agira autant de faire descendre le musée dans la rue que de proposer à l'art urbain un cadre muséal. Ce principe de réciprocité nous semble être l'un des aspects novateurs du MUR. […] L'objet du projet MUR est de donner les moyens à de jeunes artistes urbains (…) de réaliser dans un atelier une peinture sur papier (originale et unique) de 3m de hauteur par 1m de longueur. Une fois achevée, l'œuvre sera collée sur la partie cîmaise du mur. La durée d'un « accrochage temporaire » s'étendra de 15 jours à 1 mois. »

[1312] Voir Le MUR, The Wall, op.cit., p. 6.

[1313] Stéphane Martinet fut chargé de mission culture auprès des vice-présidents de la région ile de France de avril 1998 à octobre 2001, où il devient adjoint au maire du 11e arrondissement – Georges Sarre – en charge « Adjoint chargé de la décentralisation, des marchés publics et du suivi de la mise en oeuvre de la loi PML en relation avec la Mairie centrale ». Il est aujourd'hui adjoint au maire du 11e François Vauglin, en charge de la prévention, de la sécurité et de la médiation. Elu Référent Nuit.

[1314] Voir *Le MUR. The Wall*, Remerciements.

courrier très encourageant ». Puis, directement à l'attention de Christophe Girard, il affirme en une question rhétorique, l'évidence de l'inscription du projet MUR dans les ambitions culturelles de l'Hôtel de Ville :

> « Après tout, ne s'inscrit-il pas très opportunément dans le projet de l'exécutif municipal de transformer le cadre de vie des habitants et d'inscrire l'art contemporain dans l'espace public ? »[1315]

Dans un deuxième courrier, envoyé à l'adjoint au Maire de Paris chargé du développement économique et des finances, Christian Sautter, Stéphane Martinet cherche avant tout l'approbation de son collègue pour modifier les règles et usages du code de la publicité sur le mur visé par le dispositif – et dont la Ville de Paris est propriétaire. Afin d'obtenir cet accord, il affirme d'abord que cela pourrait « *améliorer le cadre de vie de nos concitoyens, confrontés à ce jour au traitement particulièrement hideux du mur pignon désormais célèbre du Café Charbon, situé 105 rue Oberkampf.* » Mais l'argument principal est ailleurs, pour Martinet la mise en œuvre du MUR permettrait d'accroître l'attractivité du quartier :

> « Permettre à des artistes d'exposer des œuvres qu'ils concevront spécialement pour cet emplacement […] et de confronter leur travail avec le public le plus large qui soit puisque constitué des habitants du quartier et des visiteurs, nombreux, qui fréquentent ce quartier très animé. »

En d'autres termes, il présente l'abandon d'un espace publicitaire – pourtant rémunérateur pour la Ville – comme un coup politique qui déclencherait, mécaniquement, une plus grande fréquentation du quartier et « *pourrait opportunément illustrer la volonté de l'Exécutif parisien de mieux contrôler la place occupée par la publicité dans la ville, et dans ce cas précis, au profit d'une initiative citoyenne et artistique* »[1316]. L'amélioration de l'image du quartier et le renforcement de son attractivité touristique sont donc, dès 2003, pensés conjointement avec le développement d'un projet culturel associatif.

Enfin, dans un troisième courrier, Stéphane Martinet s'adresse à l'adjoint au Maire chargé de l'urbanisme et de l'architecture, Jean-Pierre Caffet, pour le convaincre à son tour de la pertinence du projet mais aussi et surtout de la nécessité d'un ravalement du mur support que nécessite sa mise en place. Contrairement aux murs peints traditionnellement réalisés dans le cadre de la commande publique coordonnée par le DAV, cette fois-ci, la DAC a « fait savoir [à l'association] qu'elle ne disposait pas de crédit pour assurer le ravalement et la préparation du mur, celui-ci n'étant pas à considérer comme un "mur peint". » Présenté comme un cas exceptionnel, ce mur peint qui n'en est pas un a donc besoin du soutien de la direction de l'urbanisme pour que soit réalisés « un ravalement de la façade et un aménagement propre à permettre le développement du projet. »

Ces courriers aux adjoints au Maire de Paris à la culture, au développement économique et à l'urbanisme nous montrent deux choses. La première, c'est que la mise en œuvre de projets artistiques dans l'espace public nécessite bien plus qu'un seul soutien culturel. Autrement dit, la proposition d'un nouveau dispositif d'art public dans un arrondissement percute les intérêts non seulement du Département de l'Art dans la Ville et des élus à la culture, mais également ceux des acteurs de l'urbanisme et ceux des responsables de la politique d'affichage publicitaire. On retrouve ici les trois dimensions des débats autour du développement des « couleurs » sur les murs de Paris, évoquées au

---

[1315] Archives de Paris, Carton 2759 W 69, *op.cit.*, courrier du 9 juillet 2003.
[1316] *Idem.*

tout début de ce chapitre. La seconde, c'est que pour court-circuiter les canaux traditionnels de la commande publique d'art dans la ville, c'est-à-dire l'avis rendu par le CAV, et qu'un projet alternatif de production d'œuvres dans la rue soit reconnu et officiellement soutenu par la Ville de Paris, des arguments autres que culturels doivent venir justifier sa mise en œuvre : arguments esthétiques, d'aménagement, d'attractivité territoriale – tous ces arguments permettant, on le voit dans la formulation même des trois courriers, mettre en valeur les élus impliqués et plus largement l'action politique de la Mairie de Paris à l'égard de ses habitants. Cela nous montre finalement, que le soutien au développement d'une esthétique jugée par ailleurs illégitime par le DAV se fait en partie au service d'intérêts extérieurs aux seuls intérêts de l'art public dont le DAV s'est fait l'unique défenseur. Les arguments mobilisés par les membres du MUR et leurs soutiens au sein de la Mairie d'arrondissement ne cherchent pas à légitimer pour légitimer, ils appellent un soutien qui soit non seulement une reconnaissance culturelle, mais aussi urbanistique, politique, économique et touristique de leur projet. La diversité des arguments mis au service de l'institutionnalisation du monde du graffiti sera par ailleurs au cœur de nos prochains développement, dans la seconde partie de la thèse.

*

Dans un article de *Métronews*[1317] daté du 25 janvier 2007, Aurélie Sarrot annonce l'inauguration, le jour même, du MUR par Christophe Girard et Georges Sarre[1318], ainsi que la création par Gérard Zlotylamien de la première œuvre officielle du dispositif. Dans cet article, la promotion du graffiti dans ce nouveau cadre est rappelée tout autant qu'elle est nuancée, à travers cette citation de Jean Faucheur : « Les artistes seront tous des praticiens de l'art urbain, mais il n'y aura pas que du *street art* et du graffiti. » Pourtant, des années après, c'est bien à travers la permanence de son soutien aux auteurs de graffiti engagés dans une carrière artistique que le MUR a conquis une réputation à l'échelle de tout Paris, voire au-delà.

En 2009, le mur aveugle qui soutient le dispositif est rénové, ravalé, et le panneau de présentation des œuvres change d'apparence. La même année d'août à décembre, le MUR devient le support d'exposition de quelques affiches présentées quelques mois plus tôt à la Fondation Cartier au cours de l'événement « Né dans la rue – Graffiti ». De la Fondation Cartier à la « Fondation Quartier » telle que renommée par le MUR lors de ces affichages particuliers, les partenariats que noue l'association se développent et participent à l'institutionnalisation naissante de la promotion artistique du graffiti à Paris.[1319] Illustrant la conjonction des exemples présentés dans cette fin de chapitre, la collaboration Des acteurs associatifs du MUR, soutenus à la marge par le Département d'Art dans la Ville et la

---

[1317] Voir Sarrot Aurélie, « De l'art à la place de la pub », *Métronews*, disponible sur internet : http://www.metronews.fr/fr/article/2007/01/25/07/4119-39/ (dernière consultation le 24 avril 2016).

[1318] Dont nous avons montré, dans la première partie, qu'il est le seul élu à s'opposer, en conseil de Paris, à une formulation du problème du graffiti dans les seuls termes des politiques de propreté.

[1319] Voir aussi sur le sujet, le reportage « Le MUR, de l'illégalité à l'institution », diffusé sur France culture les 17 et 18 mai 2011 : « Graffitis, pochoirs, mosaïques, stickers. Peu importe la manière, l'art a investi les rues depuis plus d'une quarantaine d'années. L'art urbain questionne la ville en englobant des styles, techniques et intentions différentes. Mais rassemble des artistes qui ont en commun l'espace et le temps : la rue et l'acceptation de l'éphémère. Récemment rebaptisé Street art , l'art urbain émerge en France dans les années 60, avec des artistes comme Zlotykamien et Ernest Pignon-Ernest. Puis apparaît la seconde vague au début des années 80, avec entre autres Bleck le rat, Speedy Graphito, Jérôme Mesnager, Miss. Tic ou encore Jean Faucheur. Autour de ce dernier s'est constituée l'association le M.U.R., espace de création, à l'origine, illégal, mur de 3m x 8m situé dans le 11e arrondissement de Paris, au carrefour des rues Oberkampf et Saint-Maur. » ; disponible sur le site de la radio, http://www.franceculture.fr/peinture/le-mur-de-lillegalite-linstitution (dernière consultation le 24 avril 2016).

Mairie de Paris, avec une fondation impliquée dans la promotion artistique du graffiti nous montre que la dénégation des graffitis par la politique d'art public de Paris s'effrite à la fin des années 2000.

## CONCLUSION DE LA TROISIÈME SECTION

Bien que s'étant construite selon des conventions excluant de fait le graffiti de ses objets potentiels, la politique d'art public de la Ville de Paris se montre faillible dans l'entreprise de dénégation de la dimension culturelle des graffitis. Les quelques exceptions ici présentées en sont la preuve que s'amorce, dès le milieu des années 2000, la possibilité marginale et dans des cadres très restreints de voir les pouvoirs publics reconnaître les qualités esthétiques d'une pratique jusqu'ici exclusivement définie comme déviante.

## CONCLUSION DE CHAPITRE.
## LE GRAFFITI DANS LES POLITIQUES D'ART PUBLIC : UN OBJET *INFRACULTUREL* ?

Si James Scott définit l'infrapolitique comme un ensemble de pratiques situées en dehors du champ d'observation du politique par les sciences sociales, on pourrait conclure ce chapitre en avançant l'idée que le graffiti reste un objet situé en dehors des préoccupations des acteurs de la politique culturelle parisienne ; et à ce titre le qualifier d'objet *infraculturel*. Affirmer que le graffiti est *infraculturel* renvoie avant tout à l'idée qu'il n'est pas considéré comme « culturel » par les acteurs des politiques d'art public donc la construction s'étend des années 1980 aux années 2000. Situé en dehors de leur champ de vision, sa dimension culturelle est même déniée par certains d'entre eux, qui contribuent ainsi indirectement à légitimer la formulation du problème de propreté qui se construit autour de cette pratique à la même époque.

La politique des murs peints apparaît en 1986 dans le cadre du Plan Programme de l'Est Parisien et vise, aux côtés des opérations d'aménagement, d'architecture, d'urbanisme, à améliorer le cadre de vie des Parisiens en masquant les murs pignons. Menée au sein de la Direction de l'Urbanisme, la politique des murs peints est d'abord une politique d'homogénéisation du paysage urbain. Sous l'influence des méthodes de travail et des expertises des responsables de ce bureau, cette politique s'accompagne, de la construction d'une expertise artistique naissante et bricolée. En 2002, le Bureau des Murs Peints est intégré au nouveau Département de l'art dans la Ville, au sein de la Direction des Affaires Culturelles. Le fonctionnement administratif de ce département, les expertises sollicitées au sein du Comité pour l'Art dans la Ville, les orientations même de sa politique témoignent de la traduction des conventions de l'art contemporain compris comme paradigme, dans la politique d'art public. Si, dans ce contexte, l'expertise artistique s'autonomise du politique, elle reste prise dans des contraintes urbanistiques persistantes : le choix et l'implantation des œuvres dans l'espace public doit continuer de répondre aux exigences morphologiques et esthétiques venues des autres domaines du gouvernement de l'espace public.

L'art public, c'est-à-dire l'art tel qu'il est officiellement défini et promu par les acteurs administratifs dans l'espace public, est par ailleurs le fruit d'une expertise qui ne considère pas que le graffiti puisse être appréhendé comme une forme d'expression artistique. Les premières formulations de la politique d'art public qui se développent à la Ville de Paris, de 1986 à la fin des années 2000, ont pour point commun leur refus catégorique de faire entrer des auteurs de graffitis dans la collection des œuvres municipales exposées dans la rue. En ce sens, le développement d'une politique d'art public à Paris s'inscrit dans le prolongement des politiques de propreté analysées dans la première partie de la thèse : toutes, elles contribuent à limiter la présence des graffitis dans les rues de Paris. En refusant explicitement de reconnaître une dimension artistique dans le travail des auteurs de graffitis, les acteurs de l'art public, tout comme ceux de la propreté, contribuent à produire une esthétique officielle de cet espace qui exclut le graffiti, alors même que certains de ses auteurs obtiennent en même temps une reconnaissance grandissante au sein des institutions privées ou nationales du monde de l'art. Un tri s'opère donc dans l'interprétation des messages venus du monde de l'art, et cela s'explique aisément. Ces messages, tant qu'ils n'entrent pas en contradiction avec les

codes esthétiques de l'administration de l'espace urbain, sont nécessaires à la construction d'une expertise artistique à la Ville. Mais dès lors qu'ils remettent en cause les évidences esthétiques construites dans le cadre des politiques d'aménagement, ou de propreté, ces messages sont ignorés.

Toutefois, les rares exceptions au refus d'administrer le graffiti comme un objet culturel évoquées en fin de chapitre laissent présager d'évolutions possibles. La dénégation du graffiti comme objet culturel d'action publique n'est pas totale et peut même, sous l'influence de l'institutionnalisation progressive des défenseurs du graffiti artistique, être remise en question jusqu'à l'éclosion d'une véritable mise à l'agenda du graffiti dans la politique culturelle de la Ville de Paris à partir de 2014. Les années 2010 constituent à ce titre un tournant de la politique d'art dans l'espace public, qui est au cœur des analyses du prochain chapitre.

# CHAPITRE 5
# LE GRAFFITI MIS À L'AGENDA DE LA POLITIQUE CULTURELLE

**Création d'une Commission pour l'art dans l'espace public, à Paris.**

La Maire de Paris,

Vu le Code général des collectivités territoriales et notamment son article L. 2122-18 ;

Considérant que la Maire de Paris peut créer des Comités consultatifs chargés de l'éclairer sur toute question s'inscrivant dans le cadre des missions qui lui sont dévolues par la loi ;

Arrête :

Article premier. — Il est créé une Commission pour l'art dans l'espace public, à Paris, organisme consultatif placé auprès de la Maire de Paris.

Art. 2. — La Commission pour l'art dans l'espace public, à Paris, est chargée :

— de rendre des avis sur les projets d'installation d'œuvres non éphémères (d'une durée supérieure à neuf mois), de toute nature, émanant de personnes publiques ou privées ;

— de proposer des orientations et d'émettre des avis en matière d'intégration d'œuvres dans les opérations de construction et d'urbanisme ;

— d'assurer un rôle particulier de suivi en matière de street art ;

— de se prononcer sur les propositions émises par les Parisiens dans le cadre des budgets participatifs et ayant trait à l'espace public ;

— d'accompagner la réflexion et l'action municipales dans le domaine de la médiation et de la valorisation des œuvres existantes.

Figure 25 Extraits du Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris, 29 janvier 2016, CXXXVe année, n°8, p. 297

Jusqu'au début des années 2000, les auteurs de graffitis restent éloignés de la politique culturelle d'art urbain public.[1320] Seuls de rares soutiens de la Ville de Paris à quelques événements auxquels ils participent ou bien la subvention exceptionnelle d'un projet comme le MUR attestent de l'intérêt, très marginal, porté par la Ville à cette pratique au nom de sa dimension culturelle. Pourtant, en 2014, le graffiti devient, sous le terme « *street art* », un objet phare des nouvelles politiques culturelles portées par l'équipe municipale fraîchement élue et menée par Anne Hidalgo. Un peu plus d'un an et demi après les élections, en janvier 2016, le Département d'Art dans la Ville, en charge notamment de l'art public, est rebaptisé « Bureau des Arts Visuels » et l'organe consultatif qui lui était associé, le Comité d'Art dans la Ville, devient la « Commission pour l'art dans l'espace public ». L'arrêté de création de cette commission, dont un extrait figure ci-dessus, affirme que l'un de ses rôles est d'« **assurer un rôle particulier de suivi en matière de *street art*** ». Alors que « graff » et « tags » avaient été les termes employés pour désigner les graffitis considérés comme indésirables par les politiques de propreté, le « *street art* » est une expression anglophone importée dans le langage français courant pour désigner les productions plastiques artistiques produites dans l'espace public. À peu de chose près, il s'agit donc d'une manière euphémisée de désigner la dimension esthétique et socialement acceptable des graffitis[1321]. En 2016 le graffiti, considéré comme un problème culturel d'action publique, devient donc un objet officiel de la politique d'art public.

Comment le graffiti est-il devenu, de 2001 à 2016, un objet pour l'action publique culturelle municipale ? Le choix de ces jalons historiques révèle une première hypothèse, selon laquelle la construction d'un second problème public, cette fois culturel, autour du graffiti serait liée aux changements de maire de 2001 et 2014. Et c'est au prisme de ces dates du calendrier municipal que

[1320] Catégorie d'action culturelle ainsi nommée par nos soins et menée par le bureau des murs peints puis le département pour l'art dans la ville, jusqu'à la fin des années 2000.

[1321] Voir définition dans l'introduction générale.

nous allons étudier la mise à l'agenda du graffiti dans la politique culturelle d'art dans l'espace public de Paris.

**La mise à l'agenda** est la traduction d'une expression anglo-saxonne (*agenda setting*) théorisée dans les années 1970-1980 par plusieurs auteurs américains, ancrés dans une perspective constructiviste de l'action publique, et notamment des processus décisionnels. Parmi eux, Roger Cobb et Charles Elder conceptualisent, dès 1971[1322], une approche de l'analyse décisionnelle en termes de construction d'agenda, c'est-à-dire centrée sur l'étude des rapports de force entre différents groupes *avant* la décision.[1323] L'enjeu de cette première formulation du concept est alors de proposer une nouvelle perspective à l'analyse de la participation populaire. Partant du constat qu'« *un grand nombre de citoyens restent en dehors des arènes politiques* », Cobb et Elder s'interrogent sur les capacités qu'ont les citoyens les plus éloignés des « *systèmes de pression* »[1324] et plus généralement des arènes de la décision publique, pour influencer cette dernière. Suggérant que « *l'importance de la participation populaire s'étend bien au-delà du vote ou de la participation à la sélection des leaders politiques* »[1325], ils considèrent que la participation à la construction de l'agenda politique est, par nature, ouverte et large. Aussi invitent-ils leurs collègues politistes à s'intéresser aux formes d'action (controverses, mobilisations, violences) des groupes qui, conscients de leur éloignement des lieux de la décision, tendent à faire reconnaître par les élus l'importance des valeurs et objectifs qu'ils défendent. Puis en 1984, c'est au tour de John Kingdon[1326] de consolider le concept en proposant de décomposer, théoriquement, différents courants dans le processus de mise sur agenda d'un problème public. Distinguant le courant des problèmes (*problem stream*), du courant des politiques publiques (*policy stream*) et du courant politicien (*political stream*), il théorise la rencontre de ces trois courants dans le concept de « *fenêtre d'opportunité* ». Ce dernier désigne, par analogie avec le vocabulaire astronomique, l'ouverture d'une fenêtre de tir suite à l'alignement de conditions propices à l'émergence d'un nouvel enjeu à l'agenda politique. En France, la notion d'« agenda » est importée au début des années 1990, notamment grâce aux travaux de Philippe Garraud[1327], puis il est repris plus récemment dans tous les ouvrages de référence de l'analyse des politiques publiques[1328] et

---

[1322] Cobb Roger W. and Elder Charles D., "The Politics of Agenda-Building: An Alternative Perspective for Modern Democratic Theory", in *The Journal of Politics*, vol. 33, n°4, Nov. 1971, pp. 892-915; voir aussi, des mêmes auteurs, 1983, *Participation in American Politics. The Dynamics of Agenda-Building*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press.

[1323] "Pre-political, or at least pre-decisional processes are often of the most critical importance in determining which issues and alternatives are to be considered by the polity and which choices will probably be made.", in Cobb and Elder, 1971, *op. cit.*, p. 903.

[1324] *Ibid.*, p. 897.

[1325] *Ibid.*, p. 911 : "The agenda-building perspective, […] suggests that the importance of popular participation may go well beyond simply voting or participating in the selection of political leaders. It emphasizes the crucial role that various publics may play in shaping the very substance of governmental decisions."

[1326] Kingdon John, 1984, *Agendas, Alternatives and Public Policies*, Longman.

[1327] Garraud Philippe, « Politiques nationales : élaboration de l'agenda », *L'Année sociologique*, 40, 1990, p. 17-41.

[1328] Hassenteufel Patrick, 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Armand Colin ; Neveu Erik, 2015, *Sociologique politique des problèmes publics*, Armand Colin ; Boussaguet, Jacquot, Ravinet (dir.), 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciencespo, notamment les entrées suivantes : Ravinet (Pauline), « Fenêtre d'opportunité », pp. 274-282 ; Laborrier (Pascale), « Légitimité » pp. 335-343.

continue de faire l'objet d'approfondissements et de traductions dans une perspective socio-historique.

Le choix de ce modèle analytique nous permet tout particulièrement d'observer la rencontre entre les trois processus qui, *grosso modo* assimilables aux trois courants théorisés par John Kingdon, participent à la construction du graffiti comme problème culturel et à sa mise à l'agenda, en 2014, des politiques culturelles de la Ville de Paris. Sans pour autant en suggérer une séparation étanche, les trois sections de ce chapitre reviendront sur la construction des trois courants qui engendrent, en 2014, l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité pour la mise à l'agenda culturel du graffiti :

(1) Alors que le Département de l'Art dans la Ville est le « propriétaire »[1329] de la définition de l'art urbain public, c'est via la mise à l'agenda de la « culture off » que le graffiti est dans un premier temps thématisé comme un objet de l'action culturelle. Cette nouvelle politique culturelle parisienne à destination des espaces et acteurs marginaux de la culture, met indirectement un terme à la dénégation publique de la dimension culturelle du graffiti. C'est donc à la marge de la politique d'art urbain public que le graffiti est, notamment dans le 20e arrondissement, problématisé en termes d'action culturelle ; ce qui constitue le *problem stream.*

(2) Au début des années 2010, alors que les arrondissements ont gagné en autonomie politique depuis la réélection de Bertrand Delanoë en 2008 et le renforcement des processus de décentralisation des pouvoirs municipaux, de nouveaux intermédiaires de l'action culturelle apparaissent et s'institutionnalisent dans les arrondissements. Portées par des professionnels de la culture implantés dans le monde du graffiti et proches des élus, des associations vont permettre la création de formes d'encadrement culturel du graffiti, à la marge de la politique d'art urbain public centralisée. Comment qualifier le rôle de ces intermédiaires qui d'un côté se font les représentants des auteurs de graffiti auprès des pouvoirs publics et de l'autre, œuvrent à la création de nouveaux dispositifs d'action culturelle – créant ainsi un véritable courant/flux de politiques publiques ?[1330] L'ensemble des dispositifs que ces acteurs construisent constituent le *policy stream.*

(3) Enfin, suite à l'élection d'Anne Hidalgo en 2014, et en reprenant le modèle proposé par Kingdon, l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique permet à l'administration culturelle de Paris de s'emparer officiellement d'un nouvel objet, désormais porté au cœur de la politique d'art dans l'espace public. On s'interrogera donc dans une troisième section sur l'opportunité politique que peut représenter le graffiti en tant qu'objet culturel. En particulier, nous analyserons cette opportunité à deux niveaux, celui de la Ville de Paris et celui d'une mairie d'arrondissement afin de saisir en nuances le *political stream.*

---

[1329] Gusfield, 2009, *op.cit.*, p. 11 : « les propriétaires peuvent formuler des affirmations et des revendications. Ils sont écoutés et ralliés par les autres, anxieux de disposer de définitions et de solutions au problème. Ils détiennent une autorité dans le champ. »

[1330] On saisit la construction du problème public par son institutionnalisation, sa saisie par les élus et l'administration culturelle, autrement dit dans une perspective de néo-institutionnalisme historique, alors que nous nous concentrerons davantage dans le prochain chapitre sur le sens donné à ces politiques et à leurs effets en termes de légitimité.

## SECTION 1. DU GOUVERNEMENT DE LA CULTURE « OFF » À CELUI DU GRAFFITI : NAISSANCE D'UN PROBLÈME

*« Nous laisser vivre, c'est aussi un choix culturel, ça leur fait une politique culturelle. »*[1331]

Ces propos sont tenus par Pedro, ancien squatteur du 21 rue Blanche, relogé dans un « ateliers-boutiques »[1332] de la rue Dénoyez en 2001/2002 par la nouvelle équipe municipale menée par Bertrand Delanoë. En face de son atelier-boutique, sur le mur aveugle du côté pair de la rue, s'étend un mur couvert de graffitis non effacés :

Figure 26 - Graffitis rue Dénoyez, côté impair. Décembre 2014, photographie jv.

Contrairement à d'autres occupants de la rue, en 2015 Pedro ne conteste pas la procédure d'expulsion qui vise les ateliers de la rue Dénoyez après 12 ans d'existence dans le cadre des baux précaires établis avec la Mairie. Au contraire, il vante les mérites de la bienveillance politique dont il a fait l'objet depuis 2001 et l'élection de Bertrand Delanoë, qu'il qualifie de « *grand bonhomme* » qui « *a tenté une expérience, il a laissé s'exprimer un truc, il n'était pas obligé* »[1333].

Cette anecdote nous interpelle à plusieurs titres. D'abord, l'administration des squats d'artistes – dont Pedro est un acteur depuis plus de 20 ans – s'inscrit dans la politique à destination de la culture *off* que développe la Ville de Paris depuis 2001 et que nous allons ici étudier. Ensuite, cette citation met précisément le doigt sur le fait que la reconnaissance politique d'une dynamique culturelle passe

---

[1331] Entretien avec Pedro, artiste du collectif « Frichez-nous la paix » situé rue Dénoyez, côté pair, samedi 13 décembre 2014. Entretien non enregistré, quelques citations notées *in extenso*, dont celle mentionnée ici.

[1332] Sur cette notion d'atelier-boutique, voir Marguin, Séverine, 2016, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et Berlin*, Thèse pour le doctorat de sociologie de l'EHESS et de la Leuphana Universität Lüneburg, p.133 : « Les ateliers d'artistes forment le cadre de la production en train de se faire. Dans la conception moderne, toujours dominante, l'atelier est un espace privé et caché. Néanmoins, différents phénomènes viennent battre en brèche cette dimension privée et offrent une publicisation quotidienne de la création en train de se faire : le premier, spécifique à un quartier de Paris, est celui des ateliers-boutiques. […] Gravereau a mis en évidence, dans son travail d'ethnologue sur le quartier de Belleville, la forte présence d'ateliers-boutiques (2012). Plusieurs rues sont ainsi « dédiées » à la création artistique en train de se faire. Espaces ouverts sur la rue, les ateliers-boutiques donnent à voir l'artiste au travail, dans son environnement productif. Cette pratique est cependant très spécifique au quartier de Belleville et ne se retrouve pas ailleurs sur le territoire francilien. »

[1333] Entretien avec Pedro, *op.cit.*

parfois par l'absence prolongée d'action publique à son égard – mode de gouvernement que l'on retrouve par ailleurs dans les prémices de la reconnaissance culturelle du graffiti ici étudiée. Enfin, la rue Dénoyez dans laquelle se déroule cet entretien, en décembre 2014, est alors l'un des hauts lieux du graffiti Parisien. Autrement dit, cette citation nous permet de poser la question à laquelle nous souhaitons répondre dans cette première section : Alors qu'il n'était jusque-là que problématisé comme un désordre et que la politique d'art public déniait le considérer comme un objet culturel légitime, comment le graffiti est-il devenu un problème culturel aux yeux des pouvoirs publics parisiens ?

Dans la perspective qui est la nôtre tout au long de ce chapitre, à savoir étudier la mise à l'agenda culturel du graffiti, cette première section est l'occasion d'étudier l'élaboration du *problem stream* « graffiti = objet culturel ».

Alors que le gouvernement de l'art urbain public a, depuis 1986, promu dans Paris un art officiel qui excluait d'emblée tout lien avec le graffiti, des actions ponctuelles conduites à la marge de cette politique depuis 2001 ont participé à la légitimation de lieux, d'acteurs et d'œuvres potentiellement plus enclins à reconnaître le graffiti comme forme artistique. En parallèle de la politique d'art urbain public menée notamment par le Département de l'Art dans la Ville (DAV) à partir de 2002, des tolérances à des formes d'expression artistique considérées par cette instance comme « moins légitimes » s'organisent néanmoins dans certains espaces de Paris et on assiste au développement limité mais réel de formes alternatives de culture dans l'espace urbain – et parmi lesquelles on retrouve le graffiti.

Cette première section du chapitre propose de chercher ailleurs que dans le gouvernement de l'art urbain public les premières formes de problématisation culturelle du graffiti, afin de retracer la genèse de la construction du problème culturel que devient, entre 2001 et 2014, le graffiti. Il s'agit de montrer comment ce pratique en arrive, par la bande, à être thématisée comme objet potentiel de la politique culturelle d'art urbain public.

> *« Pourquoi et comment un problème se cristallise-t-il sous une forme spécifique à certains moments de son histoire ? Comment expliquer que certaines de ses dimensions acquièrent une surface publique importante alors que d'autres restent confinées dans des espaces sociaux spécialisés ou marginalisés pouvant laisser croire à leur disparition ? Comment la forme spécifique donnée à un problème peut-elle nous renseigner sur l'état des rapports de forces entre groupes sociaux en lutte sur une question ? »*[1334]

Ces questions, posées par Emmanuel Henry à propos de la double problématisation publique de l'amiante peuvent être reprises dans le cas de l'administration du graffiti à Paris. Alors que l'amiante fut d'abord problématisée en tant que problème de santé au travail par un groupe restreint d'acteurs au milieu des années 1970, elle fait, vingt ans plus tard, l'objet d'une nouvelle problématisation qui prend la forme d'un scandale de santé publique généralisé. De manière relativement comparable, à Paris le graffiti a d'abord été problématisé par les services de propreté comme un désordre urbain, une souillure, tout en faisant l'objet d'une certaine dénégation de la part des acteurs du gouvernement de l'art public.

[1334] Henry Emmanuel, 2007, *Amiante. Un scandale improbable. Sociologie d'un problème public*, Presses Universitaires de Rennes, p. 18.

Dès les premiers mois suivant l'élection de Bertrand Delanoë, la Direction des Affaires Culturelles (DAC), en marge de la politique menée par le département de l'art dans la ville, envoie des signes de bienveillance à des artistes qui œuvrent – illégalement – dans l'espace public. Qu'il s'agisse de collectifs d'artistes, parfois réunis dans des squats, de graffeurs sollicités ponctuellement pour participer à des événements culturels ou bien de soutiens individuels à des artistes de rue, l'équipe de Christophe Girard et la direction des affaires culturelles restent bienveillants envers certains plasticiens de la scène culturelle dite « off » de Paris dès 2001[1335]. L'une des raisons qui pousse les élus à une telle mansuétude réside évidemment dans l'idée de marquer l'alternance (c'est ce que l'on verra autour du cas du relogement des squatteurs de la rue Blanche).

À travers la mise à l'agenda de la culture off dans la politique culturelle de Paris à partir de 2001, la Direction des Affaires Culturelles (DAC) laisse donc une place à un certain nombre d'actions artistiques clandestines. Elle se ménage ainsi des marges de manœuvres pour tolérer ou soutenir des propositions culturelles, mais qui constituent, pour elle, un terreau propice à l'émergence de nouvelles formes d'expressions. À travers l'analyse de quelques exemples pris dans les marges de l'action culturelle des années 2000, il s'agit dans cette section de montrer comment se créent, au cours des années 2000, les conditions de production d'un art urbain public alternatif à celui porté par la politique officielle, c'est-à-dire celle du DAV. L'hypothèse qui sous-tend cette démonstration est donc que le graffiti pourrait bénéficier de ces conditions pour apparaître progressivement comme un objet culturel aux yeux des pouvoirs publics. Cela dit, il ne s'agit pas pour autant de soutenir explicitement le graffiti en tant que tel, alors que leur effacement systématique n'a été mis en place que deux ans auparavant – et que l'équipe de Delanoë ne semble pas disposer à remettre en cause ce dispositif. Reste alors à montrer comment la Ville de Paris réussit, à travers les marges d'action ainsi créées, à jouer en toute subtilité pour ouvrir discrètement les portes des politiques culturelles à des acteurs et pratiques artistiques clandestines (les squats en sont un bon exemple, mais le graffiti également), sans pour autant remettre en cause les problèmes publics construits à leur encontre en termes de désordre. Cette subtilité s'incarne plus précisément dans les formes de décision et de non-décisions que prennent certains élus pour gouverner ces pratiques culturelles nouvellement administrées comme telles.

Dans cette section, nous montrons que c'est via la problématisation de la « culture off » comme objet de la politique culturelle parisienne dès 2001 (1), que le graffiti va progressivement attirer l'attention des élues du 20e arrondissement pour devenir, à son tour et dans le prolongement décentralisé de cette politique culturelle marginale, un problème culturel (2).

---

[1335] Elsa Vivant le précise dès l'introduction de sa thèse : « Le choix de Paris est particulièrement intéressant, car depuis 2001 et le changement de majorité municipale, les politiques culturelles et urbaines s'orientent vers un soutien important à la création et aux lieux culturels *off*. », p. 7.

**Encadré. La culture « off » et le graffiti.**

Nous aborderons ici la notion de « culture off », telle qu'elle fut essentiellement thématisée ces dernières années par les géographes. En effet, au cours des 10 dernières années, les travaux doctoraux des géographes semblent s'être tournés vers la question des espaces de création culturelle dans la ville – et notamment à Paris. Alors que Camille Boichot s'attache à comparer les espaces de la création artistique à Paris et Berlin en travaillant notamment sur la distribution spatiale des ateliers d'artistes dans (certains quartiers de) la ville, les travaux d'Elsa Vivant1336 nourrissent quant à eux une réflexion sur la place de la culture « off » dans le rayonnement culturel de Paris et analyse les effets économiques de ces lieux (voir chapitre 6 de cette thèse). Les travaux de ces deux géographes se situent dans le prolongement des travaux de Boris Grésillon, qui ouvre la voie à « une autre approche de la géographie culturelle »1337 grâce à ses travaux sur Berlin, métropole culturelle1338 qui permettent d'élargir la focale et prendre en compte la création artistique, en tant que processus non nécessairement institutionnalisé :

*« Dans mon livre sur Berlin, métropole culturelle, j'ai proposé, comme hypothèse de travail, d'entendre culture au sens de créativité artistique, esthétique et intellectuelle , ce qui, certes, restreint considérablement le champ de l'analyse mais permet d'assigner à la géographie de la culture un objet identifiable : les lieux de créativité artistique, étant entendu que celle-ci se déploie toujours dans un contexte social et un système culturel (fait de référents, de modes de vie et de représentation…) qu'il conviendra de préciser. La création artistique étant multiforme, les lieux qui nous intéressent s'avèrent extrêmement variés : théâtres, ateliers d'artistes, opéras, etc. Autrement dit, notre analyse ne se cantonne pas aux (hauts) lieux de la culture officielle (opéras, salles de concert et de danse, théâtres), dans une acception classique et élitiste du vocable culture, mais elle englobe volontairement les lieux de créativité dits "alternatifs", "off" ou "underground" (clubs de musique électronique, cirque, théâtre "off", de marionnette, déambulatoire, squats ou ateliers d'artistes, friches industrielles ou urbaines reconverties en centres d'art). »*[1339]

Dans le prolongement de ces travaux, la géographe Elsa Vivant définit ainsi la culture off :

*« Par pratiques culturelles off, nous considérons donc des pratiques qui ont en commun d'être peu ou pas prises en compte par l'institution culturelle et de ne pas avoir une place claire dans le marché des biens culturels. Elles sont aussi souvent marquées par une très grande précarité économique (peu de ressources propres, accès difficile aux financements publics), matérielles (locaux vétustes, matériel de récupération), et juridique (occupation de locaux, de fêtes illégales). Cependant, ces pratiques ne sont pas forcément en rupture avec les milieux culturels « institués » : elles font partie des « mondes de l'art ». Cela concerne à la fois des pratiques innovantes à audience confidentielle ou des phénomènes de masse émergents, dans le cadre de la légalité ou non, isolés ou collectifs. Elles peuvent s'appuyer sur des nouveaux supports (comme la vidéo) ou des pratiques (l'art dans la rue, l'art de la rue), comme par exemple : les raves technos, le théâtre de rue, le graff, le hip-hop, les squats d'artistes, … Cette liste n'est ni exhaustive ni exclusive. L'émergence de ces pratiques culturelles off est à prendre en compte dans le cadre plus général de l'évolution de la création culturelle, caractérisée par la rupture des codes esthétiques traditionnels, par le mélange des formes et des genres culturels, et des modes de consommation culturelle marqués par la transcendance des divisions entre culture légitime et culture populaire. Par ailleurs, il est important de préciser que le off n'est pas nécessairement l'espace de la qualité ni de l'innovation artistique. »*[1340]

Le graffiti, quant à lui, n'est pas exactement recouvert par la notion de culture off. Lorsqu'il fait l'objet de premières formes de tolérances de la part de la Ville de Paris et de la Mairie du 20e arrondissement, ce n'est plus une pratique émergente depuis longtemps. La localisation des graffitis est par ailleurs loin de se cantonner aux lieux "off" et l'on retrouve au contraire quantités de graffitis dans les espaces les plus centraux et les plus visibles de l'espace public – à commencer par la rue elle-même. Enfin, il fait l'objet de formes de reconnaissances institutionnelles et marchandes dans le monde des galeries et de l'édition depuis bien longtemps. Seule son illégalité semble encore le raccrocher à la définition d'une pratique culturelle « off », mais dont on voit qu'elle reste assez étroite pour caractériser la grande diversité des

[1336] Vivan, Elsa, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », in Géocarrefour, vol. 82/3, 2007.

[1337] Grésillon Boris, « Ville et création artistique, pour une autre approche de la géographie culturelle », in *Annales de géographie*, 2008/2, n°660-661, p. 179-198.

[1338] Grésillon Boris, 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, coll. Mappemonde.

[1339] *Ibid.*, p. 182-183.

[1340] Vivant Elsa, 2006, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Thèse de doctorat en Urbanisme, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, p. 49-50.

pratiques et formes de graffitis. En revanche, le qualificatif « off » semble davantage pouvoir s'appliquer aux dispositifs culturels publics mis en œuvre à son égard.

# I. LES SQUATS CULTURELS, PREMIERS MARQUEURS DE LA POLITIQUE CULTURELLE « OFF » DE PARIS

En mars 2001, Bertrand Delanoë devient le premier Maire socialiste de la Ville de Paris, après que le RPR, incarné par Jacques Chirac puis Jean Tibéry, ait gouverné la capitale pendant près de 20 ans. L'alternance est l'occasion de nombreux changements dans la politique municipale et l'un des premiers signaux envoyés par la nouvelle équipe pour signifier ce changement émane de la politique culturelle. Christophe Girard, adjoint au maire en charge de la Culture, décide quelques jours après son entrée en fonctions de prendre la responsabilité du relogement d'un groupe d'artistes occupant le squat de la rue Blanche, dans le 9e arrondissement. Cet acte atteste d'une des nouvelles orientations que prend la Direction des Affaires Culturelles (DAC) : soutenir la scène culturelle indépendante. Les « nouveaux territoires de l'art », mis en lumière par le rapport dirigé par Fabrice Lextrait[1341], deviennent un objet pour l'action publique culturelle municipale. Commandé par le secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation, Michel Duffour, ce rapport fondé sur une enquête nationale sur les initiatives culturelles indépendantes et alternatives, fait figure d'injonction ministérielle :

> *« Constatant le développement, en dehors des champs institutionnels et marchand, de nombreux lieux et projets artistiques revendiquant leur inscription sur le territoire, Michel Duffour, […] a pris l'initiative, en octobre 2000, de confier à Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la friche marseillaise "La Belle de Mai", une mission d'observation et d'analyse sur ces espaces de création et d'action culturelle. Rendu public, le 19 juin 2001, le rapport […] pointe les fondements communs et les différences de plus d'une trentaine d'espaces. Pour le ministère de la Culture et de la Communication, il s'agit aujourd'hui de sensibiliser l'ensemble des acteurs publics sur l'ampleur de ce phénomène et de mettre en place des mesures d'accompagnement de ces initiatives qui jouent un rôle majeur dans la vie culturelle locale et l'émergence des pratiques artistiques. »*[1342]

Par ce texte fondateur et la littérature qui en découle, le ministère cherche à montrer aux Villes que « *la scène indépendante est devenue un problème de politiques publiques à résoudre* »[1343]. Cette injonction est suivie par la Ville de Paris, comme le souligne Séverine Marguin dans sa thèse : « *La Ville de Paris a été le premier échelon, à partir du début des années 2000, à reconnaître l'importance de ces initiatives et à les soutenir. Puis la DRAC et la Région […]. Dans son programme de 2001, annonçant sa politique culturelle, la Ville de Paris reconnaît aux "lieux de création collectifs informels et alternatifs […] un pan important de la vitalité culturelle et artistique de Paris* »[1344].

La rapidité de réaction de la Mairie de Paris à la publication du rapport Lextrait s'explique doublement. D'abord, 2001 est une année d'alternance à l'Hôtel de Ville et ce rapport fait figure

---

[1341] Lextrait Fabrice, 2001, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... : une nouvelle époque de l'action culturelle : rapport à M. Michel Duffour*, Secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, La documentation française.

[1342] Voir http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/lextrait.htm (dernière consultation le 21/06/2016).

[1343] Marguin, 2016, *op.cit.* p. 187.

[1344] *Ibid.*, p. 188/192

d'opportunité pour marquer cette alternance sur le plan culturel. Mais plus concrètement, une proportion importante des artistes plasticiens français vit à Paris, « *dans des conditions souvent précaires* »[1345]. Or, l'un des moyens de résister à cette précarité, voire à l'impossibilité d'acquérir un espace suffisant pour vivre et créer est d'occuper illégalement des espaces vacants. C'est ainsi qu'à Paris, « *la politique de soutien aux collectifs d'artistes s'est cristallisée autour de la question des squats d'artistes* »[1346].

*A priori* relativement éloignée de la politique d'art public, par ailleurs déployée par l'équipe Delanoë à partir de 2001, la politique de soutien aux squats culturels apparaît comme l'une des racines lointaines des premiers soutiens culturels publics au graffiti. La politique de légalisation des squats artistiques menée à partir de 2001 par la Ville de Paris est ainsi une clef de compréhension du développement du graffiti comme objet culturel dans l'espace public et culturel parisien. Bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une politique à destination du graffiti, ce nouvel axe de la politique culturelle contribue à ouvrir des espaces de tolérance à des pratiques plastiques innovantes, collectives, avant-gardiste et urbaines dans lesquelles le graffiti s'inscrit pleinement.

Après avoir retracé la genèse plus particulière du groupe d'artistes expulsés de la rue Blanche et relogés dans le 20e arrondissement, on peut comprendre comment la politique d'institutionnalisation des squats se prolonge, dans cet arrondissement.

### A. *Les squats culturels, un objet privilégié de la politique culturelle du « off »*

> *« Par leur caractère illégal, les squats d'artistes sont une forme paradigmatique des lieux culturels off. »*[1347]

Objet privilégié de la politique culturelle à destination des lieux « off », le gouvernement des squats culturels fait également l'objet de nombreux travaux de sciences sociales, dont ces quelques pages sont largement débitrices.

La culture *off* est donc avant tout un objet géographique puisqu'elle a d'abord été saisie par son ancrage territorial et notamment à travers l'étude de lieux particuliers, comme les friches[1348] ou les squats. Mais d'autres disciplines des sciences sociales se sont penchées sur ces espaces et les acteurs qui les animent. L'anthropologue Florence Bouillon[1349] propose dans sa thèse une ethnographie des « mondes » du squat, à travers une analyse détaillée de la vie quotidienne dans ce type de lieux. Cécile Péchu, quant à elle, les aborde du point de vue de la sociologie des mobilisations en tant qu'action collective et mode de transformation de ces actions.[1350] Plus proche de notre sujet, la thèse d'urbanisme d'Elsa Vivant analyse plus précisément les enjeux urbains liés à la présence de pratiques

---

[1345] *Ibid.*, p. 192.
[1346] *Ibid.*, p. 188.
[1347] Vivant Elsa, 2006, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Thèse de doctorat en Urbanisme, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, p. 63.
[1348] Andres Lauren et Grésillon Boris, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives Regards croisés européens », in *L'espace géographique*, 2011, vol. 40 n°1, pp. 15-30.
[1349] Bouillon Florence, 2009, *Les mondes du squat*, le Monde, PUF.
[1350] Péchu Cécile, 2010, *Les squats*, Presses de Sciencespo.

culturelles dites « off », dont les squats artistiques sont l'un des lieux de production les plus saillants. Parmi ces formes – minoritaires – de squats, Elsa Vivant distingue « deux tendances » : « *d'un côté, les artistes squatters radicaux perpétuent la dimension politique du squat selon laquelle squatter est un mode d'autonomisation rendant possible la mise en œuvre quotidienne de leurs idéaux ; de l'autre, des artistes utilisent le squat comme un mode d'intégration au monde de l'art car le squat est un moyen économique d'accéder à un lieu de travail et d'exposition* »[1351]. Mais dans les deux cas, les squats artistiques sont des espaces particuliers de production culturelle :

> *« Le squat serait également un lieu de liberté créatrice. Il permettrait de s'affranchir des codes artistiques des mondes de l'art officiel ; d'expérimenter tant sur le plan artistique que personnel. La pluridisciplinarité et le travail en collectif sont valorisé comme étant un nouveau mode de création. Cela recoupe le principe de transgression dans les modes de reconnaissance artistique ; la transgression étant ici le fait de l'illégalisme des conditions de réalisation de l'œuvre. »*[1352]

De manière indirecte, la récente thèse de la sociologue Séverine Marguin[1353] sur les collectifs d'artistes montre, quant à elle, que le travail de production artistique de ces collectifs peut s'inscrire dans ces lieux et ces actions. Elle souligne alors l'importance d'un « *contexte d'ouverture* »[1354] politique favorable à la reconnaissance institutionnelle d'une dynamique, née au milieu des années 1990, des squats artistiques parisiens et franciliens. Cependant, nous voudrions ici mettre davantage l'accent sur les questions de gouvernement urbain que les squats, en tant qu'objets de l'action publique, font émerger. Ces questionnements ont largement été éclaircis par le politiste Thomas Aguilera. En nous appuyant sur ses travaux[1355], on peut faire émerger quelques éléments de cadrage pour comprendre les grandes lignes la politique de reconnaissance, voire d'institutionnalisation des squats artistiques, menée par la municipalité parisienne depuis 2001.

Pour commencer, il est indispensable de souligner que les squats sont avant tout une réponse à des problèmes d'hébergement et les squats culturels et artistiques sont, à Paris, minoritaires parmi l'ensemble des squats existants. Cela dit, leur visibilité médiatique est relativement grande, en raison notamment de l'ouverture de certains d'entre eux sur l'espace public. Bien qu'au niveau municipal, les squats fassent d'abord l'objet d'une problématisation en termes de politique du logement, *« pour les acteurs en charge de la culture, les squats sont des espaces de création qui peuvent contribuer à la vie culturelle de la cité »*[1356]. Ainsi l'administration a-t-elle construit deux problématisations distinctes de cet objet urbain, dont la dimension culturelle reste cependant dépendante en dernier

---

[1351] Vivant, 2006, *op. cit.*, p. 63. Voir aussi, en histoire, les travaux de Baptiste Colin, « À travers les murs, l'espace transnational des squats: une approche croisée de l'été 1981 à Berlin-Ouest et Paris », in Lacroix Bernard, Landrin Xavier, Pailhès Anne-Marie, Rolland-Diamond Caroline (dir.), 2015, *Les contre-cultures. Genèses, circulations, pratiques*, Paris, Syllepse, pp. 151-169.

[1352] Vivant, 2006, *op. cit.*., p. 70.

[1353] Marguin, Séverine, 2016, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et Berlin*, Thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Ulf Wuggenig et Bénédicte Zimmermann, Université de Lüneburg/EHESS.

[1354] *Ibid.*, p. 157.

[1355] Aguilera Thomas, 2012, « Gouverner les illégalismes », *Gouvernement et action* publique, n°3, pages 101-124. Voir aussi sa thèse, soutenue en juin 2015 à l'IEP de Paris, sous la direction de Patrick Le Galès : *Gouverner les illégalismes urbains : les politiques publiques face aux squats et aux bidonvilles dans les régions de Paris et de Madrid*, (contacté au cours de la rédaction de ce chapitre, à l'été 2016, Thomas Aguilera n'a pas souhaité nous communiquer le texte de sa thèse ; et au moment où nous terminons ce manuscrit, en juin 2017, l'ouvrage qui en est issu n'a pas encore été diffusé dans les bibliothèques universitaires. Nous nous appuyons donc essentiellement sur les articles qu'il a publiés pour mobiliser ses travaux).

[1356] *Ibid.*, p. 108.

recours des décisions de l'adjoint au logement, « *pilier de toute décision concernant les squats parisiens* »[1357]. Ces espaces de création alternatifs sont progressivement légalisés à partir du milieu des années 1990. L'institutionnalisation dont font par exemple l'objet les Frigos (13e arrondissement), l'Hôpital éphémère (10e arrondissement) ou la Forge de Belleville (20e arrondissement), se joue notamment grâce à l'accompagnement que la Ville de Paris met en place à leur égard, suite à l'élection de Bertrand Delanoë en 2001 :

> *« L'exemple de la campagne électorale pour les municipales de 2001 le montre bien : les squatteurs du 59 rue de Rivoli ont ouvert le bal de pratiques plus tolérantes à l'égard des squats en faisant promettre à Bertrand Delanoë de les légaliser après son élection : promesse tenue puisqu'une convention d'occupation précaire a été signée. »*[1358]

Puis, la tenue du festival « Art et Squat » au Palais de Tokyo en 2002, 2003 et 2004 vient illustrer cette nouvelle politique. Pour Séverine Marguin « *cet événement signe une reconnaissance de l'existence et de la signification des squats artistiques dans la métropole parisienne* »[1359]. À travers quels dispositifs cette institutionnalisation des squats artistiques a-t-elle lieu ? Comment la Ville de Paris, notamment dans le cadre de sa politique culturelle, réussit-elle à « rendre gouvernable »[1360], ce type de lieux, malgré leur caractère illicite ? Thomas Aguilera identifie deux instruments de cette mise en administration : *« la convention d'occupation précaire [et] le projet urbain* »[1361].

Le squat culturel peut être « *absorbé par la légalité* »[1362] par le truchement d'une convention d'occupation précaire. Cette absorption permet au squat de durer et à la municipalité de maintenir une forme de contrôle sur ce lieu et ses acteurs, sans pour autant avoir à développer des formes lourdes d'administration de ces espaces. Par la précarité de la convention, une pression s'exerce sur les occupants du squat ainsi institutionnalisé/légalisé et leurs comportements se plient aux attentes plus ou moins explicites des pouvoirs publics. En l'occurrence, le relogement des artistes squatteurs de la rue Blanche dans la rue Dénoyez est notamment révélateur de l'attente qu'avait la Ville de Paris à leur égard. La rue Dénoyez étant le lieu de pratiques clandestines, l'installation d'artistes dans les « ateliers-boutiques » de cet espace est alors envisagée comme un moyen de pacification, voire de contrôle de l'espace public. C'est à ce titre que la politique culturelle de légalisation des quats entraîne l'intégration des squatteurs aux politiques culturelles. Le cas du relogement d'une partie des artistes du squat de la rue Blanche dans les ateliers-boutiques de la rue Dénoyez nous éclaire sur la manière dont cette politique fut, dès 2001, menée par le Ville de Paris.

### *B. De la rue Blanche à la rue Dénoyez.*

---

[1357] *Ibid.*, p. 109.
[1358] Aguilera, 2012, *op. cit.*, p. 107.
[1359] Marguin, 2016, *op. cit.*, p. 158.
[1360] Lascoumes, Pierre, « Rendre gouvernable : de la "traduction" au "transcodage", l'analyse des processus de changement dans les réseaux d'action publique », dans COLLECTIF, 1996, *La gouvernabilité*, Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie, p. 325-338.
[1361] Aguilera, 2012, *op. cit.*, p. 111.
[1362] *Idem.*

À partir de 2001, la politique de légalisation de certains squats artistiques parisiens est lancée. Le squat du 59 rue de Rivoli[1363] et celui de la Forge[1364] de Belleville en sont deux cas emblématiques. Sans être proprement institutionnalisé, le squat artistique situé au 21 rue Blanche dans le 9e arrondissement est également repris en main par Christophe Girard, dès les premières semaines de son mandat d'adjoint à la culture. Les artistes squatteurs de cet ancien bâtiment de l'ENSATT[1365] sont en partie relogés dans des ateliers-boutiques du bas-Belleville, dans le 20e arrondissement. Ce cas est doublement intéressant. D'une part, c'est l'une des premières décisions prise par Christophe Girard après sa nomination et elle signe le début d'une nouvelle politique culturelle, bienveillante à l'égard des artistes et lieux de la culture *off*. D'autre part, ce cas nous éclaire sur la genèse de l'écosystème culturel, *a priori* faiblement institutionnalisé, que constitue le bas-Belleville dans les années 2000 et dans lequel le graffiti trouvera un espace privilégié de son épanouissement.[1366]

Le 10 novembre 2000, le Tribunal de Grande Instance de Paris ordonne l'expulsion du squat de la rue Blanche. Cette ordonnance s'inscrit dans un projet plus large d'échange immobilier entre la Mairie de Paris et l'État : la première devant céder au second l'hôtel de Choudens, en échange du théâtre Chaptal, dans le cadre d'une convention État-Ville. La présence illégale des artistes considérée comme un obstacle à cet échange est donc condamnée par le TGI, selon une procédure d'expulsion initiée par la Mairie de Paris, dont le maire de l'époque est Jean Tibéri. Bien que regrettant le peu de souci manifesté par la Mairie de Paris pour relogé les artistes, Jack Lang alors ministre de l'éducation nationale réaffirme en février 2001 « *que le principe de l'échange entre l'hôtel "de Choudens" et le théâtre Chaptal, prévu dans la convention Etat-Ville, ne me semble pas devoir être remis en cause* »[1367]. De plus, il « *souhaite que les études en cours, devant permettre de fixer les modalités de l'échange, puissent être menées et achevées dans des délais rapides, indépendamment des procédures judiciaires en cours* »[1368]. Ces dernières se voient cependant remises en cause par l'élection d'une nouvelle équipe municipale menée par le socialiste Bertrand Delanoë, en mars 2001. En effet, la première décision de Christophe Girard, nouvel adjoint au maire en charge des affaires culturelles, est de « *stopp[er] in extremis l'exécution de l'ordonnance d'expulsion de cet hôtel de Choudens* »[1369], sans pour autant que le principe d'échange de bâtiment avec l'État ne soit remis en cause. L'enjeu de cette annulation est double : prendre la responsabilité municipale de reloger les artistes d'une part et d'autre part envoyer un signal politique fort quant au tournant pris par la politique culturelle avec l'arrivée d'un nouvel exécutif socialiste à la Ville de Paris : désormais, les artistes et la culture off sont entendus et reconnus par la Ville.

---

[1363] On retrouve des traces du lancement de la procédure de légalisation du squat artistique situé au 59 rue de Rivoli dans les Archives de Paris , Carton 2897 W 83, « Dossier Squat », « Relevé de décisions » de la « Réunion du vendredi 18 mai 2001, présidée par M. Pierre Quinot-Delery, Préfet, secrétaire général, en présence de M. Christophe Girard, Adjoint au Maire chargé de la Culture, sur les squats d'artistes à Paris », 28 mai 2001. Voir aussi Aguilera, *op.cit.*, page 107.

[1364] *Ibid.*, p.114.

[1365] ENSATT : Ecole Nationale des Arts et Techniques du Théâtre.

[1366] Voir en particulier le chapitre 6, section 1.

[1367] Archives de Paris, Carton 2897 W 83, dossier « Squat de la rue Blanche », Courrier de Jack Lang, ministre de l'éducation nationale, à Jean Tibéri, maire de Paris, 5 février 2001.

[1368] *Idem.*

[1369] Archives de Paris, Carton 2897 W 83, coupure de presse : E.L.M., « Un répit pour le squat d'artistes », *in Le Parisien*, mercredi 28 mars 2001.

Une fois cette décision prise, la nécessité de reloger les artistes devient urgente. Le bâtiment du 21 rue Blanche est un lieu dangereux et « *la révision de notre procédure devant le juge* »[1370], c'est-à-dire l'annulation de l'ordonnance, « *engage […] entièrement la responsabilité* » [1371] de la Mairie en cas d'incident qui pourrait « *survenir du fait de cette occupation* »[1372], comme le détaille le directeur des affaires juridiques dans un courrier au directeur de cabinet du maire, daté du 30 mars 2001. Très vite, les recherches pour trouver des solutions de relogement des artistes sont lancées. Une réunion est organisée à ce sujet le 18 mai 2002[1373]. Dans une note au Maire datée du 22 mai 2001, la conseillère technique du cabinet du Maire, rend compte des « *problèmes spécifiques à résoudre* »[1374] à propos de l'immeuble du 21 rue Blanche et suggère un relogement « *urgent* » des « *artistes occupants* »[1375]. En novembre de la même année, la Directrice des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, Josseline de Clausade, relaie la solution de relogement proposée par Laurence Pascalis, conseillère technique du cabinet du Maire. Cette dernière « *a suggéré* » de « *reloger les squatters de la rue Blanche* » dans « *les locaux de la Forge […] actuellement vacants* »[1376]. Suite à cette suggestion, « *les représentants de la Direction des Affaires Culturelles ont proposé une opération miroir. D'ici 15 jours à trois semaines, les premiers ateliers [rénovés de la Forge de Belleville] vont être livrables et en particulier ceux destinés aux membres fondateurs de l'association qui occupait les lieux avant la réhabilitation. Ces artistes durant les travaux ont été relogés dans des boutiques du quartier, à proximité immédiate de la Forge. Ces boutiques qui sont aménagées pourraient être proposées aux squatters de la rue blanche au fur et à mesure de leur libération* »[1377]. La place disponible dans ces boutiques étant insuffisantes, elles sont complétées par « *un groupe d'immeubles dit du "relais de poste"* », situés « *à l'angle de la rue Ramponneau et du Boulevard (de Belleville)* »[1378].

En janvier 2002, cette proposition est validée et le quartier du Bas-Belleville (dans lequel on trouve les rues Dénoyez et Ramponneau sus-citées) devient ainsi l'espace d'une concentration d'artistes venus du monde des squats[1379]. La proximité géographique entre les artistes relogés rue Dénoyez et la Forge désormais institutionnalisée n'est pas le fruit du hasard. À propos de ces boutiques du Bas-Belleville, le secrétaire général de la Ville de Paris signale dans une note à l'attention du directeur de cabinet du maire datée du 27 novembre 2001, que ces « *10 magasins tous situés dans le même périmètre* » permettraient de « *maintenir une activité en réseau* ». Ce point pourrait paraître anecdotique mais il ne l'est pas dans la mesure où ce « réseau » témoigne de la volonté municipale

---

[1370] Archives de Paris, Carton 2897 W 83, courrier du 30 mars 2001 du Directeur des affaires juridiques au cabinet du maire de Paris.

[1371] *Ibid*.

[1372] *Ibid*..

[1373] Réunion en présence de représentants de la Direction des Finances et des Affaires économiques, la Direction des Affaires juridiques, la Direction du Logement et de l'Habitat, la Direction des Affaires culturelles, la Direction de l'Aménagement Urbain et de la Construction.

[1374] Archives de Paris, Carton 2897 W 83, dossier « squats d'artistes », Note de la conseillère technique du cabinet du Maire adressée au Maire de Paris, datée du 22 mai 2001.

[1375] *Ibid*.

[1376] Archives de Paris, carton 2897 W 83, « Note » de Josseline Claussade, DAC, « à l'attention de Monsieur Christophe Girard, Adjoint au maire chargé de la culture », objet : « squat du 21 rue Blanche (9e arrondissement) », datée du 27 novembre 2001.

[1377] *Ibid*.

[1378] *Ibid*.

[1379] Archives de Paris, carton 2897 W 83, note de Mme de Clausade datée du 14 janvier

de créer un écosystème créatif dans la rue[1380]. De plus, et plus prosaïquement, le quartier du Bas-Belleville devient alors l'illustration de la politique culturelle bienveillante à l'égard des espaces et artistes de la culture *off* par la nouvelle équipe municipale.

Deux mois plus tard, le Maire du 9e arrondissement, Jacques Bravo, adresse ses remerciements à Mme Pascalis, du cabinet du Maire, pour « le *rôle primordial qu'[elle a] joué afin que ce dossier symbolique, en ce premier anniversaire de la mandature, ait pu trouver une issue favorable* »[1381]. Ce courrier révèle deux choses : d'une part, que l'action culturelle à destination de la culture *off* est incarnée dans l'institutionnalisation des squats artistiques. D'autre part, la reconnaissance de leurs occupants comme des artistes dignes d'être accompagnés est affirmée comme une priorité qui s'inscrit dans les toutes premières actions du mandat de Christophe Girard. Par ailleurs, si la destinataire de ce courrier de Jacques Bravo n'est autre qu'une conseillère technique du cabinet du Maire de Paris, c'est bien parce que cette action est menée de manière centralisée. Seuls le cabinet du Maire de Paris, l'adjoint à la culture et son propre cabinet semblent impliqués dans cette procédure de relogement. La remarque du Directeur des Affaires Juridiques en conclusion d'un courrier déjà cité vient souligner le caractère éminemment politique et centralisé d'une telle décision :

> « Il serait souhaitable qu'à l'avenir les adjoints ne donnent pas directement leurs instructions aux avocats de la Ville qui ne peuvent être missionnés que par ma seule direction. Il serait donc de bonne administration que comme par le passé les instructions exécutées par le Directeur des Affaires juridiques ne proviennent que du Maire, de son Directeur de Cabinet ou du Secrétaire Général. »[1382]

Mais les évolutions du quartier du Bas-Belleville et notamment de la morphologie de la rue Dénoyez témoignent, au cours des années 2000, du relâchement de cette mainmise centralisée sur la culture *off*, au profit d'une amplification des responsabilités des Mairies d'arrondissement. La Mairie du 20e arrondissement, plus particulièrement, contribue à élargir le spectre des objets de la bienveillance à l'égard de la culture *off* en y intégrant non plus seulement la question des squats artistiques mais aussi celle de la légalisation des graffitis.

## II. LE GRAFFITI DEVIENT UN OBJET DE LA CULTURE « OFF » INSTITUTIONNALISÉE DANS LE 20E ADT.

Dans les années 1980 et 1990, le 20e arrondissement, tout comme l'Est parisien dans son ensemble, était réputé pour les nombreux terrains vagues qu'il offrait aux auteurs de graffitis. Si le plus célèbre

[1380] Cet écosystème ne sera pas sans influence sur les évolutions de la rue Dénoyez et du quartier dans son ensemble ; voir chapitre 6, section 1.

[1381] Archives de Paris, carton 2897 W 83, Courrier de Jacques Bravo, maire du 9e arrondissement, à Laurence Pascalis, en charge des questions culturelles auprès du cabinet du Maire de Paris.

[1382] Archives de Paris, Carton 2897 W 83, courrier du 30 mars 2001 du Directeur des affaires juridiques au cabinet du maire de Paris. Cette remarque témoigne, une fois de plus, du climat de défiance qui règne en 2001 entre les élus récemment arrivés et les directions administratives de la Ville – et dont nous avions parlé dans la deuxième section de ce chapitre à propos de la création du Département de l'Art dans la Ville.

des terrains vagues parisiens est celui situé entre les stations de métro Stalingrad et la Chapelle[1383], de nombreux espaces non bâtis et clos permettaient à ceux qui le souhaitaient de peindre en toute quiétude et en plein jour, à l'abri des regards, sans risque de se faire inquiéter pour dommage aux biens ni même de voir leurs peintures effacées. Les auteurs de graffitis privilégiant ce type d'espaces pour peindre sont qualifiés de graffeurs « de terrain » dans le milieu hip-hop mais peuvent tout aussi bien être des peintres plus éloignés du monde hip-hop. La seule caractéristique qui réunit ces acteurs est la revendication plus ou moins explicite d'une certaine recherche esthétique, s'incarnant travers la recherche de conditions propices à un travail dans le temps (et donc non soumis aux contrôles des autorités publiques). Les auteurs de graffitis des terrains vagues ne représentent pas l'intégralité des auteurs de graffitis, mais une frange relativement importante et clairement intéressée par la dimension esthétique de la pratique.

Au gré des constructions, rénovations et de la densification immobilière, les terrains vagues situés dans Paris « intra muros » se raréfient dans les années 1990 et 2000. On peut alors émettre l'hypothèse que le développement des squats artistiques à la même époque constitue une opportunité pour les auteurs de graffitis soucieux de continuer de peindre dans Paris et dans une relative impunité. De fait, l'un des premiers squats légalisés par la Ville de Paris, la Forge de Belleville, accueillait régulièrement des auteurs de graffitis dans les années 2000. Frédéric Triail, alors chef du Département de l'Art dans la Ville ayant suivi le projet de l'association la Forge de Belleville en témoigne :

> *« Parfois on entrait dans la cour de la Forge, donc c'est un petit coin de paradis ce truc-là, on ne pouvait plus respirer ! […] Je ne sais pas s'il y a encore les graffeurs, là, ou pas. Parce qu'à l'époque, ils avaient un mur d'immeuble et puis (rire), quand ils avaient fini en haut, ils redescendaient. C'était hallucinant, ils passaient des journées là ! Il y avait des bombes partout, des fois ça devenait irrespirable ! »*[1384]

Dans les squats artistiques en voie d'institutionnalisation et plus ou moins ouverts sur l'espace public, le graffiti se développe parmi d'autres activités culturelles. Le cas de l'extension de l'espace des squats de la rue Dénoyez sur le mur qui leur fait face via la peinture murale est à ce titre emblématique de l'imbrication de cette pratique dans la vie de ces espaces culturelles dits *off*. Aussi, la politique de légalisation des squats culturels menée à partir de 2001 par la Mairie de Paris contribue-t-elle indirectement à créer des conditions de peinture urbaine précaires, mais légales.

Le second mandat de Bertrand Delanoë, à partir de 2008, favorise la décentralisation des pouvoirs de l'Hôtel de Ville vers les Mairies d'arrondissement. En termes culturels, cela se traduit notamment par l'augmentation des marges d'action des élus locaux, sans pour autant que ne soient mis à leur disposition des budgets propres. Les décisions relatives à l'institutionnalisation de la Forge et au relogement des artistes du squat de la rue Blanche dans les ateliers-boutiques de la rue Dénoyez dès 2001 ont favorisé la densité culturelle du bas-Belleville, dans le 20e arrondissement. Cette impulsion politique ne fait alors que renforcer une densité d'ateliers et d'artistes déjà forte dans le quartier, ces derniers s'étant même regroupés au sein de l'association des artistes de Belleville (AAB).[1385]

---

[1383] Sur ce sujet voir Boudet Marc, Omori Yoshi, Ramier Jay, 2013, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor*, Lo/a Studio.

[1384] Entretien avec Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), réalisé dans un café à Joinville le Pont, 31 janvier 2016.

[1385] Sur les dynamiques créatives et artistiques dans le quartier du Bas-Belleville, voir notamment Charmes Eric et Vivant Elsa, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *in Métropoles*, 2008/3.

La Maire du 20e arrondissement et son élue à la jeunesse favorisent en particulier le développement d'initiatives à destination explicite des auteurs de graffitis. La libéralisation des peintures sur le mur impair de la rue Dénoyez et du mur des Pyrénées en sont deux exemples flagrants. Alors que la bienveillance à l'égard de la culture *off* avait, à l'échelon central, pris les squats culturels pour objet principal, elle se reporte, à l'échelle du 20e arrondissement, sur les graffitis, dans certains espaces publics. Cette dernière partie de la première section nous permet, en conséquence, de questionner de manière plus analytique ces formes de « bienveillance » évoquées à plusieurs reprises. Par « bienveillance », nous désignons en réalité une manière particulière de gouverner le graffiti et qui consiste, non pas à le promouvoir explicitement, mais à le tolérer en suspendant, ponctuellement, les actions d'effacement dont il fait l'objet. Ainsi, la frontière parfois ténue entre l'administration et la non-administration sera ici questionnée, en tant que premier outil du gouvernement culturel des graffiti.

Le développement d'un mur de graffitis dans la rue Dénoyez est par exemple une illustration du prolongement de la politique de culture *off* de l'échelon central aux mairies d'arrondissement. Un second exemple, plus au sud de l'arrondissement, permet également d'attester de l'initiative locale de la Mairie du 20e pour la culture *off*. Il s'agit du dépôt de bus RATP voué à la destruction, qui devient entre 2009 et 2012 un haut lieu de la peinture graffiti sous la houlette de la RATP et de la Maire du 20e arrondissement. Ces deux observatoires, inscrits dans le prolongement de la politique culturelle « off » dont nous avons retracé la genèse, nous permettent de comprendre comment le graffiti devient à son tour un objet privilégié de la bienveillance politique à l'égard des cultures *off*, dans le 20e arrondissement.

### *A. Rue Dénoyez : du gouvernement de la culture « off » au gouvernement « off » du graffiti*

Le bail précaire permettant aux artistes originaires du squat de la rue Blanche d'occuper les ateliers-boutiques de la rue Dénoyez dure de 2002 à 2014. Au cours de ces douze années, la Ville de Paris tout comme la Mairie du 20e arrondissement n'ont que très peu de contacts avec les artistes. Comme le remarquent dans une même expression deux artistes du collectif Frichez-nous la paix en décembre 2014, les pouvoirs publics les ont « laissé vivre ». Cela dit, loin d'être le fruit d'une ignorance ou d'un mépris de leurs activités, ce laisser-faire s'incarne parfois dans des actions officieuses. À ce titre, la décision de Frédérique Calandra de dispenser les services de propreté de l'effacement des graffitis de la rue Dénoyez est exemplaire. En retraçant l'histoire du mur de graffitis de la rue Dénoyez, on retrouve, en creux, des éléments pour l'analyse de cette (non-)décision déterminante, car marquant le point de départ de la politique culturelle du graffiti.

Figure 27 - Collage de SP38, Berlin, mai 2009, photographie j.vaslin.

SP38 est un artiste plasticien, notamment affichiste, qui crée dans des squats artistiques parisiens et berlinois depuis les années 1980. En 2001-2002, il participe au squat de la rue Blanche et suit le déménagement des artistes dans la rue Dénoyez. C'est lui qui, lors des premières expositions réalisées dans les locaux du collectif « Frichez-nous la paix », s'exprime en premier sur le mur aveugle du côté impair de la rue Dénoyez, en face de l'atelier-boutique. Progressivement, le mur situé en face des ateliers-boutiques est investi, d'abord par les artistes eux-mêmes qui s'en servent comme support de communication, pour augmenter la visibilité des vernissages et expositions qui ont lieu dans leur boutique. En entretien[1386], SP38 évoque la venue des pochoiristes parisiens comme Misstic ou Blek le rat pour peindre sur ce mur. Puis le cercle d'artistes venant peindre dessus s'élargit, les *writers* parisiens viennent à leur tour partager cet espace d'expression avec les collectifs de la rue Dénoyez qui continuent de l'insérer dans leur logique de programmation. Cela dit, le mur acquiert de plus en plus d'autonomie vis-à-vis de la programmation des ateliers-boutiques et une grande diversité de formes de graffitis se développe à une fréquence de plus en plus rapide de la fin des années 2000 à 2015.

Figure 28 – La rue Dénoyez : à gauche côté pair, boutiques-ateliers ; à droite côté impair, mur de graffitis. Mai 2015, jv.

[1386] Entretien daté du 13 décembre 2014, non enregistré, et réalisé dans la boutique-atelier de « Frichez-nous la paix », rue Dénoyez, Paris.

Figure 29 – Rue Dénoyez, mur de graffitis. Mai 2015. jv

Si les ateliers-boutiques du côté pair de la rue ont bien été confiées aux artistes dans le cadre d'un bail d'occupation précaire entre la Mairie et les artistes, le mur aveugle du côté impair fait, quant à lui, l'objet d'un traitement de droit commun et il est interdit de peindre ou d'afficher dessus sans autorisation. Mais malgré les effacements systématiques des services de propreté, SP38 et les artistes de la rue Dénoyez continuent de peindre et d'afficher régulièrement sur le ce mur. Constatant la persévérance des artistes et auteurs de graffitis sur cet espace vierge, la Maire du 20e finit par accepter tacitement l'idée de laisser ce mur à la libre expression des graffeurs, comme le rappelle en entretien Hélène Vicq, adjointe à la Mairie du 20e arrondissement, en charge de l'urbanisme :

> *« Et la maire rappelle souvent qu'elle s'est mobilisée pour empêcher justement les entreprises de nettoyage de venir nettoyer ces endroits-là et voilà. Et du coup, c'est devenu un lieu un peu atypique pour le* street art *et pour les graffeurs de l'est parisien d'intervenir sur la rue Dénoyez. »*[1387]

Bien que n'ayant pas réussi à trouver de preuve écrite de cette décision de la Maire du 20e, ce témoignage entre en parfaite congruence avec ceux recueillis lors de nos observations dans les ateliers de propreté du bas-Belleville, à l'automne 2012, lorsque le chef d'équipe que nous accompagnons lâche, en passant à l'angle de la rue Dénoyez : « c'est une rue que la mairie a octroyée pour les grafs, après chacun ses goûts »[1388] Comment comprendre cette mansuétude à l'égard des graffitis de la rue Dénoyez, alors qu'au milieu des années 2000, la remise en cause de la politique d'effacement systématique des graffitis ne semble pas à l'ordre du jour ? Un indice nous permet de formuler l'hypothèse qu'un accord tacite existe entre la Mairie du 20e et les artistes des squats de la rue Dénoyez. En entretien, l'artiste Pedro du squat « Frichez-nous la paix » en décembre 2014 affirme en effet que « *les loyers sont pris en charge par le département culture de la ville et charge à nous de faire de l'art ouvert sur le quartier* ». Évoquant l'existence d'un accord tacite avec la Mairie, il suggère ainsi que les espaces et la liberté qui leur sont offerts par la mairie dans cette rue sont une forme de contrepartie à la vie culturelle qu'ils contribuent à produire et canaliser dans un espace qui, longtemps, fut qualifié d'infréquentable.

Cette décision de ne plus effacer les graffitis de la rue Dénoyez nous intrigue. Désignée comme une forme de « bienveillance » par les acteurs publics rencontrés, il semble nécessaire de s'attarder en quelques lignes sur la qualification de cet acte de gouvernement. Car au-delà de la rue Dénoyez,

---

[1387] Entretien avec Hélène Vicq et Pauline Vergez, Mairie du 20e arrondissement de Paris, 8 décembre 2014.
[1388] Extrait du carnet d'enquête, observations à l'atelier de propreté 20/1, mardi 13 novembre 2012.

il semblerait même qu'au sein du 20e arrondissement, la consigne ait été donnée aux agents de propreté et aux équipes sous-traitant le repérage et l'effacement des graffitis de renoncer à la dimension systématique de l'effacement tel que présenté dans la première partie de la thèse. D'ailleurs au cours d'un entretien avec le directeur de la propreté de Paris, Didier Dely, et la responsable de la circonscription fonctionnelle, Dominique Ouazana, ces deux responsables des politiques de propreté attestent de la suspension des dispositifs d'effacement dans le 20e arrondissement. Alors que Didier explique qu'« *il y a deux types de murs peints : des murs peints qui sont commandés par la direction de l'urbanisme et puis il y a aussi des endroits où les mairies autorisent l'expression et là on n'y touche pas* », Dominique Ouazana complète en affirmant que les agents de la cellule anti-graffiti « *n'y touche[nt] pas. et nous on a une liste, on sait qu'on doit pas y aller* », avant que Didier Dely ne conclue : « *avec un point sur le 20e arrondissement où Calandra fait la promotion du graffiti dans la presse, ça c'est vraiment habile et astucieux* »[1389].

Dans un échange avec l'élue à la culture du 20e arrondissement, Nathalie Maquoi, cette dernière précise par ailleurs que « *les services [de propreté] savent qu'il y a un regard bienveillant, ils ne sont pas idiots les agents de la propreté, ils font très bien la distinction. Donc quand ils voient quelque chose de plus travaillé, ils n'effacent pas avant de savoir.* »[1390] Alors que nous essayons d'en savoir plus sur les critères qui président à cette « distinction », elle nous répond cependant de manière floue :

> *« JV. C'est un jugement qui est communément partagé entre… ou est-ce qu'il y a des critères plus précis qui permettent de trancher ?*
>
> *NM. (agacée) Eh bien quand ils n'effacent pas, ils n'effacent pas ! Il n'y a pas plus de critère ou plus de discussion, il n'y a pas de réunion pour savoir si… [ne finit pas sa phrase]*
>
> *JV. […] J'ai entendu dire qu'il y avait une liste d'auteurs, d'artistes qui étaient considérés comme à préserver et que donc sur cette base-là… [me coupe]*
>
> *NM. A ma connaissance non, mais vous imaginez bien que tous les agents de la propreté qui tournent, ils n'ont pas un book avec le style de chaque artiste pour leur permettre de le reconnaître ! Donc même le principe de la liste serait inefficient.*
>
> *JV. Oui, donc c'est plutôt un mot d'ordre général qui est diffus ?*
>
> *NM. Sur le 20e arrondissement, oui. »*[1391]

Dans cet arrondissement, les élus ont visiblement transmis le message aux services de la propreté de ne pas systématiquement effacer les graffitis et de faire le tri de leur propre chef, entre graffitis « injurieux », ceux qui devraient être qualifiés de « sales » ou bien de « jolis »[1392]. Cependant, sur le terrain nous avons pu observer deux situations dans lesquelles l'injonction faite aux agents de la propreté de ne pas effacer les graffitis déclenchait des réactions contrastées.

Lors de nos observations au sein d'un atelier de propreté dans le 20e arrondissement, l'un des chefs d'équipe rencontré nous a fait part de son hostilité envers la décision de la Maire du 20e

---

[1389] Entretien avec Didier Dely, directeur de la Propreté de Paris en présence de Dominique Ouazana, cheffe de la circonscription fonctionnelle, Paris, avenue de France, 16 mai 2012.

[1390] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015. En 2014, Nathalie Maquoi passe statut d'adjointe à la jeunesse à celui d'adjointe en charge de la culture auprès de la Maire du 20e arrondissement.

[1391] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1392] Nous reprenons ici de manière caricaturale les catégories suggérées par les auteurs sur le terrain et longuement analysées dans le chapitre 1.

arrondissement de suspendre les dispositifs d'effacement des graffitis dans la rue Dénoyez. Lors de nos observations dans l'atelier territorial de propreté qui couvre l'entretien de cette rue, plusieurs réflexions de divers acteurs nous ont permis de mettre en lumière la sensibilité de la présence visiblement tolérée de graffiti dans une rue entière :

> « Nous passons dans une rue perpendiculaire à la rue Dénoyez, et Frédéric [le chef d'équipe que j'accompagne ce jour-là] me dit d'un air un peu désabusé : "Dénoyez, c'est une rue que la mairie a octroyée pour les graf, après chacun ses goûts".
>
> Une fois rentrés à l'atelier, le chef de secteur dont fait partie cet atelier, se joint à nous pour s'assurer que les débuts de l'observation se passaient bien. Nous parlons des différents problèmes de propreté du quartier avec lui, le chef d'équipe et le magasinier de l'atelier, la discussion arrive sur la particularité de la rue Dénoyez :
>
> Chef de secteur: « Vous avez-vu rue Dénoyez ? elle est unique à Paris (ton fier) ! Avant elle était immonde mais les riverains ont pris ça en charge. »
>
> Chef d'équipe : « je suis désolé, les tags ça fait pourri »
>
> Magasinier : « moi j'aime bien la rue Dénoyez, c'est sympa ». »[1393]

Ainsi, l'évidence avec laquelle l'adjointe à la culture du 20e arrondissement affirme que le jugement des agents des politiques de propreté feraient « *très bien la distinction* » entre les graffitis plus ou moins tolérables est ici remise en question. Au sein d'une même équipe, les jugements sont en effet partagés entre ceux qui apprécient l'esthétique de la rue dans laquelle la production de graffitis est tolérée, et celui qui perçoit cette tolérance comme la source de désordres.

Au cours d'une matinée passée avec les agents de la circonscription fonctionnelle, nous avons pu au contraire observer l'unanimité avec laquelle ces derniers évaluaient la qualité de « petits dessins » attribué à différents graffitis aperçus dans les rues du 20e arrondissement :

> *« Au cours de la déambulation, nous passons devant un graffiti positionné à une hauteur supérieure à 4m (hors-contrat) et Régis Boullet reconnaît dans cette peinture visiblement inachevée, la « trait » de Jérôme Mesnager. Il précise alors que, de toute façon ils n'ont pas le droit d'effacer des peintures de ce peintre, elles sont protégées sur l'ensemble de la ville. Intriguée, je lui demande si d'autres artistes sont dans cette position et il me répond que oui, quelques-uns voient leurs peintures protégées à l'échelle de toute la ville, alors que d'autres le sont à l'échelle de l'arrondissement. Il m'explique que, plus globalement, lorsqu'un agent se retrouve face à un « dessin », il ne l'efface pas systématiquement. Et lorsque je lui demande ce qu'il entend par « dessin », il me répond : « un dessin ça représente quelque chose, ça peut être un pochoir. Les pochoirs on leur dit de pas les traiter ». L'agent se contente de prendre note de son emplacement, le photographie, puis, en rentrant dans son atelier, demande à son chef d'équipe si cette peinture est répertoriée dans la liste des peintures protégées ou non. Si elle n'est pas protégée, il effacera le graffiti lors de son prochain passage à cet endroit, si elle l'est, il ne l'effacera pas. Mais Régis Boullet continue et me précise que, plus généralement, si un agent voit un « pochoir », un « dessin » et qu'il le trouve « joli », il est susceptible d'en retarder l'effacement. […] »*[1394]

[1393] Journal d'enquête, mardi 13 novembre 2012, 20e arrondissement de Paris.

[1394] Extrait du carnet d'enquête. Mercredi 21 novembre 2012, circonscription fonctionnelle, observation d'une marche de contrôle de l'effacement des graffitis en présence du responsable de la circonscription fonctionnelle, du président de la société de dégraffitage (Régis Boullet).

Figure 30 - Esquisse d'un "homme blanc" de Jérôme Mesnager, Paris, 20e arrondissement, 21 novembre 2012. Photographie j. vaslin

Dans ces situations concrètes, où se joue l'articulation entre politique de propreté et politique culturelle, les marges d'appréciation des agents de terrain de la politique de propreté sont dont mises à contribution pour que soient appliquées les premières formes de reconnaissance culturelle du graffiti. Autrement dit, si le graffiti devient un objet culturel aux yeux de certains élus, c'est d'abord dans les actions, ou plutôt les « non actions » des agents de la propreté que cette problématisation prend forme d'un point de vue administratif et technique. Ces non-actions sont-elles pour autant assimilables à des « non-décisions »[1395] ?

La bienveillance politique à l'égard de la culture *off* relève davantage dans le cas précis de son application à l'égard des graffitis, d'une décision visant à limiter exceptionnellement une politique publique répressive. On retrouve une définition de la « non-décision », telle que formulée par Bachrach et Baratz, dans un article de 1971 de Cobb et Elder :

> *« Nondecision-making has been described as the process "by which demandes for change in the existing allocation of benefits and privileges in a community can be suffocated before they are even voiced; or kept covert; or killed before they gain access to the relevant decisionmaking arena" »*[1396]

La notion de « non-décision » renvoie ainsi au fait qu'une décision, un choix mis à l'agenda décisionnel, peut être annulée du fait même que le changement impliqué par la décision ait eu lieu, sans qu'il ne soit nécessaire de prendre cette décision. Cette définition de la « non-décision », que l'on retrouve par ailleurs dans d'autres textes de Bachrach et Baratz[1397], ne correspond pas à la situation que nous observons rue Dénoyez. Sans se situer à proprement parler dans le cadre d'une « non-décision », il s'agit plutôt là des aspects négatifs de la décision. Comme le soulignent Bachrach et Baratz dans leur article de 1963 :

---

[1395] Aguilera, 2011, *op. cit.*, « l'action municipale parisienne consiste avant tout à sélectionner les squatteurs, à catégoriser les indésirables […]. Elle peut se contenter de ne rien faire et d'agir par « non-décision » (Bachrach, Baratz, 1963) en laissant la primauté du droit de propriété privée s'appliquer. »

[1396] Cobb, Elder, « The politic of agenda-building. An alternative Perspective for Modern Democratic », *The journal of politics*, vol.33, 1971, citant Bachrach and Baratz, *Power and Poverty*, p. 44.

[1397] Voir Bachrach, Baratz, 1963, « Decisions and non decisions. An analytical framework », *American Political science review*, 57, p. 632-642.

*« Ce phénomène [le processus de non-décision] peut être clairement distingué des aspects négatifs du processus de décision (comme décider de ne pas agir ou bien décider de ne pas décider). »*[1398]

Décider de suspendre l'action d'effacement des graffitis est bel et bien une décision politique, dont les aspects « négatifs » suspendent une action régulière. Ce type de décision n'est pas propre à la bienveillance politique à l'égard du graffiti, elle n'est pas non plus propre au seul 20e arrondissement, comme en témoigne le directeur de cabinet du Maire du 13e, rencontré en décembre 2014 :

*« Maintenant les services de la propreté ont une liste d'œuvres d'art qu'ils ne doivent pas enlever. […] On leur fournit une liste voilà, il y a déjà eu des couacs d'ailleurs, notamment bon c'est comme ça, ça arrive, une œuvre qu'on ne leur a pas signalée assez rapidement, ils l'ont enlevée. […] On a une personne [au cabinet du maire] qui s'occupe de la propreté donc soit […] soit c'est le maire en direct qui appelle le chef de secteur et qui lui dit "voilà, on vient de faire ça donc ça vous la mettez dans la liste", soit c'est Laurence […] la chargée de mission qui les prévient [la division propreté du 13e arrondissement]. »*[1399]

Ainsi, dans le 13e arrondissement, la constitution d'une liste d'œuvre graffiti protégées est, au contraire du 20e arrondissement, pleinement assumée par l'équipe municipale.

Puisqu'elles se distinguent des formes d'accompagnement des squats culturels construites par l'Hôtel de Ville dès 2001, comment qualifier les décisions prises par la Mairie du 20e arrondissement à l'égard des graffitis à partir du milieu des années 2000 ? S'il existe une définition du qualificatif « off » pour désigner les pratiques culturelles situées à la marge de la culture légitime, ne peut-on pas ici qualifier une forme marginale du gouvernement de l'art urbain public, de gouvernement « off » ?

Au vu des informations accumulées précédemment, plusieurs caractéristiques utilisées par Elsa Vivant pour qualifier une pratique culturelle « off » peuvent être attribuées à ces formes suspensions des dispositifs d'effacement : La décision de ne pas effacer des graffitis dont les règlements de propreté stipulent toutefois qu'ils devraient l'être n'est que « *peu ou pas prise en compte par* » la politique culturelle centralisée, cette décision n'occupe « *pas de place claire* » dans la politique du 20e arrondissement au milieu des années 2000, elle dénote d'une « *grande précarité* » (faiblement explicite, fondée sur une absence de dépense, située en marge du règlement), même si cela reste une pratique qui ne s'inscrit « *pas forcément en rupture* » avec les politiques de soutien des squats culturels. Enfin, cette pratique peut être qualifiée de décision « *innovante à audience confidentielle* » et relativement « *isolée* ». On fait donc le constat que les caractéristiques de la décision de suspendre l'effacement de certains graffitis sont analogues à celles d'une pratique culturelle lorsque celle-ci est qualifiée de « *off* » par Elsa Vivant[1400]. De là à parler de gouvernement « *off* » de l'art urbain public, il n'y a qu'un pas que nous proposons de franchir.

---

[1398] Bachrach Peter and Baratz Morton S., "Decisions and Nondecisions : An Analytical Framework", *in The American Political Science Review*, vol. 57, n°3, Sept. 1963, pp. 632-642 et en particulier, page 641 : "This phenomenon [nondecision-making] is clearly distinguishable from the negative aspects of decision-making (deciding not to act or deciding not to decide)." (traduction de l'auteure).

[1399] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 8 décembre 2014.

[1400] Nous reprenons ici les termes de la définition de la « culture *off* » qu'elle mobilise dans sa thèse et citée plus haut dans ce chapitre : « Par pratiques culturelles off, nous considérons donc des pratiques qui ont en commun d'être **peu ou pas prises en compte par** l'institution culturelle et de **ne pas avoir une place claire** dans le marché des biens culturels. Elles sont aussi souvent marquées par une très **grande précarité** économique (peu de ressources propres, accès difficile aux financements publics), matérielles (locaux vétustes, matériel de récupération), et juridique (occupation de locaux, de fêtes illégales). Cependant, **ces pratiques ne sont pas forcément en rupture avec les milieux culturels « institués »** : elles font partie des « mondes de l'art ». Cela concerne à la fois **des pratiques innovantes à audience confidentielle** ou des phénomènes de masse émergents, dans le cadre de la légalité ou non, **isolés** ou collectifs. Elles peuvent s'appuyer sur

*

La brèche ouverte par le relogement des artistes squatteurs dans les ateliers-boutiques de la rue Dénoyez, créant un « réseau » et une proximité entre artistes, permet l'ouverture d'un mur de graffitis à la marge des espaces occupés sous bail précaire avec la Ville de Paris. Les formes de bienveillance politique à l'égard des squats culturels par la Ville de Paris sont traduites, quelques années plus tard dans la décision de la Maire du 20e arrondissement de ne plus effacer les graffitis sur le mur impair de la rue Dénoyez. Situé dans une rue piétonne, ce mur devient progressivement un *spot* incontournable de graffiti à Paris, et plus spécifiquement dans le 20e arrondissement. Via le bouche à oreilles et une la visibilité accrue sur internet, le mur de la rue Dénoyez devient en quelques années un véritable « havre artistique »[1401] et en 2014, le magazine *Streetpress* la qualifie même de « rue du *street art* »[1402]. Nous reprendrons la présentation de l'histoire de cet espace dans le chapitre six. En attendant, un second projet mené par la Mairie du 20e semble incontournable pour comprendre les prolongements localisés de la politique culturelle à destination des lieux *off* : la friche du dépôt de bus de la rue Lagny.

### *B. La friche du dépôt de bus de la rue Lagny : extension des espaces de liberté provisoire*

> « Le soutien à l'utilisation provisoire de bâtiments à des fins culturelles pourrait être permis par la mise à disposition de surfaces vides pour une durée supérieure à 24 mois. L'objectif serait de répondre à une demande sociale tout en traitant les problèmes posés par la vacance des bâtiments. »[1403]

Les préconisations figurant dans le résumé du rapport Lextrait contenu dans les archives du cabinet de Christophe Girard sont claires : la promotion de projets culturels éphémères dans des espaces urbains vacants peut et devrait être encouragée par les pouvoirs publics. Si la légalisation des squats artistiques est peut-être une manière pour l'Hôtel de Ville d'interpréter cette préconisation, la Mairie du 20e arrondissement en propose une exacte déclinaison en 2009. L'adjointe à la Maire du 20e en charge de la jeunesse, Nathalie Maquoi, propose en effet de s'emparer de l'espace laissé vacant dans le dépôt de bus temporairement, entre l'arrêt de son activité et le début des travaux de démolition/reconstruction[1404], pour en faire un espace d'expression libre, ouvert aux graffitis :

---

des nouveaux supports (comme la vidéo) ou des pratiques (l'art dans la rue, l'art de la rue), comme par exemple : les *rave* techno, le théâtre de rue, le *graff*, le *hip-hop*, les squats d'artistes […]. », Vivant, 2008, *op.cit.*, p. 49-50.

[1401] Dole Damien, « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », *Next. Libération*, 22 octobre 2014, en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/10/22/les-graffeurs-de-la-rue-denoyez-au-pied-du-mur_1127418 (dernière consultation le 17 mai 2016).

[1402] Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 17 mai 2016).

[1403] Archives de Paris, carton 2897 W 25, dossier « Friches Parisiennes (urbanisme) », consultées sur dérogation en décembre 2014.

[1404] Voir Fertin Nicolas, « Des logements sur les dépôts de bus », in *Le Parisien*, mardi 25 septembre 2007. L'auteur précise dans son article : « Rue de Lagny, l'actuel dépôt d'un hectare sera entièrement démoli et reconstruit d'ici à 2010

> « Le dépôt de bus de la RATP, situé au croisement des rues de Lagny et des Pyrénées dans le 20e arrondissement, va être démoli et entièrement reconstruit. La mairie du 20e et la RATP ont souhaité profiter de la démolition de ce centre-bus pour donner un espace légal d'expression au graff et ainsi mieux faire connaître et reconnaître cette pratique artistique. […] Jusqu'à la démolition du centre-bus, ces murs sont ainsi mis à disposition des collectifs de graffeurs. »[1405]

En plus de la collaboration avec la RATP, la Mairie du 20e pense d'emblée ce projet en partenariat avec l'association Les Commun'arts, domiciliée dans le 11e arrondissement et ayant « *pour ambition de favoriser l'accès aux pratiques artistiques amateurs par la réalisation de peintures et de fresques murales* »[1406]. La naissance de ce projet éphémère, intitulé « Opération graff citoyen »[1407], est célébrée « *lors du week-end festif des 10 et 11 octobre 2009 organisé au centre-bus* » au cours duquel « *l'association Les Commun'arts a proposé un "mur de paroles" ouvert au public […], les habitants étaient ainsi invités à s'exprimer sur le thème de la transformation* »[1408]. Sur les pages du site web de la Mairie du 20e qui lui sont consacrées, l'accent est mis non seulement sur la dimension participative des peintures réalisées dans le dépôt, mais aussi sur la plus grande acceptation sociale des graffiti que le projet engendre. En 2010, date à laquelle les travaux du dépôt de bus auraient dû commencer[1409], est organisée l'exposition « De murs à murs ». Elle se tient à la « Maison des arts urbains Confluences », du 26 juin au 3 juillet 2010. Cette exposition, qui présente les maquettes du futur parcours graffiti que la Mairie du 20e projette de mettre en œuvre, est le prétexte à la réalisation d'un court documentaire sur le projet Lagny. Dans cette vidéo s'expriment la Maire du 20e arrondissement et son adjointe à la culture, à la vie étudiante et aux jeunes travailleurs. Cette dernière, Nathalie Maquoi, s'exprime davantage sur la réception du projet telle qu'elle la perçoit :

> *« Beaucoup étaient sceptiques, se disaient "ça va jamais marcher" et au final très très vite, quand les premières œuvres ont commencé à être mises, c'est devenu la balade du weekend. Des gens qui venaient voir, qui venaient regarder graffer, qui découvraient, qui appréciaient, alors plus ou moins selon les semaines et qui commençaient même à se faire un œil. À tel point qu'aujourd'hui, sur certains blogs, elle est appelée "la galerie d'art à ciel ouvert". »*[1410]

L'espace d'expression libre sur l'enceinte extérieure du dépôt de bus, rue des Pyrénées, reste ouvert jusqu'au début effectif des travaux, en 2012 et ce mur devient très un jalon important de

---

avec trois niveaux de sous-sol et cinq étages de bâtiment qui comprendront un collège et 30 000 m2 de bureaux. La demande de permis de construire vient d'être déposée. »

[1405] Citation extraite du dossier de presse de l'exposition « Europa Graffiti » qui s'est tenue du 24 juin au 23 juillet 2011, Pavillon du Carré Baudoin (voir plus bas) et qui se situe, elle aussi, dans la continuité de ce projet fondateur de la politique de promotion du graffiti dans le 20e arrondissement.

[1406] Peu d'informations disponibles sur cette association. Seuls quelques éléments figurent sur le site de la Mairie du 11e : http://www.mairie11.paris.fr/mairie11/jsp/site/Portal.jsp?document_id=19804&portlet_id=4299 (dernière consultation le 11/04/2016).

[1407] « Plus de deux ans de graff citoyen au centre bus », page non mise à jour depuis 2014, classée dans les « actualités » du site de la mairie du 20e : http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?document_id=17344&portlet_id=2447 (dernière consultation le 11/04/2016).

[1408] « Graff au centre bus (terminé) », parmi les pages consacrées aux projets graffiti de la Ville « Le graff dans le 20e » : http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?page_id=1103 (dernière consultation le 11/04/2016).

[1409] « Enfin! Le gigantesque projet de démolition-reconstruction de l'ancien dépôt de bus Lagny-Pyrénées aurait dû démarrer depuis deux ans. Mais des querelles financières entre la RATP et le Stif (Syndicat des transports d'Ile-de-France) avaient condamné le dossier au surplace. » Extrait de l'article de B.H., « Un morceau de ville remplacera le centre bus », in *Le Parisien*, vendredi 13 janvier 2011.

[1410] Vidéo sur le site de la mairie du 20e : « le 20e aime le graffiti », disponible en ligne : http://www.dailymotion.com/video/xe9jjm_le-20e-aime-le-graff

l'histoire contemporaine des politiques culturelles du 20e arrondissement. Largement évoquée dans le dossier de presser de l'exposition « Europa graffiti » programmée en 2011 à Confluences, l'expérience Plaine-Lagny/Mur des Pyrénées (les deux expressions désignent le même dispositif) fait l'objet d'une exposition dans le salon d'honneur de la Mairie du 20e du 9 au 31 janvier 2012, intitulée : « Lagny-Pyrénées : mémoire d'une galerie éphémère ».

La Maire de l'arrondissement quant à elle, Frédérique Calandra, résume la genèse du projet et insiste sur l'existence d'un nouveau public des politiques culturelles : les graffeurs :

> *« Et on l'a offert aux graffeurs pour leurs interventions artistiques et ce qu'ils font est de très très grande qualité, y'a des équipes de graffeurs qui se succèdent depuis des semaines. […] Comme ça se passe très bien et qu'on veut par ailleurs* ***faire du graff un vrai élément de la culture du 20e****. »*

C'est donc officiel. Il existe désormais des acteurs publics qui, à Paris, reconnaissent le graffiti comme un objet culturel. Loin de la politique d'art urbain public, un nouveau problème public est né dans le 20e arrondissement.

*

Reprenant la main sur le gouvernement de la culture off dans son arrondissement, la Mairie du 20e arrondissement tolère les productions artistiques qui, de plus en plus, sortent des ateliers-boutiques des artistes que Christophe Girard avait déménagés de la rue Blanche à la rue Dénoyez. Parmi ces productions, les graffitis qui se développent sur le mur opposé aux ateliers sont vus d'un bon œil et, sur décision tacite de la Maire de l'arrondissement, ne sont plus effacés à partir de la fin des années 2000. Parallèlement, d'autres espaces de l'arrondissement deviennent des lieux d'expérimentation de la promotion éphémère des graffitis dans une perspective artistique. Autrement dit, la politique de soutien à la culture « off » se décline dans le 20e arrondissement à la fin des années 2000 et engendre une première problématisation culturelle du graffiti par les pouvoirs publics.

## CONCLUSION DE LA PREMIÈRE SECTION

À travers la déclinaison localisée de la politique centralisée de reconnaissance des artistes et lieux culturels « off », le graffiti fait son apparition comme objet de l'action culturelle à la marge de la politique d'art public. Alors que Christophe Girard et Bertrand Delanoë mettent les cultures *off* au cœur de l'agenda culturel de leur premier mandat, la Maire du 20e arrondissement, quant à elle, prend des décisions marginales, voire *off*, à l'égard d'une pratique culturelle illégale mais omniprésente dans son arrondissement : le graffiti. L'émergence de ces décisions se fait dans le prolongement local d'une politique définie quelques années plus tôt à l'échelon central, mais n'obtient dans un premier temps aucun soutien public de l'Hôtel de Ville avant 2014. Cette section nous a permis de montrer le processus à l'issue duquel les élus du 20e arrondissement, en partenariat avec quelques acteurs administratifs des politiques de propreté notamment, définissent, pour la première fois, le graffiti en termes d'action culturelle. Ce processus correspond bien à l'émergence d'une problématisation du graffiti en termes culturels, bref, d'un *problem stream*. Dans la section suivante, l'enjeu est de

comprendre comment le courant de politiques publiques, ou *policy stream*, apparaît dans les politiques publiques parisiennes, au début des années 2000.

## SECTION 2. DES GRAFFITIS DANS LA POLITIQUE CULTURELLE DES ARRONDISSEMENTS

Avec la thématisation de nouveaux objets de la politique culturelle à travers la reconnaissance de la « culture off » dans les politiques culturelles parisiennes dès 2001, le graffiti passe du statut d'objet potentiellement culturel à celui d'objet culturel, au moins par la Mairie du 20e arrondissement dans un premier temps. Des premiers soutiens officiels des élues du 20e arrondissement au graffiti, en 2009, à la proclamation d'une politique d'art urbain publique explicitement dédiée à la promotion du « *street art* » en 2014, la position de la Ville de Paris et les modalités de gouvernement culturel du graffiti évoluent fortement. Dans cette deuxième section, nous nous concentrons sur le resserrement des liens entre les acteurs du monde du graffiti et la Ville de Paris, afin de comprendre les processus à travers lesquels se créent les premiers dispositifs de gouvernement culturel du graffiti, dans les arrondissements. Autrement dit, après avoir montré dans la première section comment le graffiti devient un problème culturel (*problem stream*), nous allons montrer dans cette deuxième section, comment se développent des solutions à ce problème, c'est-à-dire des politiques publiques pour le promouvoir localement (*policy stream*).

Figure 31 - Kenor, fresque murale à proximité du Parc de Belleville, rue Piat, 20e arrondissement, fruit d'une collaboration entre Art Azoï et la Mairie du 20e. photographie, j. vaslin, juin 2015.

Figure 32 - C215, fresque murale sous le métro, aérien près de la station "Place d'Italie", fruit d'une collaboration entre l'APAPUC et la Mairie du 13e. photographie, j. vaslin, décembre 2014.

Au début des années 2010 dans les 13e et 20e arrondissements, des associations naissent pour négocier avec les mairies d'arrondissement l'usage de murs pour la production de graffitis. Dans le 20e arrondissement, Art Azoï œuvre par exemple à la création de murs dits « à programmation » sur lesquels viennent régulièrement des auteurs de graffitis dont le travail est né et continue de se développer dans l'espace public. Différemment, l'association de promotion des arts plastiques urbains contemporains (APAPUC) propose à la Mairie du 13e arrondissement de faire intervenir des auteurs de graffitis pour réaliser des fresques sur les murs pignons des immeubles de l'arrondissement. Ces associations ceci de commun qu'elles s'attachent à promouvoir le travail d'auteurs de graffitis qui ont se sont explicitement investis dans une carrière artistique. Pour ce faire, Art Azoï comme l'APAPUC conquièrent la confiance des élus locaux et participent à la pérennisation de dispositifs de production légale de graffitis dans l'espace public.

Quelle est la genèse de ces associations ? Comment pérennisent-elles leur action ? Quels acteurs les portent ? Comment sont-ils arrivés à construire des collaborations durables avec les pouvoirs publics ? Et enfin comment qualifier le travail culturel qu'ils réalisent dans les arrondissements ?

Dans la perspective d'une analyse de la mise à l'agenda de la politique culturelle du graffiti, nous faisons l'hypothèse que c'est grâce à l'action de ces associations, à l'échelle de deux arrondissements en particulier, que se développe un « courant de politiques publiques » (traduction du terme *policy stream*), c'est-à-dire un ensemble de dispositifs pilotes et de modèles de partenariats entre acteurs associatifs et publics permettant la mise en administration culturelle du graffiti. L'étude de leur institutionnalisation nous permet de mieux saisir comment se construit en quelques années leur rôle d'intermédiaire entre les auteurs de graffitis et les pouvoirs publics.

La notion d'institutionnalisation telle que nous l'abordons dans la première sous-section renvoie directement à la sociologie de l'institution, telle qu'elle fut entreprise dans la sociologie de l'action

publique par des auteurs comme Bernard Lacroix et Jacques Lagroye au début des années 1990[1411], puis Jacques Lagroye et Michel Offerlé, dans leur *Sociologie de l'institution*, parue en 2010.[1412] De manière générale, on définit ici le processus d'institutionnalisation comme une « *succession irrégulière d'affrontements spectaculaires et de conflits discrets [dont] résulte la sédimentation de prescriptions, de pratiques, de savoirs et de croyances qui dessine les formes de l'institution ; mais chaque nouvel apport, loin de s'ajouter simplement aux précédents, modifie aussi leur structure et leur poids, brise l'ordonnance de leur ajustement, remet partiellement en question les définitions qu'ils avaient consacrées* »[1413].

En retraçant l'histoire contemporaine de deux associations de promotion des graffitis, on cherche à comprendre comment ces institutions ont pris forme, les raisons pour lesquelles elles ont été créées, la place qu'elles ont occupée par rapport à d'autres, les pratiques qu'elles ont menées pour, finalement, saisir les ressorts de leur pérennisation comme interlocuteurs privilégiés de certains acteurs municipaux.

Dans la seconde sous-section, nous interrogerons davantage sur le rôle joué par ces acteurs institutionnalisés. D'un côté, ces associations côtoient de près les auteurs de graffitis qu'elles sollicitent pour réaliser des peintures dans le contexte légal encadré par le partenariat noué avec les mairies d'arrondissements. De l'autre, elles ont la confiance des élus d'arrondissement avec lesquels elles coproduisent l'action culturelle innovante et localisée à destination des graffitis. Situées entre ces deux catégories d'acteurs, elles sont de véritables intermédiaires entre eux. Dans la double perspective de cette section, entre construction des problèmes publics d'une part, et étude des processus de légitimation du graffiti aux yeux des acteurs publics d'autre part, nous chercherons à affiner la qualification de ce rôle d'intermédiaire.

Ainsi, dans la perspective générale du chapitre, l'enjeu de cette section est de montrer à la fois que la reconnaissance de l'existence d'un problème culturel autour du graffiti a lieu dans les arrondissements (renforcement du *problem stream*) et que des dispositifs publics émergent pour gouverner cet objet culturel nouveau (*policy stream*).

# I. L'INSTITUTIONNALISATION D'ASSOCIATIONS PARTENAIRES DES MAIRIES D'ARRONDISSEMENT

---

[1411] Lacroix Bernard, Lagroye Jacques (dir.), *Le président de la République. Usages et genèses d'une institution*, Presses FNSP, 1992.

[1412] Lagroye Jacques, Offerlé Michel (dir.), 2010, *Sociologie de l'institution*, Belin.

[1413] Lacroix, Lagroye, 1992, *op. cit.*, citation reprise dans Lagroye, Offerlé, 2010, *op. cit.*, p. 332. Voir aussi la définition de l'institutionnalisation proposée dans Dubois, Vincent, 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris I, p. 9 : « En premier lieu, ces processus renvoient aux différents éléments qui constituent l'action publique. Ils consistent alors principalement dans la formation historique des institutions, dans le travail social de mise en forme qui consiste à leur conférer son sens et sa fonction (formalisation, fonctionnalisation, codification) dans les pratiques de légitimation, qui conduisent à les faire accepter comme nécessaires. »

Art Azoï, dans le 20e arrondissement, et l'APAPUC, dans le 13e arrondissement, sont deux associations, deux acteurs majeurs dans l'émergence de nouvelles formes d'encadrement culturel du graffiti à Paris. Ces associations sont fondées au début des années 2010. Elles s'institutionnalisent d'abord pour répondre à une demande politique, la volonté de certains maires d'arrondissements de reconnaître, à travers des partenariats nouveaux, le graffiti comme objet culturel. La création des associations permet dans un premier temps de formaliser ces partenariats, issus d'une relation interpersonnelle de confiance avec quelques élus. Mais parallèlement, l'institutionnalisation de l'association permet à ses membres de formaliser la défense d'une cause, ici en l'occurrence celle de la légitimité artistique du graffiti.

Nous étudions ces deux cas en nous appuyant sur la perspective analytique proposés par Frédéric Sawicki dans son texte intitulé « Les temps de l'engagement »[1414], portant sur l'institutionnalisation de l'association Atmosphère. Tout comme dans ce texte, l'enjeu est d'abord de montrer *comment se pérennise l'action de deux associations*, situées à l'interface entre la collaboration avec les pouvoirs publics et la défense d'intérêts propres au monde du graffiti. Ensuite, nous cherchons à dépasser la dichotomie entre perspectives micro- et macro-sociologique, puisque l'on retrouve ici des éléments explicatifs de cette pérennisation à la fois dans une attention aux conditions politiques et sociales de l'émergence des associations (construction des modalités du partenariat avec les pouvoirs publics) mais aussi en observant le rôle joué par les compétences professionnelles propres aux leaders associatifs dans la structuration de leurs interactions avec des élus locaux. En proposant aux élus d'arrondissement des formes concrètes d'encadrement culturel de la production de graffitis, les associations étudiées suggèrent la création de nouveaux dispositifs d'action publique (murs à programmation, peintures éphémères) tout autant qu'elles s'emparent de dispositifs déjà existants dans la politique d'art public pour les ouvrir à la production de graffitis (réalisation de fresques sur des murs aveugles). Elles co-produisent ainsi, dans certains arrondissements, une nouvelle politique publique culturelle du graffiti. À ce titre, on pourra les assimiler à des « entrepreneurs de politiques publiques », pleinement impliqués dans la fabrication de politiques publiques et donc dans la naissance du *policy stream*.

Mais à la différence de l'étude d'Atmosphère, et c'est là probablement la particularité des deux associations ici étudiées, il est difficile d'affirmer que l'importance de la cause défendue soit l'élément décisif de l'institutionnalisation d'*Art Azoï* et de l'APAPUC. Au contraire, il semblerait plutôt que ce soit l'opportunité de la construction d'un partenariat privilégié avec les pouvoirs publics qui, dans un premier temps, encourage des acteurs professionnels de la culture à créer une structure associative pour pérenniser ces partenariats. Ainsi, ces deux associations deviennent des interlocuteurs professionnels et experts de la production d'œuvres de graffiti dans l'espace public. *L*a cause portée par les leaders associatifs n'est perceptible qu'au second plan : leur engagement révèle une volonté de rendre légitime le graffiti en tant qu'art, aux yeux des pouvoirs publics, comme à ceux des acteurs les plus légitimes, à leurs yeux, des mondes de l'art. Cette entreprise de légitimation artistique est essentiellement mue par le souci d'ouvrir des voies de professionnalisation aux auteurs de graffitis, déjà explicitement engagés dans la voie d'une carrière artistique. En ce sens, notre étude se rapproche ici davantage des travaux de Sylvia Faure et Marie-Carmen Garcia mentionnés en

[1414] Sawicki Frédéric, « Les temps de l'engagement », *in* Lagroye (dir.), 2003, *La politisation*, Belin.

introduction et portant sur l'institutionnalisation de la danse hip-hop[1415]. Tout comme ces deux auteures, nous faisons l'hypothèse que la reconnaissance du graffiti par la création de politiques culturelles à son encontre, que l'institutionnalisation de cette esthétique dans la politique culturelle serait un facteur déterminant de sa légitimation artistique. Nous aborderons donc aussi l'institutionnalisation comme un levier de la défense d'une cause, celle de la légitimité artistique du graffiti. Dans cette perspective, les associations étudiées peuvent donc être aussi considérées comme des « courtiers » de l'institutionnalisation, en tant qu'outil de la légitimation, du graffiti.

## *A. L'ASSOCIATION ART AZOÏ DANS LE 20E ARRONDISSEMENT DE PARIS*

Dans le 20e arrondissement, dès 2008/2009, un espace est laissé aux auteurs de graffitis : leurs peintures ne sont plus effacées, sur le mur du dépôt de bus Lagny dans le cadre d'un accord entre la Mairie du 20e et la RATP. En 2010, la Maire de l'arrondissement, Frédérique Calandra, et son adjointe à la jeunesse, Nathalie Maquoi, s'expriment explicitement sur ce sujet dans une vidéo tournée autour de deux événements : leur volonté est de donner de la place, éphémère mais aussi pérenne, au graffiti dans le 20e arrondissement et dans leur politique culturelle. Affirmée dès le début de son premier mandat en 2008, cette volonté est portée par Frédérique Calandra jusqu'à aujourd'hui et fait d'elle l'un des acteurs déterminants de l'émergence d'une politique du *street art* à l'échelle de la Ville de Paris. Dans cette perspective, la Mairie du 20e construit plusieurs projets avec différents partenaires associatifs au début des années 2010 : l'association *Commun'art* au début de l'aventure « Lagny » dès 2009, l'association *Confluences* pour l'exposition de murs à murs en 2010, puis les associations Paris-Hip-hop et Kosmopolite en 2011 dans le cadre de l'exposition « Europa Graffiti ». Mais parallèlement, se développent les premiers échanges avec celle qui deviendra en 2011 la fondatrice de l'association Art Azoï qui, depuis, occupe un rôle central dans la fabrique d'une politique locale du graffiti : Elise Herszkowicz.

La collaboration entre l'association Art Azoï et la Mairie du 20e arrondissement est le fruit d'une relation de confiance entre Elise Herszkowicz et Nathalie Maquoi, établie depuis 2010. Leur rencontre a lieu lors de l'exposition « De murs à murs » qui se tient du 26 juin au 3 juillet 2010 dans les locaux de l'association *Confluences*. À cette époque, Nathalie Maquoi est adjointe à la maire du 20e arrondissement en charge de la jeunesse, et Elise Herszkowicz est salariée de l'association *Confluences*, en charge de la production de cette exposition[1416].

---

[1415] Faure Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, 2004 n°3 ; voir aussi Faure Sylvia et Garcia Maria Carmen, « Hip-Hop et politique de la ville », in *Agora Débats/*Jeunesse, 2008, vol. 49, n°3. Voir aussi Shapiro Roberta, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », in *Sociologie de l'art*, 2004, vol.3, n°1.

[1416] De 2008 à 2011, Elise Herszkowicz travaille en effet comme programmatrice à *Confluences*, une association culturelle créée en 1975 et située près du métro Charonne. Qualifiée pendant quelques années, de « maison des arts urbains », cette association est notamment soutenue par la mairie d'arrondissement, la Ville de Paris, la Région Île-de-France et le ministère de la culture et de la communication. Elise Herszkowicz précise notamment en entretien : « Traditionnellement c'était la maison des arts urbains Confluences et puis ça s'était un petit peu étiolé et puis on a recommencé à faire une programmation autour de ça […] et puis moi surtout j'ai programmé des expos d'art urbain. » ;

« De murs à murs » est une exposition d'art urbain qui présente les maquettes du « parcours de graff »[1417] que la Mairie du 20e projette alors de mettre en œuvre dans tout l'arrondissement. Il s'agit, plus précisément, de la restitution du travail réalisé par de jeunes collectifs locaux d'auteurs de graffitis dans des ateliers, en vue de construire ce projet de parcours graffiti. L'exposition s'inscrit dans le prolongement direct du projet expérimental « Graff Citoyen »[1418] développé à l'origine entre la Mairie du 20e et l'association du 11e arrondissement « Commun'arts ». Les relations entre les deux partenaires s'étant « *un peu effiloché[es]* », Elise Herszkowicz propose *in extremis* à Nathalie Maquoi d'héberger l'exposition dans les locaux de *Confluences*. Suite au succès de ce partenariat, d'autres projets naissent (comme l'organisation des performances Graffi All starz ou encore pour la clôture du dépôt « Bouffée d'art à l'hôpital »), la confiance s'installe entre les deux femmes et leur collaboration se poursuit :

> *« Donc du coup, pour faire suite à ce projet-là [le projet Lagny], avec Nathalie on a réfléchi à une alternative à ça, c'est-à-dire ouvrir des murs d'expression, mais avec une programmation donc qui soit un peu plus cadrée entre guillemets, donc du coup on a ouvert le mur du square Karcher. […]*
>
> *Donc on a commencé ça et puis très vite, y'a plein de projets qui se sont enchaînés, on a fait le mur en hommage au groupe Manouchian, la fresque sur les copropriétés privées […] puis on a fait des expos qui ont super bien marché à Confluences aussi[…]. Et du coup, comme c'était plein d'initiatives qui marchaient très très bien, la Maire du 20e nous a tout de suite adoptés, fait confiance, et nous a donné de plus en plus d'espaces artistiques en fait. […]C'est-à-dire qu'on faisait des repérages de murs et j'allais à la mairie et moi : "Est-ce qu'on peut faire ce mur-là ? Est-ce qu'on peut faire ça ?" [et leur réponse c'est] "ouiouioui, ouiouioui", voilà. […] Et en fait ça à chaque fois ça se passe super bien. »*[1419]

Évoqué dans cette citation, le premier mur à programmation de la mairie, situé rue des Pyrénées, le long du square Kärcher est espace sur lequel, « tous les deux mois environ », l'association *Art Azoï*, créée par Elise Herszkowicz, « *s'occupe de la programmation et de la gestion du mur [et] une nouvelle fresque voit le jour*[1420] » :

---

Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1417] Dans la vidéo « Le 20e aime le graffiti », expression employée par Frédérique Calandra, Maire du 20e arrondissement : http://www.dailymotion.com/video/xe9jjm_le-20e-aime-le-graff (dernière consultation le 11/04/2016).

[1418] Projet développé entre 2009 et 2012 dans l'ancien dépôt de bus dit « Lagny » (voir chapitre précédent), où la mairie du 20e a rendu licite, avec l'accord de la RATP, la réalisation de graffitis dans l'ancien dépôt avant sa démolition.

[1419] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1420] Sur le site de l'arrondissement : http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?page_id=1104 (dernière consultation le 11 avril 2016).

Figure 33 – Mur à programmation du square Kärcher, Paris, 20e arrondissement, février 2017, av.

C'est donc notamment pour mettre en place ce projet qui permet de produire des œuvres des auteurs de graffitis dans la ville qu'est fondée l'association, *Art Azoï*. Proposant une réponse précise (un dispositif de programmation) à une demande diffuse des élues, Elise Herszkowicz met ainsi sa compétence de programmatrice au service de la mise en œuvre d'un dispositif consacrant le graffiti comme objet de l'action culturelle du 20e. Par ailleurs, le choix de transformer une confiance inter-individuelle en un partenariat entre une association et une Mairie se justifie doublement.

Premièrement, l'institutionnalisation du problème culturel qu'est le graffiti passe par la formalisation de la relation entre Elise Herszkowicz et Nathalie Maquoi. Structure légère, composée de trois personnes et disposant d'un capital social important à la fois dans le monde associatif et culturel du 20e, mais aussi auprès des auteurs de graffitis[1421], l'association s'insère parfaitement dans l'étroite marge de manœuvre culturelle dont dispose une Mairie d'arrondissement. En effet, si la politique de promotion des graffitis portée par le 20e ressemble de près à une politique culturelle d'arrondissement, les compétences culturelles restent statutairement dans les mains de l'Hôtel de Ville et de la DAC. Aussi, les financements disponibles pour réaliser ces murs et rémunérer les artistes sont-ils contraints et le partenariat avec une association légère facilite-t-il leur réalisation dans un tel contexte (par exemple *via* la mise à disposition de locaux à l'association par la Mairie du 20e arrondissement). En outre, l'institutionnalisation de ce partenariat permet d'accroître la visibilité d'une association locale et de lui ouvrir ainsi les portes de collaborations nouvelles, avec l'Hôtel de Ville, le comité départemental du tourisme de la Seine-Saint-Denis ou encore le ministère de la culture, etc. (nous y reviendrons). Enfin, ce statut associatif rend possible le versement de

[1421] Elise Herszkowicz nous explique, dans un second entretien téléphonique réalisé en mars 2017, qu'elle est une « amie d'enfance » de l'Atlas, un auteur de graffitis engagé dans une carrière artistique. Plus largement, elle affirme avoir fréquenté au lycée, dans le 9e arrondissement de Paris, plusieurs amis auteurs de graffitis devenus, dans les années 2000 « artistes urbains ».

subventions, votées par le Conseil de Paris depuis juillet 2013, et renouvelées depuis, avec le soutien de la Mairie du 20e chaque année[1422] :

> *« [Frédérique Calandra] a plus que soutenu, elle a accompagné. Ils nous ont mis des locaux à notre disposition. Là depuis une toute petite année, ça fait depuis le mois de février-mars qu'on est dans le pavillon du carré Baudouin, c'est magnifique, ça nous a permis de faire un bond enfin vraiment quoi ! et puis maintenant la Ville de Paris nous aide. […] on a eu la sub en juillet […] l'année dernière » (c'est-à-dire en juillet 2013[1423], l'entretien est réalisé en décembre 2014)[1424]*

D'une relation inter-individuelle à une relation inter-institutionnelle (entre Art Azoï et la Mairie du 20e), la naissance de l'association permet ainsi de stabiliser le statut intermédiaire et jusqu'ici informel qu'occupait la programmatrice Elise Herszkowicz entre la Mairie du 20e et les artistes mobilisés dans les différents projets de promotion du graffiti. Cela permet par ailleurs à l'association de devenir un opérateur identifiable et qui garde le contrôle du choix des artistes. À ce titre, l'institutionnalisation de l'association est une formalisation juridique qui permet à la Mairie du 20e d'avoir un interlocuteur officiel, clairement visible et de marquer, par la publicisation de ce partenariat, la reconnaissance du graffiti comme problème culturel.

Mais dans un second temps, l'institutionnalisation d'Art Azoï permet de pérenniser la cause défendue par Elise Herszkowicz au sein de l'association *Confluences*, à savoir la légitimité artistique de certains auteurs de graffitis engagés dans la voie d'une carrière artistique. Cette structure associative permet ainsi de construire, de manière indépendante, une ligne, une direction artistique propre, fondée sur la compétence de programmatrice de la présidente de l'association. Cette autonomie artistique est aussi une autonomie philosophique quant à la définition de l'art urbain, qui s'incarne notamment dans le choix d'auteurs de graffitis considérés par la responsable de l'association comme des « *artistes confirmés, connus, reconnus dans le milieu du graffiti et dans le milieu de l'art contemporain* »[1425]. Plus précisément, Elise Herszkowicz s'appuie sur aussi sur le capital social qu'elle a pu accumuler lors de son expérience à *Confluences* et fait appel à des artistes qui sont « *plus reconnus dans le monde du graffiti que dans le monde de l'art* »[1426]. En somme, on assiste à un processus de traduction des conventions d'un monde, ici le monde du graffiti, en normes de sélection des auteurs de graffitis auxquels sont confiés les murs à programmation. Très similaire à celui analysé dans le précédent chapitre, ce processus de traduction s'appuie sur la volonté explicite d'Elise Herskowicz de s'affranchir de certains critères pour promouvoir le travail des auteurs de graffitis qu'elle défend. Par exemple, elle préciser que la présence préalable de ces artistes dans des galeries « *n'est pas un curseur* » pour elle : « *Ça peut l'être pour plein de gens mais pas pour moi* »[1427]. Autrement, elle revendique en ces termes une capacité à mobiliser à la fois des auteurs de graffitis insérés dans les espaces les plus institutionnalisés du monde du graffiti (galeries, marché de « l'art urbain »), mais également dans les espaces moins institutionnalisés, grâce à sa connaissance propre des acteurs. À travers une définition large des « artistes urbains » comme des auteurs de graffitis ayant

---

[1422] Voir 2014 DAC 1275, Délibération du Conseil de Paris. Subvention (16.000 euros) à l'association Art Azoï. Disponible en ligne.

[1423] Voir 2013 DAC 576, Délibération du Conseil de Paris ; Subventions (38.000 euros) aux associations APDV Centre d'Art, Art Azoï, Khiasma, Aux Milles Lieux, Reg'Art de Paris, Sonic Protest, APAPUC, 22,48m2, Objet de Production.

[1424] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1425] *Idem.*

[1426] *Idem.*

[1427] *Idem.*

« la nécessité de créer et de s'exprimer » Elise Herszkowicz se positionne comme porteuse d'une cause, celle de la reconnaissance institutionnelle des auteurs de graffitis comme « artistes » :

> *« Moi je me bats pour qu'ils soient reconnus en tant qu'artistes, pas en tant qu'artistes urbains en tant qu'artistes tout court. Voilà. Parce que l'art urbain on va dire que c'est un mouvement, mais c'est des artistes avant tout. »*[1428]

En ce sens, l'institutionnalisation exigée par la volonté mutuelle, entre Nathalie Maquoi et Elise Herszkowicz, de pérenniser les partenariats avec la Mairie du 20e arrondissement a pour effet secondaire de faciliter la production d'un message sur la légitimité des auteurs de graffitis, par l'association. Pour Elise Herzskowicz, la défense de cette cause se traduit notamment par le fait d'« *exige[r] des subventions à la hauteur de ce que l'on propose* », d'« *exige[r] des budgets pour faire des expos et […] se retrouve[r] dans des bâtiments qui sont destinés à des artistes tout court* ». Autrement dit, l'engagement pour la légitimation des auteurs de graffitis se fait par la quête de la reconnaissance institutionnelle publique du graffiti comme objet culturel, et d'une reconnaissance financière du travail de leurs auteurs. On peut associer ces formes de reconnaissances « rétributions du militantisme » telles que formalisées par Daniel Gaxie[1429]. Comme affirmé explicitement sur le site de l'association, « *le propos s'inscrit dans une perspective engagée* »[1430] et cet engagement se traduit également par la diffusion des œuvres dans l'espace public. Il s'agit de « *faire des propositions artistiques, essayer de réinvestir la ville, essayer de proposer une nouvelle vision des choses* »[1431] et, par ce biais, « *constituer une passerelle entre les œuvres et le public, participer à la promotion de talents émergents et proposer ainsi des interactions autour des différentes formes de création proposées par les artistes urbains contemporains* »[1432]. En ce sens, Elise Herszkowicz conteste moins la hiérarchie, les classements opérés jusqu'ici par les acteurs des politiques d'art public entre les différentes esthétiques, qu'elle ne cherche à faire remonter le graffiti dans cette hiérarchie.

La création d'une structure associative permet donc à la fois de défendre une cause qui consiste promouvoir le graffiti aux yeux des acteurs municipaux, afin de l'élever au même rang que les esthétiques légitimes promues dans le cadre des politiques d'art public. Mais sans être directement adressée au Département pour l'Art dans la Ville, l'action militante d'Elise Herszkowicz s'inscrit dans une conjoncture locale particulière : sa rencontre une élue, elle-même personnellement sensibilisée à la cause. Elise Herszkowicz, programmatrice professionnelle, crée Art Azoï afin de pouvoir mener à bien ce projet de légitimation centré sur les arts urbains (que l'association *Confluences* ne lui permettait plus de réaliser). Sa formation et les relations entretenues dans son précédent poste lui permettent de mettre non seulement ses compétences, mais aussi son capital social au service de la promotion de l'art urbain dans l'espace public parisien. Le fait même de promouvoir

---

[1428] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1429] Gaxie Daniel, « Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective », *in Swiss political science review*, 2005, vol.11 n°1.

[1430] Texte de présentation proposé sur le site web de l'association : http://www.artazoi.com/presentation/lassociation (dernière consultation le 11 avril 2016).

[1431] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1432] Texte de présentation proposé sur le site web de l'association : http://www.artazoi.com/presentation/lassociation (dernière consultation le 11 avril 2016).

tel ou tel auteur auprès de la Mairie du 20e arrondissement en court-circuitant les canaux de légitimation marchande de l'art (les galeries) permet à Elise Herszkowicz de proposer une autre voie pour la reconnaissance du travail de ces artistes émergents : la reconnaissance institutionnelle des pouvoirs locaux. Plus largement, la création d'une association et son partenariat avec la Mairie du 20e arrondissement favorise enfin l'émergence d'une nouvelle définition du graffiti comme objet « artistique », promu par les pouvoirs publics dans le cadre, certes décentralisé et marginal, de leur politique culturelle.

### *B. L'ASSOCIATION APAPUC DANS LE 13E ARRONDISSEMENT DE PARIS*

Au Sud de la Ville, dans le 13e arrondissement, des soutiens individuels à différents artistes de rue existent depuis longtemps, notamment à des artistes pochoiristes tels que Miss Tic ou aux artistes amateurs de l'association *Lézarts de la Bièvre* qui, chaque année pour leur journée portes ouvertes, invitent un artiste de rue à intervenir dans le 13e, avec le soutien de la mairie d'arrondissement. Mais depuis 2010, le Maire de l'arrondissement, Jérôme Coumet, s'est engagé dans de nombreux partenariats avec un galeriste local, pour promouvoir des artistes de cette galerie dite de « *street art* » dans l'arrondissement. L'institutionnalisation de l'association de promotion des arts plastiques et urbains contemporaines (APAPUC), est contemporaine à celle d'Art Azoï. De la même manière, cette institutionnalisation est motivée par la volonté de pérenniser une relation inter-personnelle entre un élu local et un acteur du champ de l'art. À ce titre, elle témoigne également de la reconnaissance, par la Mairie du 13e arrondissement, du graffiti – ici nommé « *street art* » – comme objet culturel, à travers sa saisie dans la catégorie d'action publique du même nom. Cela dit, à la différence d'Art Azoï dont la création n'est finalement que le reflet de l'autonomisation d'une programmatrice vis-à-vis de son premier employeur, l'APAPUC est, quant à elle, le prolongement associatif de l'activité d'un galeriste spécialisé dans la vente d'œuvres dites de « *street art* ». La cause défendue et surtout le « répertoire d'action »[1433] des membres de l'association diffèrent quelque peu de ceux présentés dans l'association du 20e.

En 2004, la galerie Itinerrance ouvre ses portes rue Gosciny, dans le 13e arrondissement[1434], mais ce n'est que quelques années plus tard, à l'aube des années 2010, que le maire du 13e arrondissement, Jérôme Coumet, rencontre le directeur de la galerie Itinerrance, Mehdi Ben Cheikh. Cette rencontre, dont le récit est régulièrement médiatisé[1435], est présentée par l'assistante de Mehdi Ben Cheikh,

---

[1433] Nous empruntons ici cette notion à Charles Tilly, 1986, *La France conteste. De 1600 à nos jours*, Fayard ; voir aussi Tilly (Charles), « Les origines du répertoire d'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne », *in Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984. pp. 89-108 ; et pour une définition synthétique, voir Péchu Cécile, « Répertoire d'action », in Fillieule et al.,2009, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po « Références », p. 454-462.

[1434] Sur le contexte du quartier dans lequel se situe la galerie, voir chapitre 6, section 2.

[1435] Carez, Céline, « Le XIIIe à fond dans le street art », in *Le Parisien*, mercredi 30 septembre 2013, p. 75 : "Un jour […] se souvient le maire, je suis entré dans la galerie Itinerrance et ma vie a basculé"

Marie Baroin[1436], comme la source d'un soutien indispensable du maire du 20e arrondissement au bon déroulement des projets de Mehdi Ben Cheikh :

> *« Tout ce qu'on fait dans le 13e, c'est grâce au fait que Jérôme Coumet nous soutient, soutient le mouvement et nous laisse, nous laisse voilà les autorisations, nous facilite les choses. »*[1437]

Parallèlement, les difficultés rencontrées par le galeriste pour mener à bien ses projets sont reconnues par le directeur de la communication de l'élu, Antoine Boscher, qui insiste sur la grande confiance qui existe entre les deux hommes :

> *« Quand la galerie Itinerrance, qui est dirigée par Mehdi Ben Cheikh, est venue s'installer rue Gosciny, en 2010*[1438]*, le maire a commencé à aller à un vernissage, deux vernissages et puis, ils se sont rencontrés avec Mehdi, qui a énormément de projets. [Mehdi ben Cheikh] s'est un peu heurté à la puissance publique, à la lourdeur administrative. Et pour le coup, ils ont topé quoi. Ils ont dit "toi tu nous amènes des artistes et moi je t'aide à débloquer des situations administratives". »*[1439]

Tout comme dans le 20e arrondissement, la relation de confiance ici entre un galeriste et le maire d'arrondissement s'institutionnalise rapidement. En juin 2009[1440], Mehdi Ben Cheikh fonde l'association de promotion des arts plastiques et urbains contemporains (APAPUC). L'une des premières collaborations qui émane de cette relation, est la réalisation d'une fresque de Shepard Fairey sur la façade d'un immeuble – visible depuis la station de métro Nationale[1441] :

> *« Monsieur Ben Cheick lui a dit [à Jérôme Counet] : "écoutez, moi j'ai le plus grand street artist du monde, qui s'appelle OBEY, je vous fais quelque chose gratuitement, si ça vous plaît on continue, si ça vous plaît pas, on arrête." Donc on a eu une chance on va dire, et on a fait le mur d'OBEY à Nationale, qui était le premier mur du parcours street art 13 – un parcours de fresques murales géantes qu'on a mis en place dans le 13e. Alors à partir de là, ça a beaucoup plu, ça a fait un petit buzz. Le maire ça lui a plu aussi, voyant que les habitants étaient contents du résultat, donc ça s'est petit à petit institutionnalisé, les choses ont été de plus en plus fluides, il y a eu des suites à ça et il y en a d'autres qui ont été faites, une vingtaine. » (Marie Baroin)*

Ce statut associatif permet à Mehdi Ben Cheikh et l'équipe de la galerie Itinerrance de répondre à deux contraintes. La première est celle imposée par le cadre des partenariats culturels que peut proposer une mairie d'arrondissement et qui implique l'engagement non-lucratif du partenaire de la Mairie. Aussi ce statut semble-t-il être le seul qui permette à l'équipe de la galerie de multiplier les partenariats avec des interlocuteurs publics, de travailler « *avec la mairie de Paris, la mairie du 13 [avec] les bailleurs sociaux qui [lui] mettent à disposition des murs* »[1442]. Contrainte à opter pour un statut associatif, l'équipe de la galerie peut alors, via l'APAPUC, solliciter des financements pour la

---

[1436] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1437] *Idem.*

[1438] Imprécision de notre interlocuteur : la galerie s'est installée en 2004, mais Jérôme Coumet, devenu maire en 2010, a visiblement commencé à la fréquenter cette même année. Cette imprécision est cela dit révélatrice d'une volonté de mettre en scène la rencontre génétique entre un maire et un galeriste, arrivés à une même période dans un même territoire, pour créer une même « nouvelle » politique de promotion du *street art*.

[1439] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1440] Voir Journal Officiel : « Association : APAPUC (association de promotion des arts plastiques et urbains contemporains). […] Siège social : 7 bis, rue René Goscinny, 75013 Paris. Date de la déclaration : 2 juin 2009. » http://www.journal-officiel.gouv.fr/association/index.php (dernière consultation le 13 avril 2016).

[1441] Voir photographies, chapitre 6.

[1442] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

réalisation de fresques hors-les-murs, financements essentiellement obtenus pour des projets, mais aussi via quelques subventions[1443] :

> *« On ne demande pas beaucoup de subventions parce que en fait on fonctionne par projet, donc on essaye de faire en sorte, sur certains projets, d'être remboursés dans la totalité. Et quand on fait des projets, plus importants, là il va y avoir une levée de fonds et ce ne sont pas des subventions. Nous on n'a pas de salarié, donc on n'a pas besoin de rentrées d'argent comme s'il y avait vraiment, une budgétisation. Nous on fonctionne vraiment par enveloppe au niveau d'un projet. […] On essaye toujours d'avoir un peu de trésorerie pour pouvoir avancer et ensuite on se fait rembourser dans l'intégralité et on paye les artistes. Ou alors les artistes sont directement payés, sans passer par nous. »*[1444]

Les « artistes » dont il est ici question sont par ailleurs ceux dont la galerie Itinerrance expose et vend les œuvres. L'association permet donc, d'autre part, de faciliter la mise en place de projets artistiques « *hors les murs* » qui répondent en fait, indirectement, aux ambitions du galeriste qui cherche à montrer « *ses* » artistes en-dehors de l'espace de la galerie, en investissant les murs de la ville. Si l'objectif non-lucratif et avant tout événementiel affiché par l'association de « *promouvoir les arts plastiques et urbains contemporains à partir d'événements ponctuels, en extérieur ou et intérieur, sur l'ensemble de l'hexagone, à partir de thèmes faisant se rencontrer différentes pratiques artistiques* »[1445], il permet aussi, et peut-être surtout, de servir indirectement la « cause » de la galerie, par la promotion du travail des artistes qu'elle expose. L'institutionnalisation de l'APAPUC permet donc de formaliser les relations entre Mehdi Ben Cheikh et Bruno Coumet, mais aussi de renforcer la visibilité d'un certain nombre d'artistes dont la notoriété alimente celle de leur galeriste.

Essentiellement constituée de la même équipe que la galerie Itinerrance, l'association APAPUC est extrêmement peu visible aux niveaux médiatique et institutionnel. Cette discrétion étonnante au premier abord est en réalité pensée pour faciliter la mise en valeur du galeriste lui-même, Mehdi Ben Cheikh :

> *« Pourquoi on ne fait pas de promotion de l'association ? c'est parce que, on ne veut pas non plus mélanger les choses parce que […] c'est vraiment le travail de Mehdi Ben Cheick c'est vraiment Itinerrance, c'est vraiment sa volonté de faire tout ça. »*[1446]

Cette stratégie de mise en valeur semble fonctionner, puisque *Le Parisien* écrivait en 2013 dans un article présentant le projet « Tour 13 », pourtant porté par l'APAPUC : « *C'est le roi du street art […] c'est Mehdi Ben Cheikh, 38 ans, directeur de la galerie Itinerrance* »[1447]. Dans ce contexte, on le voit, la structure associative n'est donc qu'un artefact juridique venant permettre la mise en œuvre de projets impulsés par un galeriste, c'est-à-dire un entrepreneur qui se fait aussi « entrepreneur culturel » et expert en matière de *street art*. Son assistante souligne le rôle décisif de ses choix personnels et évoque même le « don » de son directeur pour saisir le « talent » naissant d'un artiste urbain :

---

[1443] L'association reçoit quand même des subventions : Subvention 3000 € en 2013 de la part de la Région : http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/medias/2014/04/liste_des_subventions_versees_aux_associations_de_droit_francais_en_2013.pdf ; 2014, subvention municipale : 2014 DAC 1593 Subvention (2.000 euros) à l'Association de Promotion des Arts Plastiques et Urbains Contemporains (13e).

[1444] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1445] *Idem.*

[1446] *Idem.*

[1447] Voir Céline Carez, « C'est le roi du street art », in *Le Parisien*, samedi 28 décembre 2013, p. 92.

*« Mehdi c'est quelqu'un qui a fait pas mal d'études, qui a enseigné l'art, qui connaît l'art, qui a une vraie vision des artistes qui ont quelque chose, qui peuvent aller loin et d'autres qui sont pas vrais, qui font des choses mais qui ne vont peut-être pas rester. […] Et pour le coup, tous les artistes qu'il a lancés ce sont des artistes qui ont vraiment réussis, il a vraiment un don pour, au milieu d'une centaine d'artistes, pouvoir dire "celui-là, celui-là celui-là ça va être des grands artistes". »*[1448]

**Encadré : Le projet « Tour 13 »**

[1449]

Le projet Tour 13 est fruit d'un partenariat local entre la Mairie d'arrondissement et d'Itinerrance, la galerie jumelle de l'APAPUC. Du 1er au 31 octobre 2013, un immeuble de la rue Fulton destiné à la démolition est ouvert au public après avoir été repeint de fond en combles par « *une centaine d'artistes streat art* »[1450] sollicités par la galerie Itinerrance. La surface peinte s'étale sur près de « *4 500 m2 de surface au sol et autant de pans de murs et plafonds. 9 étages investis, 36 appartements allant de 4 à 5 pièces, parfois encore meublés* »[1451]. Issus « *de 16 nationalités différentes* », les auteurs de graffitis ont pu s'exprimer à l'intérieur des appartements qui composent cette tour suite à l'accord du bailleur (ICF Habitat la Sablière) au soutien de la Mairie du 13e, mais aussi à une subvention de la Ville de Paris[1452]. La visite de cet immeuble est ensuite proposée gratuitement aux visiteurs qui se massent rue Fulton pour venir visiter, après parfois plus 4h d'attentes, l'intérieur du bâtiment. Au total, la Tour a accueilli plus de 30 000 visiteurs en moins d'un mois. Le retentissement médiatique de l'événement est immense et porte le petit partenariat local entre un maire d'arrondissement et un galeriste au premier plan des actualités culturelles internationales[1453].

Le flou entretenu entre les différentes structures, la faible visibilité de l'APAPUC et la valorisation de leur fondateur charismatique nous laissent penser dans un premier temps que le sens de l'action de Mehdi Ben Cheikh est d'abord guidé par la volonté de promouvoir, *via* la réalisation de fresques en coopération avec la Mairie du 13e notamment, la vente d'œuvres des artistes qu'il expose dans sa galerie. Cela dit, les retombées de tels projets sur les ventes de la galerie restent difficilement quantifiables. Et Marie Baroin de préciser :

---

[1448] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1449] Tour 13. Octobre 2013. Photographie de l'auteure.

[1450] Voir « La « Tour Paris 13 », la plus grande exposition collective de Street Art jamais réalisée », dossier de presse édité par la galerie Itinerrance.

[1451] *Idem.*

[1452] Voir BMO Ville de Paris, Projet de Délibération 2013 DAC 576, exposé des motifs : « Subventions (38.000 euros) aux associations APDV Centre d'Art, Art Azoï, Khiasma, Aux Milles Lieux, Reg'Art de Paris, Sonic Protest, APAPUC, 22,48m2, Objet de Production. » : « Le projet La tour de Paris 13, proposé par l'association APAPUC avec le soutien du bailleur ICFHabitat La Sablière se déroule en septembre 2013. La totalité de cet immeuble idéalement situé au bord des quais de Seine devient le support d'artistes urbains internationalement reconnus. Les appartements ont été investis par les artistes avec la seule consigne d'immerger le public dans un univers artistique unique. L'évènement est gratuit et ouvert au public à partir du premier octobre et pour une durée d'un mois. »

[1453] Voir aussi sur ce sujet Kullmann Clotilde, « De l'exposition de la Tour Paris 13 au concept de musée à ciel ouvert. Le street art au service du projet urbain ? », *Teoros, revue de recherches en tourisme*, n°34, 2015/1.

*C'est vrai qu'on a de la fréquentation, […] mais est-ce qu'on a plus de ventes ? Je ne sais pas, y'a pas moyen de le quantifier mais c'est sûr qu'on a plus d'articles de presse avec le nom d'Itinerrance. […] Et là [pour le coup] le fil rouge c'est vraiment Mehdi Ben Cheick qui fait des projets. »*[1454]

Mais on ne peut se contenter de l'hypothèse selon laquelle la cause défendue par Mehdi Ben Cheikh, sa galerie et son association, ne serait que marchande. À travers un positionnement dans le marché de l'art et des dispositifs sensiblement différents à ceux de l'association Art Azoï, Mehdi ben Cheikh cherche bien, lui aussi, à affirmer sa place, celle des artistes qu'il promeut – et par suite celle du graffiti en tant qu'art – dans le monde de l'art. En capitalisant sur les partenariats noués avec les pouvoirs publics, il recherche plus qu'un soutien financier ou administratif : ces partenariats représentent visiblement pour le galeriste une opportunité pour ancrer les artistes et esthétiques qu'il défend dans des dispositifs nouveaux, jugés avant-gardistes :

*« Le directeur se concentre, la direction artistique c'est vraiment faire des choses innovantes, des concepts originaux, des choses qui ont du sens, qui sont symboliques, qui font avancer aussi bien l'art que la ville, enfin ça ne nous intéresse pas d'avoir un monopole. […] Mais on ne va passer notre temps à faire ça, parce que nous, on considère que c'est en se lançant dans des projets innovants et un peu surprenant tout ça, que le reste va suivre. »*[1455]

L'APAPUC s'inscrit donc dans la perspective générale de la cause défendue par le galeriste Mehdi Ben Cheikh : renforcer la notoriété de la galerie pour augmenter celle des artistes qu'elle soutient et, ainsi, accroître la légitimité des œuvres dites de « *street art* » en misant sur les effets de projets d'art public pour influencer la côte des auteurs de graffitis sur le marché de l'art. À ce titre, l'assistante du galeriste fait une distinction sémantique entre le graffiti qui est « *est un mouvement très spécifique avec des codes, des lois, des règles […], une contre-culture* », et le « *street art* » qui « *fait partie de la culture* », qui « *n'a rien d'underground* » et qui peut même être vu comme un « *mouvement esthétique qui est le contemporain du contemporain* »[1456]. De la promotion de projets qualifiés « d'innovants » dans l'espace public à l'affirmation d'un mouvement « d'art contemporain », on retrouve dans les termes employés par cette représentante de l'APAPUC un souci permanent de relier ce qu'elle appelle le « *street art* » à ce que Nathalie Heinich nomme le « paradigme de l'art contemporain », évoqué dans le chapitre précédent[1457]. Autrement dit, le développement de partenariats avec la Mairie du 13e arrondissement est un levier doublement stratégique pour le galeriste, dont un intérêt est de faire fructifier la valeur des œuvres vendues : d'un côté ce partenariat lui permet d'accéder à un certain nombre de ressources grâce à l'aide des pouvoirs publics comme des contacts plus simples avec les bailleurs propriétaires des murs aveugles, une communication publique autour des œuvres réalisées ou le soutien moral d'un élu présenté comme un spécialiste de l'art contemporain (voir section 3 de ce chapitre). De l'autre, ce partenariat lui permet d'étendre, *via* son association, l'activité d'exposition de sa galerie à l'espace public et de revendiquer, à travers les fresques réalisées, une démarche « avant-gardiste » dans un monde de l'art contemporain, où l'« *externalisation hors du monde artistique* », et « *l'intégration du contexte environnemental et du monde ordinaire* »[1458] sont des valeurs centrales.

---

[1454] *Idem.*
[1455] *Idem.*
[1456] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.
[1457] Heinich Nathalie, 2014, *Le paradigme de l'art contemporain*, Gallimard.
[1458] *Ibid.*, p.126.

L'institutionnalisation de l'association est un outil du répertoire d'action de l'équipe de la galerie Itinerrance afin de pérenniser des partenariats avec différents acteurs publics (Mairie de Paris, mais aussi Ville de Djerba, Institut du Monde Arabe, etc.). Du point de vue de l'association, ces partenariats permettent d'accroître la notoriété et donc les chances de se professionnaliser des artistes soutenus. En retour, le soutien de la Mairie du 13e arrondissement à l'association ainsi créée, de la même manière que dans le 20e arrondissement, de la reconnaissance publique de la dimension artistique des œuvres produites, en partie, par des auteurs de graffiti.

*

Au début des années 2010, l'institutionnalisation des associations Art Azoï et de l'APAPUC permet de pérenniser des partenariats naissants entre la programmatrice de la première et la Mairie du 20e d'un côté, le responsable (et par ailleurs galeriste) de la seconde et la Mairie du 13e arrondissement de l'autre. Pérenniser l'association revient à formaliser des relations interpersonnelles situées au cœur de la création de nouveaux cadres légaux pour la production des graffitis à Paris : murs à programmation et fresques se développent dans ces deux arrondissements périphériques de Paris. Dans les deux cas, il s'agit aussi pour les associations d'être des interlocuteurs intermédiaires entre les pouvoirs publics et les artistes qui réalisent les œuvres. À ce titre, il est important de noter que Art Azoï comme APAPUC défendent des auteurs de graffitis qui se définissent eux-mêmes comme des « artistes » de ou issus du « graffiti », ou encore des « *street artists* », tel par exemple C215, auteur de nombreux pochoirs produits dans le 13e arrondissement :

> *« Je suis pas un vandale, je suis un artiste qui interagit avec un contexte, un artiste contextuel et je peins aussi bien dans la rue que sur des objets. »*[1459]

Dans les deux cas, « graffiti artiste » ou « *street artist* » sont des expressions mobilisées pour exprimer l'attachement de l'auteur de graffiti aux enjeux culturels, artistiques de sa pratique picturale. L'inscription de la pratique dans un cadre institutionnel contribue en retour à euphémiser, voire à supprimer le caractère infrapolitique qu'elle revêtait lorsqu'elle s'inscrivait hors du cadre institutionnalisé de la production d'art public, bien qu'étant ici cantonné à l'échelle des mairies d'arrondissements. Les personnes rencontrées dans les associations, quant à elles, entretiennent un rapport ambivalent avec la dimension infrapolitique du graffiti. Alors que Marie Baroin explicite la séparation nette qu'il existe entre le « mouvement contre-culturel » qu'est le graffiti, et la vocation du « *street art* » à se situer dans le monde de l'art contemporain, Elise Herszkowicz quant à elle ménage l'ambivalence de la définition du graffiti : insistant avec force sur le caractère esthétique, voire « artistique » des peintures et des auteurs qu'elle promeut, elle ne nie pas le lien nécessaire qui peut être fait entre œuvres légales, commandées par les pouvoirs publics notamment, et œuvres illicites, constitutives de la majorité de la production urbaine de ce courant pictural.

Situées entre les pouvoirs publics et les auteurs de graffitis, ces deux associations ont donc un rôle d'intermédiaire décisif. À la fois co-productrices de politiques publiques et soutien aux artistes, comment peut-on plus précisément qualifier le rôle qu'elles jouent dans la construction du problème culturel du graffiti ?

---

[1459] Entretien avec Christian Guémy, alias C215, en marge de son exposition à Spacejunks, rue des Capucins, Lyon, 4 juin 2015.

## II. LES INCUBATEURS[1460] DE LA POLITIQUE CULTURELLE DU GRAFFITI : COURTIERS ET ENTREPRENEURS

Les partenariats entre les différentes associations étudiées et les mairies d'arrondissements peuvent sembler contingents, bricolés ou encore marginaux par rapport aux politiques centralisées de la commande d'art publique à Paris. Mais dans la perspective de la construction du graffiti comme objet de la politique culturelle municipale, ces partenariats sont déterminants en ceci qu'ils participent à formuler un nouveau problème, puis à créer de nouvelles politiques publiques. L'institutionnalisation d'Art Azoi et de l'APAPUC se joue dans les arrondissements, espaces politiques « intermédiaires » entre le monde du graffiti et la politique culturelle centralisée de la Ville de Paris.

La littérature sur les intermédiaires de l'action publique est foisonnante et qualifier *Art Azoï* et l'APAPUC d'« intermédiaires » peut recouvrir une grande diversité de réalités. Aussi nous concentrons-nous ici, sur trois aspects du statut qu'elles endossent, en tant qu'intermédiaires : ces deux associations occupent d'abord des « espaces intermédiaires » qui sont, comme l'a déjà montré Vincent Dubois dans ses travaux, les lieux privilégiés du renouvellement de la politique culturelle. Œuvrant à la création de nouveaux cadres politiques et administratifs au graffiti au sein de la politique culturelle et créant ainsi un courant de politiques publiques, nous pouvons ensuite lire leur action, dans une perspective plus interactionniste, comme celle d'« entrepreneurs de politiques publiques ». Enfin, en tant que représentants des intérêts des auteurs de graffitis engagés dans la voie d'une carrière artistique, elles se font les passeurs, si ce n'est les « courtiers »[1461], de l'institutionnalisation d'une cause (la légitimation artistique du graffiti) et de sa défense auprès des pouvoirs publics.

### *A. DES ESPACES INTERMÉDIAIRES, SOURCE DU RENOUVELLEMENT DE LA POLITIQUE CULTURELLE MUNICIPALE*

Les partenariats que l'on a observés dans ces dernières pages sont, nous semble-t-il, caractéristiques de la création de nouveaux **«** espaces intermédiaires **»,** au sens dans lequel Vincent Dubois mobilise dans ce terme lorsqu'il aborde, dans le chapitre 5 de *La politique culturelle*, les rapports entre le ministère des Affaires culturelles et les commissions au Plan, au début des années

[1460] Le terme incubateur désigne ici à la fois l'espace social et les acteurs qui permettent l'innovation politique que constitue la co-production de graffitis via des partenariats entre élus locaux et association de promotion du graffiti. On retrouve notamment ce terme, « incubation », dans les travaux de Polsby, cités dans Roberts et King : « Public entrepreneurs provide the ideas and issues, and the technical support for solutions. In order to move their ideas and preferred solutions from "incubation" to enactment, however, they need allies; they need politicians. » - voir Roberts Nancy et King Paula J., « Policy entrepreneurs : their activity structure and function in the policy process », in *Journal of Public Administration Research and theory*, vol.1 no2, avril 1991, p. 148.

[1461] Nay Olivier, Smith Andy, « Les intermédiaires en politique. Médiations et jeux d'institutions », in Nay Olivier, Smith Andy, dir., 2002, *Le gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action publique*, Economica.

1960[1462]. Situés à l'échelle d'une Ville et non d'un Ministère, dans un contexte contemporain, l'objet de notre attention ici n'en est pas moins en de nombreux points similaires avec celui analysé par V. Dubois. En effet, en objectivant le positionnement du ministère des Affaires culturelles face à la commission au Plan, Vincent Dubois nous montre comment une instance faiblement légitime se lie avec une institution plus puissante pour accroître son pouvoir. Comparable à ce processus, l'institutionnalisation des associations de promotion du graffiti, inscrite dans une étroite collaboration avec les Mairies d'arrondissement, participe à faire d'elles de véritables acteurs de la politique culturelle de certains arrondissements. Ainsi s'établissent, dans ces « espaces intermédiaires », de nouvelles configurations d'acteurs du gouvernement municipal de la culture.

« *Beaucoup plus que de simples* » partenariats bricolés et localisés, les relations entre associations culturelles et élus d'arrondissement « *constituent ainsi les principaux* [*dispositifs] qui font exister la politique culturelle* » municipale du graffiti[1463]. Jusqu'en 2013, les fresques réalisées par les mairies des 13e et 20e arrondissements sont en effet les seuls soutiens explicites des acteurs municipaux au graffiti. Partenariats localisés et marginaux, à l'image de celui noué exceptionnellement entre les Affaires culturelles et la commission au plan, « *de nombreux articles de presse en font état, et c'est en grande partie sur la base [de ces] travaux […] qu'est commentée et discutée la politique culturelle [municipale]. Ceux-ci servent de référence […] pour quiconque […] entreprend de s'exprimer sur les questions de politique culturelle* » du graffiti. La couverture médiatique des projets des 13e et 20e arrondissement est grande[1464] et les propos de la responsable du bureau des arts visuels à la DAC confirment l'influence qu'ont ces dispositifs sur les politiques de soutien au graffiti reprises et approfondies par l'Hôtel de Ville à partir de 2014 :

> *« Évidemment il y a des arrondissements qui sont pilotes, comme vous le savez, comme le 13e, le 20e qui est naturellement plus développé, avec une vraie dynamique impulsée par les acteurs locaux, mais aussi par les mairies d'arrondissements. […] Par exemple, Art Azoï [et] MUR […] ont vraiment joué leur rôle de repérage d'artistes. […] Nous, Art Azoï, on les connaît bien, on les défend, on les soutient, c'est pas impossible qu'ils nous aident à mettre en œuvre certains murs, c'est des ressources. »*[1465]

On le voit très bien dans cette citation, ces partenariats « *dessinent […] l'espace des agents autorisés à produire cette politique* » et organisent « *l'intervention de nouvelles catégories d'agents dans le traitement des questions culturelles* »[1466]. Mais, tout comme dans le cas analysé par Vincent Dubois, ils « *organisent également la mise à l'écart d'importantes catégories d'agents* »[1467], puisque l'autonomie de ces associations et le développement de leurs partenariats avec les élus d'arrondissement semble s'expliquer, selon la responsable du bureau des arts visuels, par « *le fait qu'il n'y ait pas eu de comité d'art dans la ville* » depuis 2013. C'est donc aussi en raison d'une mise à l'écart, ou ici plus précisément d'un retrait du groupe d'acteurs qui détenait la légitimité de contrôler

---

[1462] Dubois, 1999, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, pp. 266-282 en particulier.

[1463] *Ibid.*, p. 266 : « Beaucoup plus que de simples documents administratifs, les rapports du Plan constituent ainsi les principaux textes qui font exister la politique culturelle nationale. »

[1464] Voir Section 3 de chapitre et chapitre 6, section 1.

[1465] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

[1466] Dubois, 1999, *op. cit.*, 266.

[1467] *Ibid*.

la production d'art dans l'espace public, que s'est construite la légitimité des deux associations étudiées à intervenir dans de nouveaux espaces de la commande d'art public.

Ces partenariats ont ainsi permis l'émergence de nouveaux acteurs « *habilités* », d'abord par quelques élus d'arrondissements, « *à parler de culture* » et ces acteurs ont aussi contribué à transformer les thématiques abordées dans le cadre de la politique culturelle municipale en mettant sur la table la question du graffiti et en proposant des manières concrètes de le promouvoir dans un cadre élargi de l'action culturelle. Ces acteurs « multipositionnés »[1468], entre le monde du graffiti et l'action publique, ont pu « *s'établir à des positions carrefour, centrales dans la [re]définition* » d'une partie de la politique culturelle[1469].

> *« La formation de la politique culturelle se fonde ainsi moins sur la rencontre de deux pôles – l'art et les artistes d'un côté, l'action publique et les agents de l'Etat de l'autre – que comme l'invention d'un espace intermédiaire où s'investissent des agents capables, par la multiplicité de leurs ressources, de lui donner consistance. »*[1470]

Reste maintenant à revenir sur l'analyse du rôle exact de ces agents : bien que pris dans un « espace intermédiaire » de l'action culturelle municipale, peuvent-ils à leur tour être qualifiés d'acteurs « intermédiaires » de la politique culturelle ?

### B. DES INTERMÉDIAIRES, COURTIERS ET ENTREPRENEURS, DE L'ART ET DE L'ACTION PUBLIQUE.

Considérant que les associations étudiées ne sont ni des acteurs publics, ni des auteurs de graffitis, qu'elles ne sont ni des artistes, ni des acheteurs, mais qu'elles se situent bien *entre* tous ces acteurs, leur statut peut être qualifié d'intermédiaire et ce, à double titre.

Les associations étudiées depuis le début de ce chapitre cherchent, en s'institutionnalisant, à développer des partenariats avec les pouvoirs publics afin d'accroître le nombre d'espaces rendus disponibles dans les rues de Paris pour accueillir des graffitis. Ce faisant, elles œuvrent à l'intégration des graffitis dans la politique culturelle parisienne, et plus précisément dans la production d'art public. On l'a vu, cet objectif simple permet de servir deux ambitions plus fortes, puisque ces associations œuvrent d'une part à la légitimation des graffitis et de leurs auteurs auprès des acteurs publics et que, d'autre part, elles participent à la création de dispositifs renouvelés de production légale de graffitis dans l'espace public, nouveaux cadres de l'administration culturelle de ces peintures. Alors que le travail de légitimation des graffitis s'apparente à celui des « courtiers » de l'action publique, celui de création de nouveaux dispositifs est semblable à celui des « entrepreneurs de politiques publiques » qui contribuent à créer un *policy stream*, c'est-à-dire un courant de politiques publiques du graffiti.

---

[1468] Voir notamment Neveu (Erik), 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Belin, paraphrasant les travaux de Marco Giuliani, 1999, « Sul concepto di imprenditore di policy », *Rivista Italiana di Scienza Politica*, 28,/2, repris page 198 : « Parce qu'ils ont un fort capital social, occupent des positions qui leur donnent une légitimité ou des connexions dans des espaces sociaux divers […] ces personnages ont une capacité de connexion forte entre des types d'acteurs *a priori* éloignés. […] capacité à traverser les frontières entre réseaux pré-existants, à les remodeler, à établir des connexions inédites. »

[1469] Dubois, 1999, *op. cit.*, p. 279.

[1470] *Ibid.*, p. 281-282.

Dans ce paragraphe, il s'agit donc d'observer la manière dont ces associations peuvent être lues à l'articulations entre deux figures de l'« intermédiaire ».

## 1. Des courtiers de la légitimation des œuvres et de la professionnalisation artistique des auteurs de graffitis

En participant à la création d'une politique culturelle du graffiti dans les 13e et 20e arrondissements de Paris, l'APAPUC et Art Azoï sont, pour les élus avec lesquels elles collaborent, des relais vers un monde du graffiti dont la composition et le fonctionnement échappe en grande partie aux acteurs municipaux. En sens inverse, pour les auteurs de graffiti souhaitant devenir des artistes professionnels, elles sont une ressource pour accéder à des espaces de peinture visibles et légaux, ainsi qu'à, parfois, quelques cachets. Facilitant et systématisant les relations entre ces deux types d'acteurs, ces associations contribuent donc au travail de légitimation des graffitis en tant qu'œuvres d'art, auprès des pouvoirs publics. Situées entre les artistes et les élus, elles constituent des « intermédiaires de l'art », tels que Lizé, Naudier les définissent.[1471]

En effet, Art Azoï et l'APAPUC revendiquent leur capacité à produire une expertise quant à la valeur « artistique » des œuvres et des artistes, valeur qu'elles tentent de convertir en des formes de reconnaissance à la fois économiques[1472] et symboliques. Par exemple, alors qu'Art Azoï exige auprès de ses interlocuteurs que les artistes soient rémunérés. En entretien, Elise Herszkowicz précise que si les interventions sur le mur à programmation qui longe le square Kärcher ne sont pas rémunérée, la Mairie du 20e arrondissement prévoir une de 1 500€ pour chaque fresque réalisée sur le mur à programmation du centre d'animation Ken Saro Wiwa, et 3 000€ pour chaque fresque réalisée sur le mur qui entoure le Pavillon Carré Baudouin, centre culturel municipal situé rue de Ménilmontant. Ces montants servent à la fois à défrayer le coût du matériel de peinture et à rémunérer l'intervenant[1473]. L'APAPUC, quant à elle, ne demande que le défraiement des artistes à la Mairie du 13e, mais celle-ci contribue en retour très fortement à augmenter la visibilité[1474] des artistes et de leur galeriste (reconnaissance symbolique). Par ailleurs, la valeur symbolique du travail artistique s'incarne par exemple dans la taille gigantesque des murs qui leurs sont parfois dédiés :

> *« Donc la plus grande fresque d'Europe c'est aux Olympiades, c'est le 13e aussi […] parce qu'on est l'arrondissement de Paris où il y a le plus de tours, clairement. […] Il y a le bailleur social qui […] installait des échafaudages, ça monte à 70 mètres pour rénover les tours, […] c'est un truc rentré dans le mur qui doit coûter plusieurs dizaines de milliers d'euros à installer et donc on a négocié avec eux et une fois qu'ils avaient fini leurs travaux, ils l'ont laissé une semaine de plus, gratuitement. Et du coup ça a permis à l'artiste, Pan Tonio, un artiste portugais de faire son truc et là encore entièrement gratuitement. »*[1475]

---

[1471] Voir Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier, 2011, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat général, département de la prospective et des statistiques.

[1472] *Ibid.*, p. 14 : Les intermédiaires peuvent jouer « un rôle actif dans la conversion de la valeur artistique en valeur économique, et inversement. »

[1473] Entretien téléphonique avec Elise Herskowicz, non retranscrit, réalisé le 23 mars 2017.

[1474] Lizé et ali., 2011, *op.cit.*, p. 22 : « Une part essentielle de l'activité d'intermédiaire consiste à diffuser de l'information qui vaut comme promotion de l'artiste. »

[1475] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

Ainsi, les deux associations « *réduisent l'incertitude* »[1476] des élus sur la qualité artistique des œuvres, élus qui, en retour, soutiennent économiquement et symboliquement les artistes qui leurs sont proposés. Enfin, malgré l'hétérogénéité de leurs logiques d'action (défendre les intérêts d'une galerie, promouvoir une esthétique), les deux associations apparaissent bien comme un « *chaînon essentiel du processus de professionnalisation* »[1477] des auteurs de graffitis qu'ils défendent.

Les associations étudiées œuvrent au renforcement des liens entre le monde du graffiti et les pouvoirs publics municipaux, dans un contexte pacifié. Représentant les intérêts des auteurs de graffitis auprès des pouvoirs publics, les associations participent à la construction d'espaces d'entente entre les artistes et les élus, espaces qui peuvent être lus comme autant de « *lieux de pacification des conflits potentiels et d'harmonisation des opinions* »[1478]. Ces acteurs intermédiaires, *Art Azoï* et l'APAPUC, « *se distinguent par leur aptitude à intervenir dans différentes arènes* », le monde du graffiti et l'action publique, « *dont les règles, les procédures, les savoirs et les représentations peuvent être sensiblement éloignés. Ils forgent ainsi leur compétence sociale par leur capacité à se poser en relai entre des groupes […] dont les intérêts divergent, mais parallèlement tenus de coopérer, de travailler ensemble* »[1479]. Plus que seulement « tenus » de travailler ensemble, les élus du 13e et du 20e arrondissements d'un côté, et les auteurs de graffitis de l'autre, ont intérêt à collaborer[1480]. Face aux élus les auteurs de graffitis engagés sur la voie d'une carrière artistique ont, quant à eux, intérêt à voir leur travail « exposé » dans l'espace public pour accroître leur notoriété et renforcer leur légitimité auprès des instances qui exposent et vendent leurs œuvres mobiles. Pour preuve, le commissaire-priseur de la maison des ventes ArtCurial, spécialisé dans la vente « d'art urbain contemporain » depuis 2009, nous confirme en entretien à propos des soutiens municipaux aux auteurs de graffitis :

> *« Oui oui, bien sûr que ça compte, oui oui, d'ailleurs c'est intéressant de suivre ce qui s'y passe, on peut découvrir pas mal de choses dedans. Bien sûr, c'est sûr que ça compte et puis ça permet à des artistes de s'exprimer aussi, d'avoir plus de liberté de s'exprimer. »*[1481]

Même si, en même temps, il semble regarder d'un œil critique le développement de « beaucoup d'événements » et la réduction des « choses spontanées » en matière de production de graffitis à paris, il remet ces pratiques de commande publique en perspective avec le rapport qu'entretiennent d'autres mouvements esthétiques avec les pouvoirs publics :

> *« Oui, parce que d'autres artistes le font, pourquoi est-ce que les artistes urbains n'auraient pas le droit, justement, de s'investir par rapport aux pouvoirs politiques ? Ça a toujours fonctionné de cette façon-là, il y a plein d'artistes qui ont fait ça. »*[1482]

Par ailleurs, la légalisation de surfaces de peintures extérieures est un facteur essentiel de la diminution de la prise de risque impliquée par la pratique du graffiti.

---

[1476] *Ibid*., p. 230.
[1477] *Ibid*., p. 238.
[1478] Nay, Smith, *op. cit.*, p. 10.
[1479] *Ibid*., p. 12.
[1480] Nous reviendrons en particulier sur les intérêts des élus d'arrondissements dans la troisième section de ce chapitre.
[1481] Entretien avec Arnaud Oliveux, commissaire-priseur de la maison des ventes Artcurial, Paris, Champs Élysées, 1er février 2016.
[1482] *Idem.*

Ainsi, les associations Art Azoï et APAPUC ont une connaissance fine des intérêts des élus et des auteurs de graffitiset interviennent donc « *comme entremetteur dans un échange intéressé entre des parties. Cette forme de médiation, qui consiste à mettre en contact des acteurs susceptibles de retirer des profits mutuels dans un échange de biens ou de services, n'implique pas […] que soit produite une compréhension commune d'un problème, d'un enjeu ou d'une situation. Elle suppose plus prosaïquement une entente minimale sur les termes de l'échange et sur les profits (matériels ou symboliques) que chacun peut en retirer* »[1483]. Ce type de médiation bien particulier est assimilé par Olivier Nay et Andy Smith à une activité de « *courtier* ». Et effectivement, en s'institutionnalisant, les associations étudiées deviennent des courtiers entre les intérêts des artistes qu'elles défendent et ceux des acteurs publics dont elles ont acquis la confiance.

Pour Art Azoï comme pour l'APAPUC, l'un des moteurs de leur institutionnalisation repose sur la défense d'une cause : la légitimitation artistique des graffitis, à travers la professionnalisation de leurs auteurs. En tant que courtiers, ces deux associations servent cette cause puisqu'elles facilitent l'accompagnement de la carrière des artistes et la création de nouveaux débouchés pour les auteurs de graffitis à l'intérieur même de la politique culturelle. La transformation des auteurs de graffitis en professionnels de l'art suppose non seulement leur engagement explicite dans une carrière artistique mais aussi la multiplication des cachets et sources de revenus. À ce titre, le développement des partenariats avec les acteurs publics permet de capter quelques financements publics pour en faire bénéficier des artistes émergents. En eux-mêmes, ces revenus ne suffisent pas à la professionnalisation, entendue comme autonomie financière, des auteurs de graffitis. Cependant, ils s'accompagnent d'une annulation des risques d'effacement ou de condamnation encourus par les auteurs de graffitis lorsqu'ils peignent hors de ces cadres, et la rétribution symbolique que constitue la reconnaissance des pouvoirs publics peut par ailleurs être mobilisée pour rendre visible un artiste sur le marché de l'art. Œuvrant à la conversion de la valeur esthétique des graffitis en valeur symbolique et économique, Art Azoï et l'APAPUC servent donc une cause dont les intérêts ne coïncident pas nécessairement exactement avec ceux des élus auxquels elles s'adressent.

Pour cela, le travail de l'association s'articule dans les deux cas étudiés avec un engagement personnel de son/sa leader dans d'autres formes de soutiens aux artistes. En effet, Elise Herszkowicz comme Mehdi ben Cheikh sont des acteurs multipositionnés et chacun d'entre eux exerce, en parallèle de son rôle de leader associatif, des activités de suivi des artistes : Mehdi ben Cheikh étant par ailleurs « agent d'artiste »[1484] et Elise HK ayant une activité de programmatrice indépendante. Tous se muent ainsi en de véritables « courtiers », « *par le biais du cumul des mandats et des réseaux politiques, pour faire remonter les attentes concrètes de ces […] groupes auprès des institutions politiques et administratives* »[1485].

## 2. Des entrepreneurs de politiques publiques

[1483] Nay, Smith, *op.cit.*, p. 14.

[1484] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1485] Nay, Smith, *op.cit.*, p. 19.

Avant même de servir la légitimation des graffitis, l'institutionnalisation d'Art Azoï et de l'APAPUC, on l'a vu, s'inscrit dans un processus pragmatique de formalisation juridique de relations inter-individuelles entre les leaders associatifs et des élus d'arrondissement. Cette formalisation est essentielle à la pérennisation des projets partenariaux tels que l'ouverture de murs à programmation ou la réalisation de fresques sur des murs pignons. L'institutionnalisation des associations est donc d'abord un moyen de pérenniser des relations institutionnelles et, ensuite, un outil employé par ses leaders pour légitimer les graffitis. Or, il se trouve que la pérennisation des relations entre associations et mairies d'arrondissements s'articule autour de la multiplication des projets de promotion légale des graffitis dans la politique d'art urbain public menée, en marge de la politique culturelle centralisée, par ces arrondissements. Dans cette perspective, les associations étudiées sont bien des intermédiaires qui participent à la définition d'une politique, en partenariat avec des élus locaux. Si la sociologie de l'action publique mobilise la notion d'acteur « intermédiaires », le terme d'« entrepreneur de politiques publiques » semble, à plus d'un titre, désigner au plus près le rôle joué par l'APAPUC et Art Azoï.

Intermédiaires entre « l'élite politico-administrative » de la politique culturelle parisienne et les artistes (c'est-à-dire les exécutants des fresques qui forment le contenu de cette politique dans l'espace public), ces acteurs associatifs ont un rôle pivot, déterminant dans la formulation et la réalisation d'une politique publique. À ce titre, leur travail est en partie saisissable par la notion d'« intermédiaire », telle qu'elle est définie pour caractériser le travail des « cadres intermédiaires »[1486] de la fonction publique. En partie, car ils co-construisent les « *orientations stratégiques* » de la politique culturelle avec les maires d'arrondissement, ils « *structure[nt] et régule[nt]* »[1487] le travail des artistes, grâce à une traduction des « *orientations politico-administratives en règles [et] plans d'action* ». Enfin, ils semblent être, et c'est peut-être là que l'analogie est la plus intéressante, des acteurs dont l'étude nous permet de saisir les reconfigurations contemporaines de la politique culturelle des villes.

Mais à la différence des « cadres intermédiaires » qui évoluent dans l'univers très hiérarchisé de la bureaucratie[1488], les associations étudiées sont des partenaires extérieurs à l'administration et ont la capacité de développer leur action à différentes échelles d'action publique, *via* des partenariats avec la Ville, la Région, l'État ou, de manière plus horizontale, dans d'autres villes, françaises et étrangères. En ce sens, elles semblent échapper aux contraintes d'une hiérarchie administrative forte, propre à l'environnement des cadres intermédiaires étudiés par J. Barrier, JM. Pillon et O. Quéré. Enfin, nous situant dans la perspective générale d'une étude centrée sur la construction d'un problème

[1486] Voir Barrier, Pillon, Quéré, « Les cadres intermédiaires de la fonction publique. Travail administratif et recompositions managériales de l'État », *Gouvernement et action publique* 2015/4 (N° 4), p. 9-32.

[1487] *Ibid.*, p. 18 : « ces cadres se caractérisent par le fait de traduire des orientations politico-administratives de portée générale dans des règles, des outils, des plans d'action, des routines ou des schémas organisationnels particuliers, destinés à structurer et réguler le travail des professionnels de première ligne. »

[1488] *Ibid.*, p. 11 : « ils se trouvent fréquemment en porte-à-faux entre leur hiérarchie et les agents de base. […] on se limitera à ce stade à les définir comme les agents qui peuplent les « terres du milieu » des hiérarchies administratives », puis p. 20 : « la spécificité de notre approche est d'insister sur l'inscription de ces dynamiques dans des hiérarchies administratives et des contextes organisationnels. »

public, la mobilisation de la notion d'« entrepreneurs de politiques publiques »[1489] apparaît, à plusieurs titres, comme pertinente pour qualifier plus précisément le rôle de ces associations.

Depuis le début des années 2010, Art Azoï et l'APAPUC contribuent au développement de projets de fresques de plus en plus nombreux, à l'échelle des 13e et 20e arrondissements. Autrement dit, elles participent à créer et entretenir un ensemble de dispositifs plus ou moins pérennisés de politiques publiques, que nous désignons ici par le terme de « courant » de politiques publiques[1490]. La création de ce courant, pour les entrepreneurs de politiques publiques, s'inscrit par ailleurs, selon Kingdon, dans la quête explicite d'une fenêtre d'opportunité permettant *in fine* la mise à l'agenda du problème et des solutions proposées à ce problème.[1491]

Reprise par de nombreux auteurs Américains au cours des années 1980[1492], cette notion de *policy entrepreneurs* a notamment été mobilisée dans le cadre de l'analyse de la réforme de la carte scolaire aux États-Unis, à la fin des années 1980 et au début des années 1990.[1493] Ainsi, pour Nancy Roberts et Paula King les entrepreneurs de politiques publiques sont plus largement englobés dans la catégorie des « *entrepreneurs publics* » qu'elles définissent dans un premier temps comme des acteurs qui « *recommandent et proposent de nouvelles idées, définissent et recadrent les problèmes, précisent des politiques publiques alternatives, négocient leurs idées auprès de plusieurs acteurs politiques, mobilisent l'opinion publique et participent à la construction de l'agenda politique* »[1494]. Puis, au sein de cette première catégorie des « *entrepreneurs publics* », elles distinguent les « *entrepreneurs politiques* » qui occupent des positions électives, des « *entrepreneurs exécutifs* » qui sont en somme des leaders gouvernementaux, des « *entrepreneurs bureaucratiques* » qui occupent des positions de gouvernement plus communes et des « *entrepreneurs de politiques publiques* », qui travaillent de l'extérieur du système de gouvernement pour introduire, traduire et mettre en œuvre des idées innovantes dans les pratiques du secteur public.[1495]

Or, cette dernière définition des entrepreneurs de politiques publiques correspond exactement au rôle joué par Art Azoï et l'APAPUC dans la fabrique des politiques culturelles à l'échelle des 13e et

---

[1489] Neveu Erik, 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, p. 197 et suivantes.

[1490] Kingdon, 1984, *op.cit.*, « The Policy Window, and Joining the Streams », Chapter 8, p. 173-204.

[1491] « Kingdon describes policy entrepreneurs as constantly shopping around for windows of opportunities through which to shove their preferred policy ideas. » in Voir Teske (Mark) et Schneider (Paul), « Toward A Theory of the Political Entrepreneur: Evidence from Local Government », in *The American Political Science Review*, vol. 86, no3, septembre 1992, p. 738.

[1492] Voir notamment Polsby (Nelson W.), 1984, *Political Innovation in America. The Politics of Policy Initiation*, Yale University Press; Teske (Mark) et Schneider (Paul), « Toward A Theory of the Political Entrepreneur: Evidence from Local Government », in *The American Political Science Review*, vol. 86, no3, septembre 1992, pp. 737-747 ; mais aussi Cobb et Elder, *op.cit.*.

[1493] Voir notamment sur ce sujet Mintrom (Michael), « Entrepreneurs and the diffusion of innovation », in *American Journal of political science*, vol. 41, no3, juillet 1997, pp. 738-770 ; Roberts (Nancy) et King (Paula J.), « Policy entrepreneurs : their activity structure and function in the policy process », in *Journal of Public Administration Research and theory*, vol.1 no2, avril 1991, pp. 147-175.

[1494] Cf. Roberts, King, *op. cit*, « Thus, public entrepreneurs * advocate new ideas and develop proposals (Kingdon 1984; Polsby 1984; Walker 1981); * define and reframe problems (Cobb and Elder 1983; Polsby 1984; Kingdon 1984); * specify policy alternatives (Cobb and Elder 1983; Kingdon 1984; Walker 1981); * broker the ideas among the many policy actors (Cobb and Elder 1983; Eyestone 1978); * mobilize public opinion (Kingdon 1984; Cobb and Elder 1981); and * help set the decisionmaking agenda (Kingdon 1984; Walker 1981). » Traduction de l'auteure.

[1495] *Ibid*., p. 152.

20e arrondissements de Paris. Ces deux institutions autonomes proposent en effet aux élus de s'emparer de murs qu'ils ont identifiés au préalable ; pour permettre à des artistes (eux aussi préalablement choisis) de réaliser des fresques, des graffitis dans un cadre légal. Autrement dit, elles arrivent devant les élus avec un projet clefs en main, n'attendant de l'élu que son accord politique et éventuellement son soutien matériel pour la réalisation des fresques. Ce faisant, elles développent de nouvelles manières de produire des œuvres d'art dans l'espace public et court-circuitent les canaux classiques de la commande d'art public à l'échelle de la Ville, en privilégiant une action localisée dans les arrondissements, à la marge donc des décisions centralisées du Comité et du Département de l'Art dans la Ville.

Enfin, on aurait tort d'oublier que les élus dont les leaders de ces associations ont su gagner la confiance sont eux aussi, des entrepreneurs publics, correspondant cela dit davantage au profil de l'« entrepreneur politique », et nous reviendrons plus longuement sur le rôle des élus d'arrondissement dans le soutien à ces associations dans la troisième section de ce chapitre.

*

Les nombreuses œuvres réalisées dans le cadre des partenariats entre Art Azoï et la Mairie du 20e, tout autant qu'entre l'APAPUC et la Mairie du 13e arrondissement, incarnent une production d'art urbain public importante et alternative à celle pilotée, de manière plus centralisée, par le Département de l'Art dans la Ville au sein de la Direction des Affaires Culturelles. Des acteurs associatifs professionnalisés et proches des auteurs de graffiti engagés dans une carrière artistique, participent, grâce à la confiance acquise des élus locaux, à la co-construction des orientations de l'action culturelle des arrondissements. Leur multi-positionnalité et leur capacité à réduire l'incertitude des choix politiques grâce à leur expertise leur permettent d'ouvrir un nouvel espace de coopération, un espace intermédiaire de l'action publique locale propre à créer les conditions pour que de nouveaux dispositifs de production d'œuvres émergent. En ouvrant ces opportunités, ils créent puis alimentent un *political stream* ou flux de politiques publiques culturelles alternatives et périphériques, dans lesquelles le graffiti est devenu un objet légitime d'une action culturelle publique.

***

## CONCLUSION DE LA DEUXIÈME SECTION

*Art Azoï* dans le 20e arrondissement et l'APAPUC dans le 13e sont nées de la volonté d'institutionnaliser des partenariats entre les mairies d'arrondissements et des représentants professionnalisés des auteurs de graffiti, engagés dans une carrière artistique. L'institutionnalisation des deux associations étudiées, d'abord Art Azoï dans le 20e, puis l'APAPUC dans le 13e, se joue autour de la formalisation des relations interpersonnelles que les leaders associatifs entretiennent avec les élus locaux. Et si ces deux structures naissent au moment où une volonté politique de reconnaître le graffiti comme un art émerge, la forme associative qu'elles prennent est en partie contrainte par la nécessité d'établir dans un premier temps des relations non lucratives avec les pouvoirs publics. Le fait même que certains élus des 13e et 20e arrondissements aient encouragé et facilité la création de ces espaces est une preuve de leur volonté de faire du graffiti un objet de la politique culturelle

parisienne. L'affirmation publique du potentiel culturel du graffiti, bien que réduite à la voix de quelques élus d'arrondissements, n'est plus l'objet d'une « dénégation » complète de la part des acteurs municipaux. Ainsi, au début des années 2010, le *problem stream* est visible. Dans ces nouveaux espaces sont expérimentés des dispositifs publics d'encadrement culturel des graffitis par les mairies d'arrondissement, qui échappent donc, dans un premier temps, à la politique culturelle centralisée et notamment au contrôle du comité d'art dans la ville. Ces premiers encadrements culturels publics du graffiti forment un ensemble de solutions, de réponses au problème public nouvellement énoncé et, à ce titre, constituent bien un courant de politiques publiques (*policy stream*) tel que catégorisé par Kingdon. Dans le processus de création de ce « courant », les associations étudiées ont un rôle certain d'entrepreneurs de politiques publiques, même si elles peuvent aussi, de manière plus secondaire, être aussi vues comme des « courtiers » de l'institutionnalisation, c'est-à-dire de la reconnaissance publique d'une cause : la légitimité culturelle des graffitis et de leurs auteurs. Ici réside d'ailleurs un aspect essentiel de la problématisation du graffiti dans les catégories de l'action culturelle : seules les peintures produites par des acteurs se définissant eux-mêmes comme « artistes » sont amenées à être produites via les partenariats décrits. Cette « présentation de soi »[1496] ne semble pas présager d'une réduction nécessairement drastique de la variété des formes produites, elle n'implique pas non plus que les « artistes » ainsi promus aient abandonné toute pratique illégale de la peinture. Néanmoins, l'institutionnalisation même des relations entre quelques membres du monde du graffiti (programmateurs, galeristes, artistes) et les pouvoirs publics implique, au regard des relations conflictuelles construites dans les années 1990 autour de la première définition du graffiti comme désordre, une pacification de leurs relations. Cette pacification, elle-même, sous-entend que le caractère contestataire et infrapolitique des graffitis soit minoré, voire ignoré, au profit de la mise en lumière de leur seul caractère esthétique – autrement dit leur propension à « embellir » l'espace public.

Progressivement, les partenariats noués à l'échelle des mairies d'arrondissement contribuent à produire de plus en plus de fresques dans l'espace public et ils deviennent même, à l'aube des élections municipales de 2014, un élément à part entière du programme politique de la candidate à la succession de Bertrand Delanoë, Anne Hidalgo. Dans troisième section de ce chapitre, nous nous pencherons donc sur les événements politiques qui vont rendre possible la mise à l'agenda du « problème » et des premières solutions qui lui sont apportées. Si le graffiti est devenu l'objet d'une problématisation en termes culturels par quelques Mairies d'arrondissements, que ces dernières ont, en partenariat avec quelques associations, inventé les cadres de son gouvernement culturel, comment la Ville de Paris s'empare-t-elle à son tour de ces politiques publiques pour en faire un axe structurant de sa politique culturelle ?

[1496] Voir Goffman Erving, 1979, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Ed. de Minuit.

## SECTION 3. OPPORTUNITÉS POLITIQUES ET MISE À L'AGENDA CULTUREL DU GRAFFITI

*"In the policy stream, proposals, alternatives, and solutions float about, being discussed, revised, and discussed again. In contrast to a problem-solving model, in which people become aware of a problem and consider alternative solutions, solutions float around in and near government, searching for problem to which to become attached or political events that increase their likelihood of adoption. These proposals are constantly in the policy stream, but then suddenly they become elevated on the governmental agenda because they can be seen as solution to a pressing problem or because politicians find their sponsorship expedient."*[1497]

Nés dans deux arrondissements périphériques, les projets « *alternatifs* » portés par les associations de promotion culturelle du graffiti sont des « *propositions* », des « *solutions* » qui sont « *discutées* » localement, et « *flottent* » dans l'espace des solutions disponibles pour administrer le graffiti, en tant qu'objet culturel. Mais dans un premier temps, ces solutions restent en périphérie de l'instance parisienne de gouvernement de l'art urbain public, le département de l'art dans la ville. Elles constituent ce que nous désignons, à la suite de Kingdon, un « courant » de politiques publiques. L'enjeu de ce troisième section est double, puisqu'il s'agit de comprendre à la fois la manière dont ce courant de politiques publiques fait l'objet d'une son « *élévation* » au rang de politique culturelle centralisée, dite du « *street art* », mais aussi de saisir plus largement l'« opportunité » qu'il peut représenter non seulement, en soi, dans l'action politique des élus à différents niveaux.

D'abord, cette promotion se joue, nous en faisons l'hypothèse, en 2014, au moment de l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien. Événement du calendrier politique national, l'élection municipale de 2014 est l'occasion pour l'équipe socialiste qui souhaite se renouveler autour de la successeuse de Bertrand Delanoë, Anne Hidalgo. Ce changement de maire, inscrit dans la continuité d'une équipe et d'une politique établis depuis 13 ans induit des évolutions mineures de l'action publique municipale. Au niveau de la politique d'art public, ces évolutions se traduisent en particulier par la mise à l'agenda d'un objet jusque-là resté marginal : le graffiti. À ce titre, l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de la Mairie de Paris peut être lue comme le courant politique (ou *political stream*) qui, venant percuter la problématisation et le courant de politiques publiques déjà établis autour du graffiti, permet l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique.

Une fenêtre d'opportunité est, toujours selon le vocabulaire mobilisé par John Kingdon dans sa théorisation de la mise à l'agenda, la métaphore désignant le moment où les trois courants précédemment définis (*problem stream, policy stream* et *political stream*) se rencontrent voire, métaphoriquement, s'alignent de manière à ouvrir ce qui pourrait être comparé à une « *fenêtre de tir pour une fusée*. »[1498] Correspondant ici au moment de l'installation d'une nouvelle équipe municipale, l'ouverture de la fenêtre est l'occasion pour « *certains groupes, législateurs et agences » de saisir « leur opportunité pour faire émerger des positions et des propositions qu'ils n'avaient pas eu l'opportunité d'émettre avec l'administration précédente* »[1499]. Si elle permet de désigner de manière systématique les « moments » de la mise à l'agenda décisionnel de nouveaux objets d'action

[1497] Kingdon, 1984, *op.cit.*, p. 172

[1498] Neveu, Erik, 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Armand Colin, p. 188.

[1499] Kingdon, 1984, *op. cit.*, p. 168, traduction par l'auteure de : "The new administration gives some groups, legislators, and agencies their opportunity – an open policy window – to push positions and proposals they did not have the opportunity to push with the previous administration."

publique, la notion de « *fenêtre ne constitue en aucun cas un modèle déterministe* »[1500]. Au contraire, Kingdon propose un modèle davantage probabiliste, c'est-à-dire qu'il est probable, lorsque les trois courants se rencontrent, qu'une décision soit prise, qu'une nouvelle politique publique soit mise lancée, mais sans que cela ait nécessairement lieu. « *Le plus souvent, même avec l'intersection de trois courants, l'inscription à l'agenda décisionnel reste incertaine*. »[1501] Aussi est-il légitime de se demander, dans le cas de l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité pour le graffiti dans la politique culturelle parisienne, si la mise à l'agenda est effective d'une part et si oui, quelles raisons permettraient la pérennisation du problème dans l'administration parisienne de la culture d'autre part.

D'autre part, plus qu'une opportunité pour les seuls courtiers du graffiti auprès des acteurs municipaux, la mise en administration du graffiti dans les politiques culturelles municipales peut devenir, pour les élus eux-mêmes, une opportunité politique au service de la construction ou du renforcement de son *leadership*.

Dans cette troisième section nous présenterons donc la manière dont les acteurs parisiens se saisissent de l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique pour mettre le graffiti à l'agenda de l'action culturelle de la Ville de Paris. Puis, en ouvrant le modèle de John Kingdon à d'autres enjeux, nous questionnerons la notion d'opportunité à l'aune de ses implications en termes de *leadership* mayoral.

## I. 2014 : OUVERTURE D'UNE FENÊTRE D'OPPORTUNITÉ ET FORMULATION D'UNE POLITIQUE MUNICIPALE DU STREET ART

En 2015, Anne Hidalgo annonce la mise en œuvre prochaine de la réalisation de 20 fresques dite de « *street art* » dans les 20 arrondissements parisiens et acte ainsi publiquement de l'existence nouvelle d'une politique culturelle municipale à destination du graffiti.[1502]

L'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique pour la mise à l'agenda du graffiti est rendue possible par la formulation politique d'un nouveau problème culturel dès les premiers mois qui suivent l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de la Mairie de Paris. L'ouverture de cette fenêtre n'est par ailleurs pas sans effet sur l'administration de l'art public, qui fait l'objet de transformations propres à intégrer, dans les politiques culturelles de la Ville de Paris, des dispositifs de promotion du « *street art* ».

Nous reviendrons d'abord sur les formes d'affirmation politique de l'existence d'un enjeu culturel à gouverner le graffiti à la Mairie de Paris, avant de présenter plus en détails les transformations de

---

[1500] Ravinet Pauline, « Fenêtre d'opportunité », in Boussaguet, Jacquot, Ravinet, 2014, *op. cit.*, p. 281-282.

[1501] *Idem.*

[1502] « Le processus de Street art, la commande, on a un programme de 20 murs peints dans le cadre du budget participatif, tout ça est lancé. » Extrait de l'entretien avec la responsable du Bureau des Arts Visuels. Voir aussi « Paris aura une fresque *street art* par arrondissement », *Le Figaro*, 10 février 2016, en ligne : http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2016/02/10/03015-20160210ARTFIG00184-paris-aura-une-fresque-de-street-art-par-arrondissement.php (dernière consultation le 22 juin 2016).

l'administration de l'art public au sein desquelles se nouvel objet culturel est mis en administration depuis 2014.

## A. *LA FORMULATION POLITIQUE D'UN NOUVEAU PROBLÈME CULTUREL*

L'opportunité que la nouvelle équipe municipale donne aux promoteurs du graffiti est avant tout politique puisque dès leur élection en 2014, Anne Hidalgo et son premier adjoint en charge des affaires culturelles, Bruno Julliard, clament haut et fort leur volonté de développer des politiques culturelles qui prennent acte de l'institutionnalisation d'une partie du monde du graffiti dans Paris. Cette volonté, dont on trouve quelques expressions précoces avant l'élection de 2014, s'incarne d'ailleurs, dès les premiers mois d'exercice du nouvel exécutif parisien, dans des vœux, des décisions et des discours qui dessinent les contours de ce que peut devenir la politique municipale du *street art*.

### 1. Une ambition politique ancrée dans la précédente mandature

> *« C'est-à-dire qu'avec l'arrivée de Delanoë, on voyait que ce n'était plus de l'ordre de l'utopie, mais il fallait être patient. Dans les conseils de quartier, il fallait faire connaître le projet, qui d'ailleurs s'affinait au fur et à mesure qu'on l'exposait. Il fallait aussi faire exister l'association. Et rencontrer les acteurs de la ville, urbanistes, décideurs culturels qui rendront cela possible. »*[1503]

Déjà en 2003, les porteurs du projet le MUR soulignent l'importance d'un soutien politique du Maire de Paris dans la réalisation de leur projet, tout en dénonçant la lenteur du processus[1504]. Projet pionnier en matière de légalisation du graffiti sur un mur appartenant à la Ville de Paris, le MUR témoigne que les soutiens politiques au développement culturel du graffiti ont commencé à se développer dès la première moitié des années 2000. Dans un courrier envoyé le 26 juin 2003 de Bertrand Delanoë prend acte de la sollicitation que lui a adressée son destinataire, à Georges Sarre, alors Maire du 11e arrondissement, à propos du « *projet de l'association MUR visant à transformer le mur situé 105 rue Oberkampf en une sorte de cimaise à ciel ouvert qui offrirait aux artistes un espace d'expression et de création* ». S'il affirme prendre note de l'intérêt de Sarre pour le projet et en avoir « *saisi Madame la Directrice des affaires culturelles* »[1505], il n'en reste pas moins que ces soutiens restent rares et la volonté de promouvoir le graffiti comme un objet culturel, de manière centralisée, reste limitée.

Pourtant, au cours des dernières années du second mandat de Bertrand Delanoë, les discours sur la dimension esthétique, voire artistique du graffiti commencent à changer dans les débats du conseil municipal. En 2011 notamment, « *considérant le succès de l'exposition de Jean-Michel Basquiat, graffeur* » et ayant donc constaté un potentiel attractif dans cette expression, Karen Taïeb, enjoint le conseil de Paris à émettre le vœu « *que soit étudiée la faisabilité d'une journée annuelle du "Street Art" à Paris mettant notamment à la disposition des artistes des murs disponibles dans la Ville de*

---

[1503] Jean Faucheur, co-fondateur de l'association « Le MUR », in *Le MUR/The Wall, op.cit.*, p. 11.

[1504] Sur la genèse du projet MUR, voir chapitre 4, section 3.

[1505] Carton 2759 W 69 : Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard ; Cas Projet association MUR rue Oberkampf - AdP consulté sous dérogation en septembre 2015.

*façon éphémère le temps de cette journée* »[1506]. Dans ce vœu, le « graffiti » est défini comme « *une véritable pratique artistique* ». En 2012, c'est Bertrand Delanoë lui-même qui s'adresse au Conseil de Paris pour solliciter son soutien, *via* l'octroi d'une subvention à l'association *Lartefact*, à un projet d'application permettant de géolocaliser les graffitis dans Paris. Nous sur ce projet dans le chapitre 6, mais nous retenons ici les termes employés par le Maire de Paris pour parler du graffiti :

> « Le « Street Art », autrefois décrié, s'inscrit aujourd'hui comme un art à part entière, consacré par des expositions ou par la production cinématographique. La ville y est envisagée comme un véritable laboratoire de formes artistiques, accueillant sans cesse de nouvelles tendances créatives. Que ce soit par le biais de performances, de photographies, de pochoirs, la rencontre entre les artistes, leurs empreintes créatives et le public est souvent insolite et porteuse d'un vrai dynamisme culturel. »[1507]

À l'aune de ces quelques indices, il n'est donc pas possible d'affirmer catégoriquement que le graffiti n'est pas reconnu comme objet culturel par les élus de Paris au cours de la seconde mandature de Bertrand Delanoë. En outre, on l'a vu, le soutien public que portent les élus des 13e et 20e arrondissements au graffiti dans le cadre de dispositifs culturels locaux nous ferait mentir si l'on voulait suggérer que la promotion culturelle du graffiti était inexistante avant 2014. Néanmoins, l'arrivée d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien en mai 2014 marque un tournant dans le nombre et la portée des soutiens au graffiti par les élus de la Ville, et notamment au niveau central. Dès la présentation de son programme de campagne pour les élections, la candidate socialiste à la succession de son mentor exprime son envie de promouvoir davantage le graffiti dans son projet culturel. C'est ensuite dans la feuille de route adressée à Bruno Julliard, premier adjoint en charge notamment de la culture, qu'elle lui confie la tâche d'« *ouvrir l'espace public aux initiatives artistiques* ». Pensé comme un outil parmi d'autres (« *bals dans les parcs, chorales en plein air, concerts dans les kiosques* »), elle appelle le « *développement du* street art », à se traduire « *dès 2014* » par une action précise de « *repérage des murs* ». Après la mention du 1%, des œuvres jalonnant le parcours du T3 et Nuit Blanche, le « *street art* » arrive ainsi en tête des objets du « *développement de l'art dans la ville* » dont Anne Hidalgo demande à son adjoint qu'il soit « *l'une de [ses] principales priorités* ». Priorité culturelle évidemment, mais aussi enjeu du « *rayonnement international* » d'une ville, d'« *un Paris créatif, à la fois riche de son histoire et à la pointe de la modernité* »[1508]. Enfin, l'impulsion politique donnée par le tournant de l'élection municipale est renforcée par trois votes consécutifs de vœux relatifs à la valorisation du graffiti.[1509]

---

[1506] Disponible en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/solr/modules/ods/DoDownload.jsp?id_document=99457&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=2011%20V%20190&query=2011%20V%20190 (dernière consultation le 27 avril 2016)

[1507] Citation du Maire de Paris (Bertrand Delanoë), in Direction du développement économique, de l'emploi et de l'enseignement supérieur, Sous-direction du développement économique, Bureau du commerce et du tourisme : *Projet de délibération 2012 DDEEES 98*, « Subvention (10.000 euros) avec convention avec l'association Lartefact pour le projet Paris Street Art (64000 PAU) », 2012.

[1508] Hidalgo, Anne, « Note à l'attention de Bruno Julliard. Premier adjoint chargé de la culture, du patrimoine, des métiers d'art, des entreprises culturelles, de la nuit et des relations avec les Mairies d'arrondissement », Paris, 16 mai 2014, disponible en ligne : http://labs.paris.fr/commun/adjoints/JULLIARD.pdf (dernière consultation le 1er juillet 2017). Voir Annexes.

[1509] Le premier en juillet 2014, le 2e en octobre 2014 et un 3e, plus anecdotique et relatif à la décoration des potelets, en 2014.

## 2. Les contours d'une politique municipale du street art

Ce que l'on peut désormais nommer la « *politique municipale du street art* » et qui désigne au fond une reconnaissance politique du graffiti comme problème public culturel, se décline de autour de deux enjeux principaux, mis au cœur de la politique culturelle de la nouvelle équipe municipale : développer au sein des équipements municipaux déjà existants, les événements culturels hors-les-murs, d'une part. Et d'autre part affirmer, dans une perspective proche de la démocratie culturelle, l'égalité de valeur entre les formes culturelles promues.

> *« Aujourd'hui la Maire de Paris pousse vraiment l'art dans la Ville à tous les niveaux, c'est-à-dire que ce n'est pas seulement l'art dans la rue, c'est aussi le fait que le théâtre, la musique puissent avoir davantage de place dans l'espace public. »*[1510]

Anne Lehut, collaboratrice de cabinet de Bruno Julliard, en charge « *plus spécifiquement [d]es musées, [d]es arts plastiques et [de] l'art dans la ville* », place ainsi dans un premier temps la politique municipale du *street art* dans un projet plus global, visant à réorienter la politique culturelle vers le développement de pratiques « *hors les murs* » :

> *« C'est aussi créer des espaces où il peut se passer des choses, où l'on peut accueillir des concerts, des compagnies d'art de la rue. […] Bien sûr il faut aussi que les gens continuent complètement à venir dans les équipements culturels, mais aussi l'idée c'est qu'ils puissent sortir un peu de leurs murs, dans le but de, au final, d'attirer plus de monde, pour aller capter un nouveau public. »*[1511]

Développer des activités et des événements culturels dans l'espace public s'inscrirait ainsi dans la continuité des deux mandatures socialistes précédentes. Qualifiées par Anne Lehut d'« *extrêmement importantes d'un point de vue culturel sous l'action de Christophe Girard* », ces 13 années de politique culturelle semblent en effet avoir été « *consacrées à un rééquilibrage des équipements culturels* » au profit des arrondissements de l'Est et du Nord de Paris (ouverture de la Gaîté Lyrique et du 104 notamment). Et si la création d'équipements nouveaux n'est plus à l'ordre du jour (notamment pour des raisons budgétaires), elle se prolonge désormais dans la volonté « *d'exploiter au maximum le potentiel* » en développant les possibilités « de *croiser, de collaborations entre les différents équipements* » et ce, notamment via des projets culturels dans l'espace public. Précisant son propos, notre interlocutrice se défend de porter avec Bruno Julliard une politique événementielle de la culture, précise que « *ça ne se traduit pas par des baisses massives de subventions auprès des équipements qui sont installés pour réinjecter dans des choses plus événementielles* », et souligne que l'équipe culturelle de l'Hôtel de Ville est malgré tout « *assez heureu[se] quand il peut y avoir des choses plus événementielles dans les musées* »[1512].

Une seconde déclinaison de la politique municipale du *street art* réside dans l'affirmation répétée d'un traitement culturel égalitaire du graffiti, une esthétique promue « *comme les autres* »[1513] par la direction des affaires culturelles. Par exemple, dans un vœu formulé par le Conseil de Paris sur

---

[1510] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.
[1511] *Ibid.*
[1512] Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de l'entretien réalisé avec Anne Lehut le 14 avril 2016.
[1513] *Idem.*

proposition de Valérie Nahmias (Udi-Modem) et Bruno Julliard, de « valoriser le *street art* », ce dernier est qualifié de « *mouvement artistique contemporain* », « *un art éphémère ou de longue durée dans la rue et tous endroits publics* » [1514]. Il y est question du « *nombre grandissant d'œuvres et de créations sur les murs et les espaces publics de la Ville de Paris* » et il est sous-entendu que « *les artistes français spécialisés dans le "*street art*" dont la réputation dépasse nos frontières* » doivent être mis en avant dans Paris car leurs œuvres comme toutes les œuvres *street art* « *sont un véritable atout pour la ville* ». Faisant le constat du soutien déjà existant de la Ville à plusieurs initiatives de promotion du *street art* (notamment les subventions délivrées pour l'association Lartefact et son application « My street art Paris », la Tour 13, l'ouverture prochaine de la Place et la subvention votée en 2014 à Art Azoï), et « *considérant l'attractivité et l'originalité de ces œuvres* », Valérie Nahmias et Bruno Julliard, « *au nom de l'exécutif* », formulent le vœu « *que la Mairie de Paris poursuive et amplifie les partenariats avec des structures associatives* »[1515].

Politiquement, on le voit avec la formulation de ce vœu, l'élu en charge des politiques culturelles s'associe à d'autres courants politiques pour engager sa politique du « *street art* ». À une échelle décentralisée, un projet de 20 fresques (une par arrondissement), suscite également l'enthousiasme des élus d'opposition, comme le souligne la directrice du bureau des arts visuels :

> *« En ce moment, on est en train de discuter avec la mairie du 7 et la mairie du 6. Eh bien, elles ont, elles sont super moteur, elles ont très envie. Même rue du bac, par exemple, on a un projet ! Bon, il nous manque encore quelques autorisations, mais on est très étonné de voir que la Mairie est super partante, on ne s'attendait pas forcément à ça. »*[1516]

C'est ainsi une « envie généralisée » qui semble s'exprimer à l'endroit de la politique du « *street art* », dont le soutien ne semble plus réservé aux élus des quartiers populaires de Paris. À cette envie s'ajoute une grande « confiance » des services culturels dans la qualité des programmations proposées par les directeurs artistiques, gages d'une « *expérience artistique nécessaire* », et les artistes « *de très haut niveau* » mobilisés dans ce projet de fresques. Autrement dit, l'annonce d'une nouvelle politique culturelle à l'endroit de la promotion des graffitis atteste de la diffusion, au sein de la Direction des Affaires Culturelles de Paris, des discours portés depuis les début des années 2000 par les associations de promotion du graffiti précédemment étudiées. Et cette confiance se traduit aussi concrètement dans le soutien aux artistes qui, insiste la directrice du bureau des arts visuels, « *seront payés […] avec un cachet d'artiste* », avant de préciser :

> *« C'est-à-dire qu'on ne va pas seulement les défrayer. Ça par contre, c'est un truc pour lequel on milite, parce qu'avec les* street artists*, tout se fait ! Malheureusement le plus souvent, ils ne sont pas payés. […] Alors après, on essaie de faire attention à ne pas faire de dumping non plus, parce que si nous on le paye trop, derrière plus personne ne pourra en faire, donc là en ce moment on est en train de regarder tout ça, on est en train de caler. Enfin en tout cas pour nous, ce qui est certain c'est qu'il y a un cachet d'artiste pour la création. »*[1517]

La politique du « *street art* » s'inscrit donc dans le prolongement de la cause défendue par Art Azoï et l'APAPUC : participer à la professionnalisation des auteurs de graffitis. Cependant, plusieurs

---

[1514] Conseil de Paris, Conseil Municipal, Extrait du registre des délibérations, Séance des 7, 8 et 9 juillet 2014, Vœu 2014 V 151 : Vœu relatif à la promotion du "street art".

[1515] *Idem.*

[1516] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

[1517] *Idem.*

indices nous font penser que cette affirmation du statut d'art ou d'artiste « *comme les autres* », inlassablement répétée par les acteurs de la politique culturelle, est aussi le témoignage d'une logique réparatrice, voire d'un regret. La réparation s'incarne d'abord dans le changement de portefeuille de Nathalie Maquoi et Bruno Julliard, tous deux en charge des politiques de « jeunesse » de 2008 à 2014 et soutiens politiques importants du graffiti à la Ville, promus à la tête des politiques « culturelles » du 20e arrondissement et de l'Hôtel de Ville après les élections municipales de 2014. Sans le dire explicitement, on comprend par ce reclassement des élus que le graffiti n'est désormais plus considéré comme un problème public lié aux pratiques culturelles des jeunes, mais bien un enjeu pour la politique culturelle elle-même. Les changements de portefeuille des élus impliqués dans la mise en administration culturelle du graffiti peuvent être lus comme une revalorisation du sujet qu'ils portent. Mais plus qu'une promotion symbolique qui viendrait réparer une première problématisation jugée trop restrictive du problème public, l'affirmation du caractère artistique du graffiti tourne parfois à la mise en scène d'étonnants discours politiques, venant remettre frontalement en question la première problématisation du graffiti, en tant que désordre urbain. On retient ici notamment une délibération du Conseil de Paris qui juge que « *les œuvres proposées sont rapidement nettoyées ou enlevées, avec plus ou moins de discernement, par les services de la Ville* », alors que « *les artistes peuvent parfois faire l'objet de poursuites [en justice], même quand les œuvres sont esthétiquement réussies et égayent certaines rues* »[1518]. On le voit ici, la mise à l'agenda du graffiti comme problème culturel entraîne la remise en cause partielle de la première définition dont il a fait l'objet, au sein des politiques de propreté. Plus précisément, ce n'est pas la politique d'effacement des graffitis, en elle-même, qui est remise en cause, mais bien les « capacités » de « discernement » dont feraient preuve les services de propreté. Ces quelques remarques attestent du positionnement que cherchent à adopter les acteurs des politiques culturelles sur le gouvernement de l'espace public : après avoir traduit en normes de la nouvelle politique culturelle du « street art » les conventions esthétiques promues devant eux par les acteurs associatifs, les acteurs des politiques culturelles cherchent à diffuser ces normes au-delà de la seule action culturelle. L'attente qui est ainsi formulée dans ces quelques lignes, est bien celle de voir les acteurs des politiques culturelles s'adapter à l'émergence d'un nouveau problème et redéfinir, à leur tour, les contours de leur politique d'effacement[1519].

Ainsi, le problème public du graffiti comme objet culturel se construit-il non seulement en parallèle, mais aussi contre la première définition de ce problème en termes de propreté. Loin d'exprimer un regret sincère ou d'enjoindre à la réforme effective des politiques d'effacement, la formulation implicite de ce regret témoigne visiblement d'une crainte : celle d'avoir fait fuir par une politique répressive, des artistes, dont désormais la réputation « *dépasse nos frontières* » Aussi s'agit-il, comme le dit spontanément en entretien Anne Lehut, d'envoyer des signaux pour « *les faire revenir* », afin qu'ils participent au rayonnement culturel de Paris[1520]. Se reprenant, elle précise qu'il

[1518] Voir Archives en ligne du Conseil de Paris, Extrait du registre des délibérations, Séance des 29, 30 septembre et 1er octobre 2014, « 2014 V 195 Vœu relatif à la valorisation du "street art" à Paris » (http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/solr/modules/ods/DoDownload.jsp?id_document=118644&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=street%20art&query=street%20art – dernière consultation le 28 avril 2016).

[1519] Voir section de ce chapitre, à propos de la suspension ponctuelle des dispositifs d'effacement des graffitis.

[1520] Sur ce point, voir chapitre 6.

s'agit surtout de montrer à ces auteurs de graffitis qu'« *ils sont des artistes à part entière* » et « *qu'ils peuvent avoir un cadre officiel* » pour s'exprimer à Paris[1521].

*

La volonté politique de mener une politique du *street art* est ainsi explicitement formulée depuis l'élection d'Anne Hidalgo à la Mairie de Paris, tant par son premier adjoint en charge de la culture que par les responsables administratifs de l'art dans l'espace public à la direction des affaires culturelles. Mais 2014 ne marque pas seulement un tournant discursif, une redéfinition politique et administrative des modalités de production de l'art urbain public attestent, ces derniers mois, de la naissance d'une véritable coordination de la politique du *street art* au niveau central.

### *B. ENTRE HARMONISATION ADMINISTRATIVE ET TOURNANT POLITIQUE*

L'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique ne permet pas seulement l'émergence de discours. Elle induit aussi, et c'est en ceci qu'elle est effective, des évolutions de l'administration de la culture, et notamment dans les changements qui affectent la politique d'art urbain public. Enfin, elle permet également au courant de politiques publiques développées par des associations dans les arrondissements de Paris, de s'étendre à de nouveaux partenariats négociés directement avec la Ville de Paris.

#### 1. Une harmonisation administrative aux reflets politiques

Le bulletin municipal officiel du 20 février 2015 présente, en pages 493 à 496 la *« Nouvelle organisation de la Direction des Affaires Culturelles* »[1522] de la Ville de Paris et fait mention de l'existence, au sein de la sous-direction de la Création Artistique, du bureau du spectacle, du bureau de la musique, du département des événements et actions nouvelles et du département de l'art dans la ville[1523]. Pourtant, dès le mois de juillet de la même année, ce dernier est renommé et devient le « Bureau des arts visuels ». Ce changement de nom est présenté par la collaboratrice spécialiste des arts plastiques au cabinet de Bruno Julliard comme « un choix du directeur des affaires culturelles » qui témoigne davantage d'une harmonisation de la dénomination des services que d'un réel changement politique. En effet, la responsable du bureau des arts visuels nommée en juillet 2015, affirme que :

---

[1521] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.

[1522] Voir Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Paris, CXXXIVe ANNEE. - No 15, vendredi 20 février 2015, en ligne : http://api-site-cdn.paris.fr/images/153747.pdf (dernière consultation le 22 juin 2016).

[1523] Aussi désigné par son acronyme, le DAV est l'instance qui administre, depuis 2002, l'art urbain public au sein de la Direction des Affaires Culturelles de Paris (DAC). Sa genèse et les politiques qu'il mène au cours des années 2000 font l'objet d'une section dans le chapitre 2. En outre, cette instance administrative fonctionne depuis 2003 avec l'appui d'un « Comité d'Art dans la Ville » (ou CAV) dont l'avis consultatif est déterminant dans la définition des orientations de la politique d'art urbain public. Dans le chapitre 2, nous avons notamment montré que le CAV avait émis l'ambition de produire un art urbain public qui bannisse le recours à la peinture, afin de correspondre au mieux aux modes de l'art contemporain, telles qu'incarnées et par ailleurs promues par les membres experts du CAV.

*« Les missions sont exactement les mêmes. En fait, c'est tout simplement, que ce bureau gère des dossiers qui ne sont pas uniquement de l'art dans l'espace public mais qui concernent les arts visuels en général. »*[1524]

Outre l'harmonisation sémantique, c'est donc aussi la question de la lisibilité insuffisante du nom du service qui vient justifier ce nouveau baptême :

*« Je ne sais plus pourquoi il avait été appelé département de l'art dans la ville, mais en fait, ça ne correspondait pas, les gens avaient du mal à comprendre à quoi ça correspondait en fait. »*[1525]

Le Département de l'Art dans la Ville est donc mort, vive le bureau des arts visuels. Ce dernier est composé d'une équipe de 20 personnes, dont la moitié est en charge du Fonds Municipal d'Art Contemporain (FMAC). L'autre moitié comprend une responsable du compte d'emploi (suivi des subventions aux associations culturelles), un groupe de personnes en charge de la rénovation du patrimoine public, un pôle de soutien aux artistes et deux personnes plus précisément en charge de l'art dans l'espace public via la commande publique et le suivi de projets. La directrice du bureau nous dit elle-même beaucoup s'impliquer dans de cette dernière tâche.

Renommer le DAV n'est visiblement qu'un acte sémantique mais cette dimension symbolique dénote un changement de politique, surtout quand on sait qu'il suit de près l'affirmation d'une politique du « *street art* » et que l'on connaît, par ailleurs, la réticence qu'ont pu avoir les membres de ce bureau, au cours des années 2000, à s'intéresser au graffiti. Qui plus est, cette transformation qui pourrait n'être qu'un détail est accompagnée, quelques mois plus tard, par la refonte totale du Comité d'Art dans la Ville (organe de délibération et de conseil du politique en matière de commande d'œuvres d'art dans l'espace public). Par un arrêté du 12 janvier 2016, publié dans le BMO du 29 janvier 2016, la Maire de Paris crée « *une Commission pour l'art dans l'espace public, […] organe consultatif placé auprès de la Maire de Paris* », notamment explicitement chargée « *d'assurer un rôle particulier en matière de* street art »[1526].

Ici, la transformation du « comité pour l'art dans la ville » en « commission pour l'art dans l'espace public » est loin de n'être que cosmétique. Il s'agit bien de l'incarnation administrative d'un tournant dans une politique culturelle désormais soucieuse de promouvoir le graffiti dans l'espace public. Ce tournant est d'ailleurs justifié par trois arguments :

Le premier, c'est que le Comité d'Art dans la Ville (CAV) qui « rassemblait plus de 40 personnes » était un organe « très lourd » dans lequel, d'après la cheffe du bureau des arts visuels, « les choix n'étaient pas si simples que cela »[1527]. En réduire le nombre des membres rend ainsi la structure plus légère – allégée notamment du poids des élus d'arrondissements selon « une volonté du premier adjoint ».

---

[1524] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

[1525] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.

[1526] BMO 29 janvier 2016, CXXXVe ANNEE. - No 8, « Création d'une commission pour l'art dans l'espace public, à Paris ».

[1527] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

Ensuite, deuxième argument, ce nouveau format permet à la commission d'être « plus fonctionnelle », un qualificatif ambigu employé par Anne Lehut et sur lequel elle est relancée en entretien :

> *« Enfin cette qualification de la dire plus fonctionnelle, c'est la dire peut-être aussi plus ouverte au développement des projets street art ?*
>
> *[Anne_Lehut]: (très enthousiaste) Oui, oui oui, y'a de ça ! Et y'avait aussi... (se reprend) même si c'était pas une commission qui était fermée, hein, c'était des gens assez ouverts, mais c'est surtout qu'elle était très lourde administrativement parce qu'elle était, y'avait énormément de monde, qu'elle était dure à réunir et effectivement, elle avait quand même un fonctionnement, elle ne permettait pas beaucoup de spontanéité (rire étouffé). »*

La réaction spontanée de la collaboratrice de l'adjoint à la culture, puis le rire qu'elle tente d'étouffer après s'être reprise nous éclairent sur le fond de sa pensée : tout en essayant par les mots de se départir de la première réponse suggérée, les émotions qu'elle laisse transparaître peuvent amener à penser qu'elle adhère à cette suggestion. Autrement dit, la transformation du Comité d'Art dans la Ville en « Commission pour l'art dans l'espace public », semble bien avoir été pensée pour notamment favoriser l'acceptation et le suivi bienveillant des projets dits de *street art* menés par les acteurs de la politique culturelle. À ce titre, les personnes désignées par Anne Hidalgo pour devenir les « membres experts » de la commission sont qualifiées par la cheffe du bureau des arts visuels de « très ouvertes ». Il s'agit en l'occurrence de trois femmes[1528] désignées pour siéger 3 ans dans la commission :

- Catia Riccaboni, responsable du programme culture de la Fondation de France, avec lequel travaille la Ville de Paris pour la prise en charge du choix des œuvres d'art le long du projet de tram dans le cadre du dispositif des « Nouveaux commanditaires »[1529]. Le choix de cette première « experte » incarne donc la volonté nouvelle de favoriser la participation citoyenne dans la définition des orientations de la politique d'art dans l'espace public et « *une plus grande appropriation de l'œuvre d'art* » par les habitants. Cette nomination s'inscrit en particulier, dans le cadre des procédures de concertation qui sont mises en place autour de la réalisation d'un troisième tronçon de tramway, pour choisir les œuvres qui l'accompagneront.
- Alexia Fabre, directrice du musée d'art contemporain du Val-de-Marne à Meaux, qui siégeait déjà dans le comité d'art dans la ville au moment de sa disparition, et assure à ce titre une certaine continuité du dispositif. D'autre part, elle est associée à la commission en tant que personnalité « non Parisienne » et acteur culturel du futur Grand Paris[1530].
- Odile Burluraux, conservatrice au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, qualifiée par la responsable du bureau des arts visuels comme « *vraiment spécialiste de l'art*

---

[1528] « c'est une politique volontariste de pouvoir amener des femmes à ces postes importants » précise la responsable du bureau des arts visuels.

[1529] Voir notamment les propos tenus par la médiatrice agréée de l'action Nouveaux commanditaires et directrice artistique du projet T3, Anastassia Makridou-Bretonneau, publiés dans le « T3 mag » n°3 en juin 2015 : « C'est inscrire l'art dans la vie de la cité pour que les œuvres contemporaines qui investissent l'espace public soient un enjeu citoyen. La nouveauté vient du partenariat entre la Ville de Paris et la Fondation de France, et dans la constitution de groupes de riverains directement associés aux choix artistiques. » (http://www.tramway.paris.fr/actualites/3-questions-a-anastassia-makridou-bretonneau-directrice-artistique-du-projet-du-t3 consulté le 28 avril 2016).

[1530] Sur la construction de politiques culturelles à l'échelle du Grand Paris, voir chapitre 6.

*contemporain* »[1531] et choisie pour ses compétences de conservatrice, alors même que l'enjeu de la préservation des œuvres déjà existantes dans l'espace public est mis au cœur des orientations de la politique culturelle.

Outre ces trois expertes, la commission « *est composée de quatre représentants de la Ville de Paris : l'Adjoint à la Maire de Paris chargé de la culture qui en est le Président ou son représentant ; le Directeur des Affaires Culturelles ou son représentant ; la Conseillère Culture au Cabinet de la Maire de Paris ; le responsable de la mission programmation, expérimentation, animation, et valorisation de l'espace public parisien du Secrétariat Général de la Ville de Paris* »[1532]. Le choix des trois expertes reflète les enjeux des reconfigurations de la politique culturelle. Parmi eux, l'ouverture de la définition des choix culturels aux Parisiens, via des processus participatifs plus développés ; l'élargissement des enjeux touristiques au territoire du Grand Paris et enfin la préservation et la rénovation du patrimoine culturel existant – à défaut de réellement pouvoir financer de nombreuses nouvelles œuvres sculpturales dans Paris. Or, c'est bien à la croisée de ces trois enjeux (la participation, l'attractivité et une certaine rigueur budgétaire) que la politique de promotion du graffiti comme nouvel art public s'inscrit. Nous reviendrons plus précisément sur la place des politiques du « *street art* » dans le renforcement de l'attractivité de certains espaces.

Enfin, troisième argument pour montrer que la transformation du CAV en Commission pour l'art dans l'espace public (CAEP) n'est pas une simple évolution sémantique, les avis rendus par cette nouvelle commission sont présentés comme visiblement moins contraignants que ceux rendus par le comité pour l'art dans la ville. Dans une politique culturelle où les projets d'arts dans l'espace public sont largement confiés à des directeurs.trices artistiques indépendant.e.s (Nuit Blanche, le projet tramway, les 20 murs « street art » votés dans le cadre du budget participatif 2014), l'avis de la commission pour l'art dans l'espace public ne pèse *a priori* que sur les décisions liées à la commande publique. Les orientations artistiques suivies dans le cadre de projets d'art dans l'espace public semblent la concerner moins directement, comme l'exprime la directrice du bureau des arts visuels : *« Le directeur artistique a été choisi et à partir de là, il n'y a plus de processus de validation, il n'y a plus de possibilité qu'une commission vienne dire "non, pas cette œuvre-là". Le directeur artistique, nous, à partir du moment où on l'a choisi, on a confiance en lui*. »[1533] Cependant, la commission reste pensée comme un lieu de dialogue entre les experts et les directeurs.trices artistiques des différents projets. Le rôle d'entrepreneur de morale joué par le CAV au début des années 2000 laisse aussi place, à partir de 2016, à une influence plus limitée de la CAEP. La commission, bien que toujours animée par des expertes venues du monde de l'art contemporain[1534], ambitionne également de promouvoir « toutes les esthétiques ». À ce titre, si le *street art* est aujourd'hui largement promu par le Ville, mais la commission entretient un rôle de veille, de « [prise] de recul » et pour la chef du BAV, « *c'est important que dans cette commission on ait un dialogue de fond* ». Si le soutien du

[1531] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

[1532] BMO, 29 janvier 2016, *op.cit.*

[1533] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

[1534] La cheffe du bureau des arts visuels souligne notamment en entretien : « Effectivement il y a des débats, effectivement qu'il y a des gens qui sont hostiles. Aujourd'hui, y'a une volonté politique de donner de la place et c'est vrai que dans le milieu de l'art contemporain, y'a encore des résistances. »

graffiti est important, il reste donc envisagé à moyen terme, comme le précise la responsable du bureau des arts visuels, « *on n'est pas dans une démarche de faire ça pour ad vitam* » et « *c'est une commission qui va nous aider aussi, à s'interroger sur ce qu'on est en train de faire* »[1535].

La prise de recul est aussi manifeste vis-à-vis des projets menés dans les arrondissements, dont l'autonomie semble être soutenue par l'exécutif culturel de Paris :

> *« Je pense que le premier adjoint n'a pas de volonté de s'opposer à une certaine forme d'autonomie. Et sur les murs, on considère qu'il y a quand même beaucoup plus de liberté, que la commission ne va pas s'appliquer de la même manière, que l'on va effectivement accompagner […] mais que l'on s'offre une latitude plus grande. »*

D'ailleurs, le fait que les 13e et 20e arrondissements aient pu ces dernières années mener une politique plus autonome en matière de *street art* est clairement considéré par la responsable du bureau des arts visuels comme résultant notamment du « fait qu'il n'y a pas eu de comité d'art dans la ville » depuis 2013, date depuis laquelle certains projets avaient été « mis en standby », alors que, « en revanche, sur les murs peints, ça a vécu sa vie de manière très autonome, y'a pas eu de blocage. »

La CAEP est donc une instance de réflexion, en recul des travaux menés par les acteurs plus directement impliqués dans la réalisation de projets d'art dans l'espace public, que sont les directeurs artistiques ou les mairies d'arrondissement. Elle n'est cependant pas moins légitime que ne l'était le CAV aux yeux des responsables de la commande public, seulement, son rôle semble se recomposer autour d'une politique d'art public davantage animée par une succession de projets divers que par une production de l'art dans la ville monopolisée par les services centraux.

## 2. Les balbutiements de la politique centralisée d'art urbain public dédiée au graffiti.

L'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique permet de consacrer à l'échelle centrale de la Ville de Paris un ensemble de dispositifs locaux de valorisation des graffitis, préalablement expérimentés dans quelques arrondissements. Autrement dit, l'élection d'Anne Hidalgo permet d'impulser une politique culturelle du graffiti qui faisait déjà, en réalité, l'objet de nombreuses politiques publiques, plus ponctuelles. Le flux des politiques publiques (*policy stream*) repose essentiellement sur le travail réalisé par trois associations, mobilisées depuis la fin des années 2000 pour promouvoir la production de graffitis en toute légalité dans l'espace urbain. Le MUR, Art Azoï et l'APAPUC ont toutes trois entrepris de développer des formes innovantes de partenariats avec les pouvoirs publics, afin de pouvoir programmer l'intervention légale d'auteurs de graffitis sur des murs appartenant à la Ville de Paris. On a par ailleurs pu observer que les leaders associatifs, les véritables entrepreneurs de politiques publiques, ont pu jouer de leur multi-positionnement pour faire advenir les dispositifs pilotes qu'ils ont proposé aux élus d'arrondissement. Le MUR est fondé par deux artistes de rue (Jean Faucheur et Thomas Schmitt), Art Azoï par une programmatrice d'art professionnelle et l'APAPUC par l'équipe qui entoure un galeriste ambitieux. Chacun à leur manière,

[1535] Entretien téléphonique avec la responsable du bureau des arts visuels, direction des affaires culturelles, Ville de Paris, 21 mars 2016.

ils ont su jouer de leur position dans le monde du graffiti pour rendre crédible un point de vue que l'on pourrait qualifier d'expert sur le graffiti.

Ces entrepreneurs de politiques publiques alimentent donc un flux d'actions publiques quasi continu depuis le début des années 2010 – depuis 2007 pour le MUR – qui n'a fait que s'intensifier encore davantage depuis les élections municipales de 2014. Comme le dit John Kingdon, ils ont su, tels des surfeurs attendant la vague politique qui saurait les porter, pagayer pour avancer dans des courants pas toujours très favorables :

> *"But entrepreneurs do more than push, push, and push for their proposals or for their conception of problems. They also lie in wait – for a window to open. […] Entrepreneurs are ready to paddle, and their readiness combined with their sense for riding the wave and using the forces beyond their control contributes to success."*[1536]

Et une fois la vague lancée, ils poursuivent leur action. Deux exemples nous permettent d'en attester, tout en ouvrant des pistes de réflexion pour la suite.

Premier exemple. Dans la perspective décrite plus haut de multiplication des partenaires pour renforcer la place de l'association, Art Azoï s'associe, en avril 2015, à David Demougeot, du festival bisontin « Bien urbain »[1537], pour assurer la direction artistique d'une exposition d'auteurs de graffitis sur le pourtour du siège du ministère de la Culture, en plein premier arrondissement de Paris. *Oxymores*, c'est le titre de l'exposition, est le fruit d'un premier partenariat entre Art Azoï et le ministère de la Culture et de la Communication. D'après le communiqué de presse ce dernier, « *Fleur Pellerin, ministre de la Culture et de la Communication, offre pour la première fois, du 2 au 26 avril 2015, les vitrines du ministère aux interventions de quinze artistes ayant choisi l'espace public comme lieu d'expression* »[1538]. Reprenant quasiment mot pour mot les ambitions culturelles portées par Art Azoï depuis 2010 dans le 20e arrondissement, le ministère de la culture écrit à propos de cette exposition, qu'elle symbolise et ouvre « *une politique volontariste en faveur de la jeune création et de l'art urbain qui permettra de mobiliser et de sensibiliser l'ensemble des collectivités territoriales, institutions et partenaires culturels afin de soutenir les pratiques artistiques dans toute leur diversité. Le ministère de la Culture et de la Communication entend ainsi apporter tout son soutien aux artistes et à la reconnaissance de leur travail et de leurs modes d'expressions. La ministre a notamment annoncé le lancement prochain d'un appel à projet pour inviter dix artistes à créer des peintures murales in situ dans toute la France en 2016, dans le cadre de la commande publique* »[1539]. Nous l'abordons ici très succinctement, mais ce que nous pouvons retenir de ce projet, c'est qu'il témoigne de l'apparition, quelques mois après celle exprimée par la Ville de Paris, d'une intention ministérielle de favoriser la production de graffitis dans les « collectivités territoriales ». Si le ministère de la culture rend tant visible l'action de Art Azoï, *via* le commissariat d'expo de *Oxymores*, on peut supposer qu'il s'agit bien sûr de promouvoir le graffiti comme objet culturel légitime, d'annoncer que

---

[1536] Kingdon, 1984, *op.cit.*, p. 181.

[1537] À Besançon, le festival « Bien Urbain. Parcours artistiques dans et avec l'espace public » est porté par l'association « juste ici », une association « qui soutient des projets artistiques dans l'espace public. » Né en 2011, ce festival « accueille une quinzaine d'artistes internationaux parmi les plus influents de leur génération (peintures murales, installations, créations multimédia…) pour un temps de création d'une quinzaine de jours. » citations extraites de la présentation du festival sur son site internet : http://bien-urbain.fr/fr/infos_contact/ (dernière consultation le 22 juin 2016).

[1538] Voir http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Oxymores-exposition-collective-d-art-urbain (dernière consultation le 2 mai 2016).

[1539] *Idem.*

les soutiens du ministère sont là. Plus encore, on peut aussi faire l'hypothèse qu'il s'agit aussi, par ricochet, de valoriser le modèle de coopération proposé par Art Azoï et développé dans le 20e arrondissement, puis à la Ville de Paris. Suite à ce projet, s'amorce pour Art Azoï une succession de partenariats avec le Ministère de la Culture ou d'autres institutions publiques, comme la Maison de la Radio dont les façades ont été, à l'hiver 2016, peintes par des auteurs de graffitis mobilisés par Art Azoï.

Second exemple. Un peu plus de 18 mois après l'événement Tour 13[1540], alors que Anne Hidalgo a été élue Maire de Paris, un nouvel événement éphémère de valorisation du « *street art* » porte la galerie Itinerrance sur le devant de la scène : l'habillage provisoire des rambardes du Pont des Arts par des panneaux peints par des auteurs de graffitis. A l'été 2015, « *220 panneaux de bois* »[1541] peints par quatre « artistes urbains » servent de « *garde-corps éphémères* » sur ce pont menacé par le poids des « *cadenas d'amour* » qui le jonchaient, en attendant l'installation de nouvelles rambardes vitrées[1542]. Éphémère et beaucoup moins médiatisé que la Tour 13, ce projet est intéressant en ceci qu'il signe le premier partenariat direct entre la galerie Itinerrance et la Mairie de Paris. En juin 2015, l'assistance du galeriste Mehdi Ben Cheikh nous précisait justement :

> *« C'est un peu plus récent, […] Bruno Julliard nous a demandé de faire le pont des arts, Mehdi il a dit ok et donc on a fait ça avec eux. Et voilà, on commence vraiment à travailler avec la Ville de Paris. C'est nouveau mais c'est depuis Anne Hidalgo. »*[1543]

Sollicité directement par la nouvelle équipe municipale, Mehdi Ben Cheikh est d'emblée identifié comme un interlocuteur de la nouvelle politique dite du « street art ». Ce partenariat entre la politique culturelle et la galerie n'est que le premier, il est par exemple suivi en décembre 2015 d'un deuxième partenariat qui, dans le cadre de la COP21, entraîne l'intervention de Shepard Fairey sur la Tour Eiffel. Même si la contemporanéité de ces événements ne nous permet qu'un recul limité[1544], on peut supposer que Mehdi Ben Cheikh, via Itinerrance ou l'APAPUC, est en train de devenir un interlocuteur régulier de la Ville. Galeriste, il propose des interventions *in situ* des artistes dont il assure la présentation des œuvres dans son commerce. Ces interventions semblent, d'après les deux projets ici évoqués, s'inscrire dans le cadre de projets urbains plus vastes (rénovation, événement international, etc.) et participent d'une forme de « saupoudrage » de la culture par l'intermédiaire du graffiti, en inscrivant des œuvres dans les projets portés par différentes politiques urbaines. Plus récemment, l'intensification de son partenariat avec le Maire du 13e arrondissement dans un projet

---

[1540] Événement éphémère de promotion du graffiti par Mehdi Ben Cheikh dans un immeuble du 13e arrondissement promis à la démolition, en octobre 2013. Voir chapitre 6.

[1541] Site de la galerie

[1542] Voir Périer Marie, « Cadenas d'Amour : le pont des arts commence sa mur », *Le Figaro*, 1er juin 2015, disponible en ligne : http://www.lefigaro.fr/culture/2015/06/01/03004-20150601ARTFIG00111-cadenas-d-amour-le-pont-des-arts-commence-sa-mue.php (dernière consultation le 2 mai 2016). Ces quatre artistes (Brusk, El Seed, Pantonio et Jace) ont en effet Itinerrance pour galerie et, coïncidence, le projet éphémère du Pont des Arts a lieu en même temps que l'exposition et la vente des œuvres de Brusk à la galerie à l'été 2015. Une telle concomitance vient renforcer l'hypothèse énoncée quelques pages plus tôt à propos du rôle des entrepreneurs de politiques publiques dans la professionnalisation des auteurs de graffiti en tant qu'artistes. Il semble en effet évident qu'un projet culturel réalisé en plein cœur de Paris, l'été, rend visibles et promeut les peintures d'un artiste par ailleurs exposé dans une galerie un peu plus en amont du fleuve enjambé.

[1543] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1544] Voir notamment, sur le site de la galerie les deux articles « Earth Crisis », http://itinerrance.fr/hors-les-murs/earth-crisis/ et « Le street art s'invite pour la première fois sur le périphérique parisien », http://itinerrance.fr/hors-les-murs/peripherique/ (dernières consultations le 4 mai 2016).

de construction d'un « musée à ciel ouvert » nous permettra, dans une dernière partie, d'étudier les enjeux politiques de son partenariat avec un élu d'arrondissement soucieux de renforcer son *leadership*.

Quelle que soit la trajectoire qu'ils dessinent, les entrepreneurs de politiques publiques que sont Art Azoï et l'APAPUC se retrouvent, en 2014, propulsés au rang d'interlocuteurs privilégiés de la Ville de Paris grâce au flux de politiques publiques qu'ils ont entretenus depuis quelques années. À partir de là, les deux associations sont amenées à ajuster leurs offres aux différents types de problèmes que le politique est susceptible de formuler. Il s'agit ainsi pour ces entrepreneurs de pérenniser leur statut naissant de co-producteur de la politique culturelle. Attachant leurs « solutions », aux problèmes formulés par les acteurs publics, ils sont ainsi pris dans un ensemble de négociations qui dépassent la simple « pacification »[1545] des relations entre art et politiques.

*

Renommer le département de l'art dans la ville en « bureau des arts visuels » et transformer le comité pour l'art dans la ville en « commission pour l'art dans l'espace public » sont visiblement deux décisions administratives qui s'inscrivent dans un tournant politique et incarnent la volonté des nouveaux élus de promouvoir explicitement le développement du graffiti dans les rues de Paris. Mais c'est en particulier la refondation de la commission pour l'art dans l'espace public qui incarne ce tournant politique. Et cette transformation est bien le fruit d'une commande politique : « *assurer un rôle particulier de suivi en matière de street art* ». La redéfinition même de la composition et du fonctionnement, en retrait, de cette commission est une bien une preuve que l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien a constitué un véritable marqueur de la naissance d'une politique coordonnée du street art. Parallèlement à cela, les entrepreneurs de politiques publiques que sont les associations de promotion du graffiti s'emparent des opportunités qui leurs sont ouvertes, dès 2015, pour travailler avec la DAC de la Ville de Paris. Le tournant politique est donc amorcé de toutes parts : les élus, l'administration et les partenaires professionnels nécessaires à la mise en œuvre de projets de *street art* dans les rues de Paris sont mobilisés et multiplient les projets.

Après avoir montré la manière dont l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique permet au graffiti de devenir un problème culturel effectivement gouverné par les politiques culturelles de la Ville de Paris, nous aimerions clore et ouvrir ce chapitre sur la question, plus large, de l'opportunité politique que représente, pour un élu, la saisie du graffiti comme un objet culturel. Pour cela, nous concentrerons notre attention sur les politiques du graffiti menées dans le 13e arrondissement de Paris.

## II. POLITIQUE DU GRAFFITI ET LEADERSHIP D'ARRONDISSEMENT

[1545] Dubois, 1999, *op. cit.*, p.388.

*« C'est une belle distinction qui va ancrer un peu plus le maire et son XIIIe arrondissement dans sa singularité : le* street art. *Ce mercredi, Jérôme Coumet boira du petit-lait ou plutôt du champagne. Le socialiste va recevoir officiellement une Marianne d'or […] pour ce qu'il "surkiffe" au quotidien : l'art urbain, et accessoirement les nacelles et les échafaudages mis à disposition des artistes et dans lesquelles il grimpe avec joie. »*[1546]

En novembre 2016, la « Marianne d'or de la culture » est remise au Maire du 13e arrondissement de Paris. Ce prix, créé en 1984 par Alain Trampoglieri, qui en est toujours le secrétaire général, cherche à « *faire connaître et partager de façon pédagogique les bonnes pratiques réalisées par les collectivités locales* »[1547]. Relayé médiatiquement et affiché sur le site web de la Mairie du 13e, ce prix récompense la « politique du *street art* » menée depuis 2011. Même si des actions de promotion culturelle du graffiti sont effectivement menées par l'équipe municipale du 13e arrondissement depuis 2011, on peut s'étonner de voir le Maire du 13e arrondissement récompenser pour une politique dont il ne dispose pas, *a priori*, de la compétence explicite. Statutairement, la politique culturelle relève en effet des compétences de la Mairie centrale de Paris dont l'adjoint à la culture dessine les orientations et conduit la production, en s'appuyant sur l'administration centralisée de la Direction des Affaires Culturelles. Comment interpréter ce paradoxe d'un maire d'arrondissement qui reçoit une récompense pour une politique dont il n'a pas la compétence ? Dans la perspective d'une analyse des recompositions de la politique culturelle parisienne à l'aune de la promotion du graffiti, que nous révèle l'attribution de ce prix ?

La « Marianne d'or » est le résultat d'un concours privé et ses modalités d'attribution ne sont pas explicitées sur le site[1548]. À mi-chemin entre la médaille honorifique individuelle[1549] et la labélisation d'une politique publique[1550], que vient récompenser ce prix ? La « Marianne d'or » ne peut être attribuée à un élu, que si celui-ci en a fait la demande explicite. Comme un label, ce prix vient donc « *signaler et récompenser de manière […] symbolique » l'action culturelle d'un Maire, qui en a nécessairement fait la demande auparavant, témoignant ainsi de son implication dans « la définition de [son] propre engagement* »[1551]. Mais attribué par un comité privé, il ne témoigne pas de la volonté d'« *orienter, de manière souple, vers des options que […] l'État […] considère comme […] bénéfiques* »[1552]. À la différence d'un label donc, la Marianne d'Or ne récompense pas des acteurs d'une collectivité en échange de leur engagement pour une cause particulière (comme c'est le cas du label Epode étudié par Bergeron et ali). À ce titre, Renaud Epstein propose de distinguer les labels, qui viennent « *récompenser les efforts des bénéficiaires, indépendamment des résultats obtenus* », des prix « *qui peuvent prendre la forme d'un titre, d'un trophée, d'une médaille* » et viennent quant à eux « *distinguer l'exceptionnalité* »[1553]. À la suite des réflexions de Renaud Epstein, on peut donc faire l'hypothèse que la « Marianne d'Or de la culture » reçue par Jérôme Coumet en 2016 vient

---

[1546] Carez, Céline, « Paris : une Marianne d'or pour Jérôme Coumet, ce maire accro au street art », *Le Parisien*, 14 novembre 2016.

[1547] http://www.lamariannedor.com/ (dernière consultation le 20 mars 2017).

[1548] Malgré nos sollicitations, le responsable de ce prix ne nous a pas répondu.

[1549] Dumons Bruno, Pollet Gilles, 2009, La fabrique de l'honneur. Les médailles et les décorations en France. XIXe XXe siècles, Presses Universitaires de Rennes.

[1550] Bergeron Henri, Dubuisson-Quellier Sophie, Castel Patrick, « Gouverner par les labels. Une comparaison des politiques de l'obésité et de la consommation durable », *Gouvernement et action publique*, 2014/3, n°3, pp.7-31.

[1551] *Ibid.*, p. 11.

[1552] *Ibid.*, p. 10.

[1553] Epstein, Renaud, « Les trophées de la gouvernance urbaine », *Pouvoirs Locaux : les cahiers de la décentralisation*, 2013, pp.13-18. On se réfère ici à la pagination de la version de ce texte disponible sur HAL, p.3.

« *célébrer [son] rôle dans la conduite de projets territoriaux » de développement du Street art mais aussi, « plus largement, [son] leadership territorial* »[1554].

La notion de leadership territorial est débitrice des travaux de William Genieys et pour analyser la construction du *leadership* du Maire du 13e arrondissement, récompensé par cette Marianne d'Or, on s'appuie ici sur deux textes auxquels cet auteur a contribué. Le premier, publié en 2000 avec Andy Smith, François Baraize, Alain Faure et Emmanuel Négrier dans la revue *Pôle Sud*[1555] propose une typologie pour analyser des dynamiques qui lient un élu et son territoire d'action. Dans le second texte, plus récent[1556], William Genieys reprend cette typologie et construit la distinction entre trois registres d'action qui permettent à un élu de construire sa position, son influence, parmi les acteurs de ce territoire. À la croisée de ces deux textes, on cherche ici à montrer que la Marianne d'Or de la culture, reçu par un maire d'arrondissement ne disposant statutairement d'aucune compétence ni d'aucun budget culturel, est un révélateur des usages politiques de la promotion culturelle du *street art* afin de renforcer la construction du *leadership territorial* du Maire du 13e arrondissement de Paris. Pour cela, on reprend les trois dynamiques, ou registres d'action grâce auxquels la politique du *street art* lui permet de mobiliser son territoire d'action, ce « *le lieu de résonance* »[1557], pour construire sa notoriété.

Nous verrons d'abord que Jérôme Coumet fonde l'exemplarité de son action publique sur la gratuité de la politique du *street art*. Gage de ses qualités de bon gestionnaire de la culture, le faible coût de cette politique s'inscrit dans les canons contemporains de l'action culturelle. Elle lui permet de se présenter sur le registre de l'éligibilité comme un « bon » maire, un élu méritant la confiance de ses administrés. Ensuite, si l'action culturelle de Jérôme Coumet s'incarne matériellement dans le territoire qu'il gouverne, elle contribue à mettre en scène son action personnelle, ses goûts propres dans les murs de ce territoire. Cet action publique inscrite dans l'espace du 13e arrondissement devient alors le support d'une autonomie politique proclamée, vis-à-vis notamment de ses collègues de la majorité PS, au premier titre desquels l'adjoint à la culture d'Anne Hidalgo, Bruno Julliard. Enfin, on peut lire la « Marianne d'Or » comme la reconnaissance de « l'imaginaire territorial » que le Maire du 13e arrondissement a construit autour de son espace d'action malgré les limites institutionnelles de son pouvoir. À ce titre, ce prix vient récompenser l'action culturelle pourtant marginale d'un élu qui a réussi à revendiquer une capacité d'action bien plus large que celle permise par ses seules compétences légales.

---

[1554] Idem.

[1555] Genieys William, Smith Andy, Baraize François, Faure Alain, Négrier Emmanuel, « Le pouvoir local en débats. Pour une sociologie du rapport entre leadership et territoire », *Pôle Sud*, n°13, 2000 « Qui gouverne les villes ? », pp. 103-119.

[1556] Genieys William, « Le leadership vu du territoire. Pour une sociologie de l'action politique des élus locaux », Smith Andy, Sorbets Claude (dir.), 2003, *Le leadership politique et le territoire. Les cadres d'analyse en débat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. Voir aussi, pour une synthèse sur la question du leadership Payre, Renaud, 2008, « Chapitre 4. Sociologie des leaderships urbains », in *Ordre politique et gouvernement urbain*, Habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2.

[1557] Genieys et ali., 2000, *op. cit.*, p. 111.

### A. UNE ACTION CULTURELLE PEU COUTEUSE MENÉE PAR UN MAIRE DIGNE DE CONFIANCE.

*« Ça ne coûte rien aux pouvoirs publics et de toute façon, vous savez, c'est pas des choses qui coûtent beaucoup d'argent. »*[1558]

Récompensé pour son action culturelle en faveur du *street art*, le Maire du 13e arrondissement l'est aussi pour avoir su mener une politique culturelle sans budget attribué. Plutôt qu'un paradoxe, on peut ici voir à l'œuvre une dynamique essentielle des politiques culturelles municipales contemporaines, celle de la réduction des coûts et de la mise en scène, dans l'action culturelle, d'un maire devenu bon gestionnaire de l'argent public. La politique du *street art* du 13e arrondissement de Paris s'inscrit en effet dans une rhétorique « *économiciste de la politique culturelle [qui] consiste à construire les dépenses culturelles publiques comme un investissement rentable* »[1559]. Cette « traduction économiciste » des politiques culturelles n'est pas récente, et Vincent Dubois montre que, déjà dans les années 1980, alors que les dépenses culturelles publiques augmentent, la nécessité d'une professionnalisation des administrateurs de la culture s'inscrit dans cette logique. Plus récemment, Kevin Matz est allé plus loin en s'attachant à montrer la manière dont la politique culturelle est devenue l'un des leviers par lesquels les élus locaux cherchent à promouvoir le développement économique de leurs territoires[1560]. Nous reviendrons sur les effets de la politique du *street art* en termes de développement territorial par la culture dans le chapitre 6, mais on peut d'ores et déjà noter que, par sa gratuité affichée, cette politique est en partie valorisée au nom de sa rentabilité économique. Mais comment s'organise cette politique culturelle « *basée sur le risque financier zéro* »[1561] ?

La production de fresques dans le 13e arrondissement est rendue possible par la collaboration entre le Maire (et son cabinet), un intermédiaire dans le monde de l'art (le galeriste Mehdi Ben Cheikh par le biais de son association, l'APAPUC) et les bailleurs sociaux sur les immeubles desquels sont peintes les fresques : schématiquement, ces derniers acceptent, après la sollicitation du Maire, de profiter de la pause d'échafaudages sur leurs bâtiments à l'occasion d'une quelconque rénovation, pour faire intervenir sur la façade un artiste, choisi d'après la suggestion du galeriste. Dans ce contexte, les coûts sont divers et sont notamment composés de la location d'une nacelle, des échafaudages, de l'accueil des artistes, de la peinture. Ces frais sont couverts par différents acteurs, dont la Mairie d'arrondissement ne fait pas partie. L'association APAPUC bénéficie de subventions de l'Hôtel de Ville qui contribuent en partie à financer ces projets, d'autre part les échafaudages et autres nacelles peuvent être maintenus gracieusement après les travaux par les bailleurs sociaux. Par exemple, pour la réalisation d'une fresque dans le quartier des Olympiades, le responsable de la communication de la Mairie du 13e arrondissement nous explique que le bailleur social, Effidis, « *installait des échafaudages […] pour rénover les tours » jusqu'à 70 mètres de hauteur* ». Il précise

---

[1558] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1559] Dubois, 1999, *op.cit.* p. 349.

[1560] Matz Kevin, 2012, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique » in Dubois Vincent, Freyermuth Audrey, Bastien Clément, Matz Kevin, 2012, *Le politique, l'artiste, le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, éd. Du Croquant.

[1561] Vion, Antoine, et Patrick Le Galès. « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes ». *Politiques et management public*, 1998/16.

que pour cette hauteur, « *ce n'est pas un échafaudage qu'on monte, c'est un truc rentré dans le mur qui doit coûter plusieurs dizaines de milliers d'euros à installer* »[1562]. Aussi l'équipe municipale d'arrondissement a-t-elle négocié avec le bailleur pour que l'échafaudage soit laissé en place une semaine de plus, à l'issue des travaux, pour que l'auteur de la fresque, Pantonio, puisse intervenir place de la Vénétie.

Par ailleurs, les artistes étrangers qui ont peint des fresques dans le 13e arrondissement ont généralement été mobilisés au cours de séjours à Paris prévus pour d'autres prétextes. Par exemple, toujours selon Antoine Boscher, « *cela aurait coûté une fortune de faire venir [Shepard Fairey, alias] Obey de New York avec son équipe* ». Mais le galeriste Mehdi Ben Cheikh étant au courant de la venue de Shepard Fairey pour une collaboration publicitaire « *avec une marque de fringue* »[1563], il a pu prévenir Jérôme Coumet de sa venue. L'équipe municipale a donc proposé à l'artiste de profiter de ce voyage, dont les frais étaient couverts par la marque qui l'embauchait par ailleurs, pour venir réaliser une fresque avenue nationale :

Figure 34 - Fresque de Shepard Fairey, réalisée en juin 2012 rue Nationale, Paris. février 2017, jv.

Dans ce cas précis, la location du matériel nécessaire à la réalisation de la fresque a été couvert par les subventions de l'association APAPUC, mais aussi la participation de la Caisse des Dépôts et de la Région Île de France. Ces partenaires institutionnels ont également été mobilisés pour d'autres projets de *street art* dans le 13e arrondissement, comme par exemple la Tour 13[1564], pour lesquels

[1562] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.
[1563] *Idem.*
[1564] Voir encadré, section 2.

quelques mécènes ont également apporté leur contribution. Les mécènes privés « comme Bernard Arnault » furent nombreux, mais anonymes pour le financement de la Tour 13 et des formes de mécénat de compétences ont également été mobilisées, autrement dit des échanges de services entre les organisateurs et quelques entreprises :

> *« Sur la Tour 13 il y a eu énormément de mécènes. On a une boîte de peinture qui nous a fourni les bombes : toutes les bombes cabossées qu'ils ne peuvent pas vendre, ils nous les ont données. La Tour 13, on n'a pas payé une bombe. […] On a une boîte d'électricité qui, avec la contrepartie, d'être présent sur les documents de communication, a éclairé complètement le bâtiment, même à l'intérieur. »*[1565]

Enfin, le dernier levier de la « gratuité » de cette politique culturelle d'arrondissement repose sur le bénévolat des artistes, fièrement revendiqué par les acteurs municipaux :

> *« Donc les artistes interviennent gratuitement, gratuitement, entièrement gratuitement. […] Vous imaginez la pub que ça leur fait ? On ne se rend pas compte, intervenir à Paris, à Paris ! Obey, il n'a pas fallu le convaincre : le mec il est venu il a fait sa plus grande fresque. Après il en a fait une plus grande je crois en Espagne, mais pour lui c'était sa plus grande. […] [Et] ça fait grimper leur côte. […] C'est le jeu. La Tour 13, ils sont tous intervenus gratuitement. Un coup de pub, je pense que s'ils avaient dû s'acheter de la pub les artistes, ça leur aurait coûté énormément donc voilà. »*[1566]

Le prestige conféré par une intervention sur un mur pignon de Paris aurait ainsi, selon le directeur de cabinet du Maire du 13e arrondissement, valeur de rémunération pour les artistes sollicités dans le cadre de la politique du *streetart*. Là où les politiques de commande publique d'art menées dans les années 2000 par le Département d'Art dans la Ville nécessitait budgets, appels d'offres et comité de sélection avant la mise en œuvre, les fresques réalisées dans le 13e arrondissement font l'objet de procédures beaucoup moins coûteuses en temps, en personnels et en argent public. Cependant, l'assistante du galeriste partenaire de cette politique nous précise en entretien que l'association APAPUC verse bien, quant à elle, un cachet aux artistes, même si ce cachet est inférieur à celui qu'ils reçoivent habituellement :

> *« Normalement, c'est 5000 voire 10000€ pour un mur. […] Nous ce n'est pas ce qu'on donne aux artistes, c'est moins parce qu'on a moins. […] Donc généralement, on prévoit 2000€ pour l'artiste, ce qui est une rémunération pour un mur. Mais c'est aussi, quand un artiste passe 3 semaines à peindre un mur, [il y a] un défraiement. Ce n'est pas mirobolant […] vous savez ce ne sont pas des choses qui coûtent beaucoup d'argent. » (Marie Baroin)*

La réalisation de fresques dans le 13e arrondissement a donc bien un coût, seulement ce coût n'est pas assumé par les acteurs publics de l'arrondissement qui, grâce à des « stratagèmes » (A. Boscher) négocient l'implication financière ou matérielle d'autres acteurs mobilisés dans la réalisation de ces fresques. Outre le fait que les Mairies d'arrondissement ne disposent pas de budget propre leur permettant effectivement de mener à bien une politique de commande publique d'art urbain, la gratuité de la production de fresques dans le 13e arrondissement est revendiquée par l'équipe municipale au nom de l'acceptabilité sociale qu'elle permet :

> *« Pour faire accepter ces projets, c'est aussi important que les gens comprennent […], dans une période actuelle de contrainte budgétaire maximale […] que déjà c'est pas leur impôts. »*[1567]

---

[1565] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1566] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1567] *Idem.*

Par ailleurs, les œuvres réalisées appartiennent aux bailleurs sociaux pour les immeubles privés et à la Ville pour les bâtiments publics et, à ce titre, peuvent être repeintes ou effacées n'importe quand. En cas de mécontentement des habitants, rien n'oblige donc les élus à maintenir les fresques *(« quand je vous parlais d'une fresque ratée, ça nous permet de la refaire »*), ce qui participe également d'une acceptabilité sociale maximale de ces projets par la population. Outre la gratuité, la notoriété que cette politique du *street art* apporte au Maire du 13e arrondissement pousse le responsable de la communication de sa mairie à se féliciter en entretien de l'effet que peut produire cette visibilité sur l'attachement des habitants à l'élu :

> *« Après effectivement, il y a un côté notoriété : quand pour la Tour 13 vous savez qu'en Russie, au Brésil ou n'importe où dans le monde, il y a eu un article bon voilà, les gens ils ont une fierté quoi. […] C'est leur arrondissement, vous connaissez l'attachement des Français à leur maire aussi. Ils disent "ben ça c'est mon maire qui a fait ça", bon voilà. »*

Autrement dit, la médiatisation de la politique du « *street art* » menée par Jérôme Coumet dans le 13e arrondissement prolonge et amplifie l'acceptabilité sociale que sa gratuité lui permet d'atteindre. On est ici pleinement dans le « registre de l'éligibilité » qui contribue, en partie, à bâtir le leadership d'un élu, grâce à son faible coût économique et sa grande rentabilité politique :

> *« Donc pour le politique, aujourd'hui quelque chose qui coûte pas trop cher et qui fait plaisir aux gens (rires) on fonce dessus quoi, on fonce dessus ! »*[1568]

« *L'affichage d'objectifs économiques aux politiques culturelles* »[1569], s'il peut être envisagé comme un horizon pour les acteurs publics municipaux ou ministériels en charge de la politique culturelle, est une contrainte essentielle de l'action culturelle d'un maire d'arrondissement, dans la mesure où celui-ci ne dispose pas d'un budget dédié. Autrement dit, bien que ne relevant pas de ses compétences explicites, l'action culturelle menée par le Maire du 13e arrondissement est présentée comme exemplaire, dans la mesure où le seul fait qu'elle puisse exister sans budget est valorisé au nom de la pénétration des enjeux économiques dans les politiques culturelles en général. Et à la nécessité de mettre en œuvre une politique culturelle économiquement « *bien gérée* », s'ajoute ici l'ambition localisée d'un « *élu local qui se revendique "manager"* » de la culture[1570]. Cette capacité à mettre en œuvre une politique culturelle à moindre coût participe alors de la construction d'une valorisante de l'élu d'arrondissement, respectueux des deniers publics et donc, de son électorat.

### *B. Action publique d'arrondissement, et construction d'une nouvelle forme de leadership municipal*

Comment les interventions culturelles de Jérôme Coumet sur son arrondissement lui permettent-elles de renforcer son leadership à l'intérieur de la capitale ? Pour répondre à cette question, on s'appuie sur le deuxième axe de la typologie proposée par Genieys *et ali* : là où les auteurs de « Le pouvoir local en débat » affirment que la mise en œuvre des Communautés d'Agglomération est, en

---

[1568] *Idem.*

[1569] Matz Kevin, 2012, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique » in *op. cit.*, p. 164.

[1570] Matz Kevin, 2012, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique » in *op. cit.*, p. 161.

2000, « *un lieu privilégié pour analyser au concret le rapport leadership/territoire* »[1571], on propose d'analyser ce même rapport à l'échelle infra-communale, dans un arrondissement de Paris. Bien que cet échelon ne soit pas à proprement parler un espace d'action « *nouveau* », c'est bien là qu'émergent des « *recettes inédites* » en matière de politique culturelle et que semble se jouer la construction d'un leadership d'arrondissement, autonome de toute référence aux politiques menées par l'Hôtel de Ville.

Membre du Parti Socialiste depuis 1986, assistant parlementaire de Jean-Marie Le Guen, Jérôme Coumet a « *travaillé au Sénat avant d'être recruté par la fédération socialiste de Paris* »[1572]. De permanent du parti, il devient élu en 2007, en remplacement du Maire du 13e arrondissement, Serge Blisko qui démissionne « *en application de la règle de non-cumul des mandats* »[1573]. Il est élu en 2008, puis réélu en 2014. Sa position au sein du Parti Socialiste et de la Ville de Paris fait de lui un élu d'arrondissement qui, bien qu'appartenant à la majorité, ne semble pas toujours en accord avec la ligne politique portée par Bertrand Delanoë. Par exemple, lorsque le Maire de Paris aide le jeune démissionnaire de la présidence de l'Unef, Bruno Julliard, à entrer dans la majorité parisienne en 2008, ce dernier fait face « *à une levée de boucliers dans le 13e arrondissement* »[1574], où les élus sont PS sont en majorité strauss-kahniens, tels le Maire Jérôme Coumet ou le député Jean-Marie Le Guen. Si les relations de ce dernier avec Bertrand Delanoë sont présentées par un article du *Parisien* comme « *tumultueuses* », la proposition du Maire de Paris d'ouvrir la liste PS du 13e arrondissement à un jeune militant de gauche, non encarté, est mal accueillie par l'équipe de Jérôme Coumet, dans la liste duquel « *Julliard n'apparaît même pas* » dans un premier temps, en véritable « *bizut* ». Ce différend politique de 2008 éclaire notre analyse des politiques menées par Jérôme Coumet dans son arrondissement, singulièrement depuis 2014. En effet, l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien s'accompagne de la nomination de Bruno Julliard comme premier adjoint à la Maire, en charge notamment de la culture.

À l'aune de ces quelques éléments de contexte, on peut saisir les enjeux qui sous-tendent la politique du « *street art* » de Jérôme Coumet, analysée comme un levier de la construction de son *leadership* infra-municipal : d'un côté l'ambition de renforcer les capacités d'action à l'échelle de l'arrondissement, de l'autre celle de se démarquer politiquement, au sein de la majorité municipale. Pour construire ce *leadership*, Jérôme Coumet ne se contente pas de considérer son territoire d'action « *comme un lieu d'action publique* ». Il en fait également « *une source de référents symboliques* » qu'il utilise notamment dans les actions de promotion du *Street art*, « *pour s'imposer comme un représentant politique légitime auprès de ses mandants administrés* », mais aussi auprès de ses collègues et concurrents, élus parisiens[1575].

Ce positionnement s'affirme d'abord avec vigueur en 2014, année du renouvellement de la majorité municipale après l'élection d'Anne Hidalgo à la Mairie de Paris. Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'un « *changement de régime* » tel que décrit par Genieys *et ali*., les mois qui suivent cette élection sont marqués par la volonté de réorganiser les services culturels en charge de la

---

[1571] Genieys William, Smith Andy, Baraize François, Faure Alain, Négrier Emmanuel, « Le pouvoir local en débats. Pour une sociologie du rapport entre leadership et territoire », *Pôle Sud*, n°13, 2000 « Qui gouverne les villes ? », p. 112.

[1572] Peiffer Valérie, « Jérôme Coumet en aparté », *Le Point*, 3 février 2011, n°2003, p. 171-173.

[1573] AFP, « Jérôme Coumet (PS) élu maire du XIIIe arrondissement de Paris », 12/07/2007.

[1574] Voir « Julliard indésirable », *Le Parisien*, 13/12/2007, p.2 ; voir aussi Hacquemand Eric, « Le dur apprentissage du bizut Julliard », *Le Parisien*, 24/12/2007, p. 9.

[1575] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 112.

commande d'art public et, on l'a déjà évoqué, le comité d'art dans la ville ne se réunit pas entre 2013 et 2016. Cet « *affaiblissement des institutions* » en charge de la commande publique d'art peut donc être lu comme un « *moment privilégié pour l'affirmation de la capacité d'innovation des leaders* »[1576]. En l'occurrence, un rapide coup d'œil dans le traitement médiatique de la politique du *street art* menée depuis 2011 dans le 13e arrondissement de Paris nous permet d'observer que l'année 2014 est marquée par une très forte médiatisation de la personnalité de Jérôme Coumet.

En 2011 la journaliste Valérie Peiffer consacre un article à Jérôme Coumet dans les colonnes du *Point*, puis présente pour la première fois dans la presse nationale la politique du *street art* de ce dernier en 2012. En 2013, l'événement « Tour 13 » attire les regards médiatiques sur l'arrondissement dans la presse locale et nationale. En 2014, quelques articles rendent compte de la place de choix que tient le 13e arrondissement dans le programme de la « Nuit Blanche », fortement marqué par le *street art*, alors que le baptême de la place « Jean-Michel Basquiat », la réalisation de « *la plus grande fresque de street art d'Europe* » place Vénétie ou encore la publication d'un ouvrage sur le Tour 13 participent à entretenir l'attention médiatique sur les liens entre le 13e arrondissement de Paris et la promotion culturelle du graffiti. Mais à l'automne 2014, on assiste surtout à une forte intensification de la médiatisation du Maire lui-même, à la faveur de son soutien public à un auteur de graffitis poursuivi en justice par la RATP, M. Chat. L'entreprise de transports qui a marqué l'histoire parisienne de la lutte anti-graffiti porte plainte pour dommage aux biens contre Thomas Vuille (alias M. Chat), qui a tracé l'image de son célèbre chat sur les murs dénudés, car en travaux, des réseaux souterrains de la Régie. Suite à la révélation de ces poursuites judiciaires dans les colonnes du *Parisien* fin août 2014, Jérôme Coumet *« a tenu à faire savoir qu'il soutiendrait M. Chat dans le procès qui l'opposera en octobre prochain à la RATP* »[1577]. Et le Maire du 13e arrondissement de s'exprimer dans le journal :

> *« Je ne le connais pas personnellement mais j'apprécie son travail. Je suis passé plusieurs fois devant ses graffitis à la station Châtelet et je m'en réjouis sur twitter. […] Je sais faire la différence entre les œuvres d'art et les dégradations. J'ai proposé à M. Chat de témoigner en sa faveur lors de son procès. »*[1578]

S'ensuivent de nombreux articles qui, notamment dans la presse nationale[1579], suivent le déroulement de ce procès et contribuent à mettre en lumière Jérôme Coumet aux côtés de cet auteur de graffitis. L'image d'un élu « *engagé en faveur du* street art »[1580] y est largement véhiculée. Celui qui « *jugeait ce procès tout simplement injuste* »[1581] fait par ailleurs l'objet de portraits dans lesquels sa « *passion pour le* street art » est l'objet de longs développements. Après que *Le Parisien* ait titré en avril 2014 sur « Jérôme Coumet, le féru d'arts de rue » [1582], c'est le *Journal du Dimanche* qui, en décembre 2014, révèle que « *Jérôme Coumet aime l'art, lui qui est proche d'artistes contemporains*

---

[1576] *Idem.*

[1577] Auteur anonyme, « Le maire du 13e défendra M. Chat », *Le Parisien*, 29/08/14.

[1578] *Idem.*

[1579] Auteur anonyme, « Le Maire PS du XIIIe soutient le graffeur M. Chat », *Libération*, 30/08/14 ; Beglin, Camille, « Street art : M. Chat refuse de payer 1 800 € d'amende », *Le Figaro*, 2/09/2014 ; Auteur anonyme, « M. Chat conter RATP : des élus au secours du matou », *Le Monde*, 05/09/14 ; Doiezie Mathilde, « Street art : les poursuites contre M. Chat annulées », *Le Figaro*, 29/10/2014 ; Barbier Marie, « M. Chat, artiste ou vandale ? », *L'Humanité*, 29/10/14 ; Source AFP, « Street art au tribunal : les poursuites contre M. Chat déclarées nulles », *Le Point*, 29/10/14 ; Auteur anonyme, « Sur les traces de M. Chat », *Le Monde*, 31/12/14.

[1580] Le Parisien, 29/08/14, *op. cit*.

[1581] Source AFP, « Street art au tribunal : les poursuites contre M. Chat déclarées nulles », *Le Point*, 29/10/14 :

[1582] Auteur anonyme, « Jérôme Coumet (ps), le féru d'arts de rue », *Le Parisien*, 14/04/14

*célèbres, tous figuratifs* »[1583]. Quelques jours avant la rencontre entre le Maire du 13e arrondissement et la journaliste du *Journal du Dimanche*, le directeur de cabinet de Jérôme Coumet revient en entretien sur sa satisfaction de voir ce journal « *lui consacrer un énorme article avant la fin de l'année* »[1584]. Il affirme en outre qu'après le galeriste porteur du projet Tour 13, Mehdi Ben Cheikh, « *Jérôme Coumet […] a lui aussi acquis une certaine notoriété sur ce dossier* ». Souvent évoquée dans la presse, la collaboration de l'élu et du galeriste fait quant à elle l'objet d'un récit quasi mythique :

> *« Il était passionné d'art contemporain et puis il a découvert le street art grâce à Mehdi et voilà, il s'est pris au jeu à partir de là. »*[1585]

La personnalité du Maire, perçue comme une « chance » par son directeur de cabinet, semble avoir plus de poids que le travail de l'équipe municipale, et notamment de l'adjoint du 13e en charge de la culture qui « bon, se saisit aussi du dossier », mais reste dans l'ombre d'un maire « qui est porteur de ça, parce qu'il est passionné d'art contemporain » (entretien, AB., 12/14). À côté de cette passion, l'insertion de Jérôme Coumet dans le monde de l'art contemporain est régulièrement évoquée par les acteurs rencontrés sur le terrain. Par exemple, l'artiste Christian Guémy (alias C215) évoque en entretien son amitié avec Jérôme Coumet :

> *« Oui, c'est un ami mais ça ne rentre pas dans un doctorat. C'est un pote. […] On s'est rencontré, c'est lui qui est venu vers moi, par rapport à mon travail qu'il aimait beaucoup je crois et puis j'ai commencé à intervenir dans le 13, on a appris à se connaître et puis on a noué une relation complètement personnelle, on est deux orphelins, donc on a des affinités. »*[1586]

Présent dans de nombreuses ventes aux enchères, nous l'avons notamment aperçu le 20 mai 2015 lors de la vente caritative ordonnée par le commissaire-priseur de la maison des ventes Artcurial, Arnaud Oliveux dans la Halle de la Villette[1587].

Engagement contre l'injustice, passions, amitiés dans le monde de l'art : à travers ces discours sur les rapports de Jérôme Coumet au *street art*, c'est bien l'image publique d'une personnalité qui se construit et qui est médiatisée, bien plus que la seule politique culturelle d'un arrondissement. Reprenant visiblement un *story telling* rôdé du Maire, de son cabinet et de son partenaire Mehdi ben Cheikh, les articles de presse évoqués contribuent à personnifier, à naturaliser l'intérêt « *authentique* » de Jérôme Coumet pour le *street art*. Or, sans chercher ici à nier cette authenticité, on peut cependant en analyser la médiatisation comme l'un des ressorts de la construction du *leadership* de l'élu d'arrondissement, l'une des clefs de compréhension *« des actes de représentation au sens large où se superposent des logiques d'invention du territoire et "le défi de l'authenticité"* »[1588].

À la construction d'un intérêt « naturel » et « authentique » de Jérôme Coumet pour le *street art*, s'oppose, dans les propos de son directeur de cabinet, la difficulté que ce dernier a rencontré pour

---

[1583] Kleiber, Marie-Anne, « Jérôme Coumet, l'art et la manière », *JDD*, 20/12/2014

[1584] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1585] *Idem.*

[1586] Entretien avec Christian Guémy, alias C215, en marge de son exposition à Spacejunks, rue des Capucins, Lyon, 4 juin 2015.

[1587] Voir http://www.artcurial.com/fr/asp/searchresults.asp?pg=1&ps=18&st=D&sale_no=2807 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1588] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 112.

convaincre les élus de l'Hôtel de Ville à soutenir, eux aussi, cette forme d'expression dans les politiques culturelles municipales. Il nous explique par exemple que « *Jérôme Coumet a pris son bâton de pèlerin* » pour convaincre la Mairie de Paris et l'administration qui « *étaient sceptiques […], assez frileux* » à l'idée de soutenir cette esthétique. Selon lui, c'est bien grâce à l'action de Jérôme Coumet, et notamment suite à l'intervention de Shepard Fairey en 2012 que « *les mentalités ont changé : Bertrand Delanoë, dans ses derniers mois, est venu, a félicité Jérôme Coumet, au tout début c'était pas le cas* »[1589]. Plus décisive que la conversion de Bertrand Delanoë, c'est celle de la Maire Anne Hidalgo dont se félicite le directeur de cabinet : elle « *s'est pleinement saisie du sujet : pendant la campagne, elle a visité la tour Paris 13 deux fois, elle a cité Jérôme Coumet* ». Plus encore, selon ce proche de Jérôme Coumet, le fait même qu'Anne Hidalgo ait « *mis très fortement l'accent* » sur le *street art* serait dû à l'opportunité que lui auraient offertes les politiques menées dans le 13e « *pour surfer sur la vague de la Tour 13 parce que c'était en plein à ce moment-là* ». Présentant son patron comme celui qui aurait soufflé à Anne Hidalgo l'idée de faire du *street art* un thème de campagne et une politique culturelle centralisée, Antoine Boscher nuance cependant : « *notre modèle à nous, je ne pense pas qu'il soit déclinable à l'échelle parisienne* », rappelant que le principe de gratuité de l'intervention des artistes reste une spécificité de la politique du *street art* dans le 13e arrondissement. Ce faisant, il contribue à renforcer l'image de pionnier de Jérôme Coumet, tout en réaffirmation sa démarcation des édiles centraux de Paris. Dans un subtil jeu de présentation de la politique du 13e arrondissement, son maire apparaît ainsi à la fois comme avant-gardiste et comme éternel autonome de la politique culturelle conduite par Bruno Julliard. Et pour reprendre les termes de Genieys *et ali.*, il est même clair qu'en se référant à un double processus de démocratisation de la culture (promouvoir l'art dans la rue, visible de tous) et de démocratie culturelle (valoriser des artistes jusque-là ignorés par la commande publique), Jérôme Coumet s'attache « à *établir et à étendre [son] autonomie politique* »[1590].

Ce positionnement politique fort contraste avec celui adopté par les élues du 20e arrondissement qui, bien que promouvant également le développement de l'art urbain sur leur territoire depuis 2010, revendiquent plus clairement la dimension collective et multiscalaire des soutiens culturels au graffiti. Au sein de la mairie d'arrondissement tout d'abord, les élues, la Maire et son adjointe à la culture, ainsi que la responsable de l'association Art Azoï s'associent mutuellement les unes aux autres dans le récit de la mise en œuvre, notamment, des murs à programmation. Plus généralement, le soutien et la « *volonté de l'Hôtel de Ville et de Bruno Julliard* »[1591] sont mentionnés dans les entretiens que nous avons réalisés. Autrement dit, l'affichage politique d'une forte autonomie en matière de politique du *street art* semble bien être une caractéristique propre au maire du 13e arrondissement, qui s'appuie sur cette action culturelle spécifique pour construire sa notoriété, mais aussi celle de son territoire d'action.

---

[1589] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1590] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 111, reprise de la phrase : « De manière générale, la notion de leadership politique caractérise une catégorie d'acteurs qui, […] s'attachent à établir et à étendre leur autonomie politique. […] constituer et de mobiliser une équipe ou un entourage politique qui entre en relation avec un parti politique et qui met en scène le pouvoir. »

[1591] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, 28 mai 2015.

### *C. PROMOUVOIR LE STREET ART POUR CONSTRUIRE UN « IMAGINAIRE TERRITORIAL » ET DONNER UNE CONTENANCE AUX POLITIQUES D'ARRONDISSEMENT*

Les élus d'arrondissement ont, depuis les mandatures de Bertrand Delanoë, davantage de pouvoirs[1592]. Cependant, ces pouvoirs restent limités, notamment par le fait qu'ils ne disposent d'aucune ressource propre, l'ensemble des prélèvements étant imposés au niveau de la Mairie centrale. Dans ce contexte, on peut analyser la rentabilité politique des soutiens culturels au graffiti dans le 13e arrondissement comme un moyen pour le maire de revendiquer davantage de capacités d'action qu'il n'en dispose statutairement. Selon Genieys *et ali.*, on retrouve l'expression des dynamiques politiques issues du rapport leadership/territoire « *dans une situation institutionnelle où la légitimité des territoires est susceptible d'être contestée* »[1593]. Autrement dit, à travers l'affichage d'un leadership d'arrondissement autour de la politique du *street art*, il s'agit pour le Maire du 13e de renforcer la légitimité institutionnelle de son échelle d'action, prise entre les dynamiques de décentralisation internes à la Ville de Paris et la permanence d'un fort pouvoir municipal centralisé à l'Hôtel de Ville. Mais comment la politique du *street art* contribue-t-elle concrètement au renforcement de cette légitimité institutionnelle ? On propose ici d'interpréter la politique du *street art* pourrait être lu comme la figure de proue, l'affichage exclusivement « coumetien » de politiques d'aménagement produites par d'autres acteurs institutionnels.

Comment la mise en œuvre d'une politique culturelle par une équipe municipale d'arrondissement qui ne dispose pas de compétence statutaire en la matière peut-elle contribuer à donner une contenance aux politiques d'arrondissement ? Pour répondre à cette question, tentons de saisir la politique du *street art* dans le contexte d'action publique de cet arrondissement du Sud de Paris, marqué par d'importants projets de transformation urbaine depuis plus de deux décennies. La Société d'Economie Mixte d'Aménagement de Paris (SEMAPA), créée en 1985 est une société portée par la Ville (66%), le Département de Paris (26%) et la Région Île-de-France (8%) pour développer l'aménagement urbain, pour le compte de la Ville de Paris. Depuis 2012, elle a le statut de « société publique locale d'aménagement » et la plupart de ses projets sont conduits sur le territoire du 13e arrondissement, à l'exception du projet « ZAC Porte de Vincennes » qui englobe les 1e et 20e arrondissements. Son conseil d'administration est présidé, depuis 2008, par Jérôme Coumet. Depuis sa création, la SEMAPA a financé et coordonné différents projets urbains, dont le projet « Paris Rive Gauche », décrit comme « *la plus grande opération d'urbanisme menée dans la capitale depuis les travaux haussmanniens du 19ème siècle* »[1594]. Suite à la création d'une zone d'aménagement concertée en 1991, la construction de la Bibliothèque François Mitterrand (BnF, inaugurée en 1995), la construction de la ligne 14 du métro (ouverte en 1998) et l'implantation de l'Université Paris 7 Diderot et de l'école d'architecture Paris-Val-de-Seine sont par exemple quelques grands projets qui ont jalonné l'histoire de cette ZAC. L'opération « Paris Rive Gauche » a pour objectif de faire revivre

---

[1592] Voir chapitre 3.

[1593] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 113.

[1594] Présentation du projet sur la site de la SEMAPA : http://www.parisrivegauche.com/L-operation-d-urbanisme (dernière consultation le 24/03/17).

un quartier au Sud-Est du 13e arrondissement, ancien espace industriel, entouré de frontières telles que la Seine, des voies ferrées ou le périphérique au Sud. Pour cela, de nombreuses constructions sont en cours depuis le début des années 1990 et d'autres sont programmées jusqu'à 2025. L'enjeu pour la SEMAPA est ici de créer un nouveau quartier, composé de logements, de bureaux, de commerces, d'enseignement et d'activités culturelles et artistiques[1595]. Concernant ce dernier volet, si l'essentiel des programmes d'aménagement culturel sont bien portés par la SEMAPA (construction de la BnF, installation du cinéma MK2), la politique culturelle de la Ville de Paris (événement Nuit Blanche 2014) et celle de la mairie d'arrondissement (festival Paris Polar, politique du *street art*), s'inscrivent dans leur continuité. Opérations d'aménagement et politiques culturelles multiscalaires se retrouvent donc dans le quartier Paris Rive Gauche, participant à faire évoluer l'image de l'arrondissement. Cependant, les frontières entre l'action de la SEMAPA, c'est-à-dire de l'organe d'urbanisme de l'Hôtel de Ville, et celle de la Mairie d'arrondissement sont parfois ambiguës. En effet, en tant que président de la SEMAPA et maire d'arrondissement, Jérôme Coumet peut jouer de cette double casquette pour s'exprimer sur les enjeux culturels du 13e arrondissement. La confusion entre l'action de la SEMAPA, de la Ville et de l'Arrondissement est par exemple manifeste dans le magazine de la SEMAPA « Treize Urbain » dont le numéro 19 daté de novembre-décembre 2014 titrait sur « *une nuit blanche spectaculaire dans le 13e arrondissement* »[1596]. Dans l'éditorial de ce magazine de communication publique, Jérôme Coumet se félicite du « *grand succès* » de la 13e édition de Nuit Blanche, et en profite pour rappeler son travail « *avec les artistes, les galeristes, les habitants pour monter et accueillir des performances de* street art »[1597]. Quelques pages plus loin, ce sont les paroles de l'adjoint de la Maire en charge de la culture, Bruno Julliard, qui sont présentées à côté de celles de Philippe Moine, adjoint au maire du 13e, chargé de la culture. Ce dernier évoque notamment le fait que *« la programmation [de Nuit Blanche 2013] a mis en valeur des quartiers en rénovation, des éléments d'architecture du nouveau 13e […] [et] le Street art, dont le 13e est devenu un solide point d'ancrage* »[1598]. Outre la parole des élus, le magazine revient sur les installations de galeries d'art (et notamment de *street art*) dans l'arrondissement, de Tolbiac à la Butte aux Cailles, un quartier fort éloigné de la ZAC Rive Gauche. Enfin, un hommage est rendu page 19 à Jean-Michel Basquiat, « précurseur des arts urbains », dont le nom a été donné à l'une des nouvelles places créées dans le cadre des travaux pilotés par la SEMAPA.

---

[1595] Voir présentation des objectifs du projet : http://www.parisrivegauche.com/L-operation-d-urbanisme/Les-objectifs (dernière consultation le 24/03/2017).

[1596] *Treize Urbain*, magazine de la SEMAPA, numéro 19, novembre-décembre 2014. Le nom n'est pas sans rappeler celui du magazine de la mairie d'arrondissement, « Treize Info ».

[1597] *Ibid.*, p. 5.

[1598] *Ibid.*, p. 8.

Figure 35 - Place Jean-Michel Basquiat, en arrière-plan fresque de L'Atlas. Février 2017. jv.

À travers un même objet de communication dont l'éditorial est signé par un acteur politique multi-positionné, on voit donc s'imbriquer différents niveaux d'action publique. Autrement dit, Jérôme Coumet se présente comme un acteur-clef des nombreux projets qui concourent à l'intensification des politiques culturelles dans son arrondissement. Même si ces projets ne sont pas tous portés ni financés par son échelle d'action, la Mairie d'arrondissement, ils sont inscrits dans une perspective plus générale de modernisation de l'image de l'arrondissement, dont le Maire se fait publiquement le garant. Parmi les différents projets évoqués, la politique du *street art* n'est qu'un élément parmi d'autres. Le responsable de la communication du 13e arrondissement précise même en entretien que dans l'« *arrondissement qui a construit le plus de logements* » et où « *il y a eu des politiques beaucoup plus lourdes d'installation du tramway, de rénovation des portes* », « *le* street art *à côté de ça, c'est* peanuts »[1599]. Sauf qu'à la différence des autres politiques d'aménagement et d'action culturelle, comme la Nuit Blanche de 2014, cette politique du *street art* est exclusivement portée par la Mairie d'arrondissement.

Dans ce contexte institutionnel, on peut donc analyser la politique du *street art* comme l'arbre exclusivement coumetien qui cache la forêt des nombreux acteurs publics du développement urbain et culturel du 13e arrondissement. En choisissant de construire son identité politique comme celle du

[1599] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

« maire d'arrondissement fan de *street art* », Jérôme Coumet associe l'étroite capacité d'action culturelle de la Mairie d'arrondissement à des projets de plus grande ampleur dont il assume parfois, en tant que président de la SEMAPA, également une partie de la responsabilité. Par contraste, on observe que ce rôle de président de la SEMAPA n'est quasiment jamais mentionné dans la presse. Ainsi, la politique du *street art* devient un élément clef de la construction d'un « *imaginaire territorial* »[1600] qui ne renvoie pas seulement à la réalisation de fresques, mais bien au renouvellement urbain de parties entières d'un arrondissement amené, selon son maire à « *changer d'image* »[1601]. Enfin, la promotion du *street art* se fait dans des temporalités politiques très courtes et en ce sens, la valorisation du *street art*, peut aussi être lue comme la mise en lumière des résultats visibles des transformations de l'aménagement de l'arrondissement, alors même que les projets de la SEMAPA sont encore en cours, dans des temporalités beaucoup plus longues et complexes à valoriser politiquement.

À travers la construction de cet « imaginaire » dans lequel des actions financées par différents échelons d'action public sont mêlées, c'est enfin la consistance des politiques d'arrondissement qui est en jeu. Alors qu'il ne dispose, en tant qu'élu d'arrondissement, que de peu de pouvoirs en matière d'aménagement urbain et de politiques culturelles, Jérôme Coumet associe habilement les actions de promotion culturelle du graffiti menées par son équipe à d'autres politiques publiques mises en œuvre sur le territoire du 13e. Usant de sa multipositionnalité et laissant planer un certain flou sur les responsables politiques et financeurs de ces différents projets, il associe son statut de Maire d'arrondissement à des politiques publiques qui ne découlent pas de cette responsabilité-là. Autrement dit, J. Coumet véhicule bien des « *conceptions du territoire de l'action politique [qui] ne correspondent plus […] au découpage institutionnel traditionnel* »[1602] dont sa fonction de maire d'arrondissement est l'incarnation.

*

« Profitons tous des opportunités d'un 13e qui bouge ! », titrait Jérôme Coumet en novembre 2014 dans son édito du magazine « Treize Urbain ». La promotion culturelle du graffiti, désignée comme « politique du *street art* » dans le 13e arrondissement de Paris, est en effet une « opportunité » politique, un levier privilégié de la construction du *leadership* du maire d'arrondissement, Jérôme Coumet. Cette politique permet à cet élu de se présenter à ses mandants comme un bon gestionnaire des affaires publiques, en proposant un modèle de financement de sa politique culturelle qui ne coûte quasiment rien à sa collectivité. En se démarquant des autres élus parisiens et en se présentant médiatiquement comme un « passionné » de *street art*, il utilise également cette politique pour mettre en scène son identité, sa capacité personnelle à entreprendre de nouvelles politiques publiques, son autonomie politique. Enfin, la marque esthétique forte qu'imprime la politique du *street art* sur le bâti du 13e arrondissement est explicitement associée à d'autres évolutions urbaines, telles que la construction d'un nouveau quartier le long de la Seine, dans la ZAC « Paris Rive Gauche ». Bien que portée par la Ville de Paris, la rénovation urbaine du 13e arrondissement est largement rendue visible par le Maire d'Arrondissement, dont la politique du *street art* couronne ces projets d'ampleur et renforce l'« imaginaire territorial » associé à cet espace administratif singulier. En observant ainsi

[1600] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 114.
[1601] *Treize Urbain*, magazine de la SEMAPA, numéro 19, novembre-décembre 2014, p. 5.
[1602] Genieys W. *et ali*, 2000, *op. cit.*, p. 113.

« *le lien entre la conduite de l'action publique urbaine, la construction de nouvelles formes d'identité et la légitimité politique* »[1603] de Jérôme Coumet que rend possible la politique du *street art*, on pourrait, comme le fait Renaud Payre, amorcer une réflexion sur la « *longévité politique* » d'un leader d'arrondissement[1604]. Mais le recul historique nous manque, et l'on se contentera ici de conclure sur l'idée, proposée par Genieys *et ali.*, selon laquelle, dans une période de transformations administratives, le *leadership* peut être un moyen d'affirmer la capacité d'action d'un élu, au-delà du seul découpage institutionnel de ses compétences. Autrement dit, la mobilisation d'un « imaginaire territorial » par Jérôme Coumet lui permet de donner une contenance aux politiques d'arrondissement, et notamment aux politiques culturelles d'habitude pourtant réservées aux seuls élus de la Mairie centrale. Dans cette perspective, le *street art* est donc un prétexte, un support privilégié pour revendiquer la capacité d'un Arrondissement à mener une politique culturelle. En effet, lors de notre entretien avec le directeur de cabinet de Jérôme Coumet, il évoque son souci de « ne pas se laisser enfermer là-dedans » et de développer d'autres sujets qui puissent venir continuer d'alimenter une politique culturelle d'arrondissement.

## CONCLUSION DE LA TROISIÈME SECTION

Alors que des associations étaient depuis plusieurs années déjà mobilisées dans quelques arrondissements pour faire éclore des projets ponctuels et localisés de valorisation culturelle du graffiti, l'élection de l'équipe d'Anne Hidalgo à la Mairie de Paris permet l'ouverture d'une réelle fenêtre d'opportunité politique pour ces acteurs. Par contraste avec les réticences perçues au cours de la précédente mandature, la promotion du « *street art* » est désormais affichée comme objectif de l'action municipale et le graffiti est mis à l'agenda culturel de la Ville de Paris. Et si les entrepreneurs de politique publique que sont les associations de promotion du graffiti ont saisi la fenêtre d'opportunité ouverte par l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien pour devenir de véritables courtiers du graffiti auprès des acteurs municipaux, ceux-ci, en retour, peuvent également voir la politique du *street art* comme un objet opportun de la construction de leur *leadership*. À ce titre, le Maire du treizième arrondissement de Paris utilise cette politique à la fois pour mettre en scène ses capacités gestionnaires sur son territoire d'éligibilité, pour marquer son autonomie politique et pour donner une contenance à un échelon d'action publique infra-communal : l'arrondissement. Nous aurons l'occasion d'approfondir le rôle attribué aux politiques du *street art* dans la valorisation de ces territoires infra-communaux dans le dernier chapitre de la thèse.

[1603] Payre, Renaud, 2008, *Ordre politique et gouvernement urbain*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2, p. 94.
[1604] *Idem.*

## CONCLUSION DE CHAPITRE

L'intérêt porté dès 2001 à la « culture off » par Christophe Girard, adjoint à la culture de Bertrand Delanoë, entraîne une vague de légalisation et d'institutionnalisation de certains squats culturels dans Paris. Prolongée à partir de 2008 dans l'Est Parisien par la Maire du 20e arrondissement et son adjointe à la jeunesse, Nathalie Maquoi, cet intérêt aux formes et lieux de la culture *off* se déporte vers le graffiti, particulièrement présent dans cet arrondissement. Les premières modalités de suspension des dispositifs d'effacement des graffitis dans cet arrondissement marquent alors la fin de la dénégation du graffiti comme objet culturel par les pouvoirs publics. Et s'il n'est pas un objet digne d'intérêt pour les acteurs de l'administration de l'art public (chapitre 2), il le devient pour ceux qui administrent, localement, la culture off dans le 20e arrondissement. Progressivement, des formes de tolérances explicites mais éphémères du graffiti se développent et la problématisation du graffiti en termes culturels émerge.

C'est avec l'institutionnalisation progressive d'associations de promotion du graffiti que les premières politiques publiques prennent forme. Dans le 20e arrondissement, l'association Art Azoï repère des murs libres et suggère des artistes susceptibles d'y peindre à des élues enclines à favoriser la réalisation de fresques plus ou moins pérennes. Dans le 13e arrondissement, un galeriste ami du maire lui propose de solliciter les artistes qu'il promeut pour réaliser des fresques monumentales sur les murs pignons de certains immeubles du quartier (via l'intermédiaire d'une association créée *ad hoc*, l'APAPUC). Devenant à la fois co-productrices des premiers dispositifs publics de promotion culturelle des graffitis, ces associations sont avant tout des « entrepreneurs de politiques publiques ». Mais elles se font par ailleurs les intermédiaires entre des auteurs de graffitis en voie de professionnalisation artistique et des pouvoirs publics, auprès desquels la défense de la légitimité culturelle des graffitis est une cause à défendre. À ce titre, elles sont aussi des courtiers de l'institutionnalisation du graffiti, dans la perspective même de sa légitimation dans les mondes de l'art. Multipliant les projets, ces deux associations, mais aussi l'association MUR, deviennent donc, au début des années 2010, les acteurs clefs de la création d'un courant de politiques culturelles du graffiti dans l'espace public parisien.

En 2014, l'élection d'Anne Hidalgo à la tête de l'exécutif parisien entraîne l'ouverture d'une fenêtre d'opportunité politique. En effet, constatant le succès des projets de promotion du graffiti menés dans les arrondissements, la nouvelle équipe municipale entreprend d'intégrer ces politiques publiques « pilotes » et marginales dans les missions, redéfinies, des services culturels d'art urbain public. L'affirmation de cette nouvelle politique centralisée dite du « *street art* » est forte et, malgré le faible recul temporel dont nous disposons, de nombreux partenariats se nouent entre la Ville de Paris et les associations étudiées entre 2014 et 2016. Ainsi le graffiti est-il mis en administration dans la politique d'art urbain public parisien, après avoir été thématisé, puis mis en administration à la marge de cette partie de l'administration culturelle. Opportunité pour les acteurs de la promotion du graffiti, cette politique du *street art* est également une opportunité politique pour le maire du 13e arrondissement, qui s'appuie dessus pour se distinguer des acteurs municipaux de l'Hôtel de Ville et construire son *leadership* d'arrondissement.

A la construction d'un problème municipal de désordre urbain s'ajoute désormais, dans le traitement public du graffiti, une mise à l'agenda du problème en termes culturels. Les choix

sémantiques opérés (tags vs. *Street art*) permettent à la Ville d'entretenir une forme de distinction, pourtant ambiguë, entre des formes de graffitis considérées comme acceptables. Alors que les tags sont les traces d'un désordre et de comportements déviants que la Ville s'emploie à effacer, le *street art*, quant à lui, est une désigné comme un « art » aux vertus nombreuses pour l'amélioration de la qualité de vie. Dans le sixième et dernier chapitre de la thèse, il nous reste donc à questionner ces vertus. Si nous avons ici montré la manière dont un terme est mis à la dénégation de la dimension culturelle du graffiti au cours des années 2000, nous avons laissé de côté l'analyse des enjeux au nom desquels les acteurs publics concentrent, à partir de 2014, leurs efforts sur une politique culturelle d'art dans l'espace public. Autrement dit, en prenant un peu de recul, que nous dit la mise en administration culturelle du graffiti de l'évolution contemporaine des politiques culturelles municipales ?

# CHAPITRE 6. L'ADMINISTRATION CULTURELLE DU GRAFFITI OU L'ART DE GOUVERNER L'ESPACE PUBLIC PAR LA CULTURE

*« Ce n'est pas une mandature dans laquelle on va ouvrir de nombreux équipements. […] C'est une mandature où on est beaucoup plus sur [la valorisation de] l'existant, utiliser l'existant aussi pour qu'il puisse sortir de ses murs, donc en développant toute une possibilité de "hors les murs", de collaborations entre les différents équipements. […] La part de développement de l'art dans l'espace public est vraiment un axe hyper fort et qui ne se traduit pas par la seule politique culturelle, c'est aussi quelque chose qui est très relié à la politique en termes d'urbanisme, [avec] par exemple la rénovation des places. »*[1605]

Quel rôle jouent les politiques culturelles dans le gouvernement de l'espace public ? À travers l'analyse de l'administration culturelle du graffiti à Paris, ce chapitre analyse la manière dont la valorisation de ces peintures participe de la production matérielle d'une esthétique normalisée des espaces publics parisiens. Il s'agit, pour cela, de se concentrer sur une portion congrue de la politique culturelle municipale, en laissant de côté l'essentiel des objectifs qu'elle remplit, comme l'entretien et l'animation des équipements publics, des bibliothèques municipales aux salles de concert, en passant par l'éducation artistique ou l'administration des ateliers d'artistes. Portion congrue, le développement de l'art dans l'espace public n'en est pas moins, comme le souligne la collaboratrice de cabinet de Bruno Julliard, adjoint à la culture, une priorité de la politique culturelle du mandat d'Anne Hidalgo[1606]. La valorisation culturelle du graffiti, prise dans cette priorité politique qu'est l'art dans l'espace public, s'inscrit dans des projets variés que la Ville de Paris ou les Mairies d'arrondissement construisent avec des partenaires associatifs, des bailleurs sociaux et des artistes. Projets culturels, les dispositifs de valorisation du graffiti répondent également, dans la plupart des cas, à d'autres objectifs politiques, comme l'amélioration du cadre de vie, la rénovation matérielle ou symbolique d'un espace ou encore le développement touristique. Dans cette perspective, la politique culturelle du graffiti peut devenir un objet pertinent pour analyser les frontières sectorielles d'une catégorie d'action publique, la culture, dans les politiques municipales.

Pour mener à bien cette réflexion, on se positionne, dans ce chapitre, à la croisée entre deux traditions d'analyse des politiques culturelles :

D'un côté, l'influence de la socio-histoire des catégories d'action publique est déterminante dans la perspective adoptée dans cette thèse, et plus particulièrement dans ce chapitre. L'un des ouvrages ayant ouvert la voie, dans la science politique française, à une analyse constructiviste de l'histoire des catégories d'action publique porte précisément sur la genèse de la politique culturelle[1607]. Démontrant que la politique culturelle est, en France, le résultat de « *l'institutionnalisation du flou* »[1608], Vincent Dubois s'appuie sur l'histoire d'institutions éphémères, de conflits internes et de compromis politiques, pour révéler l'instabilité historique des frontières de la politique culturelle, mais aussi de

[1605] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.
[1606] Voir feuille de route de Bruno Julliard, en annexes.
[1607] Dubois, Vincent, 1999, *La politique culturelle. genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin.
[1608] *Ibid.*, p. 332.

ses objectifs et de ses acteurs. Avec un regard légèrement décalé, Philippe Chaudoir et Jacques de Maillard, se sont quant à eux intéressés aux porosités entre l'action culturelle et l'action sociale, en étudiant précisément le volet culturel de la politique de la ville[1609]. À la suite de ces travaux, l'analyse du gouvernement du graffiti nous permet de saisir les porosités entre une politique étiquetée comme « culturelle » par les acteurs qu'elle mobilise et les dispositifs dans lesquels elle s'incarne, et d'autres politiques publiques d'aménagement ou de tourisme, dont les objectifs sont régulièrement pris en compte dans l'action culturelle municipale. À l'étude critique de cet « *ensemble composite et flou* »[1610] qu'est la politique culturelle s'ajoute, toujours dans une perspective socio-historique, l'étude des échelles d'action publique dans lesquelles elle se déploie. La municipalisation de l'action culturelle a été étudiée par Guy Saez, dont les travaux[1611] ont ouvert la voie à une analyse des politiques culturelles précisément centrée sur leurs enjeux urbains. Sous sa direction, Vincent Guillon a par exemple soutenu une thèse sur les mutations contemporaines l'action culturelle des Villes, dans laquelle il aborde le sujet de la transversalité de cette politique. Il montre notamment qu'« un projet culturel métropolitain » peut répondre « *simultanément à des exigences de démocratisation de la culture, de démocratie culturelle, […] de cadre de vie, d'attractivité, de développement de la société de la connaissance et de l'économie créative* »[1612].

La culture est donc une catégorie d'action publique aux contours flous et elle concourt à atteindre les objectifs fixés dans d'autres domaines d'intervention municipale. En d'autres termes, comme le synthétise très bien Serge Graziani : « *Pris comme objet d'étude, la politique culturelle a des contenus multiples et des frontières floues avec les autres politiques publiques* »[1613]. Dans ce chapitre, on tentera d'ouvrir la boîte noire des porosités entre action culturelle, politiques d'aménagement et politiques touristiques, faisant l'hypothèse que c'est bien à la charnière entre ces trois catégories d'action publique que se joue l'administration du graffiti et, à travers elle, le gouvernement de l'espace public.

D'autre part, les auteurs qui ont saisi les politiques culturelles comme des leviers de la « régénération urbaine » ont abordé, sans les pointer en tant que tels, les effets de la politique culturelle sur le gouvernement de l'espace public. Des travaux prenant pour objets les politiques d'image ou les stratégies événementielles illustrent ce pendant de la réflexion. En particulier, les analyses de la politique culturelle inscrites dans une perspective néo-marxiste sont une ressource essentielle des réflexions menées dans ce chapitre, bien qu'elles prennent le plus souvent appui sur l'étude de villes dites « en déclin »[1614] économique ou démographique, ce qui n'est pas le cas de la

---

[1609] Chaudoir, Philippe, de Maillard Jacques, (dir.), 2004, *Culture et politique de la ville. Une évaluation*, éditions de l'Aube.

[1610] Dubois, 1999, *op. cit.*, p. 8.

[1611] Voir notamment Saez, Guy, « Villes et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*, n°73, 73, p.109-123 ; voir aussi Saez, Guy, 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, La Découverte.

[1612] Guillon, Vincent, Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes : une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint Etienne et Montréal, thèse pour le doctorat de science politique de l'Université de Grenoble, 2011, p. 37.

[1613] Graziani, Serge, « La politique culturelle comme objet de recherche », *Quaderni*, n°54, 2004, pp. 5-13 (p.8).

[1614] Ou *Shrinking cities*, voir notamment Béal Vincent, Collet Anaïs, DeFilippis James, E. Ocejo Richard et Rousseau, Max, , « Villes en décroissance », *Métropolitiques*, mars 2017, numéro spécial.

capitale économique, politique et culturelle qu'est Paris. Néanmoins, on s'intéressera dans ce chapitre aux politiques culturelles menées dans les arrondissements qui, sans souffrir de déclin, figurent parmi les moins riches de Paris. Ainsi, pour des auteurs comme Elsa Vivant[1615], Max Rousseau[1616], Giovanni Sechi[1617] ou Ronald Kramer[1618], la politique culturelle est un levier du développement économique des villes, grâce à l'image de marque qu'elle contribue à façonner et au développement touristique qu'elle favorise. Or, c'est bien aussi parce qu'elle agit matériellement sur le gouvernement de l'espace public que la politique culturelle est en mesure de répondre à ces deux dernières ambitions. Par « action matérielle », on désigne l'idée que la politique culturelle, loin de n'être que le support du développement d'imaginaires territoriaux, est aussi un vecteur d'interventions concrètes et esthétiques dans l'espace public. À ce titre, le géographe Antoine Fleury a bien identifié dans sa thèse[1619] le rôle de l'action culturelle dans le gouvernement de l'espace public parisien. Il rappelle notamment dans ses chapitres 7 et 8[1620] l'importance du gouvernement du patrimoine et l'organisation de plus en plus fréquente de fêtes culturelles dans l'espace public, et démontre que l'espace public est bien transformé par la politique culturelle, qu'il saisit comme un tout relativement homogène et autonome. En renversant cette perspective, il s'agit plutôt dans ce chapitre de se demander comment la politique culturelle, ensemble aux contours flous, en vient à participer aux transformations de l'espace public[1621].

Pour résumer, de nombreux auteurs se sont donc attachés à montrer, d'un côté dans une perspective socio-historique, que les contours de la politique culturelle sont historiquement flous, et de l'autre dans une perspective contemporaine et influencée par les approches géographiques néo-marxistes, que la politique culturelle peut être, à l'échelle municipale, un levier de la vitalité économique d'une ville. Mais entre ces deux approches, on distingue un point aveugle : celui des modalités précises par lesquelles les acteurs de la politique culturelle produisent des espaces publics attractifs. Or, en analysant les politiques contemporaines du graffiti, on fait le pari de montrer dans ce chapitre comment les acteurs des politiques culturelles participent, concrètement, à l'esthétisation de l'espace public.

En prenant pour objet le gouvernement culturel du graffiti, on cherche ici à ouvrir la « boîte noire » des frontières sectorielles de l'action publique, entre politiques culturelle et d'aménagement d'un côté, et politiques culturelle et touristique de l'autre, dans lesquels se joue la production de l'image

---

[1615] Vivant Elsa, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », *Espaces et sociétés* 2007/4 (n° 131), p. 49-66 (p.50).

[1616] Rousseau, Max, 2011, *Vendre la ville post-industrielle. Capitalisme, pouvoir et politiques d'image à Roubaix et à Sheffield (1945-2010)*, thèse pour le doctorat de science politique, Université de Saint-Etienne.

[1617] Sechi, Giovanni, 2015, *Politiques culturelles, régimes urbains et processus de régénération dans deux villes européennes : Sassari (Italie) et Saint-Etienne (France)*, Thèse pour le doctorat de science politique, *Universit`a degli studi di Sassari*, p. 69.

[1618] Kramer Ronald, 2017, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Palgrage Pivot.

[1619] Fleury, Antoine, *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences : de Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul*, Thèse de doctorat en géographie de l'Université Paris, soutenue le 14 décembre 2007.

[1620] *Ibid.*, Chapitre 7 « Requalifier les espaces publics de proximité », pp. 271-338 et Chapitre 8, « Animer les espaces publics métropolitains par la fête », pp. 339-384.

[1621] Une illustration, d'ailleurs, de la très fine nuance qui peut, parfois, distinguer une approche géographique d'une approche de sociologie de l'action publique.

matérielle d'une ville ou d'un quartier. Nous montrerons que pour produire cet espace public esthétisé et attractif, les acteurs publics sont amenés à opérer de nombreux débordements de leur catégorie d'action publique, voire de mettre leur action au service d'enjeux non spécifiquement culturels mais qui, de fait, intègrent les priorités de l'action culturelle. En particulier, à travers les dispositifs de valorisation du graffiti, nous verrons que l'administration de la culture dans l'espace public est à la fois dimension la moins coûteuse et la plus visible de l'action culturelle municipale, mais aussi certainement l'une des plus malléable pour répondre aux enjeux de l'aménagement et de la mise en tourisme des territoires. Et si notre enquête s'arrête au moment où certaines de ces politiques publiques sont tout juste mises en œuvre, il s'agira bien de mettre en perspective l'analyse de ces dispositifs avec les intentions, notamment de croissance économique, des acteurs qui les produisent.

La démonstration en trois temps s'inspire notamment d'un texte de la géographe Maria Gravari-Barbas, dans lequel elle analyse le rôle joué par le *Tenement Museum* dans les transformations du quartier *Lower East Side* à New York[1622]. Elle met en évidence trois processus distincts mais interdépendants : la gentrification, la patrimonialisation et la mise en tourisme du quartier. Retraçant la genèse de cet équipement culturel élaboré au nom de « *la reconnaissance patrimoniale de l'immigration* »[1623], elle montre comment les transformations du quartier qui l'entourent sont éminemment liées au succès d'un musée qui tend, avec le temps, à « *mettre en péril l'objet même de toute [l']attention [des institutions culturelles]* »[1624] qui ont contribué à le créer. De la même manière, il s'agira pour nous d'analyser en nuances la place que prend la valorisation culturelle dans les processus de gentrification, de patrimonialisation et de mise en tourisme des espaces urbains. La question se posant alors de savoir si cette administration culturelle, soumise aux enjeux des politiques d'aménagement et touristiques, ne met pas elle aussi « *en péril l'objet même* » de son attention. Le chapitre s'organise donc en trois sections, qui répondront aux trois questions suivantes :

1- Quelle place tient la politique culturelle du graffiti dans les politiques d'aménagement (susceptibles de soutenir des processus de gentrification) des quartiers populaires ?
2- Quel rôle joue la politique du graffiti dans la construction d'identités territoriales, de patrimonialisation et d'esthétisation de l'espace public des arrondissements ?
3- Quel rôle joue la politique culturelle du graffiti dans l'élaboration des politiques touristiques de Paris et du Grand Paris ?

[1622] Voir Gravari Barbas, Maria, « Patrimoine, culture, tourisme et transformation urbaine. Le *Lower East Side Tenements Museum* », in Djament-Tran Géraldine et San Marco Philippe, 2014, *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, éditions Le Manuscrit.
[1623] *Ibid*., p. 144.
[1624] *Idem.*

## SECTION 1. GOUVERNEMENT DU GRAFFITI, AMÉNAGEMENT ET GENTRIFICATION. LA RÉNOVATION DE LA RUE DÉNOYEZ SOUS TENSIONS

> *« Lieu de liesse populaire jusqu'à l'orée des années 70, puis lieu de culture alternative où a prospéré l'art du graff, la rue Dénoyez constitue aujourd'hui avec la rue Lemon un passage discret et pacifié, un peu à l'écart de l'agitation métropolitaine, témoin d'une nouvelle évolution. Il s'agit donc ici de « ré-habiter », mais aussi de renforcer la vocation de cette rue au gabarit modeste, presque intime, à devenir une polarité quotidienne de ce quartier du bas-Belleville, pour servir un public plus large. Le projet, qui privilégie l'implantation d'une crèche tout à rez-de-chaussée, propose alors d'établir son principal espace extérieur en parfaite continuité avec la grande cour intérieure située au sud de l'îlot. »*[1625]

Ainsi débute, sur le site de l'agence Thibaut Babled, la présentation du projet de crèche dont la construction rue Dénoyez est prévue pour la fin de l'année 2017. Cette présentation résume parfaitement, en quelques lignes, les évolutions de la rue Dénoyez, telles qu'accompagnées plus ou moins directement par la Ville de Paris et la mairie du 20e arrondissement. Dans cette section, nous montrons que les transformations de cette rue résultent de projets d'aménagement mais aussi de la politique culturelle, dans laquelle le graffiti tient une place importante. En effet, la rue Dénoyez est la seule rue de Paris où les graffitis ne sont pas effacés[1626]. Si les transformations morphologiques de la rue sont évidentes, on s'interrogera sur la portée des transformations sociales qu'elles impliquent et sur le rôle que joue, dans ces processus, l'administration du graffiti.

Entre, d'un côté, la mise en patrimoine de l'identité populaire, métissée et alternative du quartier, et, de l'autre, la promotion de la mixité sociale comme idéal de vie locale, les politiques d'aménagement de la rue Dénoyez ont, depuis 2001, contribué à transformer l'image et les usages de la rue. Pris entre les enjeux de patrimonialisation et de mixité, les graffitis, très présents dans cette rue, ont été à la fois le produit et le symbole de ces évolutions. En s'intéressant à l'évolution de leur présence dans l'espace de la rue Dénoyez et dans les discours qui la prennent pour objet, on s'attache dans cette section à montrer comment les pouvoirs publics, par un subtil jeu d'orientations plus ou moins contraignantes venues des projets d'aménagement, ainsi que de la politique culturelle, parviennent à façonner la réputation et l'aspect matériel, l'ordre esthétique, d'un espace urbain dégradé, « à reconquérir ». Ces orientations, qui sont révélatrices de la porosité entre action culturelle et politiques d'aménagement, posent la question du rôle des acteurs publics l'émergence de conditions propices à la gentrification de la rue, voire du quartier.

Pour les sociologues Jean-Yves Authier et Catherine Bidou-Zachariasen, la notion de gentrification « *désigne aujourd'hui aussi bien des processus de renouvellement social et de transformation du bâti observables à l'échelle d'un quartier que des politiques mises en œuvre par certaines villes pour attirer en leur centre les élites de la « classe créative », dans un triple contexte*

[1625] Site de l'architecte en charge du projet de crèche : http://www.babled.fr/denoyez-texte (dernière consultation 21/04/2017).

[1626] Voir chapitre 5.

*de restructuration des économies capitalistes, de concurrence inter-villes et de diffusion des nouvelles théories du développement économique local* »[1627].

De 2001 à 2017, les élus socialistes de la Ville de Paris et de la mairie du 20e arrondissement ont fait de la rue Dénoyez un espace particulier. Lieu du relogement d'artistes squatteurs, puis de l'implantation d'une équipe de Gestion Urbaine de Proximité (GUP), espace de suspension des dispositifs d'effacement du graffiti puis du développement de projets d'aménagement variés, la rue Dénoyez est un observatoire privilégié de l'articulation entre dispositifs culturels et d'aménagement. La rénovation urbaine, tout comme les politiques culturelles, ont été appréhendées dans les sciences sociales comme facteurs de la gentrification d'un quartier. En nous situant à l'échelle d'une rue (à laquelle on ne peut donc pas réduire le quartier), il s'agit de montrer que les projets d'aménagement et les dispositifs culturels mis en œuvre se succèdent dans le temps et s'articulent autour d'objectifs partagés : la « pacification » de la rue, d'abord, et la modification de ses usages, ensuite. On fait ici l'hypothèse que la gestion politique des graffitis dans cette rue, contribue à rendre particulièrement poreuse la frontière entre ces deux domaines d'action municipale.

Pour mener à bien cette démonstration, on s'inscrit à la fois dans le prolongement des réflexions menées par les géographes sur les enjeux de la reconversion des espaces urbains en « friche », et dans la suite des travaux qui interrogent la promotion planifiée d'une « mixité sociale » dans les quartiers les plus pauvres des villes, à travers des projets de renouvellement urbain.

Dans le 20e arrondissement, la tolérance de « friches », c'est-à-dire d'appropriations non spontanées d'espaces vacants qui ont fait « *l'objet d'un accord préalable entre les propriétaires, les acteurs publics et les […] acteurs transitoires* »[1628], favorise le développement d'activités culturelles alternatives sous le regard bienveillant de la mairie d'arrondissement. Dans ces travaux sur la friche de la Belle de Mai à Marseille, le géographe Lauren Andres insiste sur le moment déterminant que constitue la fin du « temps de veille » de la friche. Pour lui, une friche est tout d'abord un espace qui renvoie « *à une utilisation passée et [laisse] présager, à court, moyen et long terme, [d']une transformation plus ou moins brutale et respectueuse de l'existant* »[1629], et il nomme la période provisoire au cours de laquelle cet espace n'est pas utilisé le « temps de veille ». « *Propice au développement de nouveaux usages* », le temps de veille implique cependant des « *rapports paradoxaux et variables, entre les propriétaires de friches, les acteurs publics et les acteurs culturels* » installés sur le lieu[1630].

Le moment qui suit le « temps de veille » de la friche pose, quant à lui, la « *question clé […] du passage du temporaire au durable ou d'une requalification alternative à un vrai projet de mutation* »[1631]. Dans le cas de la rue Dénoyez, on étudiera la place du graffiti dans le projet urbain qui se dessine, suite au non-renouvellement des conventions d'occupation précaire des collectifs

---

[1627] Authier Jean-Yves, Bidou-Zachariasen Catherine, « Éditorial. La question de la gentrification urbaine », *Espaces et sociétés* 2008/1 (n° 132-133), p. 14.

[1628] Andres, Lauren, « Reconquête culturo-économique des territoires délaissés : de l'importance du temps de veille et de ses acteurs transitoires », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens*, 2010, n°114, p. 7.

[1629] Andres, 2010, *ibid.*, p.1.

[1630] *Idem.*

[1631] *Ibid.* p.8.

d'artistes des ateliers-boutiques de la rue. Porté par les élus au nom de la « mixité sociale », ce projet urbain est révélateur de la place et la forme que les élus du 20e arrondissement souhaitent donner aux activités artistiques dans l'espace public du bas-Belleville. Projet au caractère « social », il nous permet également de proposer un parallèle entre l'aménagement du Bas-Belleville et l'aménagement du quartier de la Goutte-d'Or, anaysé notamment par Marie-Hélène Bacqué[1632] et plus récemment par Anaïs Collet, Lydie Launay et Hovig Ter Minassian[1633]. Étudiant sur le long terme les politiques menées dans le quartier de la Goutte d'Or, ces auteurs ont montré que l'équipe socialiste qui arrive à la tête de la Mairie de Paris en 2001 a pour objectif de « "*casser le ghetto" et de "faire de la Goutte d'Or un quartier normal, un quartier populaire de Paris* »[1634]. Cette normalisation, comme celle que l'on peut observer à Belleville, s'inscrit à la fois dans des programmes de rénovation mais aussi dans le soutien manifeste à certains acteurs culturels et associatifs. Elle permet de développer « *des stratégies de contrôle social au nom de l'amélioration du cadre de vie* » et à travers les différentes actions, le « "*retour à la norme", tant plébiscité dans les discours, est envisagé à travers la promotion d'une plus grande mixité sociale* »[1635]. Comme à la Goutte d'Or, l'action publique dans la rue Dénoyez est « transversale »[1636] et vise à rendre de nouveau le quartier « fréquentable ». Comme l'a fait Marie-Hélène Bacqué pour le quartier de la Goutte-d'Or, nous nous intéressons ici au « *poids des politiques et des discours publics* »[1637] dans lesquels s'incarne la « reconquête »[1638] de la rue Dénoyez par la municipalité au nom de cet enjeu de « mixité ».

Lieu de tiraillements entre la promotion d'activités culturelles alternatives et celle de la mixité sociale, la rue Dénoyez est emblématique d'un ensemble de choix politiques qui, chacun à leur manière, sont susceptibles de contribuer à gentrifier l'espace public. Sans présager de l'effectivité de cette gentrification (pour cela, le recul historique nous manque), on peut cependant observer les enjeux au nom desquels dispositifs culturels, sociaux et d'aménagement s'articulent pour participer à la rénovation de la rue, à la modification de ses usages et à des tentatives de maintien, malgré tout, du caractère populaire de cette rue et du quartier qui l'entoure, le « bas Belleville ». On fait l'hypothèse que l'administration du graffiti est centrale dans l'articulation de ces processus et permet à la Mairie d'arrondissement de construire le consensus autour de son action, même lorsque celle-ci semble critiquée.

Il s'agit de montrer, dans un premier temps, que la tolérance de la mairie d'arrondissement à l'égard des graffitis peut être comprise comme un dispositif relativement classique de « friche culturelle » venant participer, au même titre que les projets d'aménagement, à la rénovation de la rue, comprise aussi comme une « pacification » de ses usages. Dans un second temps, si la fin du « temps de veille » de la friche culturelle est marquée, comme souvent, par un conflit entre certains « acteurs

---

[1632] Bacqué, Marie-Hélène, « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, 2006/3, n°63, p. 63-83.

[1633] Collet Anaïs, Launay Lydie, Ter Minassian Hovig, « Une affaire d'image et de représentations », in Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau et Ter Minassian, 2016, *Gentrifications*, éditions Amsterdam, pp. 193-224.

[1634] *Ibid.*, p. 204.

[1635] *Ibid.*, p. 205.

[1636] *Ibid.*, p. 206.

[1637] Bacqué, 2006, *op. cit.*, p.64.

[1638] *Ibid.*, p. 74.

transitoires » et les pouvoirs publics porteurs du projet d'aménagement incriminé, le graffiti devient ici un élément central de la médiatisation du conflit, mais aussi de son contournement par les acteurs publics.

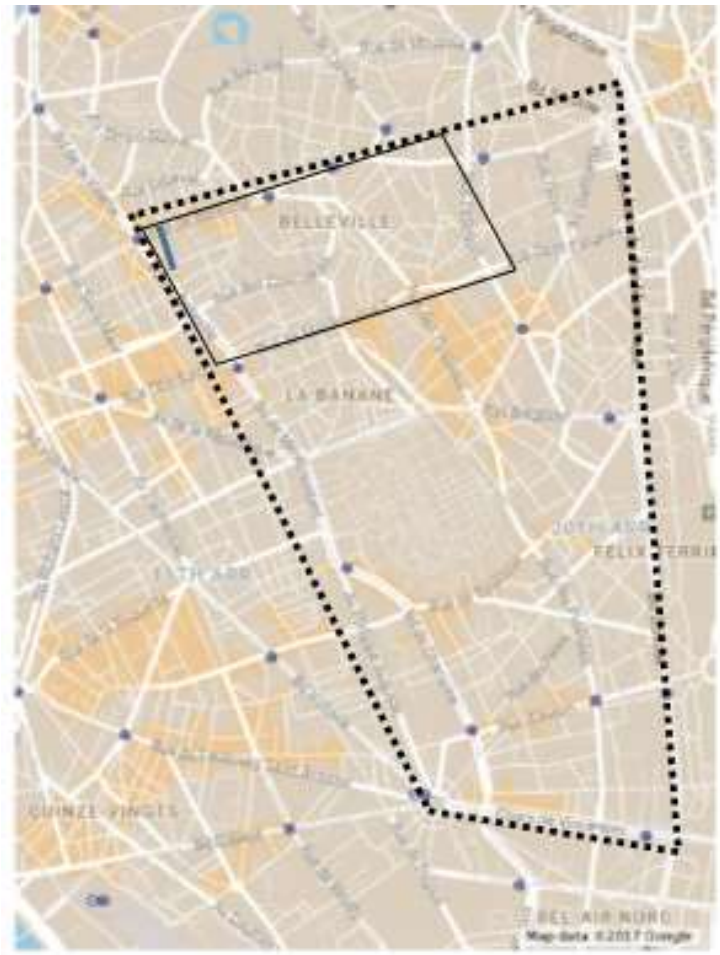



Figure 36 - Situation de la rue Dénoyez (en bleu), an Nord-Est de Belleville (limites du conseil de quartier[1639]), dans le 20e arrodissement.

# I. LA TOLÉRANCE DES GRAFFITIS : UN VOLET À PART ENTIÈRE DE LA RÉNOVATION URBAINE, LEVIER POLITIQUE DE LA PACIFICATION DE L'ESPACE PUBLIC

*« C'est l'essence même de l'évolution de la ville qui se joue sur un petit espace comme ça, où à la fois on aime ces lieux qui ont l'air un peu destroy, mais en même temps il ne faut pas qu'ils soient trop* destroy *parce que, quand même, on s'y sent bien si c'est un peu sécure. »*[1640]

[1639] Le conseil de quartier « Belleville » est délimité au Nord par la rue de Belleville (du 2 au 234 (côté pair uniquement)), la rue de Pelleport à l'Est (du 177 au 105bis), la rue de Ménilmontant à l'Ouest (du 165 au 1 (côté impair uniquement)) et le boulevard de Belleville au sud (côté pair uniquement).

[1640] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

Habitante du 20e arrondissement, urbaniste et adjointe communiste de la maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, Hélène Vicq résume ici en quelques mots l'ambivalence de son rapport au bas-Belleville. D'un côté, en tant qu'usagère de ce quartier, et en particulier de la rue Dénoyez, elle en apprécie l'esthétique « *un peu destroy* » qui accompagne ses sorties dans les restaurants ou les bars[1641]. De l'autre, en tant qu'élue, elle est garante de la salubrité et de la tranquillité publiques et participe, en orientant les politiques d'aménagement, à normaliser et sécuriser les espaces publics.

Or, depuis 2001, les politiques d'aménagement de la rue Dénoyez ont participé, de différentes manières, à sa normalisation, tant du point de vue de l'esthétique (faire oublier temporairement l'insalubrité des bâtiments) que des usages (déplacer les activités de commerce informel qui s'étaient développés dans cette rue). En particulier, le relogement d'artistes squatteurs dans les boutiques-ateliers appartenant à la mairie s'inscrit dans une succession d'opérations d'urbanismes qui, toutes, ont pour objectif de modifier l'esthétique et les usages de cette rue. On interprète ici le relogement des artistes dans des boutiques vacantes comme la transformation d'un espace vide en une friche. Liés à la Ville de Paris par des conventions d'occupation précaire, les artistes sont en effet les occupants temporaires de ces boutiques devenues leurs ateliers[1642]. La grande permissivité qui règne dans les locaux loués à bas prix par la Ville aux artistes est synonyme, comme le souligne Lauren Andres, de « non conformisme » culturel[1643]. Surtout, dans un espace où les pouvoirs publics n'ont pas de projet imminent de requalification, la création d'une friche vise, dans un premier temps, « *à requalifier, grâce à la culture, ces territoires ou tout au moins à lutter contre les impacts de ces lieux vides sur les quartiers environnants* »[1644]. Or il semble que la tolérance des pouvoirs publics à l'égard du développement débordant de graffitis (sur le mur opposé aux boutiques-ateliers puis sur les murs de toute la rue) s'inscrive elle aussi, paradoxalement, dans cette logique de rénovation de la rue Dénoyez par une succession de projets d'aménagements.

Première étape d'une longue série d'interventions publiques participant à normaliser les usages de cette rue, la création d'une friche rue Dénoyez est bien ici analysée comme un « *investissement public sourd* »[1645], destiné à laisser les artistes hébergés s'impliquer dans la transformation des activités de la rue – essentiellement le recul de l'économie informelle. S'il n'est pas possible d'associer directement cet acte politique à une stratégie gentrificatrice délibérée, de nombreux acteurs publics, et les artistes eux-mêmes, reconnaissent aujourd'hui l'importance de ce choix politique dans l'apparition de nouveaux usages de la rue Dénoyez. La transformation de la rue par l'aménagement et par la culture est aussi une esthétisation de son espace, dont on évoquera dans un second temps la capacité potentielle à devenir le support d'une gentrification de la rue.

---

[1641] Elle nous confie en entretien être une cliente régulière du restaurant Tunisien à l'angle des rues Lemon et Dénoyez.
[1642] Pour la présentation détaillée de leur installation rue Dénoyez, voir chapitre 5, section 1.
[1643] Andres, 2010, *op. cit.*, p. 10.
[1644] *Idem.*
[1645] Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau, Ter Minassian, 2016, *op. cit.*, p. 160.

### *A. IMPLANTER DES ARTISTES : UNE STRATÉGIE D'AMÉNAGEMENT PARMI D'AUTRES*

En 2001, d'anciens artistes-squatteurs de la rue Blanche ont été relogés dans les boutiques-ateliers de la rue Dénoyez, suite à la décision de Christophe Girard et Bertrand Delanoë, tout juste élus. Un espace d'expression libre s'est progressivement développé sur le mur aveugle en face de ces boutiques-ateliers appartenant à la Ville de Paris. Face à une production de peintures murales régulière et abondante, la Maire du 20e arrondissement demande, à la fin des années 2000, aux services de propreté et aux prestataires du dégraffitage[1646] de ne plus intervenir sur les murs de la rue Dénoyez. Si les membres du collectif « Frichez-nous la paix » revendiquent la paternité de « l'ouverture » de ce mur, leur capacité à se mobiliser pour peindre régulièrement et réguler les premiers usages de ce mur n'est cependant pas le seul facteur permettant d'expliquer la décision municipale de ne plus effacer les graffitis.

On peut par exemple relire cette décision à l'aune des politiques d'aménagement mises en œuvre dans cette rue depuis près de vingt ans. En effet, les différentes interventions publiques qui participent à la transformation de cet espace répondent plusieurs objectifs : rénover un bâti insalubre, faire disparaître (ou déplacer) le commerce informel et favoriser la réappropriation de cette rue par des catégories variées d'usagers. Dans cette optique, différents projets d'aménagement se succèdent depuis le début des années 2000 : en 2001, les élus parisiens favorisent l'installation d'artistes dans les boutiques acquises par la Ville en 1995, des numéros 18bis au 26 de la rue Dénoyez. Ouverts sur l'espace public, ces pas de porte sont loués à bas prix aux collectifs d'artistes, en échange, implicite, de leur implication dans l'animation de la rue. En avril 2009, la piscine Alfred Nakache est inaugurée à l'extrémité Est de la rue Dénoyez, au croisement avec la rue Ramponneau. En projet depuis 2001, cet équipement sportif est le premier à remettre en cause les usages et l'architecture de la rue Dénoyez[1647]. En 2007 est créée une équipe de gestion urbaine de proximité, dans le cadre de la politique de la ville, qui s'installe dans les locaux au n°11 de la rue Dénoyez[1648]. Parallèlement, des travaux de piétonisation de la rue Dénoyez sont réalisés à la fin des années 2000, ce qui facilite aussi le développement de la pratique du graffiti tolérée par la Maire de l'arrondissement, Frédérique Calandra. En 2012, c'est enfin l'ancien relais de poste, situé en face de la piscine, aux numéros 1 et 3 de la rue Ramponneau, qui fait l'objet d'une rénovation et permet la création de six logements sociaux, inaugurés en septembre 2013.

---

[1646] Terme employé par les acteurs pour désigner l'action d'effacer les graffitis, repris dans le corps du texte dans le même sens. Voir chapitre 3.

[1647] Ottavi Marie, « Remous autour du projet de piscine à Belleville », *Le Parisien*, 19 octobre 2001. Sur la contestation de ce projet, voir plus bas.

[1648] Entretien avec Edouard Razzano, responsable de la GUP Belleville-Amandiers, le 15 février 2013 : « À Paris le secrétariat général s'est dit vers 2005-2007, "tiens c'est intéressant ces notions de coordination des différents acteurs de l'espace public, on va le systématiser même si ça n'a plus de lien avec des projets de renouvellement urbain". […] Ici à Belleville c'est un quartier faubourien composé de 35% de logement social, le reste c'est des copros privées, avec pas mal de densité. Donc la GUP ici c'est depuis 2007. […] On a commencé par faire un diagnostic avec les moyens du bord, c'est-à-dire d'aller à la rencontre des directions de la Ville *via* les services opérationnels des directions de la ville, donc la voirie, la propreté, les espaces verts, l'urbanisme, la prévention et la protection, etc. les bailleurs sociaux, les conseils de quartier, le degré d'investigation c'était d'aller faire des entretiens avec des gardiens d'immeuble par exemple pour voir quelles étaient les questions prioritaires à traiter dans cette GUP d'une part et d'arriver à proposer un zonage. »

Figure 37 - Principaux projets d'aménagement de la rue Dénoyez depuis 2001.

Tout au long des années 2000, les politiques de rénovation et d'aménagement se succèdent dans la rue Dénoyez, dont l'aspect et les usages évoluent progressivement. De façon similaire aux politiques analysées par les sociologues dans d'autres espaces urbains[1649], les projets soutenus par la Ville de Paris depuis 2001 contribuent à « reconquérir » cette rue, véritable porte d'entrée du quartier populaire de Belleville. Dans le prolongement des recherches d'Elsa Vivant, la tolérance à l'égard des graffitis peut même apparaître comme une technique relativement classique de réappropriation de l'espace public par la culture *off*, dans lesquels la présence d'artistes « *est utilisée pour animer les quartiers et progressivement en changer l'image* »[1650]. Pour la géographe, les « événements *off* » sont

[1649] Voir notamment Bacqué Marie-Hélène, « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, 2006/3, n°63 ; voir aussi Giroud Matthieu, « Usages des espaces rénovés et continuités populaires en centre ancien », *Espaces et sociétés*, 2011/1, n°144-145 ; Giroud Matthieu et Ter Minassian Hovig, « Des politiques pro-gentrification ? L'épreuve des faits », ainsi que Collet Anaïs, Launay Lydie et Ter Minassian Hovig, « Une affaire d'images et de représentations », in Chabrol M., Collet A., Giroud M., Launay L., Rousseau M. et Ter Minassian H, 2016, *Gentrifications*, éd. Amsterdam, pp. 165-191 et pp. 193-224.

[1650] Vivant, Elsa, « Les événements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, 2007, vol. 82/3, p. 10.

un élément central de la « *mise en scène de la ville créative* »[1651]. Sans aborder frontalement la question du gouvernement de l'espace public, elle affirme néanmoins que la culture est « un *outil de marketing territorial à dominante culturelle* » qui permet « *de construire une image dynamique et créative d'une ville* »[1652]. Ainsi, plus qu'un changement d'image, « *l'occupation d'un lieu par des artistes lui confère une dimension symbolique et une valeur emblématique qui contribueront à la régénération de cet espace* »[1653], au même titre que d'autres interventions d'urbanisme. Cette idée est également défendue par le politiste Thomas Aguilera qui, dans son étude de la friche de La Forge (voisine de la rue Dénoyez), montre que la Ville de Paris conditionne le renouvellement du contrat d'occupation précaire des lieux par les artistes-squatteurs (ou « *acteurs transitoires* » dirait L. Andres), à leur capacité à « *proposer des animations pour le quartier* »[1654]. Il avance jusqu'à l'idée que la contractualisation avec des « *squatteurs animateurs de quartier* » est utilisée par la Ville de Paris pour remplacer « *une politique locale de quartier que les mairies d'arrondissement n'ont pas forcément les moyens de mener* »[1655]. Ce n'est pas complètement le cas dans la rue Dénoyez, dans la mesure où s'installe, à partir de 2007, une équipe de GUP. Mais, de 2001 à 2007, c'est bien au nom d'une volonté de reconquête et de modification des usages de l'espace public que le soutien public à des formes artistiques d'animation de la rue peut être interprété. De la même manière, si l'expression libre sur le mur qui fait face aux boutiques-ateliers est tolérée à partir de la fin des années 2000, c'est aussi au nom de la valorisation temporaire d'un usage de la rue contre un autre. La pratique du graffiti est bien, au départ, déviante mais elle devient tolérable car considérée comme esthétique et pacificatrice, propice au renouvellement de l'image du quartier, alors que les usages eux aussi déviants du commerce informel sont considérés comme intolérables, car véhiculant l'image d'un espace considéré par les pouvoirs publics comme « mal famé », dangereux et répulsif. Cette opposition nette entre « l'ancienne » et la « nouvelle » ambiance de la rue est directement associée à la présence du mur d'expression libre par l'adjointe à la Maire du 20e, Hélène Vicq, et la collaboratrice de cabinet, Pauline Vergez, toutes deux en charge des questions d'urbanisme :

> *« Hélène Vicq : La maire rappelle souvent qu'elle s'est mobilisée pour empêcher justement les entreprises de nettoyage de venir nettoyer ces endroits-là. Et du coup, [la rue Dénoyez] est devenue un lieu un peu atypique pour le* street art *et pour les graffeurs de l'est parisien.*
>
> *Pauline Vergez. Qui a changé de réputation entre temps, en l'espace de quelques années, parce qu'avant c'était un lieu un peu, pas mal famé mais pas…*
>
> *HV. Si si mal famés tu peux le dire ! Elle a été réaménagée il n'y a pas très longtemps*
>
> *PV. Il y a vraiment eu un changement d'image en l'espace de quelques années en fait dans cette rue. […] Avant qu'il y ait les ateliers d'artistes, on était quand même dans un tissu faubourien très dégradé, avec des logements insalubres, en plein dans le périmètre de résorption de l'habitat insalubre, avec des copropriétés privées, du coup tout ce que ça génère d'occupation illégale des halls. C'est une petite rue, je ne sais pas si*

---

[1651] Vivant, Elsa, « Les événements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, 2007, vol. 82/3.

[1652] Vivant Elsa, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », *Espaces et sociétés* 2007/4 (n° 131), p. 49-66 (p.50).

[1653] *Ibid.*, p. 11.

[1654] Aguilera, Thomas, « Gouverner les illégalismes », *Gouvernement et Action publique*, 2012/3, n°3, p. 114.

[1655] *Ibid.*, p. 119.

*elle était très bien éclairée, du coup voilà, elle est dans un quartier assez populaire donc je pense que tout ça faisait que oui, c'était un peu un repère… »*[1656]

En d'autres termes, de manière comparable au processus que décrivent Marie-Hélène Bacqué, mais aussi Anaïs Collet, Lydie Launay et Hovig Ter Minassian dans le quartier de la Goutte d'Or, l'image de la rue Dénoyez passe en quelques années d'« infréquentable » à « fréquentable », sous l'action conjuguée des projets d'aménagement, de rénovation et grâce au développement d'activités culturelles dans la rue, en particulier la présence d'un mur d'expression libre. Nous faisons l'hypothèse que ce mur tient une place déterminante dans le processus général d'esthétisation de la rue Dénoyez.

### *B. LA TOLÉRANCE DES GRAFFITIS : LE PARI DE L'ESTHÉTISATION*

*« On aime [Belleville] parce que ça fait du mouvement, parce que c'est sympa, parce qu'on aime y boire des coups, parce qu'on est tous pareils quand on habite le 20e : on sort boire des coups à Belleville. On aime bien ce côté un peu trash parce qu'on n'a pas envie d'un truc forcément très propre etc. et en même temps, faut pas que ce soit trop le bazar non plus. »*[1657]

La valorisation d'une esthétique urbaine liée à « *ce côté un peu trash* » de l'imaginaire du terrain vague peut être portée politiquement à travers la tolérance d'un mur d'expression libre pour contrer une image trop négative du quartier. Mais cette tolérance est aussi un « pari » politique : si elle peut séduire les habitants et usagers du quartier, elle ouvre aussi la voie à certaines critiques. Les graffitis participent à l'esthétisation de la rue Dénoyez et peuvent, en cela, être saisis comme le résultat d'une stratégie de gentrification du quartier par la Maire de l'arrondissement.

Du relogement des artistes dans les ateliers-boutique des numéros 18bis à 26 de la rue Dénoyez, à la construction de la piscine Nakache, en passant par la piétonisation de la chaussée, les interventions de la Mairie de Paris dans cette rue ont largement contribué, depuis 2001, à en modifier l'aspect et les usages. Plus encore, la tolérance des graffitis sur le mur situé dans la partie ouest du côté impair de la rue a permis le développement d'un espace atypique qui attire aussi bien les auteurs de graffitis que les curieux, au début des années 2010. Mais ce mur est surtout le symbole visuel du renouvellement des usages d'une rue auparavant considérée comme « mal famée » et aujourd'hui occupée par des artistes qui participent, avec les membres de l'équipe de la GUP, au travail d'animation sociale mené par un dense réseau d'acteurs dans le quartier du Bas-Belleville[1658]. La médiatisation, depuis le début des années 2010, de celle qui est devenue « *la rue des graffitis* »[1659] témoigne bien de cette modification de l'imaginaire associé à cet espace, qui accompagne les transformations urbaines bien réelles du bâti et de l'espace public.

---

[1656] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1657] *Idem.*

[1658] Le centre social de la « Maison du Bas-Belleville », implanté au 126 boulevard de Belleville, n'est qu'à quelques mètres de la rue Dénoyez. Rue Piat, l'association Feu Vert travaille aussi régulièrement avec les artistes de la rue Dénoyez.

[1659] ARTICLE 2012/2013 RUE DU GRAFFITI : http://www.lexpress.fr/actualite/paris-xxe-des-elus-amateurs-de-street-art_1226594.html

Cette modification de l'imaginaire associé à cet espace pose ici la question des liens entre le développement des graffitis et la gentrification. Marqueurs visuels de la valorisation urbanistique, les graffitis sont au cœur de l'esthétisation de la rue, voulue par la Mairie d'arrondissement. Or, l'esthétisation d'une rue d'un quartier populaire peut être comparée à l'esthétisation du bâti populaire à laquelle s'attachent les « gentrifieurs » du Bas Montreuil étudiés par Anaïs Collet. Dans l'ouvrage *Rester bourgeois* qu'elle a tiré de sa thèse, Anaïs Collet analyse la manière dont les nouveaux propriétaires du Bas-Montreuil s'attachent à valoriser leur habitat et leur cadre de vie en élaborant « *une esthétique particulière, marquée par l'hybridation entre le populaire et le distingué* »[1660]. Outre la traditionnelle transformation des usines désaffectées en lofts d'habitation[1661], Anaïs Collet détaille les ressorts de l'appropriation du bâti et de l'image d'un quartier populaire par les gentrifieurs. Fondée sur « *un rapport sélectif aux objets populaires, le détournement de leur fonction première et leur association à des objets ou des pratiques relevant de la culture légitime* »[1662], cette appropriation participe des stratégies de valorisation symbolique mais aussi financière des propriétés privées. D'une certaine manière, l'articulation du développement du graffiti aux travaux produits par les artistes des ateliers-boutiques de la rue Dénoyez est, elle aussi, une forme d'hybridation entre une pratique picturale populaire et des productions artistiques plus légitimes pratiquées par les artistes (mosaïque, sculpture, photographie). Le fait même que la suspension des dispositifs d'effacement soit limitée à l'espace de cette rue participe à limiter la production de graffitis dans un cadre établi par les pouvoirs publics, un espace de représentation circonscrit dans lequel est mis en scène le déploiement de cette pratique populaire. Ainsi, dans la rue Dénoyez comme dans les appartements rénovés des gentrifieurs, « *la valeur de cette esthétique de l'hybridation repose sur le fait que des tiers la reconnaissent, notamment ceux qui disposent d'un pouvoir de légitimation* »[1663]. Instance de légitimation, la Mairie du 20e arrondissement encourage, par son absence volontaire d'intervention de propreté, l'esthétisation d'un espace public par l'hybridation d'une esthétique populaire avec des pratiques culturelles légitimes et dans les cadres imposés par les pouvoirs publics. À ce titre, la tolérance des graffitis a donc tout l'air d'une politique de gentrification.

Cependant, la liberté d'expression offerte sur ce mur est utilisée sur d'autres supports de la rue par les très nombreux auteurs de graffitis attirés par cet espace. Le responsable de l'équipe de GUP, située à quelques mètres à l'est du mur libre, affirme avoir voulu mener une marche exploratoire avec les élus à la culture, à la propreté et quelques auteurs de graffitis pour « *réfléchir à où peut éventuellement se situer la limite pour la rue Dénoyez et éventuellement faire école pour d'autres cas* »[1664]. Il dit avoir ensuite abandonné ce projet de limitation, « *entre démarche artistique et démarche non artistique* », ne « *[croyant] pas deux secondes* » à l'opérationnalité d'une telle distinction dans une rue entièrement couverte de graffitis. Les photographies ci-dessous reconstituent schématiquement les lieux et formes de l'expression esthétique tout au long de la rue Dénoyez, entre 2014 et 2015 :

---

[1660] Collet, Anaïs, 2015, *Rester bourgeois. Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, p. 176.
[1661] Zukin, Sharon, 1989, *Loft livig. Culture and capital in urban change*, Routledge University Press.
[1662] Collet, 2015, *op.cit.*, p. 176.
[1663] *Ibid.*, p. 179.
[1664] Entretien avec Edouard Razzano, responsable de la GUP Belleville-Amandiers, Paris, rue Dénoyez, le 15 février 2013.

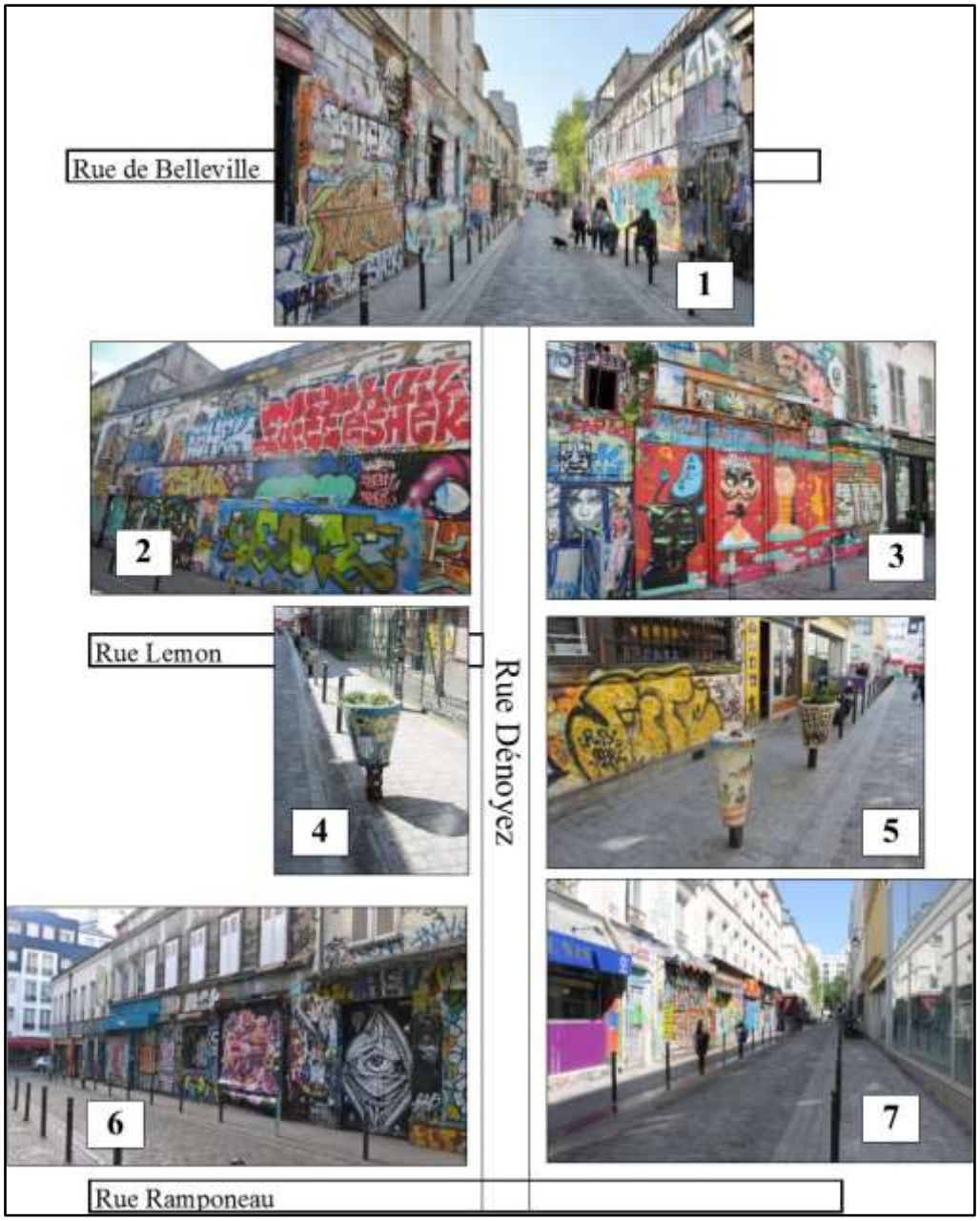



Figure 38 – Schéma des lieux et photographie des formes d'expressions esthétiques dans la rue Dénoyez (photos prises en juin 2014 et mai 2015)

Légende (le côté pair de la rue est figuré sur la droite du schéma, le côté impair sur sa gauche) :

1. Perspective de la rue Dénoyez, prise depuis la rue de Belleville (côtés pair/impair inversés par rapport au schéma)
2. Mur d'expression libre, côté impair, rue Dénoyez
3. Façade des boutiques-ateliers d'artistes, côté pair, rue Dénoyez
4. Mosaïques sur les jardinières et le mobilier urbain rue Dénoyez côté pair, aménagement coordonné par Marie Decraene de « La Maison de la plage », installée dans une boutique atelier.
5. Idem, rue Dénoyez côté pair.
6. Murs et rideaux de commerces recouverts de graffitis, Est de la rue Dénoyez, côté impair (mai 2015)

7. Perspective de la rue Dénoyez depuis la rue Ramponneau, façade de la piscine Nakache côté pair, commerces couverts de graffitis côté impair.

Ce schéma témoigne de la présence de graffitis bien au-delà du seul « mur » utilisé pour l'expression libre des auteurs de graffitis. Le dispositif d'effacement des graffitis est bien suspendu dans toute la rue, à l'exception de la façade de la piscine qui, bien qu'en partie vitrée, est régulièrement dégraffitée si nécessaire. Face au développement de ces peintures, la responsable de la communication de la division de propreté du 20e arrondissement vante les mérites du développement pictural dans la rue, tout comme l'élue à l'urbanisme. Elle décrit la « *fameuse rue Dénoyez* » comme un lieu « *sympathique* » où, malgré « *des petits débordements autour* », les graffitis ne « *[gênent] pas trop parce que ça concourt […] à l'ambiance du Bas-Belleville* »[1665]. Elle aussi associe directement une certaine « ambiance » à « *cette prégnance de graffiti* » et à « *l'émergence de projets [artistiques] de certaines associations* ». Cependant, pour cette chargée de mission de la propreté de Paris, la présence de murs d'expression libre conduit « *nécessairement [à] des débordements* ». Elle compare notamment la prolifération des graffitis hors du mur d'expression libre de la rue Dénoyez à celle qui eut lieu autour de la friche Lagny, entre 2009 et 2011 :

> *« Par exemple, il y avait le mur du centre bus RATP, alors là c'était très très sympa, c'était des graffitis extraordinaires, mais alors après le débordement, c'était les pavillons, c'était les potelets, tout était tagué quoi, tout ! Les rues, les portails des pavillons, les voitures, tout y passait. Voilà. »*[1666]

Prolongeant cette idée, différents acteurs de la Propreté de Paris ont pu formuler des remarques similaires sur la difficulté à maîtriser le développement de graffitis au-delà de l'espace d'expression libre. Par exemple, le responsable de la cellule dégraffitage de la circonscription fonctionnelle évoque le mur d'expression libre situé dans le 19e arrondissement de Paris, rue Noguères :

> *« J'avais déjà été sollicité pour aller faire un coup de ménage là-dedans. Alors évidemment le mur il est tagué parce que c'est une fresque, mais après c'est partout quoi. Les arbres ils doivent pas être tagués. »*[1667]

Figure 39 - Mur d'expression libre rue Noguères, capture d'écran GoogleStreetView. Image datée de mai 2014.

De façon systématique, la présence de murs d'expression libre pose la question d'une difficile maîtrise des limites du cadre de l'expression picturale. Outre les discours des acteurs des politiques de propreté, les réticences de nombreux élus d'arrondissement à développer ou pérenniser ce type de

[1665] Entretien avec la communicatrice de la propreté dans la division de propreté du 20e arrondissement. Paris, rue des prairies, 1er février 2013. Sur la fonction des « communicateurs de propreté », voir chapitre 2.

[1666] *Idem.*

[1667] Entretien avec Alain Longer, responsable de la cellule graffiti et affichage sauvage au sein de la Circonscription Fonctionnelle, Direction de la Propreté de Paris, Porte des Lilas, 4 octobre 2012.

dispositif s'expliquent par la responsabilité qui leur est imputée en cas de débordement. En la matière, la chargée de communication de la division de propreté du 20e arrondissement estime que la politique de tolérance et de promotion des graffitis menée a des effets pervers :

> *« Vous voyez parfois des petites choses sur les murs qui sont protégées, notamment par les élus du 20e, le prestataire a interdiction absolue d'y toucher, donc forcément, s'il y a un autre artiste peut-être moins talentueux qui a envie de s'aventurer sur ce genre de façade, bon voilà, il faudra assumer. […] Bon (soupir) quand vous avez un jeune qui estime qu'il est aussi talentueux que ces personnes-là [Jérôme Ménager ou MissTic], ça va être compliqué de lui expliquer que non, on va devoir enlever sa superbe œuvre (ironique), vous voyez ? »*[1668]

Autrement dit, le « *rapport sélectif aux objets populaires* »[1669], identifié comme l'un des piliers de l'esthétisation d'un bien dans un espace en voie de gentrification, n'est pas aussi sélectif que certains acteurs le souhaiteraient. Cependant, dans le cas particulier de la rue Dénoyez, c'est un tout autre enjeu qui vient remettre, en partie, en question l'activité artistique qui s'est développée autour des boutiques-ateliers. Un projet de construction d'une crèche et de logements sociaux en lieu et place de ces espaces provisoirement alloués à des artistes a ainsi été présenté en novembre 2014 au cours d'une réunion publique.

*

Durant une dizaine d'années, les transformations urbaines de cette rue se sont donc accompagnées d'une modification de ses usages, de son image et de son « ambiance », sous l'effet combiné de projets d'aménagement, mais aussi de la création d'une « friche » culturelle à l'ouest de la rue. Ce laisser-faire intentionnel des acteurs de la politique culturelle de Paris et de la Mairie d'Arrondissement, au même titre que les opérations d'aménagement successives, favorise l'esthétisation de la rue et pourrait aboutir à une gentrification accélérée de la rue Dénoyez.

Mais, en 2014, l'annonce d'un projet d'aménagement sur l'emplacement des boutiques-atelier signe la fin des baux d'occupation précaires qui permettaient aux artistes d'œuvrer dans la rue Dénoyez. Dernier volet d'une série d'interventions publiques sur la rue Dénoyez depuis le début des années 2000, ce projet s'inscrit dans la continuité des transformations de cette rue voulues par la Ville ; il coupe court à toute pérennisation de l'esthétique « populaire et distinguée » de la rue Dénoyez. La présentation de ce projet sème par ailleurs le doute sur l'avenir des graffitis dans cette rue. Au nom de la menace qu'un nouveau bâtiment ferait peser sur « l'ambiance » du bas-Belleville, qui repose sur la présence des ateliers-boutique mais aussi des nombreux graffitis, une partie des acteurs culturels de la rue se mobilise contre la Mairie d'arrondissement.

## II. LE GRAFFITI PRIS ENTRE UN NOUVEAU PROJET PUBLIC D'AMÉNAGEMENT ET SES CONTESTATAIRES : « *L'AMBIANCE DE LA RUE DÉNOYEZ* » COMME LEVIER DE MOBILISATION

[1668] Entretien avec la communicatrice de la propreté dans la division de propreté du 20e arrondissement. Paris, rue des prairies, 1er février 2013

[1669] Collet, 2015, *op.cit.*, p. 176.

Mettant un terme à plus d'une douzaine d'années d'occupation artistique de la rue Dénoyez, le projet de crèche et de logements sociaux prévu à la place des ateliers-boutiques est résolument tourné vers la promotion de la mixité sociale. Promue par les acteurs publics comme un rempart à la gentrification de la rue Dénoyez, la « mixité sociale » qui justifie le projet d'aménagement est pourtant dénoncée par les contestataires du projet, au nom de l'éviction des artistes de la rue qu'elle implique. Conflit politique portant sur la définition de la « mixité » souhaitée dans cette rue, l'opposition entre la Mairie d'arrondissement et quelques artistes de la rue est révélatrice de discours contrastés sur le processus de gentrification. Si, dans ces discours, la présence des graffitis dans la rue et dans le quartier prend une place considérable lors de la médiatisation du conflit, nous montrerons également qu'elle est, pour la Mairie d'arrondissement, un levier essentiel du contournement et de la résolution du conflit.

À travers l'étude de ce conflit, on revient sur la dernière étape du processus de rénovation de la rue Dénoyez, en cours depuis le début des années 2000. Ce conflit, outre les débats sur la gentrification qu'il soulève, est bien la preuve que les actions culturelles menées par la Ville de Paris et la Mairie d'arrondissement dans cette rue, n'auront été que des étapes d'un long processus de rénovation urbaine. Pensés d'emblée comme des actions temporaires, les deux dispositifs culturels de création d'une friche et de tolérance des pouvoirs publics à l'égard des graffitis sont interrompus au moment de la mise à l'agenda local des travaux de rénovation de bâtiments jusqu'ici dédiés à la création.

À ce titre, les travaux sur les transformations du quartier de la Goutte d'Or sont éclairants. Marie-Hélène Bacqué montre notamment que, dans ce quartier du Nord de Paris, la mobilisation du registre de la « mixité sociale » permet aux pouvoirs publics d'afficher leur ambition « *de se soucier des interactions quotidiennes et non du seul habitat* »[1670] dans les projets qu'ils portent. Les élus utilisent de manière opportune cet argument, face à des contestataires qui s'opposent à la construction de logements sociaux au nom d'une « *approche paysagère et harmonieuse du quartier village* »[1671] et revendiquent la « *prise en compte de la valeur patrimoniale du quartier* »[1672]. Concernant le cas de la rue Dénoyez, c'est en particulier la place de la défense des graffitis dans ces stratégies discursives opposées qui sera au centre de notre attention dans cette partie.

Dans ce moment clef où se joue, pour les artistes et acteurs culturels de la rue, « le passage du temporaire au durable »[1673], les graffitis de la rue Dénoyez prennent une place particulière dans le débat. Ayant depuis plusieurs années attiré l'attention médiatique sur cette rue, ils sont utilisés dans la rhétorique du collectif « Sauvons la rue Dénoyez » pour médiatiser le conflit qui les oppose à la Mairie du 20e arrondissement. La polémique autour du projet urbain de la rue Dénoyez connaît en effet une forte médiatisation dans la presse locale et nationale, là où les élues du 20e arrondissement ne voient qu'un « conflit de clocher »[1674]. Il nous est impossible de « saisir les intentions d'acteurs publics qui n'utilisent pas clairement le mot "gentrification" »[1675], et nous n'avons pas le recul

---

[1670] *Ibid.*, p. 71.
[1671] *Idem.*
[1672] *Idem.*
[1673] Lauren Andres : p. 8 : « Toutefois, une des questions clés du temps de veille reste l'appréhension du passage du temporaire au durable ou d'une requalification alternative à un vrai projet de mutation ».
[1674] Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e en charge de la culture, entretien, juin 2015
[1675] Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau et Ter Minassian, 2016, *Gentrifications*, éditions Amsterdam, p.169.

nécessaire pour analyser les effets du projet urbain en cours sur les dynamiques de renouvellement social du Bas-Belleville. Cependant, il s'agit de montrer que c'est bien dans le cadre d'un débat sur les causes présumées de la gentrification que la présence des graffitis est mobilisée, d'un côté par les contestataires pour médiatiser le conflit, de l'autre par les pouvoirs publics pour le résoudre.

Ce débat sera donc ici analysé en deux temps : après avoir étudié la structuration du conflit et de ses acteurs, à l'automne 2014, autour de deux conceptions différentes de la « mixité » de la rue Dénoyez, on reviendra dans un second temps sur les ressorts du recadrage du problème autour de la question des graffitis, qui permet paradoxalement aux élus de sortir vainqueurs du conflit.

### *A. D'UNE MIXITÉ À L'AUTRE. UN PROJET DE MIXITÉ SOCIALE CONTESTÉ AU NOM DE LA MISE EN PÉRIL DE LA MIXITÉ FONCTIONNELLE DE LA RUE DÉNOYEZ*

> *« Quand on parle de mixité, moi je trouve que c'est plutôt chouette d'avoir des bars et une crèche et des logements dans un même endroit. »*[1676]
>
> *« C'est l'histoire d'une petite rue située à Paris, dans le quartier de Belleville… C'est une rue où la magie de la mixité entre les communautés fonctionne. Une rue où l'on vient visiter les ateliers d'artistes, une rue où la culture street-art est vivante et décomplexée, […] où l'on se sent bien, […] qui est le ciment social de tout le quartier du Bas-Belleville. »*[1677]

En novembre 2014, la Mairie du 20e annonce la construction prochaine d'une crèche et de logements sociaux des numéros 18bis à 26 de la rue Dénoyez, en lieu et place des ateliers-boutiques loués, *via* des conventions d'occupation précaire, à des artistes et collectifs d'artistes. Le bâtiment voisin, donnant sur le n°10 de la rue de Belleville sera, quant à lui, rénové pour accueillir un centre d'hébergement de mères isolées au-dessus d'un bar. Prônant une « mixité » sociale propice au maintien des ménages modestes avec des jeunes enfants, la maire de Paris défend ce projet au nom de ses engagements pour faire « en sorte que Paris ne devienne pas une ville de célibataire sans enfant »[1678]. Face à son équipe municipale, des opposants, acteurs transitoires et élus d'opposition, prônent quant à eux une « mixité » d'usages de la rue Dénoyez, entre activités artistiques, sociales et commerciales. Selon les mots de Laurent Sorel, élu d'opposition apparenté au Front de Gauche, le projet de rénovation remet en cause la dimension alternative de la rue Dénoyez, qu'il décrit comme un lieu « *de création artistique, d'échanges entre habitants, commerçants, artistes* », où le renforcement du « lien social » s'opérerait grâce à « *cette volonté de mêler expression artistique, activités pédagogiques, vie associative et animation de quartier* »[1679]. La défense du projet municipal et son opposition s'articulent donc autour de deux définitions différentes de la « mixité ». Avant de saisir la place que prend le mur de graffitis dans ce débat, revenons plus en détails sur le principal

---

[1676] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1677] Introduction du texte de la pétition lancée en octobre 2014 contre le projet d'aménagement par le collectif « Sauvons la rue Dénoyez ».

[1678] Mairie du 20e arrondissement de Paris, Conseil du 2 avril 2015.

[1679] *Idem.*

point d'achoppement entre promoteurs et détracteurs de ce projet : la défense contradictoire de deux formes de « mixité », sociale et fonctionnelle.

Le projet urbain, dévoilé fin 2014 par la mairie du 20e arrondissement pour la construction d'une crèche, de logements sociaux, et l'ouverture d'un foyer d'accueil pour femmes isolées rue Dénoyez, s'inscrit dans la tradition des politiques de mixité sociale et fonctionnelle promue par la Ville de Paris dans les quartiers populaires de l'Est parisien. De manière similaire à ce qui a pu être observé dans le quartier de la Goutte d'Or, la « mixité », sociale ou fonctionnelle, est ici perçue par l'adjointe à l'urbanisme comme un facteur de « *revalorisation du quartier* »[1680]. En effet, à la Goutte d'Or, la diversification du peuplement, de l'offre commerciale et des équipements du quartier a été promue par la municipalité parisienne pour « *casser le ghetto et faire de la Goutte d'Or un quartier normal, un quartier populaire de Paris* »[1681]. Le projet urbain dévoilé fin 2014 semble donc s'inscrire dans la même logique de « reconquête » et de normalisation des quartiers populaires de l'Est parisien par la production d'une mixité sociale et fonctionnelle. Marie-Hélène Bacqué, Yankel Fijalkow, Amélie Flamand et Stéphanie Vermeersch soulignent notamment le fait que, dans un contexte d'embourgeoisement général de la population parisienne et de tension du marché immobilier, la promotion de la « mixité » est un moyen de limiter le « *départ des classes moyennes* » et de « *diversifier le peuplement des quartiers les plus populaires et immigrés* »[1682].

> *« Le fait qu'il se passe quelque chose sur ces emprises-là, du 18 au 26 Dénoyez, c'est [très] ancien, ça date des politiques de résorption de l'habitat insalubre du secteur Belleville-Ramponneau de la fin des années 1980. C'est une vieille affaire et c'était très clair qu'à un moment donné ces parcelles évolueraient, d'autant qu'elles sont en super mauvais état et que le bâti nécessite une intervention. »*[1683]

Issu des discussions menées dans les organes de démocratie participative du 20e arrondissement, le projet de crèche présenté en novembre 2014 par la Mairie du 20e arrondissement a d'abord été envisagé au n°36 de la rue de Belleville. Suite à l'abandon du projet sur cet emplacement, il est déplacé rue Dénoyez, sur l'emplacement des boutiques-ateliers occupées depuis 2001 par des artistes, dans le cadre de conventions d'occupation précaire. Evoqué dans un document d'urbanisme daté de 2011, ce projet est cité dans la partie « projets d'équipements Petite enfance à Belleville », où il est fait état de 127 nouvelles places de crèche, dont 44 entre le 18bis et le 22 rue Dénoyez, « *en attente d'arbitrage* »[1684]. Voté en conseil d'arrondissement le 5 décembre 2013, le projet de crèche s'accompagne de la construction de logements sociaux, et de la rénovation du bâtiment situé au n°10 de la rue de Belleville (à l'angle de la rue Dénoyez), dans lequel un commerce est conservé et un foyer d'accueil pour femmes isolées est prévu. En 2014, la Société Immobilière d'Économie Mixte de la Ville de Paris (SIEMP) lance un concours d'architecture pour la construction du bâtiment des

---

[1680] Chabral et ali., 2017, *op. cit.*, Chapitre 5, p. 206.

[1681] *Ibid.*, p. 204.

[1682] Marie-Hélène Bacqué, Yankel Fijalkow, Amélie Flamand et Stéphanie Vermeersch, « "Comment nous sommes devenus des HLM" Les opérations de mixité sociale à Paris dans les années 2000 », *Espaces et sociétés*, 2010/1, n°140-141, p. 95.

[1683] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1684] Disponible en ligne : https://belleville20.files.wordpress.com/2012/01/belleville-rc3a9union-cq-10-mai-2011.pdf (dernière consultation le 20 avril 2017), p. 8.

18bis au 22bis rue Dénoyez, remporté par l'agence Thibaud Babled. L'agence Virtuel est, quant à elle, retenue pour l'opération de résidence sociale, dans le cadre de la rénovation du bâtiment voisin, au 10 rue de Belleville.

Pour l'adjointe à l'urbanisme, Hélène Vicq, ce projet vise avant tout à combler « *un déficit très important de places en crèche dans l'arrondissement* »[1685]. Elle se dit par ailleurs « *plutôt heureuse d'avoir une crèche dans une rue animée* », où l'on trouve des bars et des restaurants régulièrement fréquentés, et voit d'un bon œil la différenciation des usages de la rue Dénoyez qu'apporte ce projet de crèche. Cependant, la construction de la crèche et des logements sociaux étant prévue à la place des boutiques-ateliers de la rue Dénoyez, elle implique la fin des conventions d'occupation précaires grâce auxquelles quatre collectifs d'artistes occupaient les lieux depuis 2001. À ce titre, quelques réserves sont exprimées en conseil d'arrondissement, comme le vœu présenté par Fabienne Gibouleux, élue du groupe EELV, le 5 décembre 2013[1686]. Exprimant la satisfaction de son groupe de voir naître dans l'arrondissement un nouvel établissement d'accueil de la petite enfance, elle insiste néanmoins « *pour qu'on puisse trouver une solution de relocalisation de ces collectifs* », tels que TRACES, la Maison de la Plage et Frichez-nous la paix. Selon elle, TRACES « *a besoin de rester dans le quartier* » pour continuer de travailler « *auprès des enfants et des familles* », la « Maison de la plage […] s'est beaucoup investie, notamment par la création des pots en mosaïque [avec] tous les enfants du quartier » et Frichez-nous la paix, plus explicitement associée au mur d'expression libre, « *est à l'initiative de la particularité de cette rue* »[1687]. Ainsi, sans s'opposer au projet de démolition-reconstruction, elle souhaite cependant « *porter [l']attention [du Conseil] sur la relocalisation de ces activités pour qu'elles puissent rester, pour celles qui le souhaitent* »[1688], à proximité de leur emplacement d'origine. La Mairie du 20e arrondissement souhaitait, dans un premier temps, se contenter de saisir la Commission d'Attribution de Locaux Associatifs (CALASS) pour reloger les collectifs, mais suite à cette réserve, Frédérique Calandra propose également que le domaine intercalaire[1689] de la Ville soit étudié, afin de trouver des propositions de relogement potentiellement moins onéreuses que celles de la CALASS.

Un an plus tard, cependant, lorsque le projet urbain est présenté en réunion publique, les avis d'expulsion sont envoyés aux quatre collectifs qui occupent les boutiques-ateliers de la rue Dénoyez, signant de fait la fin du renouvellement des conventions d'occupation précaire qui leur permettait d'exercer leurs activités artistiques mais aussi sociales rue Dénoyez. D'emblée, les acteurs mobilisés dans l'animation artistique et sociale de la rue Dénoyez peinent à trouver une position commune face à ce projet de rénovation.

D'un côté, les artistes et collectifs présents depuis 2002 tels que « Frichez-nous la paix » ou la « Maison de la plage » entretiennent une relation de confiance avec les élus parisiens, ceux-ci leur ayant permis d'occuper un atelier dans le cadre d'une convention d'occupation précaire avantageuse

---

[1685] Entretien avec Hélène Vicq, *op.cit.*

[1686] Mairie du 20e, Conseil d'arrondissement du 5 décembre 2013, V. 20.2013.357. Vœu portant amendement à la délibération 2013 DFPE 415. Convention d'organisation avec la SIEMP pour la réalisation d'un équipement de petite enfance dans l'ensemble immobilier communal 10, rue de Belleville – 18 bis à 26 rue Dénoyez (20e).

[1687] *Idem.*

[1688] *Idem.*

[1689] Voir rapport de la Cour des comptes : https://www.ccomptes.fr/Publications/Publications/Commune-Ville-de-Paris-Gestion-des-biens-du-domaine-public-Paris

depuis leur expulsion du squat de la rue Blanche, en 2002. En décembre 2014, l'artiste Pedro nous parle en entretien de Bertrand Delanoë comme d'un « grand homme » alors que Marie Decraene, de la « Maison de la Plage » exprime sa confiance dans la Mairie du 20e qui semble lui avoir proposé une solution de relogement qu'elle juge satisfaisante[1690]. Reconnaissants envers les pouvoirs publics, ces acteurs se définissent comme d'anciens squatteurs, satisfaits d'avoir pu occuper légalement des espaces en friche pendant plus d'une dizaine d'années, avec le soutien des élus de l'Hôtel de Ville et de la Mairie du 20e arrondissement. Ils reconnaissent la nécessité de construire une crèche dans le quartier et, tristes de devoir quitter la rue Dénoyez, ne se reconnaissent cependant pas dans la contestation menée par leurs voisins et anciens amis. De l'autre côté, les membres des collectifs Alternation et Traces, accompagnés par le leader de l'association « Fais ta rue », Cédric Borderie, lancent une pétition dès la réception des avis d'expulsion, pour dénoncer le projet municipal. Pétition papier dans un premier temps, ses rédacteurs la font circuler lors du vide grenier organisé par « Fais ta rue » à l'automne 2014. Les artistes, restaurateurs, habitants de la rue la font circuler et obtiennent dans un premier temps 3000 signatures, avant que ne soient créés un groupe Facebook et une pétition en ligne qui atteint les 12 000 signatures début 2015. À cette pétition s'ajoutent des courriers envoyés à la mairie, pour signifier le désaccord face à un projet qualifié par Cédric Borderie d'« unilatéral »[1691].

[1690] Entretiens non enregistrés, résumés en annexes.
[1691] Notes de terrain, entretien téléphonique non enregistré avec Cédric Borderie, juin 2015

Le tableau suivant résume les positions des différents collectifs et associations[1692] touchés par le projet de rénovation du 18bis au 26 rue Dénoyez face à la Mairie d'arrondissement :

| | **Mobilisés contre le projet** | **Relations avec la Mairie** | **Travail social dans le quartier** | **Liens avec le mur de graffiti** | **Acteur central du collectif/ association** | **Proposition de relogement** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| La Maison de la plage | Non | Confiance | Nombreuses relations tissu associatif (feu vert, etc.) réalisation de mosaïques | Défense des graffeurs | Marie Decraene*, mosaïque, ancienne de la rue Blanche et d'autres squats artistiques, mère de la fille de Pedro. | Oui, acceptée (puis insatisfaite finalement) |
| Frichez-nous la paix | Non | Admiration | Dialogue fréquent avec les habitants, local ouvert, peu de projets | Initiateurs du mur d'expression libre, proximité avec les graffeurs | Pedro* (pochoiriste ; père de la fille de Marie) et SP38* (auteur de graffitis), anciens squateurs de la rue blanche | Aucune, local préservé finalement |
| Alternation | Oui | Conflit | Travail social lien avec associations du quartier. | Faibles | Sylvia Minni | Refusées (dernier collectif délogé) |
| Traces | Oui | Conflit | Collectif d'artistes issus de la Forge, rue Ramponneau. Travail avec les scolaires. | Faibles | Sophie Nédorézoff | Refusées |
| Fais ta rue | Oui : initiative de la pétition | Conflit | Organisation fête de quartier et vide grenier | Faibles, critique les nuisances engendrées par le mur | Cédric Borderie* (habitant, agent de dessinateurs) | Aucune, appartement non menacé mais déménagement en juin 2015. |

La position des opposants est également relayée en conseil d'arrondissement par l'élu Front de Gauche Laurent Sorel, notamment le 9 octobre 2014, puis le 2 avril 2015. Inquiet des possibilités de

[1692] Les noms suivis d'un astérisque correspondent aux acteurs avec lesquels nous avons pu réaliser un entretien rue Dénoyez (Marie Decraene, décembre 2014 et mai 2015, Pedro mai 2015, SP38 décembre 2014), ou bien par téléphone (Cédric Borderie), mai 2015).

relogement des artistes et de la continuité de leurs actions dans le quartier, il regrette par ailleurs, en s'appuyant sur leur contestation, la disparition des lieux « alternatifs » dans le 20e arrondissement. En conseil d'arrondissement, la critique de l'élu Front de gauche s'exprime à travers ses deux tentatives de faire voter un vœu pour amender les décisions relatives au projet de crèche et de logements sociaux. Lors du conseil du 9 octobre 2014, Laurent Sorel s'inquiète dans un premier temps des possibilités de relogement des collectifs d'artistes et souligne « *la nécessité, selon [lui], de ne pas opposer la construction de logements sociaux, la construction de nouveaux services publics, à la défense de lieux de vie particuliers comme la rue Dénoyez* »[1693].

Constatant que la ville de Paris est « de *plus en plus uniformisée* » dans son aspect comme dans ses usages, il attire l'attention de ses collègues élus sur son souci de « *garder des lieux comme la rue Dénoyez avec ce tissu associatif, ce tissu de collectifs d'artistes qui font les opérations en direction des habitants dans un quartier populaire* »[1694]. Ayant déjà voté un vœu relatif à l'élargissement des modalités de relogement pour les collectifs d'artistes, les élues (Mme Calandra, Mme Vicq et Mme Maquoi) répondent à son inquiétude en rappelant leur engagement pour la valorisation du graffiti dans l'arrondissement et en citant l'ouverture d'une galerie d'art en 2012 (« Maëlle Galerie ») rue Ramponneau. Insatisfait de cette réponse qui, selon lui, ne garantit aucunement la préservation des lieux de culture « *off* » dans le quartier, Laurent Sorel retire cependant son vœu.

Il le renouvelle lors du conseil d'arrondissement du 2 avril 2015, suite à l'insatisfaction de plusieurs collectifs de la rue Dénoyez face aux propositions de relogement de la Mairie d'arrondissement. Après avoir souligné que les propositions des élus ne sont pas « adaptées à leur activité », c'est-à-dire avec un loyer bas et une ouverture du local sur l'espace public, il énonce de nouveau son regret de voir disparaître la combinaison particulière des usages de la rue Dénoyez, lieu de rencontre entre « *expression artistique, activités pédagogiques, vie associative et animation de quartier* »[1695]. Pour Laurent Sorel, en effet, la rue Dénoyez est « *un lieu alternatif comme il n'en reste plus dans le 20e* »[1696] et c'est bien à ce titre-là que toute l'attention des élus doit se porter sur les conditions de pérennisation de l'activité des collectifs d'artistes dans le quartier. Contestant la remise en cause d'une certaine mixité des usages, il renouvelle donc sa critique de l'action municipale d'arrondissement, critique à laquelle la Maire du 20e, Frédérique Calandra, lui oppose la défense d'une meilleure mixité sociale dans la rue Dénoyez :

> *« Nous nous sommes engagés fortement sur des programmes de logement social et de mixité sociale et qu'il y a entre autres un programme qui consiste, dans ce que nous avons choisi, à accueillir des femmes seules à la rue. […] Et il a fallu d'ailleurs être très convaincant pour que la Ville accepte de construire la crèche parce qu'elle a un coût supérieur au coût moyen dans d'autres lieux puisque la rue Dénoyez est une rue très étroite et très compliquée. […] Même si nous sommes engagés très fortement à faire en sorte que Paris conserve sa*

---

[1693] V20.2014.234 : Vœu relatif au programme immobilier de la rue Dénoyez, sur proposition de Laurent Sorel, du groupe Front de Gauche – « Place au peuple ! », Conseil d'arrondissement, Mairie du 20e, 9 octobre 2014.

[1694] Conseil d'arrondissement, Mairie du 20e arrondissement de Paris, 9 octobre 2014.

[1695] V20.2015.070 : Voeu relatif au programme immobilier de la rue Dénoyez, sur proposition de Laurent Sorel, du groupe Front de Gauche - « Place au peuple ! », Conseil d'arrondissement, Mairie du 20e, 2 avril 2015.

[1696] *Idem*. La défense d'une préservation des lieux culturels « alternatifs » est également évoquée dans le vœu énoncé en Conseil de Paris quelques jours plus tard par Danielle Simonet qui, sans remettre en cause le projet de crèche, estime que la Ville de Paris se doit de reloger les collectifs de la rue Dénoyez « dans des locaux adaptés à leur activité » et souhaite que la Ville « poursuive et amplifie son soutien à toutes les formes d'expression artistique pour favoriser la réémergence et/ou la pérennisation d'espaces urbains dédiée à la scène alternative artistique et culturelle. ». Voir 2015 V. 149 Vœu relatif au programme immobilier de la rue Dénoyez. Conseil de Paris des 13 et 14 avril 2015.

*qualité de capitale de création culturelle, nous sommes obligés aussi de faire des compromis pour permettre à ce que Paris ne perde pas ses populations les plus pauvres, donc que nous construisons du logement social. […] Nous essayons de faire une ville avec des mixités d'usage. L'art, c'est important ; c'est l'un des usages. Ce n'est pas le seul. »*[1697]

L'évacuation de la critique de l'opposition de gauche est ici habile. Non seulement les engagements prix pour favoriser la mixité sociale sont rappelés deux fois, mais la capacité des élus d'arrondissement à obtenir davantage de moyens de la Ville de Paris pour ce projet de crèche est également vantée. Approuvant la nécessaire promotion de l'art dans la ville, la Maire d'arrondissement estime enfin que cet usage de l'espace public est en concurrence avec d'autres qui, parfois, sont à ces yeux davantage prioritaires. Enfin, Nathalie Maquoi, l'élue à la culture, vient clore le débat sur l'opposition entre la préservation d'une mixité d'usages et la promotion d'une mixité sociale en reconnaissant qu'« *effectivement, une page d'histoire se tourne* » rue Dénoyez, mais que cette décision se justifie au nom du mandat des élus car « *faire de la politique, c'est faire des choix et [l'équipe municipale du 20e arrondissement] assume celui-là* »[1698]. Le vœu de Laurent Sorel est ainsi renvoyé au statut de vision peu réaliste du gouvernement de l'espace public, vision teintée d'une forme de nostalgie et injustement critique à l'égard de l'action culturelle dont se défendent les élues.

Malgré la faible portée de la contestation marginale du projet en conseil d'arrondissement, les porteurs de la pétition rue Dénoyez continuent leur combat et optent pour une stratégie de médiatisation de leur cause. Cette stratégie efficace simplifie le débat et le déplace sur le sujet de la préservation du mur d'expression libre. Les graffitis de la rue Dénoyez deviennent alors l'emblème d'une contestation dont les enjeux sont relégués au second plan.

### *B. Un décentrement du conflit autour de l'enjeu du graffiti : médiatisation et résolution.*

« Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », tel est le titre de l'article de Damien Dole paru dans *Libération* le 22 octobre 2014. Evoquant le « havre artistique » que constitueraient « *ces 156 mètres de mur* » d'expression libre rue Dénoyez, l'article revient succinctement sur les premiers pas de la contestation du projet de construction. Dès le début de la mobilisation du collectif « Sauvons la rue Dénoyez », le conflit qui oppose la mairie du 20e arrondissement à une partie des acteurs culturels de la rue Dénoyez en 2014-2015 fait l'objet d'une médiatisation importante, que ce soit dans la presse locale ou même, comme ici, dans la presse nationale. Mais d'emblée, cette médiatisation présente le mur de graffitis comme un enjeu central du conflit, reléguant au second plan ce que nous avons identifié comme le cœur du débat, à savoir l'opposition entre deux définitions contradictoires de la « mixité » souhaitée dans le Bas-Belleville. Que nous apprend ce décentrement du débat autour de la question des graffitis sur ce conflit ? On fait ici l'hypothèse que l'importation de la question des graffitis dans le débat relève d'une stratégie rhétorique permettant aux contestataires du projet urbain de faire entendre leur voix. Mais, en retour, ce déplacement sémantique du débat semble également

[1697] Frédérique Calandra, maire du 20e arrondissement, *idem*.
[1698] Nathalie Maquoi, adjointe à la maire du 20e arrondissement en charge de la culture, *idem*.

permettre aux élus d'arrondissement de clore plus rapidement le débat, tout en évitant d'avoir finalement à se prononcer sur ce qui en constituait, à l'origine, le cœur.

## 1. D'un débat sur les termes de la mixité à la médiatisation d'un problème de graffitis

> *« Si vous aimez la rue Dénoyez, si vous souhaitez préserver l'architecture typique des faubourgs parisiens, si vous voulez que le Street-Art continue de s'exprimer en toute liberté sur ces murs, si vous pensez que 12 locaux d'activité valent mieux qu'un, si vous souhaitez que Paris reste une ville où l'on vit et non pas une cité dortoir, alors signez la pétition ! »*[1699]

La médiatisation de la contestation du projet de crèche et de logement sociaux rue Dénoyez met largement en avant la question des graffitis alors que celle-ci semble secondaire dans les débats municipaux étudiés. Deux éléments nous permettent de comprendre les raisons de ce décentrement du débat. D'un côté, la réduction de la mixité d'usages de la rue Dénoyez à ses implications architecturales et esthétiques est décelable dans le discours des porteurs de la pétition, tout comme il elle l'était déjà auparavant dans les discours de valorisation de l'image du quartier. De l'autre, le succès médiatique de cette contestation est effectivement possible au nom de la réduction du débat à la question des graffitis, un sujet qui intéresse davantage les rédactions de presse locale et nationale dans un contexte marqué par le lancement d'une politique du *street art* par Anne Hidalgo, quelques mois plus tôt.

Reprenant la logique de construction d'une identité valorisante du 20e arrondissement à travers la mise en valeur des graffitis et de quelques formes architecturales, les acteurs de la contestation du projet de rénovation des n°18bis à 26 de la rue Dénoyez tentent d'augmenter la portée de leur action. Ils s'appuient ainsi dans leurs discours sur la valorisation de l'architecture et de l'esthétique des rues et co-produites par les pouvoirs publics, pour dénoncer le projet de crèches et de logements sociaux au nom duquel les conventions d'occupation précaire qui les lient à la Ville sont rompues. La défense du bâti populaire typique du Bas-Belleville, cette « *série de charmants petits immeubles faubouriens du 19e, limité à un étage* »[1700], et de la forte présence de graffitis est au cœur du texte même de la pétition qu'ils font circuler. La défense de ce bâti s'inscrit notamment dans le prolongement de la lutte qui avait permis, quelques années plus tôt, de convaincre la Mairie « *de sauver le "relai de la poste", un bâtiment situé à l'autre extrémité de la rue* ». Considérée comme « une réussite », la rénovation du Relai de la Poste (qui a permis l'installation de plusieurs commerces en rez-de-chaussée) est prise comme exemple et les auteurs de la pétition demandent « *que le reste de la rue soit l'objet de la même attention* »[1701].

Associée à la préservation du bâti, c'est aussi l'esthétique graffitée des bâtiments de la rue qui est ici magnifiée puisque c'est bien « *recouverts de graffitis, [que] ces bâtiments sont l'un des atouts de la rue* », et qu'ils lui confèrent « *le charme et l'authenticité que chacun aime à contempler en*

---

[1699] Texte de la pétition lancée en octobre 2014 contre le projet d'aménagement par le collectif « Sauvons la rue Dénoyez », conclusion. Disponible en ligne : https://www.change.org/p/anne-hidalgo-sauvons-la-rue-d%C3%A9noyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1700] *Idem.*

[1701] *Idem.*

*déambulant dans le quartier* ». Ainsi, la défense des formes esthétiques est posée au cœur de l'argumentation portée pour sauver « *l'esprit de la rue* » ou encore « *sauvegarder l'âme d'un quartier mythique tout en préservant le bien-être de tous ses habitants* »[1702]. Le bâti semble être au cœur des arguments du porteur de la contestation dont il est difficile de savoir ce qu'il défend. Ici, les bâtiments faubouriens d'un étage sont faits symbole patrimonial de l'ambiance de village, de la même manière que les *Tenements*, dans l'article de M. Gravari-Barbas « *constituent le lieu idéal pour raconter l'histoire des immigrants qui ont contribué à modeler le quartier et, au-delà, la métropole new-yorkaise* »[1703].

Ainsi, dans le discours des contestataires du projet urbain, les bâtiments graffités deviennent la métonymie de l'ambiance d'une rue qui, on l'a vu, peut-être davantage associée à la mixité des usages dans d'autres contextes, et notamment celui d'un conseil d'arrondissement. On retrouve ici les mêmes constats que Maria Gravari-Barbas à *Lower East Side* où la qualité patrimoniale du quartier est perçue par les nouveaux arrivants comme « *une "âme", "une authenticité", ou un "esprit du lieu"* »[1704]. Ce parallèle nous éclaire donc sur les destinataires du message de la pétition : loin des arguments mobilisés en conseil d'arrondissement, la pétition « Sauvons la rue Dénoyez » s'adresse à un public de nouveaux arrivants ou d'usagers ponctuels de l'espace public du Bas-Belleville, déjà attirés par les cafés et restaurants des alentours de la rue Dénoyez. Enfin, tout comme le musée étudié par Maria Gravari-Barbas à *Lower East Side*, la rue Dénoyez constitue, à Belleville, une « *porte d'entrée du quartier dans son ensemble* »[1705] en raison de sa situation à quelques mètres de la station de métro « Belleville » et de la médiatisation dont elle a déjà pu faire l'objet depuis le début des années 2010[1706].

Mais ce qui est marquant, c'est ensuite la manière dont la presse s'empare du discours des pétitionnaires, le lit et le retranscrit dans la médiatisation de la mobilisation : l'enjeu de sauvegarde du bâti faubourien s'estompe au profit de la valorisation des graffitis de la rue Dénoyez. Un glissement s'opère alors, d'un conflit d'usages à l'enjeu de la préservation des « graffitis de la rue Dénoyez ». On distingue deux vagues de couverture médiatique de ce conflit. La première, au début de la mobilisation en octobre 2014, et la seconde, plus importante, au moment du rendu des clefs des ateliers-boutiques en avril 2015. S'ensuivent quelques articles épars entre 2015 et 2017. En octobre 2014, les articles personnifient la rue Dénoyez, devenue « rue du *streetart* » ou « rue du graff » et leurs titres évoquent la menace qui planerait sur sa pérennité. Dans le magazine en ligne *Streetpress*, Mathieu Molard titre « Les ateliers de la rue Dénoyez vont céder la place à des logements sociaux.

---

[1702] *Idem.*

[1703] Gravari-Barbas Maria, « Patrimoine, culture, tourisme et transformation urbaine. Le *Lower East Side Tenements Museum* », in Djament-Tran Géraldine et San Marco Philippe, 2014, *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, éditions Le Manuscrit, p. 156.

[1704] *Ibid.*, p. 155.

[1705] *Ibid.*, p. 166.

[1706] En 2013, déjà, dans les premiers articles qui vantent la politique du graffiti de la Mairie du 20e arrondissement, la rue Dénoyez est citée pour son originalité. Joffrey Vovos, « A Belleville, le graff devient un atout touristique, 10 mars 2013 : « Cette tolérance a permis à la rue Dénoyez, près du boulevard de Belleville, de devenir un lieu unique de la capitale. » // Streetpress déjà en 2013 parle de « graff washing » (17 février 2013, http://www.streetpress.com/sujet/72216-le-20e-va-t-il-vraiment-devenir-l-arrondissement-du-graffiti-a-paris : « Bienvenue dans le 20e, ses street artistes, ses friches et… sa mairie » par Robin D'Angelo)

La rue du *street art* à Paris bientôt amputée par la Mairie »[1707] le 14 octobre et dans *Le Parisien* Alexandre Arlot rédige l'article « Ils se mobilisent pour sauver la rue du graff » le 20 octobre. Seul titre de la presse nationale à couvrir cette actualité locale, *Libération* saisit même le sujet à travers l'opposition supposée entre graffeurs et pouvoirs publics dans un article du 22 octobre de Damien Dole, intitulé « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur »[1708]. Dans un premier temps donc, et en écho avec la médiatisation déjà existante de ce quartier, le conflit entre artistes et pouvoirs publics de la rue Dénoyez est bien médiatisé au nom de la relative célébrité de cette rue en tant qu'espace de libre expression picturale de Paris. Entre fin mars et fin avril 2015, la médiatisation du conflit s'intensifie, sous l'effet de la manifestation organisée par le collectif « Sauvons la rue Dénoyez » lors de remise des clefs des ateliers-boutiques le 31 mars. Le traitement de l'information reste encore largement focalisé sur la question des graffitis, qui apparaît d'emblée dans le titre de plusieurs articles : par exemple, sur *LeFigaro.fr*, Quentin Périnel annonce « À Paris, un temple du *street art* voué à disparaître »[1709] ; dans *Libération*, Damien Dole estime que « Rue Dénoyez, le graff ne coule plus de source »[1710]. Cependant, la distinction entre le mur de graffitis et les artistes mobilisés est cependant plus nettement marquée que lors de la première vague de médiatisation. Alexandre Arlot du *Parisien* titre « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti »[1711], alors que Romain Geoffroy, pour *Le Monde.fr*, évacue quant à lui complètement la question du graffiti du titre de son article : « À Belleville, la rue Dénoyez perd ses artistes »[1712]. Si l'ensemble de ces articles de presse traitent bien, dans le corps de leur texte, du conflit qui oppose la Mairie du 20e aux occupants des ateliers-boutiques de la rue Dénoyez, l'évocation des nombreux graffitis présents dans cette rue, et pourtant non mis en cause dans les termes du débat, pose question : pour quelles raisons le traitement journalistique d'un conflit d'usages entre quelques collectifs d'artistes et une mairie d'arrondissement devient-il, dans le titre de nombreux articles, un enjeu de sauvegarde du graffiti ?

Deux raisons principales semblent se dégager des entretiens que nous avons réalisés avec les journalistes Damien Dole de *Libération* et Romain Geoffroy du *Monde.fr* : d'un côté, la célébrité de la rue Dénoyez comme « rue du graffiti » depuis le début des années 2010 est prise en compte dans la stratégie des auteurs de la pétition pour attirer des journalistes qui, de leur côté, connaissent aussi en partie cette rue pour sa réputation, voire pour la fréquenter régulièrement. De l'autre côté, le conflit de la rue Dénoyez est une opportunité pour les journaux nationaux de traiter l'actualité parisienne comme une actualité « locale », mais aussi de diversifier les thématiques culturelles du journal alors

---

[1707] Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1708] Dole Damien, « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », *Next. Libération*, 22 octobre 2014, en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/10/22/les-graffeurs-de-la-rue-denoyez-au-pied-du-mur_1127418 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1709] Périnel, Quentin, « À Paris, un temple du street art voué à disparaître », *Le Figaro Immobilier*, 3 avril 2015, en ligne : http://immobilier.lefigaro.fr/article/a-paris-un-temple-du-street-art-voue-a-disparaitre_18a2e860-d6f3-11e4-8f75-cca6747c5f3f/?pagination=2 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1710] Dole, Damien, « Rue Dénoyez, le graff ne coule plus de source », *Next. Libération*, 7 avril 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/04/07/rue-denoyez-le-graff-ne-coule-plus-de-source_1236580 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1711] Arlot, Alexandre, « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti », *Le Parisien*, 29 mars 2015.

[1712] Geoffroy, Romain, « À Belleville, la rue Dénoyez perd ses artistes », *Le Monde.fr*, 16 avril 2015, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/16/a-belleville-la-rue-denoyez-perd-ses-artistes_4616550_3246.html (dernière consultation le 1er juillet 2017).

que les journalistes culturels titulaires de la rédaction n'ont pas nécessairement les réseaux nécessaires à un traitement régulier de la question du graffiti dans les pages culture.

Damien Dole, journaliste issu des équipes du *Forum Libé*, travaille à *Libération*, sur les sujets « hip-hop » et en particulier l'actualité du rap et, dans une moindre mesure, du graffiti. Il écrit également quelques articles sur le championnat américain de basket-ball[1713]. Il propose ce sujet en octobre 2014, après avoir lu l'article de *Streetpress* du 14 octobre et vu sur Twitter les membres de son réseau « graffiti » relayer ce conflit. Pour lui, le mur d'expression libre de la rue Dénoyez est un « *mur de graffiti mondialement connu* »[1714] et c'est bien à ce titre-là qu'il s'intéresse au sujet. S'il est conscient que les auteurs de la pétition ont amplifié leur lien avec le mur de graffitis pour attirer la presse, il n'hésite pas à appréhender, dans son premier article, le conflit des ateliers-boutiques par le biais de celle de l'avenir du mur. En effet, lors de sa première venue rue Dénoyez, il s'entretient avec SP38, artiste membre du collectif Frichez-nous la paix, qui a contribué à ouvrir le mur de graffitis. Fort de son intérêt pour cette pratique et de sa discussion avec l'acteur le plus impliqué dans la production de graffitis rue Dénoyez, le journaliste produit un premier article résolument problématisé autour de cet enjeu et intitulé : « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », publié le 22 octobre. Quelques jours après la remise des clefs des ateliers-boutiques, le 31 mars, il retourne sur place et s'entretient cette fois avec les acteurs de la contestation, regroupés dans le collectif « Sauvons la rue Dénoyez ». Composé d'artistes de la rue (Alternation et Traces), d'acteurs associatifs non artistes (Cédric Borderie de l'association Fais ta rue) et, d'après ses indications, d'habitants et de sympathisants de cette cause extérieurs au quartier, ce collectif n'est pas, nous dit-il, unanime sur l'intérêt porté au mur de graffitis. Certains activistes estiment que la production de graffitis entraîne des nuisances (odeurs, passage) qui altèrent la qualité de vie dans la rue Dénoyez. Cependant, tous les membres du collectif semblent conscients de l'importance d'intégrer la question du mur d'expression libre dans leur argumentaire pour se faire entendre par les journalistes :

> *« C'était leur argument le plus fort, parce que la rue Dénoyez n'est pas connue pour Alternation, n'est pas connue pour Trace parce qu'ils œuvrent au niveau micro-local, mais la rue est connue pour le graffiti, il n'y a rien d'autre sur lequel tu peux capitaliser si tu veux convaincre quelqu'un qui n'habite pas à Belleville. »*[1715]

Bien que regrettant l'angle étroit qu'il avait choisi pour son premier article, Damien Dole présente de nouveau les enjeux du conflit de la rue Dénoyez dans un second article qui met quand même le graffiti au cœur du titre : « Rue Dénoyez, le graff ne coule plus de source », publié le 7 avril 2015. Si le cœur de l'article parle bien du rapport de force entre les membres du collectif « Sauvons la rue Dénoyez » et la Mairie du 20e arrondissement, la rue Dénoyez, n'en demeure pas moins réduite à son statut de « haut lieu emblématique du graffiti parisien », prêt à « rendre l'âme ». La thématique du graffiti n'est présente qu'en accroche à en conclusion, où le journaliste va jusqu'à relayer l'idée d'une riveraine que « le mur sera interdit » dès que le projet d'aménagement sera réalisé. Cette information, incertaine, semble justifier à elle seule l'angle choisi pour le titre.

Romain Geoffroy est un jeune journaliste qui, après deux stages en 2014, est embauché en CDD au *Monde.fr* depuis juillet 2014. Il fait partie de ceux que Tunstall appelle les *processors*[1716], c'est-à-

---

[1713] Entretien avec Damien Dole, journaliste à *Libération*, au siège du journal, Paris, rue Guéranger, 9 mai 2015. Entretien non retranscrit, résumé en annexes.

[1714] *Idem.*

[1715] Entretien avec Damien Dole, journaliste à *Libération*, au siège du journal, Paris, rue Guéranger, 9 mai 2015.

[1716] Tunstall J., 1971, *Journalists at Work*, Constable, Londres.

dire les « *journalistes assis [qui] sont davantage affectés au traitement d'une matière informationnelle qu'ils n'ont pas produite* »[1717]. Il dispose cependant, tous les trois mois, de deux semaines de terrain pour réaliser des reportages. Le samedi 11 avril 2015, il découvre le conflit de la rue Dénoyez sur les réseaux sociaux, après que de nombreux autres médias l'aient déjà traité. Voyant dans ce sujet l'occasion de réaliser un reportage avec un photographe, il propose le lundi cet article à sa hiérarchie et obtient son accord pour un « grand format », type de reportage qu'il espérait pouvoir un jour effectuer. Bien que proposé tardivement par rapport aux événements, ce sujet est accepté par sa hiérarchie pour trois raisons principales. D'abord, la rédaction est à la recherche de sujets « visuels » pour étoffer sa proposition de « Grands formats » et voit dans ce projet une occasion parfaite pour répondre à cette ambition. Ensuite, le traitement de l'actualité parisienne comme d'une actualité « locale » semble, à cette période-là, relativement rare et choyé par la rédaction. Enfin, la relative absence des questions liées au graffiti ou au *street art* dans la rubrique « culture » du journal encourage également la rédaction à favoriser le développement de ces sujets dans le travail d'autres journalistes, notamment les plus jeunes. On retrouve d'ailleurs ce même argument du côté de *Libération*, où Damien Dole explique que la connaissance du mouvement hip-hop reste relativement peu développée chez ses collègues de la rubrique « culture ». Pour Damien Dole, « *à libé, dans au niveau de la culture, […] pour le graffiti et le street art, ils ont conscience qu'il y a quelque chose, qu'il y a un truc dans la société qui est là, et qu'il ne faut pas passer à côté* », même si les journalistes en charge de cette rubrique précisément « *n'étaient pas au courant qu'il se passait quelque chose rue Dénoyez parce que c'était pas dans leurs réseaux* »[1718].

Le traitement du conflit de la rue Dénoyez sous l'angle resserré de ses « graffitis » dans les rubriques « culture » des journaux nationaux est donc le produit de différentes contraintes proprement journalistiques qui contribuent à cadrer la médiatisation de l'action publique. En l'occurrence, dans le cas des articles du *Monde.fr* et de *Libération*, ce sont deux jeunes journalistes qui ont traité l'information : l'un, au *Monde*, au nom du format très visuel que permettait de remplir ce reportage et l'autre, à *Libération*, car il a proposé une thématique qui pouvait alimenter la couverture culturelle du graffiti, malgré les faibles liens des journalistes de cette rubrique avec le monde du graffiti.

Conflit d'usage de l'espace public dans un quartier populaire de Paris, cet épisode de la vie sociale et politique du quartier de Belleville est avant tout présenté comme un événement culturel, lié à la politique du graffiti de la Ville de Paris. Récemment mise à l'agenda municipal, la politique culturelle du graffiti fait l'objet d'une médiatisation plus forte depuis l'élection d'Anne Hidalgo en mars 2014. Cependant, les ressources sociales et culturelles des journalistes des rubriques « culture » des journaux nationaux (ici, *Le Monde* et *Libération*) restent relativement éloignés de cette pratique culturelle, ce qui incite les rédactions à favoriser l'investissement des jeunes journalistes sur ces sujets-là. Ici, la proximité géographique de la rue Dénoyez, à quelques stations de métro du centre de Paris et le fait même que certains journalistes des rédactions habitant Belleville fréquentent régulièrement les terrasses des cafés de cette rue, font du conflit de la rue Dénoyez un terrain d'enquête accessible et facilement identifiable à un sujet « culturel » sur le graffiti. Encouragé par les auteurs de la pétition « Sauvons la rue Dénoyez », le choix d'un angle « culturel » et d'une mise en

[1717] Neveu, Erik, 2013, *Sociologie du journalisme*, « Chapitre 3. Journalistes au travail », Repères, La Découverte, pp.44-63.

[1718] Entretien avec Damien Dole, journaliste à *Libération*, au siège du journal, Paris, rue Guéranger, 9 mai 2015.

valeur des graffitis pour faire connaître leur lutte converge parfaitement avec les attentes des rédactions. Le glissement qui s'opère entre le traitement politique de ce conflit, centré sur l'opposition entre deux définitions de la « mixité », et son traitement médiatique, centré sur la question des « graffitis » est donc le résultat d'une stratégie militante qui prend en compte les attentes journalistiques. Stratégie gagnante sur le plan médiatique – près d'une douzaine d'articles sont publiés dans la presse locale et nationale à ce sujet –, elle s'avère cependant plus risquée sur le plan politique : en effet, les élus du 20e arrondissement sont loin d'être déstabilisés par ce nouveau cadrage du problème.

## 2. Évacuation de la mixité et recentrement sur le graffiti : des arguments pour la Mairie d'arrondissement.

Alors que le débat se déplace médiatiquement sur le terrain du gouvernement du graffiti, la Mairie du 20e arrondissement se retrouve paradoxalement en position de force pour argumenter face aux artistes contestataires. Jouant des oppositions qui fissurent les collectifs dont la convention d'occupation précaire n'est pas renouvelée, les élues du 20e arrondissement se défendent des accusations par une série d'arguments qui, reprenant la question de la place des graffitis dans l'arrondissement, les aide à évacuer du débat l'enjeu premier des usages culturels et sociaux de l'espace public rue Dénoyez. Dans cette défense, ici étudiée à partir d'entretiens, d'articles de presse et de comptes rendus de débats municipaux, on distingue plusieurs arguments.

D'abord, les élues rappellent le cadre contraint dans lequel le projet de crèche et de logements sociaux voit le jour. Prise par ses engagements, la maire du 20e arrondissement se dit « *obligée de faire des compromis pour permettre à ce que Paris ne perde pas ses populations les plus pauvres* »[1719]. Et Hélène Vicq rappelle au journaliste de *Streetpress* que la crèche « *devait être installée au 36 rue de Belleville, mais il y a eu une forte mobilisation des riverains. Là, c'est le dernier espace aménageable qu'il reste dans l'arrondissement, donc on n'a pas vraiment d'autres choix* »[1720].

Puis, l'action sociale menée par les acteurs artistiques de la rue Dénoyez est reconnue, voire louée. En entretien, Hélène Vicq reconnaît ainsi « *qu'il s'est créé dans cette rue une ambiance particulière, par la présence des ateliers. […] une ambiance particulière qui imprime pas seulement l'aspect de la rue, mais également la manière dont elle vit et dont les rapports sociaux se nouent dans ce micro espace* »[1721]. Mais le cadre précaire des conventions qui permettait cette action est rappelé, notamment par Nathalie Maquoi, élue à la culture, qui souligne que les acteurs culturels de la rue Dénoyez « *avaient très bien noté dans leur convention que quand le projet immobilier interviendrait, [ils] devraient aller ailleurs* »[1722]. Sur ce point, les élues mettent d'ailleurs en avant le fait que certains

[1719] Conseil d'arrondissement, 2/4/15.

[1720] Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1721] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1722] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

artistes aient refusé les propositions de relogement de la Mairie. Or, c'est en insistant sur ces refus que la Mairie réussit à jouer des divisions entre artistes. Ainsi, au *Parisien*, la Maire du 20e arrondissement affirme : « *Cela fait trois fois qu'Alternation refuse des propositions de relogement, tonne-t-elle. Je ne suis pas une agence immobilière* »[1723].

Mais c'est surtout en se défendant de condamner le graffiti que la Mairie du 20e arrondissement répond aux questions des journalistes et mène une action efficace de décentrage du débat. Par exemple, en conseil d'arrondissement, Frédérique Calandra rappelle ne pas avoir été « *été la dernière à prendre des risques, y compris en termes électoraux pour notamment défendre la culture du graff dans le 20e arrondissement* »[1724]. Au journal *Le Parisien*, elle affirme avoir ouvert « *une demi-douzaine de murs pérennes* »[1725]. Et pour minimiser l'impact du projet de construction sur l'« ambiance » de la rue Dénoyez dont la présence du graffiti serait garante, Hélène Vicq assure à *Streetpress* : « *on leur laissera des murs où graffer* »[1726]. D'une affirmation assez vague au début du conflit, le projet de maintenir la présence des graffitis prend de l'ampleur dans les discours et le projet de construction lui-même. Dans son article du 16 avril sur *Le Monde*.fr, Romain Geoffroy écrit que « *la maire du 20e assure qu'elle trouvera un moyen de concilier crèche et peinture de rue, sans pour l'instant préciser les contours du projet* »[1727]. Puis en entretien quelques semaines plus tard, une membre du cabinet de Frédérique Calandra chargée de l'urbanisme, Pauline Vergez, affirme que la Maire du 20e a lutté pour que l'intégration de graffitis dans l'architecture du projet de crèche soit anticipée dès la conception des plans, car « *en anticipant la question de la disparition du graff, [il s'agissait] de réfléchir à une manière de retrouver des surfaces dédiées à cette expression libre dans un projet neuf* »[1728]. N'ayant pas suffisamment intégré cette commande dans son projet, l'architecte mandaté par la SIEMP est prié de revoir sa copie quelques jours avant la réunion publique et imagine la pose de panneaux pleins, potentiels supports de fresques, sur une façade vitrée en rez-de-chaussée. Enfin, la confirmation que le mur de graffitis sera préservé pendant la durée des travaux et au-delà termine de clore le débat, comme le rappelle un du *Parisien* intitulé « Paris : la rue Dénoyez gardera ses graffs » car « *ce programme ne se développera que du côté pair de la rue […], la fresque murale, côté impair, gardera donc son intégrité* »[1729].

Assurant la pérennité du mur de graffitis et rappelant l'ampleur de la politique culturelle de soutien au graffiti dans l'arrondissement, les élues de la Mairie du 20e répondent clairement à la critique du projet urbain telle qu'elle est recadrée par sa médiatisation au printemps 2015. De cette manière, elles

---

[1723] Arlot, Alexandre, « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti », *Le Parisien*, 29 mars 2015.

[1724] Compte-rendu du Conseil d'arrondissement du 4 avril 2015.

[1725] Arlot, Alexandre, « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti », *Le Parisien*, 29 mars 2015.

[1726] Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1727] Geoffroy, Romain, « À Belleville, la rue Dénoyez perd ses artistes », *Le Monde.fr*, 16 avril 2015, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/16/a-belleville-la-rue-denoyez-perd-ses-artistes_4616550_3246.html (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1728] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1729] « Paris : la rue Dénoyez gardera ses graffs », *Le Parisien*, 29/01/2016.

renvoient l'opposition de quelques artistes à un simple « conflit de clocher »[1730] et décrédibilisent leur contestation, dont le cœur même, la définition d'une « mixité d'usages », a été gommé par la médiatisation qu'ils ont provoquée. Comme dans d'autres projets de rénovation urbaine étudiés par Matthieu Giroud et Hovig Ter Minassian à Grenoble, Lisbonne et Barcelone, la construction de logements sociaux et d'une crèche rue Dénoyez à Paris « [*contribue] moins à modifier en profondeur le peuplement et le marquage social des quartiers considérés, qu'à réguler la présence populaire, dans une logique de production de mixité sociale* »[1731]. Outre la régulation des résidences, qui permet de « *maintenir une partie des individus des catégories populaires dans un quartier dont le parc de logements est progressivement touché par la hausse des prix immobiliers* »[1732], il s'agit de créer un véritable pôle d'espaces publics composé d'une piscine, d'une GUP et d'une crèche, dans cette rue à l'entrée du Bas-Belleville afin de parachever la normalisation des usages de cet espace.

Le conflit rue Dénoyez est révélateur de la politique municipale en matière de consolidation de la dimension sociale et populaire de l'arrondissement. En même temps, cette rénovation atteste d'une orientation de la politique du graffiti vers quelque chose de plus toujours contrôlé, entérine le choix municipal du développement de la commande publique et de la fin des friches. Rénovation urbaine et évolution de politiques du graffiti contribuent de la même manière à faire de la rue Dénoyez un espace entièrement produit par les acteurs publics, esthétiquement normalisé par eux seuls.

*

À travers les différentes étapes de l'aménagement de la rue Dénoyez, on a pu montrer les modalités différenciées de problématisations dont le graffiti a fait l'objet : support de l'esthétisation de la rue par le développement de pratiques culturelles « off » encouragées et tolérées par la Mairie du 20e arrondissement dans un premier temps, les graffitis sont devenus pour les visiteurs et les médias un élément à part entière de l'identité rénovée et branchée de la rue Dénoyez. Mais, face au retour d'une planification urbaine plus interventionniste, les graffitis sont devenus le symbole de la lutte contre un projet urbain de crèche et de logements sociaux, alors même que leur présence sur un mur d'expression libre n'était pas directement menacée. Mobilisés dans la médiatisation d'un débat sur les transformations des usages et des habitants de l'espace public, les graffitis ont été mis à profit pour qu'un nouveau cadrage du conflit s'opère et que s'amplifient les soutiens aux contestataires. Cependant, l'existence d'une politique culturelle du graffiti à l'échelle de tout l'arrondissement a permis à la Mairie du 20e arrondissement de répondre sans ambiguïté à cette critique, sans avoir à s'expliquer publiquement sur le cœur du conflit qui l'opposait au collectif « Sauvons la rue Dénoyez » : la permanence d'espaces de friche où s'articulent action sociale et culturelle, dans le Bas-Belleville. Autrement dit, l'agenda des politiques d'aménagement est bien au principe de l'action culturelle éphémère qui se déploie dans la rue Dénoyez, et au sein de laquelle le graffiti est toléré par la Mairie.

---

[1730] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1731] Giroud et Ter Minassian, Chapitre 5, in Chabral et ali., 2017, *op.cit.*, p. 180.

[1732] *Idem.*

## CONCLUSION DE LA SECTION 1. LE GRAFFITI : MARQUEUR ET INSTRUMENT DE LA NORMALISATION ESTHÉTIQUE D'UNE RUE

Les interventions publiques ont profondément contribué à faire changer l'aspect de la rue Dénoyez de 2001 à 2017. Il nous semble délicat, compte tenu du manque de recul, d'affirmer que le projet en cours pourrait jouer un rôle déterminant dans l'accélération ou non d'un processus de gentrification à l'échelle du quartier du Bas-Belleville. Pourtant, s'il nous est impossible d'affirmer que le gouvernement des graffitis par la Mairie du 20e arrondissement de Paris favorise directement la gentrification de cet espace, l'analyse des politiques publiques mises en œuvre dans la rue Dénoyez nous permet d'attester du rôle déterminant des pouvoirs publics dans la normalisation de l'esthétique et des usages de la rue, grâce à l'alternance entre projets d'aménagement et actions culturelles

Dans un premier temps, la normalisation des usages de la rue Dénoyez est rendue possible par le relogement d'artistes qui, par le biais d'activités tournées vers l'espace public, développent de nouveaux usages et facilitent le développement de contacts entre les pouvoirs publics et les usagers, plus ou moins déviants, de la rue. L'installation d'une GUP vient renforcer ce phénomène, de même que l'ouverture d'une piscine en 2009. Des usages de loisir se développent après la piétonnisation de la rue, et notamment la peinture des murs de la rue, tolérée par la Mairie d'arrondissement. Enfin, les conditions financières et de préemption sont réunies pour qu'un nouveau projet d'aménagement soit mis en œuvre à la place des ateliers-boutiques. C'est ainsi que, dans un second temps, la présence des artistes et des activités culturelles dans l'espace public (par ailleurs génératrices de nuisances) ne sont plus perçues comme nécessaires à l'amélioration du cadre de vie. Le nouveau projet de rénovation, qui prévoit le développement d'une crèche, de logements sociaux, et d'un foyer d'accueil pour femmes isolées, engendre *de facto* la fin des conventions d'occupation précaire des artistes et sème le doute sur la pérennité de la tolérance envers les graffitis, suscitant l'indignation de quelques acteurs locaux. Leur mobilisation prend appui sur la notoriété des graffitis de la rue pour trouver un écho dans la presse, mais le développement d'une politique du graffiti fondée sur la commande publique de fresques dans le 20e arrondissement rend caduque leur contestation, qui s'éteint rapidement.

Ainsi, les usages de la rue Dénoyez évoluent sous l'action cumulée de différents dispositifs d'action publique. D'un espace urbain dégradé « *où l'on ne passait pas* »[1733], la rue Dénoyez devient progressivement l'espace central d'une offre variée de services publics dans le bas-Belleville, concentrant en quelques mètres une GUP, une piscine, une crèche et des logements sociaux. Vitrine d'une vie populaire accompagnée par les services publics, elle reste aussi un lieu de sorties puisque de nombreux cafés, bars et restaurants prolongent ou démarrent leur activité dans cette rue. Bien que présenté comme un projet atypique dans Paris, le mur d'expression libre de la rue Dénoyez apparaît finalement comme un dispositif de gouvernement parmi d'autres, pris dans un processus relativement standard[1734] de reconquête d'un espace central dégradé par les pouvoirs publics. La « nouveauté » du gouvernement du graffiti comme objet culturel au service d'enjeux d'aménagement est d'ailleurs

[1733] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1734] Chabral, *et ali.*, 2016, *op. cit*, introduction de la Partie 2 : p. 163 : « La standardisation concerne aussi le rôle déterminant accordé à la production de représentations ou d'images et au marketing urbain afin de valoriser les quartiers ciblés et, par là, d'initier les dynamiques de montée en gamme ».

toute relative. La mise en place d'une politique des « murs peints » au sein de la Direction de l'urbanisme en 1986 répondait, déjà, à l'objectif affiché d'améliorer le cadre de vie dans les quartiers populaires de Paris où les opérations d'aménagement ne suffisaient pas à le remplir. Bien qu'administrativement prise dans la « politique culturelle » municipale, l'action culturelle menée dans la rue Dénoyez est dépendante des rythmes imposés par les projets de rénovation. Si, à l'échelle de Paris, le relogement des artistes dans les ateliers-boutiques a pu s'inscrire dans un agenda politique propice à la mise en avant d'une action culturelle (voir chapitre 5), à l'échelle de la rue Dénoyez, cette décision de 2002 ne s'inscrit dans aucun agenda culturel indépendant. De même, la décision de la Maire du 20e arrondissement de laisser libre l'expression picturale sur les murs reste sujette aux évolutions morphologiques de cet espace, gouvernées par les politiques d'aménagement. Enfin, la réponse qu'apporte la Mairie du 20e arrondissement aux contestataires du projet de construction de logements sociaux et d'une crèche, atteste de l'absence d'ambition culturelle pour la rue Dénoyez : les aménagements réalisés dans cette rue sont voués à en faire un lieu d'accès aux services publics, là où le développement de l'art dans la rue est, lui, gouverné dans d'autres espaces de l'arrondissement.

À l'aune de notre enquête, on peut donc conclure que les valorisations publiques des interventions culturelles et artistiques dans la rue Dénoyez ont été menées, de 2001 à 2016, dans la perspective générale d'une politique d'aménagement de la rue, et non en tant que déclinaisons d'une politique culturelle à part entière. Cet épisode de la vie locale du 20e arrondissement nous permet enfin de souligner la capacité des élus à imposer le rythme, les lieux et les modalités de la transformation urbaine et sociale d'un quartier – ou au moins d'une rue. À la différence des élus de la Mairie de Montreuil, qui, dans les années 1990 « ne connaissent pas les premiers travaux anglo-saxons sur la gentrification » et « ne peuvent anticiper l'envolée immobilière des années 2000 »[1735], ceux de la Mairie de Paris dans les années 2000 et 2010 sont probablement davantage conscients des effets gentrificateurs d'une politique de normalisation de l'espace ; en ce sens, Matthieu Giroud et Hovig Ter Minassian nous incitent à ne pas « *oublier que certains objectifs de politique urbaine se passent d'explicitation ou de débat public, ni que derrière certains discours ou mesures concrètes d'intervention sur l'espace, se réclamant de valeurs humanistes ou de la mixité sociale, se cachent des enjeux de peuplement dont les effets sont non seulement économiques, mais aussi politiques* »[1736].

À ce titre, l'action municipale en matière de rénovation de la rue Dénoyez s'inscrit bien dans « *des évolutions plus globales, comme l'essor des politiques patrimoniales, l'inflation des discours sur la citoyenneté et le "vivre ensemble", l'imposition du mot d'ordre de la "mixité sociale", la construction sociale de la figure des "quartiers populaires"* »[1737]. Et s'il reste aujourd'hui impossible de statuer sur les effets concrets de ces aménagements en termes de gentrification de la rue Dénoyez, on peut cependant constater que de nombreuses actions municipales contribuent, dans le quartier du Bas-Belleville, à encourager le développement d'activités touristiques et festives, conformément à l'image de marque construite progressivement, notamment grâce à la politique du graffiti. Car aux « *transformations objectives* » de la rue Dénoyez, « *travaux d'embellissement ou d'aménagement des espaces publics, construction de nouveaux bâtiments, évolution du peuplement, transformation des*

[1735] Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau, Ter Minassian, 2016, *op. cit.*, Chapitre 5, p. 221.
[1736] *Ibid.*, Chapitre 4, p. 169.
[1737] *Ibid.*, Chapitre 5, p. 223.

*commerces et des activités qui s'y déroulent* », s'ajoute aussi « *l'évolution des manières de considérer un quartier » qui font que « la gentrification n'est pas seulement une affaire de disponibilité des logements ; elle est aussi, très largement, affaire d'images et de représentation* »[1738]. C'est ainsi en nous situant à l'échelle de ce quartier que l'on pourra, dans la section suivante, analyser plus généralement les logiques de patrimonialisation dans lesquelles le gouvernement du graffiti s'insère de plus en plus.

[1738] *Ibid.*, Chapitre 5, p. 193.

## SECTION 2. POLITIQUES D'ARRONDISSEMENTS ET ENJEUX DE LA PATRIMONIALISATION DU GRAFFITI DANS LES 13E ET 20E ARRONDISSEMENTS DE PARIS

> *« Le patrimoine n'est pas laissé pour compte : tous les éléments du passé urbain – des plus anciens jusqu'aux friches industrielles – peuvent potentiellement être utilisés dans l'élaboration de grands récits sur la ville et de projets mémoriels destinés à consolider le lien social entre les habitants et le sentiment d'une identité locale. Il constitue aussi, au même titre que l'événementiel culturel et les démarches les plus diverses d'esthétisation de l'espace urbain, un levier pour l'industrie touristique locale et pour la création d'emplois. »*[1739]

Elément du passé urbain, le graffiti produit des années 1980 aux années 2000 dans les espaces en friche des arrondissements de « l'Est Parisien » est aujourd'hui devenu un objet à part entière de la politique culturelle des arrondissements. En tant que tel, il devient dans les discours publics le support de nouveaux récits historiques sur les territoires gouvernés, en particulier dans les 13e et 20e arrondissements. Dans cette deuxième section, on s'attache à analyser la teneur de ces discours, dont on fait l'hypothèse qu'ils permettent d'établir la nature essentiellement patrimoniale des politiques culturelles au sein desquelles les graffitis sont administrés. Eléments essentiels de la « mise en patrimoine » des espaces publics, les graffitis promus dans le cadre des politiques d'arrondissement servent enfin de support à l'émergence d'imaginaires nouveaux, associés à ces espaces périphériques de la ville de Paris. Le lien entre action culturelle et imaginaire territorial a déjà fait l'objet de recherches[1740], mais l'on retient ici ces quelques phrases de Patrick Le Galès et Antoine Vion qui, analysant la stratégie culturelle de la Ville de Rennes estiment que :

> *« La politique culturelle est particulièrement importante si l'on s'intéresse à la dimension interne de la gouvernance urbaine. Balandier (1971, 1980) ou Edelman (1964) ont depuis longtemps souligné que la production d'imaginaires, la manipulation de symboles et leur organisation dans un cadre cérémoniel étaient des éléments centraux de la conservation du pouvoir. »*[1741]

Après avoir montré dans le chapitre précédent que la valorisation culturelle du *street art* pouvait servir la construction du *leadership* d'un élu local, il s'agit ici de montrer que les élus d'arrondissement s'appuient sur cet objet culturel pour construire à la fois des images de marque renouvelées de leurs territoires, mais aussi des politiques touristiques propres aux arrondissements, et différenciées des politiques touristiques menées depuis l'Hôtel de Ville de Paris.

Pour analyser plus en détails le lien entre construction d'une image « matérielle » de la ville et fabrication d'un imaginaire autour de la ville, l'analyse de la patrimonialisation des espaces publics est, semble-t-il, une boîte noire intéressante à ouvrir. On s'inscrit à ce titre dans le prolongement de la réflexion menée par Antoine Fleury, qui considère que la « *mise en patrimoine des espaces publics* » permet « *d'améliorer ou de changer l'image de la ville, de renforcer son attractivité, notamment vis-à-vis des touristes* »[1742]. Précisément, le géographe distingue deux types de patrimonialisations de l'espace : d'un côté, celle des « *espaces de prestige contribuant fortement à*

---

[1739] Guillon, Vincent, 2006, *op. cit.*, p.34-35.

[1740] Voir notamment Rousseau Max, 2011, *Vendre la ville industrielle, Capitalisme, pouvoir et politiques d'image à Roubaix et à Sheffield (1945-2010)*, Thèse pour le doctorat de science politique, Université de Saint-Etienne.

[1741] Vion, Antoine, et Le Galès Patrick, 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, vol.16/1, p. 6.

[1742] Fleury, Antoine, « La mise en patrimoine des espaces publics. Regards croisés entre Paris et Berlin. », Djament-Tran et San Marco, dir., 2014, *op. cit.*, p. 234.

*l'image* » des villes, telle l'avenue des Champs Elysées à Paris. De l'autre, il identifie une autre stratégie, consistant à faire la « mise en patrimoine » des espaces publics, « *un mode de requalification* » des quartiers anciens qui permet à la fois de « *magnifier une identité collective* » mais aussi de donner « *l'image d'une ville ouverte et hospitalière* » pour les visiteurs potentiels[1743]. C'est bien l'analyse de cette seconde stratégie qui sera au cœur de nos réflexions sur les politiques locales du graffiti. Dans la perspective générale de ce chapitre, il s'agit enfin de montrer qu'à l'échelle des arrondissements, c'est essentiellement dans les discours politiques que se joue le franchissement de la frontière entre politiques culturelles et touristiques, l'une et l'autre apparaissant, dans le cas précis de la production d'art dans l'espace public, comme les deux facettes d'un même processus de patrimonialisation.

On s'intéressera d'abord à l'impact de la promotion culturelle du graffiti sur l'image de marque de ces arrondissements, puis aux nouvelles politiques touristiques que cette promotion amorce à l'échelle locale.

## I. PATRIMONIALISATIONS DES GRAFFITIS ET PRODUCTION POLITIQUE D'UNE IMAGE DE MARQUE DES 13E ET 20E ARRONDISSEMENTS

Dans cette première partie, on propose d'analyser la façon dont la mairie d'arrondissement œuvre à patrimonialiser les graffitis dans les 13e et 20e arrondissements de Paris. Pour cela, on s'appuie sur les travaux de la géographe Pauline Guinard, qui a par exemple étudié la patrimonialisation de l'espace public à Johannesburg, grâce à la production d'art public, dans un contexte post-apartheid. Pour cette auteure, le patrimoine se définit comme « *ce qui est commun à un ensemble de personnes* » et son insertion dans l'espace public « *peut participer à une redéfinition de ces espaces comme espaces communs à tous les publics* »[1744]. En l'occurrence à Johannesburg, la production d'art public permettrait aux pouvoirs publics de rééquilibrer le « *paysage mémoriel sud-africain* »[1745] en incarnant différentes mémoires du passé pour « *unir les populations autour de ce passé commun* »[1746], aussi divisé et violent soit-il. Ainsi, c'est bien parce que les œuvres d'art sont désignées comme le support d'un discours unifiant sur le passé qu'elles concourent à la patrimonialisation des espaces publics. En cela, Pauline Guinard analyse ce processus comme une stratégie politique pour *« normer le passé […] par l'art* »[1747].

Loin d'avoir été le théâtre de discriminations aussi fortes que celles vécues par les Johannesburgeois, les 13e et 20e arrondissements de Paris sont deux arrondissements périphériques qui sont situés à la périphérie du territoire municipal, le premier au Sud et le second à l'Est. Faisant partie des arrondissements les moins riches de Paris, ils concentrent, malgré l'augmentation sensible des loyers sur l'ensemble du territoire parisien, des taux élevés de logements sociaux sur leur

[1743] *Ibid.*, p. 235.
[1744] Guinard, Pauline, 2014, *Johannesburg, l'art d'inventer une ville*, Presses Universitaires de Rennes, p. 202.
[1745] *Ibid.*, p. 214.
[1746] *Ibid.*, p. 203.
[1747] *Ibid.*, p. 201.

territoire[1748]. Eloignés du centre-ville, ils ont par ailleurs longtemps souffert d'une inéquitable répartition des moyens d'action publique locale, rapportés au nombre d'habitants. Arrondissements populaires, périphériques, marqués par un bâti hétérogène, le 13e et le 20e, pris dans cet « Est Parisien » qui fait l'objet, depuis le début des années 1980, d'un « Plan Programme » destiné à revaloriser des arrondissements « *qui souffrent de réels handicaps par rapport au reste de la ville* »[1749], restent à l'écart de l'image de marque prestigieuse dont bénéficient les espaces centraux de Paris[1750]. En effet, tous deux ont été, dans les années 1970, marqués par le développement d'un urbanisme de dalle avec la construction de nombreux grands ensembles. Si cet urbanisme marque davantage le 13e que le 20e arrondissement, ce dernier est par ailleurs constitué d'un tissu architectural faubourien qui a largement échappé à l'haussmannisation de la capitale à la fin du 19e siècle[1751]. En 1987, l'Atelier Parisien d'Urbanisme décrit ainsi dans sa revue *Paris Projet* le « paysage urbain déstructuré » des arrondissements de l'Est de Paris dont 13e et le 20e font partie : « une moindre qualité de mise en valeur de l'environnement urbain, du paysage de quartier, de la rue, des places, de l'aménagement, voire de l'entretien, de l'espace public. »[1752] Qualifiant ces arrondissements de « *patchwork urbain* » qui, mêlant « *des constructions très disparates dans leurs dates de réalisation, leurs hauteurs, leurs volumes, leurs matériaux* », les auteurs de ce numéro de *Paris Projet* affirme que cette hétérogénéité visuelle du bâti « [*donne] souvent une impression générale de désordre et de déstructuration qui contraste fortement avec les grands éléments de composition urbaine, d'organisation et de cohérence du domaine bâti et de l'espace public qui marquent, dans leur ensemble, les quartiers du Centre et de l'Ouest de Paris* »[1753].

Cependant, depuis le début des années 2010, les élus de ces deux arrondissements sont devenus les pionniers de la promotion du graffiti comme objet culturel dans l'espace public, avant même que cette politique ne soit reprise et intégrée aux politiques culturelles centralisées de l'Hôtel de Ville. On s'interroge ici sur le sens et les effets de la promotion culturelle du graffiti sur l'image de marque de ces arrondissements. Plus précisément, en prenant appui sur les travaux des géographes de la culture, on fait l'hypothèse que l'encadrement politique de la production des graffitis dans ces arrondissements favorise la patrimonialisation de ces espaces publics et la construction (ou le renforcement) d'identités territoriales valorisantes pour ces territoires populaires excentrés.

Autrement dit, la tolérance et la production de quelques formes de graffitis permet aux acteurs publics de valoriser certains types d'espaces publics et d'en figer la représentation autour d'une mise en scène normalisée par l'introduction de ces objets esthétiques. D'espaces banals, certains espaces publics de ces quartiers populaires acquièrent une valeur particulière grâce à l'introduction de peintures murales, représentant une mémoire populaire qui contribue à façonner l'identité même de ces espaces et, par extension, de tout un quartier. Métonymie de la mémoire populaire, le graffiti devient le support d'une « *reconstruction du passé* »[1754] qui repose cependant sur la sélection politique des éléments du passé symbolisés par ces peintures. La sélection des références au passé

---

[1748] Voir cadrage socio-démographique des arrondissements étudiés en Annexes.
[1749] *Ibid.*, p.11.
[1750] Voir chapitre 3.
[1751] Voir photographies 7e arrondissement, chapitre 3.
[1752] Atelier Parisien d'Urbanisme (APUR), *Paris-Projet* « Plan Programme de l'Est Parisin », n° 27-28, 1987, p.14.
[1753] *Idem.*
[1754] Guinard, 2014, *op. cit.*., p. 216.

mobilisées par les acteurs publics diffère d'un arrondissement à l'autre. À partir des entretiens réalisés, mais aussi de la communication publique produite par les Mairies d'arrondissement, on s'intéresse ici aux deux identités culturelles différentes que l'encadrement politique du graffiti permet de renforcer.

Si la Mairie du 13e utilise le graffiti pour construire et renforcer l'image d'un quartier populaire d'avant-garde artistique, les acteurs du 20e quant à eux s'en emparent pour façonner l'image d'un territoire militant et berceau du hip-hop dans les années 1980.

### *A. Dans le 13e, valoriser un esprit d'avant-garde et relier le graffiti à l'art contemporain*

Figure 40 - 13e arrondissement de Paris, carte de situation. J.Vaslin sur fond de carte google.

> *« À l'époque dans les années 1990, il y avait plein de galeries d'avant-garde, maintenant s'il y a plein de galeries de* street art*, c'est bien. »*[1755]

Dans le 13e arrondissement, outre le *leadership* du maire, la production de fresques de *street art* est au service de la construction d'une identité culturelle spécifique, celle d'un arrondissement marqué par les avant-gardes artistiques. Pour cela, les acteurs publics et privés de la politique du

[1755] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

graffiti du 13e, s'attachent à choisir un certain nombre de faits historiques pour retracer l'histoire culturelle de l'arrondissement dans laquelle ils s'insèrent.

Au premier rang d'entre eux, l'assistante du galeriste Mehdi Ben Cheikh, rencontrée en juin 2015, qui justifie l'implantation rue Goscinny du galeriste co-producteur des fresques du 13e, par l'attraction qu'aurait exercé sur lui le passé avant-gardiste de la partie sud-est de cet arrondissement :

> *« C'est le lieu qui a vraiment plu au galeriste, Mehdi Ben Cheick quand il s'est installé ici. […] C'était un quartier dans lequel il y avait les Frigos qui sont juste à côté, qui sont un lieu historique pour le street art et pour le graffiti, c'était vraiment un lieu où tous les gens qui avaient une bombe de peinture dans la main et qui venaient à Paris, allaient graffer sur les frigos. Dans le 13e il y a eu aussi les Charbonniers en 1993, le 13e c'était un lieu où il y avait pas mal de graffiti, de street art, de choses qui se passaient comme ça, comme tous les arrondissements qui sont un petit peu en périphérie du centre finalement. Aussi, la rue Louise Weiss qui est une rue qui est un peu plus bas, c'était une rue connue pour accueillir dans les années 1990 les premières galeries d'avant-garde à Paris, qui ont maintenant déménagé dans le Marais, donc il y avait Agnès B, il y avait Perrotin, une des très grandes galeries à Paris maintenant d'art contemporain mais qui expose aussi des street artists. Et ces galeries ont déménagé, laissant un peu le quartier à l'abandon au niveau de son identité culturelle. »*[1756]

Dans cet extrait d'entretien sont cités pêle-mêle des espaces culturels du 13e arrondissement au sein desquels des auteurs de graffiti ont peint ou exposé leurs peintures, à différents moments de leur carrière. La friche culturelle des « Frigos » est lieu de la culture *off* parisienne dans les années 1990 et 2000. Etudiée par la géographe Elsa Vivant, cette friche est un des cas d'étude à partir duquel elle a développé le concept de « culture *off* » dans ses travaux[1757]. Ancienne gare et dépôt frigorifié, le bâtiment dit des « Frigos » est resté un lieu d'activité industrielle de sa création en 1920 à sa désaffection en 1971. Propriété de la SNCF, il n'est pas réinvesti mais loué, à partir de 1980, à des occupants susceptibles de se satisfaire de ces grands espaces peu confortables, en l'occurrence des artistes. La démolition du bâtiment est programmée dans le premier projet de la ZAC « Paris Rive Gauche », puis abandonnée en 1996 suite à la mobilisation de ses occupants. En 2003, la Ville de Paris devient propriétaire du lieu et le rénove en partie. S'institutionnalisant progressivement, les Frigos accueillent aujourd'hui des ateliers d'artistes en tous genres. Si le lien entre les Frigos et le graffiti ne sont aujourd'hui que faiblement visibles, la friche culturelle que fut ce lieu dans les années 1980 et 1990 a permis à de nombreux auteurs de graffitis de peindre librement sur ses murs lorsqu'ils étaient encore identifiés comme un haut lieu de la culture *off* parisienne. À l'opposé de ce lieu *off*, l'assistante de Mehdi Ben Cheikh cite également des galeristes, représentants s'il en est de la culture *in*, c'est-à-dire la plus institutionnalisée, ici en l'occurrence via le marché de l'art. Dans les années 1990, la « Galerie du jour » d'Agnès B[1758] ou encore de la galerie Perrotin[1759] faisaient leurs premiers

---

[1756] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1757] Vivant, Elsa, « Les événements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, 2007, vol. 82/3.

[1758] La Galerie du jour est une galerie d'art contemporain, ouverte en 1984. Agnès B, créatrice de mode, est connue dans le monde du graffiti pour avoir été l'une des premières, à Paris, à exposer des œuvres réalisées par des auteurs de graffitis dans sa galerie, alors située dans le 13e arrondissement et aujourd'hui rue Quincampoix, dans le 4e arrondissement de Paris.

[1759] Bien que cette identification à l'espace avant-gardiste puisse sembler paradoxale, puisque Perrotin justifie justement l'un des aspects de son avant-gardisme par le nomadisme de sa galerie : « Changer d'espace est évidemment important, permet d'offrir aux artistes un contexte plus motivant. A exposer tous les deux ou trois ans dans le même espace, ils risquent de se lasser. Mes artistes sont très contents que j'aie déménagé tant de fois (j'ai eu une dizaine d'espaces) dans ma carrière : si j'ai tellement bougé, ce n'est pas, comme je l'entends souvent, par folie des grandeurs et

pas rue Louise Weiss, un espace identifié par la géographe Camille Boichot comme « *en marge des traditionnels quartiers de galerie d'art* »[1760]. Ayant exposé quelques auteurs de graffitis en tant qu'artistes, Agnès B et Emmanuel Perrotin sont aujourd'hui des galeristes très renommés du centre de Pari[1761]s.

En implantant sa galerie de *Street art* rue Gosciny en 2004, Mehdi Ben Cheikh se revendique donc de l'héritage culturel de ces lieux *in* et *off* ayant vu le passage d'auteurs de graffitis dès les années 1990. Mettant en avant son ambition de promouvoir le *street art* hors des murs de la galerie, son assistante affirme en entretien le prolongement de cet esprit d'avant-garde dans le travail d'*Itinerrance* : « *on est obligé de faire quelque chose d'autre, qui ait une ampleur urbaine* », et l'inscription de la galerie dans cette locale de l'art avant-gardiste s'incarnerait donc dans l'ambition du galeriste de « *transformer le quartier à l'image de ce que nous on voulait montrer* »[1762]. Cet esprit d'avant-garde est également vanté à travers le succès que semblent avoir acquis, politiquement, les projets de fresques réalisées grâce au partenariat entre Mehdi Ben Cheikh et la Mairie du 13e arrondissement. D'après Marie Baroin :

> *« le 13e est un peu un labo d'expérimentations, à tous les niveaux […], c'est pas pour rien que maintenant Hidalgo reprend "Paris Ville capitale mondiale du street art". C'est aussi à la sueur de notre front, c'est important »*[1763]

Par cette remarque, l'assistante de Mehdi Ben Cheikh fait de leur galerie l'incarnation contemporaine de l'esprit d'avant-garde artistique qui animerait ce quartier, et du graffiti l'image renouvelée de cette identité artistique. Elle estime enfin qu'*Itinerrance* a fait le « pari » de s'installer dans ce quartier, « un pari réussi » dans la mesure où d'autres galeries spécialisées dans la vente d'œuvres de *street art* se sont installées dans le quartier, comme la galerie Mathgoth ouverte en 2010 ou l'espace du Lavo Matik ouvert en avril 2014.

À cet héritage avant-gardiste qui ancre la promotion du graffiti dans l'histoire artistique de l'arrondissement, le directeur de cabinet du Maire du 13e ajoute l'héritage plus populaire des pochoiristes qui ont œuvré depuis les années 1980 sur les murs de la Butte aux Cailles, quartier faubourien du centre de l'arrondissement. Parmi eux, Miss Tic ou Jeff Aérosol, pochoiristes devenus aujourd'hui de véritables stars de l'art urbain parisien, mais aussi tout un tissu d'artistes amateurs, réunis au sein de l'association Lézarts de la Bièvre[1764]. Plasticiens en tous genres, les artistes de cette association ont pris l'habitude de proposer chaque année, à l'occasion de leur journée portes ouvertes, la création d'un parcours d'art urbain pour attirer les visiteurs. Parmi les auteurs de graffitis invités par cette association pour réaliser ce parcours, on trouve les peintres Jérôme Mesnager, Némo, les

---

désir d'épater le public. » (Emmanuel Perrotin, cité dans Martin-Fugier (Anne), 2010, *Galeristes, entretiens*, Actes-Sud, et elle-même cité dans Heinich, *Le paradigme de l'art contemporain*, p. 204.)

[1760] Voir notamment Boichot (Camille), « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », in *Territoires en mouvement*, 19-20/2013, p. 24 :

[1761] Ottavie, Marie, « Emmanuel Perroin amuse la galerie », *Next. Libération*, 27 septembre 2013, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2013/09/27/emmanuel-perrotin-amuse-la-galerie_935226 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

[1762] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

[1763] *Idem.*

[1764] Voir le site internet de l'association : http://lezarts-bievre.com (dernière consultation le 12 avril 2017).

pochoiristes Jeff Aérosol et C215, ou encore le graffeur Seth, dont le directeur de cabinet du maire du 13e arrondissement nous raconte la rencontre avec Mehdi ben Cheikh :

> *« Je vous ai parlé des Lézarts de la Bièvre ? Il y a des tas de petites opérations, mais […] c'est antérieur [à la politique du street art de Jérôme Coumet]. […] Seth, sa première intervention dans le 13e, il en a fait deux ou trois je crois et c'est avec Lézarts de la Bièvre, c'est eux qui l'ont fait venir. Alors on l'a inclus dans notre parcours street art, parce que ce sont des grandes fresques et qu'on fait de la com, donc on le met là-dedans. […] Effectivement on peut pas enlever son rôle moteur à Mehdi, c'est sûr, mais il n'est pas l'unique intervenant voilà. »*[1765]

« L'unique intervenant » des partenariats avec la Mairie d'arrondissement en matière de politique du *street art*, Mehdi Ben Cheikh l'est pourtant devenu, mais à travers cet exemple, on peut saisir l'histoire culturelle de l'arrondissement à laquelle cette politique se réfère, plus ou moins explicitement. Autrement dit, promouvoir le *street art* dans le 13e arrondissement c'est bien, pour les acteurs de cette politique, un moyen de valoriser une histoire culturelle et artistique particulière, présentée comme fondamentale dans l'identité de ses différents quartiers.

Mais la politique du *street art* est aussi présentée comme un moyen de valoriser une certaine esthétique urbaine, propre à cet arrondissement : les grands ensembles. Lorsqu'une fresque est réalisée dans le quartier des Olympiades sur un bâtiment de 70 mètres de haut, le gigantisme de la peinture devient un élément de fierté, là où l'urbanisme de tours était jusqu'ici davantage considéré comme un marqueur négatif de l'identité du 13e arrondissement :

> *« La plus grande fresque d'Europe c'est aux Olympiades, donc c'est le 13e. Pourquoi le 13e ? Parce qu'on est l'arrondissement de Paris où il y a le plus de tours, clairement. Donc forcément, il y a beaucoup plus choix »*[1766]

De stigmate, l'urbanisme de « tours » devient le prétexte à des « records » en matière de production artistique. Ici se joue donc clairement la rénovation symbolique de l'image du quartier. Symbolique, car même si les fresques sont, la plupart du temps, réalisées grâce à des échafaudages mis en place dans le cadre d'une rénovation ou d'un ravalement de façade, elles restent, seules, médiatisées. La publicisation de leur image peut même parfois contribuer à effacer les tours du paysage du 13e photographié. Par exemple, la première fresque réalisée par Shepard Fairey en 2012 est toujours présentée sous le même angle, c'est-à-dire parfaitement parallèle à l'objectif du photographe, de manière à ce que l'immeuble qu'elle couvre n'apparaisse pas dans la perspective :

---

[1765] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1766] *Idem.*

Figure 41 - Photographie tirée du site de la Mairie du 13e arrondissement : http://www.mairie13.paris.fr/mairie13/jsp/site/Portal.jsp?document_id=16612&portlet_id=2876 (dernière consultation le 17 avril 2016)

Sur cette photographie présentée sur le site de la Ville de Paris, au premier plan, la fresque de Shepard Ferray, telle une toile posée dans le paysage nocturne et calme du 13e arrondissement. Au second plan, un immeuble relativement récent mais de style plutôt haussmannien, d'une hauteur d'environ six étages. Au fond de la perspective, une église illuminée qui contraste avec le fond bleu foncé de la photographie. Autrement dit, cette fresque est ici posée comme une toile devant un paysage nocturne représentant des éléments architecturaux plutôt typiques du centre parisien. L'urbanisme de barres, qui caractérise pourtant les alentours de cette fresque est complètement absent de la photographie. L'ambiance calme de la photo, suggérée par l'œuvre elle-même et les couleurs de la nuit contraste par ailleurs avec le bruit que l'on peut entendre lorsque l'on se place, comme le photographe, face à la fresque, c'est-à-dire sous les voutes du métro aérien, entre les deux voies du boulevard que constitue la rue nationale. Les deux photographies ci-dessous nous permettent de mettre en valeur d'autres éléments du paysage urbain, que la photographie présentée sur le site de la Mairie du 13e arrondissement s'attache à masquer : l'immeuble sur lequel la fresque est réalisée, les immeubles alentour et la dense fréquentation journalière du quartier :

Figure 42 - Fresque de Shepard Fairey sur l'immeuble à l'angle de la rue nationale et du boulevard Vincent Auriol. Février 2017, jv.

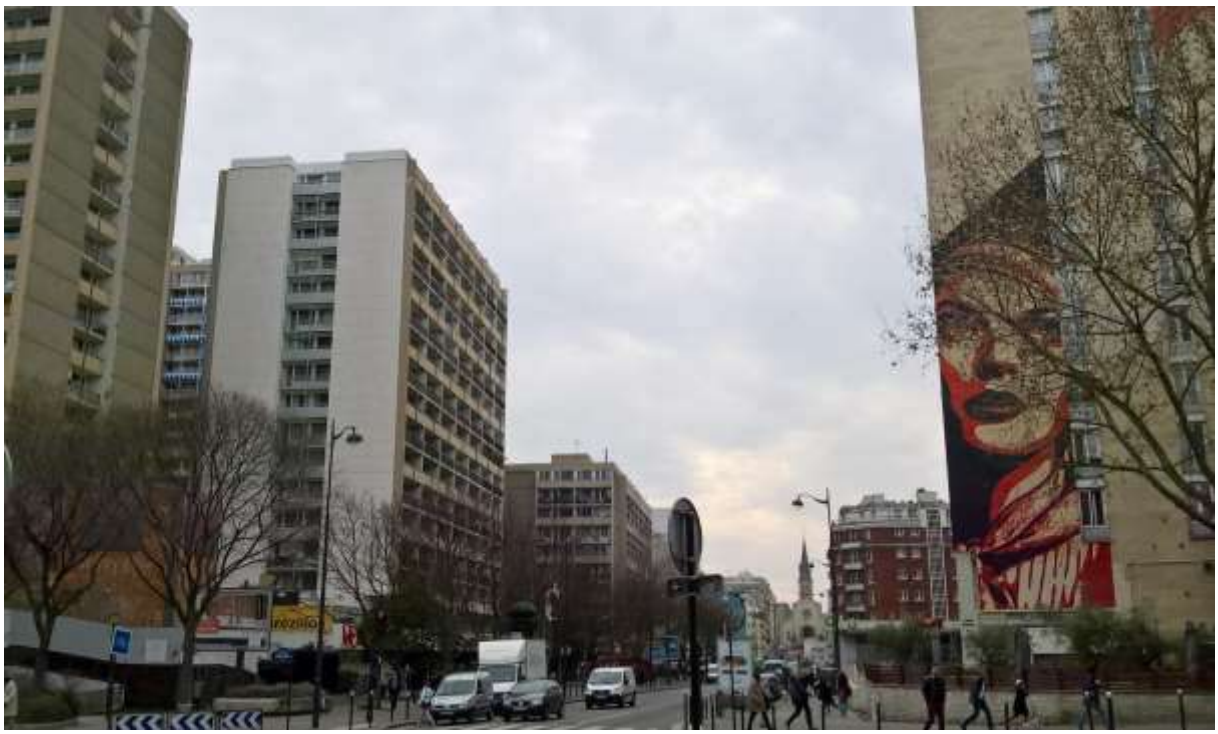


Figure 43 – Fresque de Shepard Fairey dans un quartier où prédomine l'urbanisme de barres. Février 2017, jv.

Si la production de fresques *street art* peut être présentée comme un moyen de retourner le stigmate que constitue l'urbanisme de barres pour l'image du 13e arrondissement, sa mise en scène contribue

cependant à euphémiser la prégnance de cette architecture sur le paysage urbain du quartier. Dans tous les cas, il s'agit bien ici d'utiliser la production de fresques pour produire une autre image du quartier, fondée sur une histoire culturelle et architecturale magnifiée.

### *B. ELARGIR LE RÉCIT HISTORIQUE DU 20E ARRONDISSEMENT.*

> *« Belleville incarne volontiers pour les Parisiens, une figure du quartier populaire, marqué par son tissu urbain composite, son édification sur des vagues migratoires successives, son dynamisme civique et associatif, mais aussi ses sociabilités populaires et ses activités touristiques. »*[1767]

Ainsi Roselyne de Villanova et Agnès Deboulet résument-elles l'identité du quartier de Belleville dans l'introduction de l'ouvrage collectif qu'elles dirigent en 2011, *Belleville, quartier populaire ?* Regroupant les contributions d'une quinzaine d'historiens, de sociologues, de géographes, urbanistes, architectes, anthropologues, cet ouvrage pose la question des racines et de l'actualité de l'identité populaire de quartier situé au Nord du 20e arrondissement. Partant du constat que ce quartier populaire connaît en effet un dynamisme associatif et culturel fort, on s'interroge dans cette sous-partie sur les discours qui entourent la gestion politique des graffitis comme objets culturels dans ce quartier, et plus largement dans l'arrondissement, et qui participent à élargir le récit sur l'identité du 20e arrondissement tout entier[1768].

#### 1. Un quartier populaire, métissé, citoyen et culturel

[1767] Deboulet Agnès et de Villanova Roselyne, « Belleville, laboratoire social ? », Introduction de Deboulet et de Villanova, dir., 2011, *Belleville, quartier populaire ?* Creaphis éditions, p. 10.

[1768] Si « Belleville » ne résume pas le 20e arrondissement, ce quartier à cheval sur les colines de Belleville et de Ménilmontant a cependant largement focalisé l'attention des sciences sociales, mais aussi de la création artistique, à tel point que c'est ouvent de son identité qu'est déduite celle de tout l'arrondissement. Ayant conscience du décalage qu'il peut y avoir entre la sociologie de la rue de Belleville, celle de la place Gambetta, au centre du 20e arrondissement et proche du cimetière du Père Lacahaise, ou encore celle de la rue Saint-Blaise, située au Sud de l'arrondissement et connue pour être l'espace le plus dense d'Europe, on considère cependant que c'est bien l'histoire du quartier de Belleville qui est au fondement de nombreux discours politiques sur « l'identité » du 20e arrondissement dans son ensemble. Nous présenterons quelques éléments pour attester de cette vision métonymique de l'arrondissement par les acteurs publics, tout en gardant à l'esprit l'idée que ce raccourci mériterait, en soi, d'être plus précisément analysé (et notamment à l'aune de l'histoire comparée d'autres quartiers du 20e).

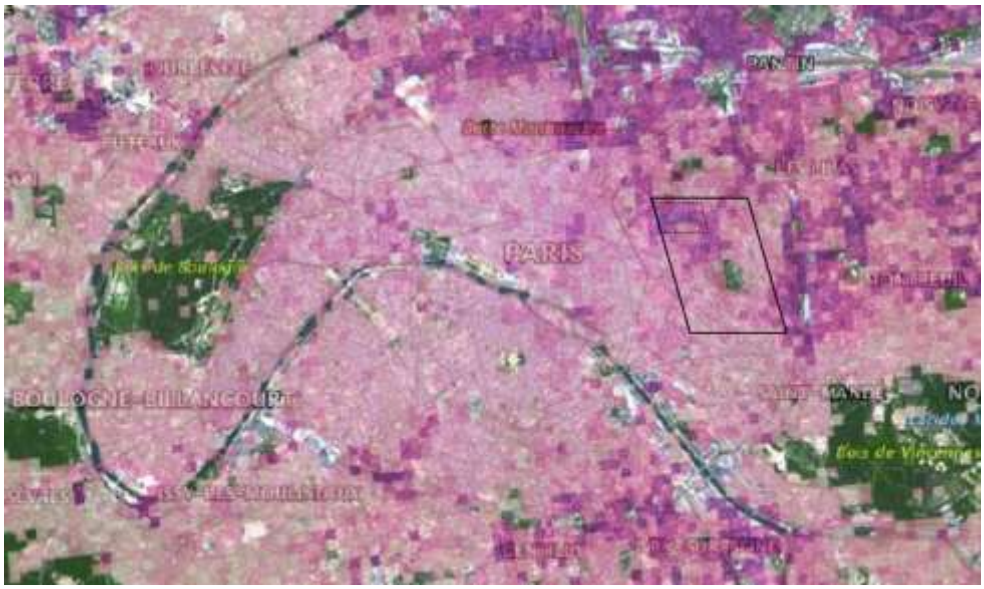



Figure 44 - Taux des ménages à bas revenus. Situation schématique du 20e arrondissement dans Paris (trait plein) et de Belleville dans le 20e arrondissement (pointillés).

Figure 45 - Taux des ménages à bas revenus, situation des limites du conseil de quartier de Belleville

## Légende : Taux des ménages à bas revenus.

Le nombre total de ménages dont le revenu fiscal par unité de consommation se situe en dessous du seuil de bas revenu (60 % de la médiane de la distribution) rapporté au nombre total de ménages :

- moins de 4,2 %
- moins de 8,2 %
- moins de 17 %
- moins de 25 %
- moins de 35,7 %
- plus de 35,7 %

Source : Revenus fiscaux localisés 2010 – INSEE

Sur ces deux cartes, issues du système d'information géographique de la politique de la ville, en ligne[1769], on peut clairement observer le fait que le quartier de Belleville reste celui dans lequel se concentre la plus grande proportion de ménages pauvres dans le 20e arrondissement, qui lui-même est l'un des arrondissements les moins fortunés de Paris.

L'identité populaire, métissée et politisée de Belleville est au cœur des représentations associées à ce quartier et, plus largement, au 20e arrondissement dans de nombreuses œuvres artistiques[1770]. Ces représentations sont également véhiculées par les acteurs publics, comme par exemple, l'ingénieur chef de la division de propreté du 20e arrondissement qui affirme en entretien que « les *arrondissements de l'Est ont toujours été considérés comme des arrondissements frondeurs* » et précise ce terme en évoquant « l*e mur des fédérés, Belleville, enfin ça… le premier maire de gauche qu'il y a eu c'est dans le 20e arrondissement* »[1771].

Marquée par l'histoire de l'immigration parisienne, par son passé industriel, par ses architectures hétérogènes et par sa population, structurellement plus pauvre et plus à gauche que la moyenne parisienne, l'identité de Belleville, est enfin au cœur de nombreuses études de sciences sociales : les travaux d'Eric Charmes prennent appui sur la rue des Cascades pour étudier la thématique du « retour à la rue », Patrick Simon quant à lui observe une partie de la population bellevilloise pour analyser l'histoire du développement d'une « authentique » vie juive-tunisienne dans le bas-Belleville[1772]. Dans ses travaux[1773], l'anthropologue Sophie Gravereau retrace enfin l'histoire de l'investissement du quartier par des artistes, depuis la fin des années 1980. Elle revient notamment sur la constitution de l'Association des Artistes de Belleville (AAB) et sa participation, avec l'association la Bellevilleuse, aux luttes qui ont conduit à l'abandon, par la Ville de Paris, du projet de ZAC qui devait conduire à la démolition de nombreux îlots le long de la rue de Belleville. Dans le prolongement de ces luttes qui ont marqué l'histoire politique contemporaine du quartier, la mobilisation pour la sauvegarde du relais de la Poste rue Dénoyez fait figure d'exemple récent de la valorisation de l'« authenticité » populaire du quartier par les pouvoirs publics. En juin 2013, par exemple, la Mairie du 20e arrondissement s'enorgueillit de cette opération de rénovation dans son magazine municipal :

> *« Au 17e siècle, grâce au développement de l'acheminement du courrier, les relais de postes se multiplient. Ils se transformeront en auberges pour les voyageurs. Celui de Belleville n'a pas fait exception à la règle. Il est aujourd'hui entièrement réhabilité. […] Cette maison basse d'un étage sur rez-de-chaussée est un rare témoignage du faubourg de Belleville précédant l'annexion et probablement de la fin du XVIIIe siècle. […]*

---

[1769] Voir http://sig.ville.gouv.fr/ (dernière consultation le 16 avril 2017). Carte réalisée grâce à l'outil « cartographie dynamique » sur le territoire de Paris. Application du filtre par carreaux « Taux de ménages à bas revenus ».

[1770] Par exemple, Bialot Joseph, 2005, *Belleville Blues*, éditions Autrement ; Gary, Romain, 1982, *La vie devant soi*, Gallimard ; Pennac, Daniel, la saga Malaussène ; Ronis Willy Rony et Daeninckx Didier, 2011, *Belleville Ménilmontant*, éditions höebeke, etc.

[1771] Entretien avec Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, Paris, rue des prairies, 7 décembre 2012.

[1772] Simon, Patrick, « L'invention de l'authenticité. Belleville, quartier juif tunisien », *Revue européenne des migrations internationales*, 2000, vol.16, n°2, pp. 9-41.

[1773] Voir notamment : Gravereau Sophie, Art et activisme dans le quartier parisien de Belleville, *L'Information géographique* 2012/3, vol. 76 ; « Être artiste à Belleville : un détournement "urbain" des règles de l'art », *Sociologie de l'Art* 2012/1 ; « Les artistes de Belleville : valeur et savoir-faire d'un quartier de Paris à leurs dépens ? », *Territoires en mouvement*, 2013, n°17-18, vol. 11 ; « Quand les créateurs investissent Belleville : se partager l'espace urbain », *Annales de la recherche urbaine*, n°106, juillet 2010.

*Cette belle bâtisse, classée Protection de la Ville de Paris au plan local d'urbanisme (PLU) a fait l'objet d'un pro gram me de réhabilitation par la RIVP. »*[1774]

Ce dynamisme associatif, dont témoignent les 464 associations du 20e arrondissement[1775], est au cœur de la « *capacité intégratrice et la créativité de ses habitants* »[1776]. Il contribue notamment à alimenter une image mythique du quartier, qui a tendance « *à perdurer malgré les transformations en profondeur des marchés immobiliers et du peuplement* »[1777]. Agnès Deboulet et Roselyne de Villanova ne le mentionnent pas ici, mais le 20e arrondissement et en particulier le quartier de Belleville est également marqué par une importante présence d'artistes et de productions artistiques, comme l'évoque un rapport commandé par la Mairie du 20e arrondissement en 2010 :

> *« L'Est parisien et plus particulièrement le 20e arrondissement est depuis plusieurs décennies un territoire d'accueil pour les artistes, en lien avec les nombreux locaux vacants à la suite du déclin de l'industrie et de l'artisanat depuis la fin du 19e siècle. Le 20e arrondissement est l'arrondissement qui compte le plus grand nombre d'ateliers d'artistes. »*[1778]

S'ils travaillent en ateliers, ces artistes ont, pour beaucoup, la spécificité de tourner leur pratique vers l'espace public, comme a pu le souligner la sociologue Sophie Gravereau dans ses travaux. Les boutiques-ateliers des collectifs d'artistes de la rue Dénoyez en sont exemple, de même que certains événements, comme la journée portes ouvertes de l'association AAB[1779], chaque année au mois de juin. En matière d'art contemporain, la géographe Camille Boichot identifie même Belleville comme un « *noyau artistique parisien* » puisque le quartier regroupe 15 lieux d'expositions d'art contemporain, ce qui le place en 4e position derrière le Marais qui en compte 82, Saint-Germain des Prés (32 lieux) et Créteil (20 lieux). Le quartier « Louise Weiss » dans le 13e arrondissement, évoqué plus haut, ne compte quant à lui que 9 lieux d'art contemporain[1780].

Quartier faubourien populaire, quartier métissé, quartier frondeur et quartier d'artistes, tels sont les piliers de l'image de Belleville, sur laquelle les acteurs publics tentent d'agir en coproduisant des fresques de graffitis sur ses murs, en partenariat avec l'association Art Azoï. Un faisceau d'indices nous conduit en effet à faire l'hypothèse que les transformations de l'espace public du 20e arrondissement contribuent en revanche à faire évoluer l'identité du quartier et à faire, progressivement, entrer l'histoire de l'art urbain dans le patrimoine local, et donc dans l'identité du quartier :

---

[1774] Mairie du 20e arrondissement de Paris, *Le Paris du 20e*, magazine municipal, été 2013. Disponible en ligne : http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?document_id=20116&portlet_id=3275 (dernière consultation le 20 avril 2017).

[1775] D'après les chiffres présentés sur l'annuaire en ligne des associations de Paris : http://w35-associations.apps.paris.fr/searchasso/jsp/site/Portal.jsp?page=searchasso (dernière consultation le 13 avril 2017). Les autres arrondissements comptent respectivement 158 associations dans le 1er arrondissement, 159 dans le 2e, 205 dans le 3e, 1999 dans le 4, 236 dans le 5e, 200 dans le 6e, 178 dans le 7e, 159 dans le 8e, 217 dans le 9e, 214 dans le 10e, 388 dans le 11e, 346 dans le 12e, 393 dans le 13e, 348 dans le 14e, 304 dans le 15e, 201 dans le 16e, 265 dans le 17e, 426 dans le 18e et 432 dans le 19e.

[1776] *Le Paris du 20e*, *op.cit..*, p. 5.

[1777] *Idem*.

[1778] ABCD Culture, *Etat des lieux de l'offre culturelle dans le 20e arrondissement*, rapport, 15 octobre 2010, p. 19.

[1779] Voir sur ce sujet Marguin, 2011, *op. cit.*, p. 134.

[1780] Voir carte 3.10, « Morphologie et caractéristiques des noyaux artistiques parisiens », in Boichot Camille, 2012, *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains. Le cas de Paris et Berlin*, Thèse de doctorat en géographie, p. 193.

*« On est un arrondissement historique. Quand même avant l'impulsion de la mairie du 20e, c'est un arrondissement qui comptait déjà énormément de graffeurs historiques type Nemo, Mosco, Mesnager qui étaient déjà intervenus. »*[1781]

Mesnager, Nemo, Mosko et associés, des pochoiristes dont une fresque collective est même présentée en bandeau sur la page « culture » du site de la Mairie du 20e, attestant de la volonté des acteurs de cette institution d'associer l'image de l'arrondissement à celle de ces peintures murales :

Figure 46 - Site de la Mairie du 20e arrondissement de Paris, capture d'écran du 13/04/17.

Mais les artistes pochoiristes ici mentionnés sont loin d'être les seuls à avoir peint dans le 20e arrondissement, le graffiti hip-hop, des années 1980 aux années 2000, a lui aussi largement profité des espaces libres qu'offrait le territoire hétérogène et en perpétuel renouvellement de cet arrondissement. Si l'histoire du hip-hop parisien reste encore largement à écrire, le 20e arrondissement de Paris fut un lieu important des différentes pratiques du graffiti en Île-de-France.

## 2. Valoriser l'histoire de la culture « off ». Le 20e, berceau du graffiti et du *street art*

Le rapport commandé en 2010 par la Mairie d'arrondissement mentionne par exemple qu'il existerait une « *relation ancienne du mouvement du* street art *avec le territoire du 20e arrondissement […] notamment autour des quartiers de Belleville et Ménilmontant, liée aux fortes mutations urbaines dans les années 1980* »[1782]. Citant la présence de pochoiristes « historiques » comme Mesnager ou Némo, en l'honneur desquels est organisée une exposition au Pavillon Carré Baudouin en 2009[1783], le rapport évoque également la présence « *dans une moindre mesure, de graffeurs sur l'arrondissement* ». S'il nous est impossible de prendre la mesure exacte de la présence des auteurs de graffiti hip-hop (ou *graffeurs*[1784]) dans le 20e arrondissement, quelques éléments nous permettent néanmoins d'attester de la vivacité de la création de graffiti hip-hop dans cet arrondissement des

[1781] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1782] ABCD Culture, *Etat des lieux de l'offre culturelle dans le 20e arrondissement*, rapport, 15 octobre 2010, p.20.

[1783] Le Pavillon Carré Baudoin est un espace culturel du 20e arrondissement de Paris. Du 15 mai au 29 août 2009, est organisée l'exposition « Art Urbain » au cours de laquelle sont exposées des œuvres de Mesnager, Mosko et associés, ainsi que Nemo. Le rapport ci-dessus indique qu'« en un peu plus de 3 mois elle a accueilli plus de 10 000 visiteurs (à titre de comparaison, l'exposition précédente d'une durée équivalente avait accueilli 7 000 personnes). »

[1784] Mais eux-mêmes se définissent plutôt comme des *writers* à l'origine. Les termes « tagueurs » et « graffeurs », ou « graffiteurs » sont davantage utilisés par les commentateurs extérieurs, puis repris par les auteurs de graffitis hip-hop eux-mêmes pour se définir. Cf. introduction générale.

années 1980 aux années 2000. Lors d'un entretien avec Gauthier Bischoff en juin 2012[1785], cet auteur et éditeur d'ouvrages sur le graffiti parisien[1786] est par exemple revenu sur la localisation des « terrains vagues » parisiens, dans lesquels se développaient la pratique du graffiti et les sociabilités entre graffeurs. Si un « terrain » désigne *a priori* l'espace vacant laissé par la démolition d'un bâtiment, entouré de quatre murs ou palissades, il peut aussi désigner un espace libre entouré par deux ou trois murs, voire seulement longé par un seul. Dans tous les cas, c'est bien le caractère fédérateur de ce lieu d'entraînement, « *laboratoire de styles* » (Gauthier Bischoff), qui fait sa spécificité par rapport à n'importe quel lieu abandonné. Les terrains sur lesquels se rencontrent les acteurs de la scène du graffiti parisien sont éphémères, surtout lorsqu'ils sont proches du centre-ville, car très vite « détruits », et c'est paradoxal, par la reconstruction d'un nouveau bâtiment à leur place. En revanche, à la périphérie voire à l'extérieur de Paris, leur durée de vie est beaucoup plus longue, car la pression foncière reste moins forte. De manière générale, les terrains sont nombreux aux abords des voies ferrées (car les graffitis qui y sont peints sont alors visibles par les voyageurs) et les abords de la petite ceinture sont très prisés par les auteurs de graffiti (pour le calme et la relative tolérance de leur pratique qui y règne). Des blogs de graffiti hip-hop proposent une trace de la mémoire de ces terrains puisque certains d'entre eux recensent des photographies de graffitis, classées par lieux. Le site « Maquis Art »[1787] répertorie par exemple des photos de graffitis par arrondissement et parmi eux, la catégorie « 20e » est celle qui comporte le plus de photographies (121 au total). À cette classification s'ajoute la présentation de photographies triées par « terrain », les terrains vagues identifiés correspondant par ailleurs avec ceux évoqués par Gauthier Bischoff en entretien : Avron, Belleville, Père Lachaise, Pyrénées, dans ces quatre catégories figurent près de 150 photographies de graffitis, également peints dans le 20e arrondissement. L'auteur du blog « Graffiti Paparazzi »[1788] propose quant à lui une présentation de ses photographies du graffiti parisien terrain par terrain, accompagnées par une mise en contexte de chacun d'entre eux (carte de situation, description du terrain et de ses accès, anecdotes personnelles[1789]). Sur ce blog, ce ne sont pas moins de dix squats et terrains vagues qui sont identifiés dans le 20e arrondissement, ou à sa frontière avec le 11e (un arrondissement lui aussi marqué par la présence historique de graffitis) : Avron, Alexandre Dumas, Charonne, Gambetta, Belleville, rue des Vignoles, Saint Bernard, Père Lachaise, etc. En entretien, Gauthier Bischoff insiste sur la dimension confidentielle et éphémère d'un terrain vague : découvert par un ou plusieurs auteurs de graffitis, ceux-ci s'en emparent généralement en petits groupes, vont peindre entre amis dans un terrain que seuls quelques initiés connaissent. Puis, lorsque le terrain gagne en popularité, certains le désertent et partent en chercher un autre, à moins que l'occupation du terrain ne soit brutalement stoppée par le démarrage d'un projet immobilier. Loin d'être le seul lieu de développement du graffiti en Île-de-France, le 20e arrondissement reste cependant un espace dans lequel une mémoire de la peinture en terrain vague s'est construite et continue d'être alimentée. Outre l'émergence d'un travail

---

[1785] Entretien avec Gauthier Bischof, Paris, dans un café près de la station Télégraphe, non enregistré, 31 mai 2012.

[1786] Gathier Bischoff est le cooteur, avec Julien Malland (alias Seth) d'un ouvrage intitulé *Kapital, un an de graffiti à Paris*, qui a pour ambition de présenter toute la variété des graffitis présents dans Paris en 2000. Créateur de la maison d'éditions « wasted talent » chez Alternatives, il est l'auteur de nombreuses petites monographies illustrées sur des auteurs de graffiti parisiens (Darco, etc.).

[1787] Présentation des photographies amateures par arrondissement et par terrain vague, pour les plus emblématiques d'entre eux, sur le blog : https://www.maquis-art.com/ (dernière consultation le 13 avril 2017).

[1788] Articles publiés sur le blog http://graffiti-paparazzi.blogspot.fr (dernière consultation le 13 avril 2017).

[1789] Voir par exemple le récit de sa découverte du terrain « Belleville » : http://graffiti-paparazzi.blogspot.fr/2011/05/belleville.html

historique sur ces terrains par des auteurs et blogueurs issus de la scène graffiti depuis le début des années 2010[1790], cette mémoire est également alimentée par la politique du graffiti de la mairie du 20e arrondissement. Développant des projets de « friche », c'est-à-dire d'occupation contractualisée d'un espace abandonné, la Mairie du 20e arrondissement semble à son tour, à partir de 2009, prendre en considération l'esthétique des lieux abandonnés dans sa politique culturelle.

## 3. Du terrain vague à la friche : l'incorporation d'une esthétique des lieux abandonnés dans l'image de marque de l'arrondissement.

Le premier projet de soutien culturel au graffiti a lieu dans le 20e arrondissement en 2009. Dans l'attente de sa rénovation, la RATP vide son ancien dépôt de bus situé à l'angle des rues Lagny et Pyrénées. Les murs de ce terrain, et notamment le mur qui longe la rue des Pyrénées, sont rapidement protégés puis mis en valeur par la mairie d'arrondissement. La tolérance du graffiti dans l'ancien dépôt de bus de la rue Lagny s'organise entre la Mairie du 20e et la RATP, puisque les deux institutions s'accordent pour ne pas effacer les graffitis (pour la Ville) ni porter plainte contre leurs auteurs (pour la RATP) dans l'espace de ce terrain pour une période délimitée, c'est-à-dire jusqu'au début des travaux de démolition reconstruction du dépôt de bus. Véritable laboratoire d'action publique, l'expérience Lagny est le premier espace de tolérance municipale à l'égard du graffiti dans le 20e arrondissement et elle est assimilables au modèle de la « friche », tel que l'a défini le géographe Lauren Andres, c'est-à-dire comme un lieu où les relations entre les propriétaires, les acteurs publics et les acteurs occupant temporairement la friche sont régulées par un « accord préalable ». Selon cette définition, « *les appropriations menées sur une friche de veille ne sont pas spontanées* »[1791]. C'est d'ailleurs en cela qu'une « friche culturelle » se démarque d'un « squat culturel ». Ou pour le dire autrement, on peut considérer avec Lauren Andres qu'un « squat » se transforme en « friche » dès que la relation entre les occupants, les propriétaires du lieu et les pouvoirs publics fait l'objet d'une contractualisation tacite ou explicite – le plus souvent, dans ce cas, dans le cadre d'une convention d'occupation précaire. Enfin, une dernière caractéristique des friches « *réside dans leur permissivité* », une permissivité « *synonyme de non-conformisme* »[1792].

Pour comprendre les raisons du développement de la première friche spécialement dédiée au graffiti sur cet emplacement, les propos de Nathalie Maquoi, l'élue à la culture, sont éclairants :

> *« Le dépôt de bus Lagny, […] c'était un bâtiment où vous n'aviez pas d'habitations au-dessus. Donc y'a aucun problème à bomber toute la journée. A un moment donné, si on veut que ça fonctionne, il faut qu'il y ait justement une bonne cohabitation des usages. Un mur pignon il ne peut pas être laissé comme ça à la libre expression. […] [Les graffeurs] sélectionnent naturellement et spontanément leurs murs comme ça aussi. Si*

[1790] Le blog « graffiti paparazzi » témoigne d'une intense activité de publication de 2011 à 2013. Gauthier Bischoff continue de mener, en parallèle à son travail d'éditeur, une accumulation de données sur les différents terrains parisiens. Par ailleurs, la publication en 2012 de l'ouvrage *Mouvement*, témoigne de la mise en valeur des photographies du terrain vague de Stalingrad/la Chapelle, plus célèbre terrain de graffiti de France, voire d'Europe à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Voir Boudet Marc, Ramier, Jay One, 2013, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor. 1984-89*, 19/80 éditions.

[1791] Andres, 2006, *op. cit.*, p. 7.

[1792] *Ibid.*, p. 6.

*vous regardez des murs qui sont ouverts par des graffeurs, ils ne tiennent jamais quand ils ne sont pas dans une bonne configuration. Donc c'est certainement du pragmatisme. »*[1793]

La Mairie du 20e tolère la production libre de graffitis dans le cadre contractuel qui l'unit, pour une durée déterminée, aux occupants des lieux, et aux propriétaires ; la tolérance des graffitis est provisoire et enfin, les espaces considérés ne sont pas situés dans une proximité directe avec des bâtiments d'habitation, ce qui limite le coût politique d'une telle tolérance vis-à-vis des riverains. « Bonne configuration » pour tester les effets de la tolérance des graffitis dans un périmètre circonscrit, les espaces désaffectés font aussi écho aux terrains vagues dans lesquels le graffiti s'est développé à Paris, depuis le milieu des années 1980. À ce titre, le choix « pragmatique » de tolérer les graffitis dans un espace de friche peut aussi être lu comme un premier dispositif de politique publique, économiquement et politiquement peu coûteux, qui participe à valoriser non seulement le graffiti mais aussi l'esthétique des espaces abandonnés dans lesquels il s'est largement développé dans le 20e arrondissement, au cours des années 1990 et 2000[1794]. Moment fondateur des politiques du graffiti, la friche du dépôt Lagny fut aussi éphémère puisque les travaux de reconstruction du dépôt de bus mettent en 2011 un terme à la liberté d'expression qu'offrait cet espace. Pourtant, la référence à ce projet reste très présente dans les propos des élus du 20e arrondissement. Mentionné en entretien par Nathalie Maquoi et Elise Herszkowicz, l'évocation de ce projet de friche permet de rappeler la prise en compte, par la Mairie du 20e arrondissement, de l'esthétique du terrain vague qui semble faire autant partie de l'histoire du graffiti que de celle de l'arrondissement. Ce projet revient également souvent dans les propos de la Maire du 20e arrondissement, Frédérique Calandra lorsque celle-ci cherche à montrer son engagement en faveur du graffiti :

*« Je rappelle pour ce qui est du soutien de la politique au graff […] nous avons obtenu de la RATP qu'elle confie le mur du dépôt de bus Plaine-Lagny pendant plusieurs années à des collectifs de graffeurs. Nous avons ouvert le mur du Square Karcher, les murs du Pavillon Carré de Baudouin, le mur à l'angle Pyrénées-Bagnolet, je crois que j'en oublie, Amandiers, etc. »*[1795]

Les lieux de la culture « off » dans lesquels le graffiti s'est développé, qu'ils soient des terrains vagues spontanés ou des friches gouvernées, disparaissent inévitablement dès qu'un projet d'aménagement se développe à leur place. Mais le souvenir de ces espaces reste et, paradoxalement, contribue à forger l'image de marque d'un quartier, voire d'un arrondissement, alors même que ces lieux particuliers ont aujourd'hui disparu. Le dispositif de « friche » sur le dépôt RATP est quasiment le seul, avec la rue Dénoyez évoquée plus haut, qu'ait promu la Mairie du 20e arrondissement, il se distinguait de la commande publique de graffitis en permettant une expression spontanée et non programmée des auteurs de graffitis pendant un temps donné. Sa longévité (plus de deux ans) et sa notoriété sont aujourd'hui encore une source de légitimité pour la politique du graffiti de cet arrondissement et alimentent la réputation du 20e en tant qu'arrondissement du graffiti.

---

[1793] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1794] Dans leur article « les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives » (*L'espace géographique,* 2011/1, tome 40, p. 15 à 30) Lauren Andres et Boris Grésillon insistent « sur le rôle des enjeux économiques comme partie prenante de la mutation de la friche culturelle non pas seulement vis-à-vis du seul propriétaire de la friche mais de l'ensemble des acteurs qui gravitent autour de cet espace. ».

[1795] Frédérique Calandra, Maire du 20e arrondissement, compte-rendu du Conseil d'arrondissement du 2 avril 2015.

À travers la collaboration entre la Mairie du 20e et l'association Art Azoï, la reconnaissance de la culture hip-hop comme un pan légitime de l'histoire culturelle du 20e arrondissement se traduit dans de nombreux projets de promotion culturelle du graffiti. Et si la responsable d'Art Azoï, évoque en entretien sa volonté de « s'ancrer sur le territoire »[1796], l'élue à la culture du 20e arrondissement, Nathalie Maquoi, affirme quant à elle :

> *« C'est une volonté que ce soit une politique de droit commun, oui, parce que ça fait 40 ans qu'on écrit des murs, [c']est lié à la culture hip-hop. […] C'est une valorisation de ces pratiques, une reconnaissance. »*[1797]

Les politiques du graffiti du 20e arrondissement visent la légitimation culturelle d'une pratique contre-culturelle historiquement implantée dans cet espace, mais en promouvant le graffiti par des voies institutionnelles, en choisissant les auteurs de graffitis tolérés et mis en avant, c'est aussi la patrimonialisation d'une pratique artistique qui se joue dans l'espace public. Cette patrimonialisation est d'abord rendue possible par la disponibilité de nombreux murs, soit propriété de la Ville, soit de bailleurs consentants et libérés de toute contrainte esthétique. À ce titre, l'adjointe à la culture du 20e arrondissement de Paris précise que la promotion des graffitis correspond bien à « *une prise en compte et une préservation de ce qui était déjà dans le patrimoine. Et puis des opportunités de faire des murs et puis ensuite l'idée de le valoriser* »[1798]. Mais, à travers le graffiti, c'est aussi l'histoire d'un espace urbain hétérogène, jalonné de terrains vagues, dans lesquels s'est développée une culture populaire, devenue métonymie colorée de cet arrondissement populaire, qui est valorisée. Commander quelques fresques et organiser la rotation des artistes sur les murs à programmation, c'est enfin un moyen pour les pouvoirs publics d'organiser la création dans l'espace public, de gouverner la production d'une pratique contre-culturelle jusqu'alors caractérisée par sa spontanéité et sa confidentialité.

*

Dans le 13e arrondissement comme dans le 20e, la politique de valorisation culturelle du graffiti menée depuis le début des années 2010 a été ici analysée comme une forme de patrimonialisation de la culture locale et comme un moyen, pour les élus d'arrondissement, de renouveler l'image de leur territoire d'action. Dans ces deux arrondissements, la valorisation de l'« art urbain » ou du « *street art* » correspond également à une ambition plus large de rendre visible certains aspects de l'histoire culturelle du territoire : le 13e est présenté comme un espace d'avant-garde artistique, alors les acteurs du 20e arrondissement insistent sur l'idée que ce territoire serait le berceau de l'art urbain parisien. Dans les deux cas, c'est bien un mouvement issu des lieux de la culture *off* qui est gouverné, valorisé et qui sert de support à la « mise en patrimoine »[1799] d'espaces publics par ailleurs peu valorisés, voire carrément dépréciés, notamment dans les discours des acteurs de la propreté[1800]. Bien que le choix des lieux, des artistes et des formes picturales n'obéisse pas exactement aux mêmes règles dans le 13e

---

[1796] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1797] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1798] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1799] Fleury, Antoine, « La mise en patrimoine des espaces publics. Regards croisés entre Paris et Berlin », in Djament Tran et San Marco, dir., 2014, *op. cit.*, pp. 222 – 240.

[1800] Voir cf. chapitre 3, section 3.

et le 20e arrondissement[1801], il s'agit bien dans les deux cas d'opérer une sélection esthétique, d'encadrer la production des œuvres, de leur donner, par les discours qui les accompagnent, un sens historique et politique déterminé et enfin de les préserver. En ce sens, le gouvernement culturel du graffiti se rapproche d'une politique patrimoniale relativement classique : c'est ce qui explique que celui-ci soit non seulement envisagé en tant qu'offre culturelle, mais aussi touristique « hors des sentiers battus ».

## II. POLITIQUE DU GRAFFITI ET DÉVELOPPEMENT D'UN « TOURISME HORS DES SENTIERS BATTUS »

> *« On a dans le 20e le Père Lachaise qui est un site touristique qui attire énormément et la problématique était, pour l'équipe municipale, que les touristes ne fassent pas que voir le Père Lachaise. […] On n'est pas un arrondissement avec beaucoup de patrimoine, ou en tout cas pas de patrimoine dans des grands circuits, donc l'idée a été de développer économiquement (se reprend rapidement), euh de penser un développement de territoire à partir d'une originalité, de quelque chose que n'avaient pas les autres. »*[1802]

En quelques mots, l'élue à la culture du 20e arrondissement pose les enjeux touristiques qui accompagnent la politique culturelle de valorisation du « *street art* » dans l'espace public. Soucieux de proposer une offre touristique plus large que celle rendue possible par la présence d'un seul « haut lieu » parisien dans l'arrondissement, les acteurs publics du 20e misent, à travers la production de fresques de *street art* dans l'espace public, sur le développement de parcours touristiques « hors des sentiers battus ». Proposée par Maria Gravari-Barbas et Marie Delaplace en 2015, l'opposition entre un tourisme de « hauts lieux » et un tourisme « hors des sentiers battus »[1803] semble particulièrement pertinente pour analyser les enjeux touristiques de l'action culturelle de promotion du graffiti dans les arrondissements populaires de Paris. Désignant des formes de tourisme mues par un attrait pour « *les lieux du quotidien* », disposant d'une image au caractère « *incontrôlé, inattendu, imprévu* », où se concentrent des activités créatives, le tourisme « hors des sentiers battus » attire des touristes issus des catégories moyennes et supérieures dans des espaces urbains qui se démarquent des « *vitrines* » touristiques traditionnelles, et le plus souvent centrales, des métropoles[1804].

Pour les arrondissements peu dotés en patrimoine ou en équipements culturels et touristiques attractifs, la construction de parcours touristiques « hors des sentiers battus » constitue un « *élément différenciateur* »[1805] essentiel pour développer une politique touristique attractive, à l'intérieur de la ville la plus visitée du monde. Le tourisme parisien repose en effet sur la fréquentation de hauts lieux patrimoniaux ou muséaux, tels que la Cathédrale Notre Dame de Paris (dont la fréquentation oscille entre 13,5 et 14 millions de visiteurs par an), la Basilique du Sacré cœur (entre 10,5 et11 millions de visiteurs annuels), le musée du Louvre (environ 9 millions) et la Tour Eiffel (entre 6,5 et 7 millions

---

[1801] Le premier puise dans les réseaux d'un galeriste qui expose des artistes internationaux pour réaliser des fresques monumentales, alors que le second s'appuie sur les connaissances plus locales de la présidente de l'association Art Azoï pour produire leurs œuvres sur des murs aux formes et localisations variées.

[1802] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

[1803] Gravari-Barbas, Maria et Delaplace Marie, « Le tourisme urbain "hors des sentiers battus" », *Téoros* [En ligne], 34, 1-2 | 2015.

[1804] *Ibid.*, pp.2-3.

[1805] *Ibid.*, p.5.

de visiteurs) [1806]. Loin de pouvoir rivaliser avec l'attractivité de tels niveaux de fréquentation, les 13e et 20e arrondissements misent cependant sur leur politique culturelle propre pour favoriser le développement de la fréquentation touristique et de loisirs de leurs territoires. Dans ces deux arrondissements, l'encadrement politique de la production culturelle de graffitis, appelés « art urbain » dans le 20e et « *street art* » dans le 13e, sert à la fois à redorer l'image de ces arrondissements, et à faire de cette identité revalorisée un élément de distinction par rapport aux arrondissements centraux. En ce sens, la manière dont s'articulent action culturelle et enjeux touristique est donc à comprendre en termes de « différenciation » des politiques des 13e et 20e arrondissements de Paris, par opposition à la « standardisation » de l'image de marque des hauts lieux touristiques de centre-ville. Si l'on a montré dans le chapitre précédent que la mise à l'agenda du graffiti dans la politique culturelle de Paris était le résultat d'une généralisation des actions menées dans ces arrondissements, il s'agit ici de montrer la permanence d'une action « différenciée » des mairies d'arrondissements, alors même que des dispositifs de valorisation du « *street art* » sont à l'œuvre à l'échelle de la Ville. Plus largement, la place que prend l'encadrement culturel du graffiti dans ces arrondissements s'inscrit dans une volonté politique de différencier non seulement l'action culturelle, mais bien aussi à travers elles, l'offre touristique de ces espaces éloignées des hauts-lieux traditionnels du tourisme parisien. En ce sens, le *street art* est bien, pour les élus d'arrondissement, un support de leur « capacité à développer une action publique spécifique »[1807] en matière touristique.

Ainsi, la politique culturelle menée par les 13e et 20e arrondissements de Paris serait aussi le support de politiques touristiques d'arrondissement naissantes. Il s'agit ici de montrer la manière dont les acteurs publics articulent discours et actes pour favoriser le développement d'une économie touristique liée au graffiti. La porosité entre action culturelle et action touristique semble se dessiner de deux manières différentes. Dans le 20e arrondissement, la politique du graffiti s'apparente à une « esthétisation »[1808] de l'espace public, susceptible d'emporter avec elle le développement d'activités festives et de loisir dans des espaces de la vie quotidienne de l'arrondissement. Dans le 13e, la Mairie d'arrondissement semble davantage impliquée dans la production d'une offre culturelle directement transposable en offre touristique.

### *A. L'ESTHÉTISATION DE L'ESPACE PUBLIC, SUPPORT DU DÉVELOPPEMENT D'ACTIVITÉS BRANCHÉES DANS LE 20E ARRONDISSEMENT.*

---

[1806] Sources Mairie de Paris, Office du tourisme et des congrès, Communiqué de presse du 16 juillet 2014, « Fréquentation culturelle 2013 à Paris » ; Communiqué de presse du 15 juillet 2015, « Fréquentation culturelle 2014 à Paris ». Voir aussi Observatoire économique du tourisme parisien, 2016, « Enquête fréquentation des sites culturels parisiens 2015 ». Documents disponibles en ligne : http://presse.parisinfo.com/etudes-et-chiffres/enquetes et http://presse.parisinfo.com/actualites/communiques-de-presse/frequentation-culturelle-2014-paris (dernière consultation le 11 mai 2017).

[1807] Douillet Anne-Cécile, Faure Alain, Halpern Charlotte, Leresche Jean-Philippe, « Articuler différenciation et standardisation dans l'analyse de l'action publique locale », *Pouvoirs locaux. Les cahiers de la décentralisation*, Institut de la décentralisation, 2012/2, n°93, pp.6-71.

[1808] Boichot Camille et Guinard Pauline, « L'esthétisation des espaces publics à Berlin (Allemagne) et Johannesburg (Afrique du Sud) : l'art pour vendre les espaces publics ou pour rendre les espaces à leurs publics ? », in Veyrat, Marc, dir., 2013, *Arts et espaces publics*, L'harmattan, pp. 151-177.

Entre Belleville et Ménilmontant, la production régulière de fresques réalisées par des auteurs de graffitis participe à l'esthétisation des espaces publics les plus communs du 20e arrondissement. Par « esthétisation », les géographes Camille Boichot et Pauline Guinard désignent : « un *processus d'embellissement de ces espaces, notamment au moyen de l'art* »[1809]. Dans un texte sur Berlin et Johannesburg, les deux géographes montrent que le développement d'activités artistiques dans les espaces privés a pu contribuer à l'esthétisation des espaces publics dans des quartiers périphériques des villes. En prenant leur raisonnement à rebours, on montre ici que l'esthétisation de l'espace public par les politiques du graffiti dans le 20e arrondissement de Paris entraîne de plus en plus d'activités touristiques privées.

Dans cet arrondissement, l'élue à la culture fait le constat que « *l'attrait touristique* » de son territoire n'est pas déterminé par la présence « *du patrimoine ou d'un grand musée* », comme ce peut être le cas dans les arrondissements plus centraux de Paris. Mais elle complète : « *par contre, le patrimoine que nous avons, c'est le patrimoine de l'art urbain* »[1810]. Valorisé dans un « *territoire métropolitain qui [est] resté depuis les débuts du tourisme dans l'ombre des zones centrales touristiques* »[1811], ce « patrimoine de l'art urbain » est précocement cartographié par la Mairie du 20e. En effet, dès les premiers pas du développement d'une politique du graffiti, en 2009, la Mairie d'arrondissement publie un livret qui présente un « *parcours avec Mesnager, Mosko et associés et Nemo* » et invite les visiteurs à « (re*)découvrir les œuvres des artistes Mesnager, Mosko et associés et Nemo à travers une balade dans les rues de l'arrondissement* »[1812] :

Figure 47 - "Circuit Découverte dans les rues du 20e arrondissement", Mairie du 20e arrondissement, 2009.

[1809] *Ibid.*, p. 151.
[1810] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.
[1811] Gravari-Barbas, Delaplace, 2015, *op. cit.*, p.9.
[1812] http://www.mairie20.paris.fr/mairie20/jsp/site/Portal.jsp?document_id=16938&portlet_id=3470 (dernière consultation le 9 mai 2017).

À ces lieux d'observation du travail des auteurs de graffiti identifiés dès l'exposition « Art Urbain » au Pavillon Carré Baudoin en 2009[1813], avant le développement du partenariat avec Art Azoï, s'ajoutent aujourd'hui les murs à programmation et autres fresques pérennes produites depuis 2010 dans l'arrondissement. Mais qu'ils soient produits spontanément ou commandés par la Mairie, les graffitis du 20e arrondissement sont relativement éparpillés sur le territoire et invitent ceux qui souhaitent les découvrir à s'éloigner des grands axes et des lieux desservis par les transports en commun. Comme l'explique la responsable d'Art Azoï, Elise Herszkowicz, la mise en valeur ou le fléchage des peintures produites dans le cadre de la politique d'art urbain du 20e arrondissement est n'est pas une priorité :

> *« Moi personnellement, je me concentre et d'ailleurs c'est des fois ce qu'on me reproche, je me concentre plutôt sur le 'faire' que sur le 'faire-savoir' parce que je n'ai pas forcément le temps et les moyens de faire les deux. Donc la valorisation n'est pas un préalable. […] Elle se fait par les gens qui passent, qui s'en saisissent. La valorisation, c'est vraiment des histoires de territoire ou en tout cas de gens qui passent et qui s'arrêtent, et qui discutent, et qui échangent et avec qui il y a des aventures qui se créent. Donc pour moi, la valorisation elle se fait comme ça. […] Mais voilà, c'est quelque chose de plutôt naturel, en tout cas au sein d'Art Azoï, on n'est pas sur une stratégie de valorisation avec des outils et des process très déterminés par rapport à ça. »*[1814]

On retrouve ici une caractéristique centrale du tourisme « hors des sentiers battus » tel que Maria Gravari-Barbas et Marie Delaplace le définissent. Ce tourisme n'est pas nécessairement balisé et « *peut concerner aussi bien les lieux lointains, exotiques et inatteignables, restés "vierges" de la présence de touristes, que les lieux du quotidien* »[1815]. Les graffitis produits dans le cadre du partenariat entre la Mairie du 20e et Art Azoï sont d'ailleurs destinés aux habitants du 20e arrondissement, tout autant qu'aux visiteurs extérieurs et illustrent parfaitement l'idée selon laquelle « les *catégories touristiques se brouillent* » entre « *lieux ordinaires* » et lieux touristiques[1816]. Enfin, comme dans le cas de la rue Dénoyez, évoqué plus haut, cette production culturelle favorise des pratiques touristiques « *réputées "authentiques" ou, du moins, plus authentiques que les pratiques du tourisme de masse* »[1817]. Ce brouillage entre les acteurs et les lieux de l'action culturelle, la valorisation urbaine et la production touristique pourrait relativiser l'idée selon laquelle la politique d'« art urbain » du 20e arrondissement est une politique touristique. Deux phénomènes en attestent toutefois : le développement de pratiques commerciales de loisir autour de la présence de graffitis, d'une part, et la prégnance d'un discours concurrentiel et de différenciation de l'arrondissement, d'autre part.

Si la localisation des fresques du 20e n'est pas particulièrement balisée par Art Azoï ou la Mairie du 20e, d'autres acteurs se chargent néanmoins de la valoriser. La médiatisation dont a pu faire l'objet la rue Dénoyez entre 2013 et 2015 est par exemple révélatrice de ce phénomène. Le 20e arrondissement dans son ensemble est aussi régulièrement évoqué comme « *l'arrondissement du*

---

[1813] Le Pavillon Carré Baudoin est un espace culturel du 20e arrondissement de Paris. Du 15 mai au 29 août 2009, est organisée l'exposition « Art Urbain » au cours de laquelle sont exposées des œuvres de Mesnager, Mosko et associés, Nemo et Gérard Faure.

[1814] Elise Herszkowicz, table ronde « Les acteurs du street art » (retranscription partielle en annexes), Journée d'études *Les valorisations territoriales et touristiques du street art*, 5 mai 2017, Paris, Les Grands Voisins. Journée organisée par Sébastien Jacquot, Clotilde Kullmann (Université Paris 1) et Pauline Guinard (ENS), porteurs du projet *Articités* et lauréats de l'appel à projets Arts & SHS de la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme : http://www.fmsh.fr/fr/recherche/28365 (dernière consultation le 10 mai 2017).

[1815] Gravari-Barbas, Delaplace, 2015, *op. cit.*, p.3.

[1816] *Ibid.*, p.2.

[1817] *Ibid.*, p.8.

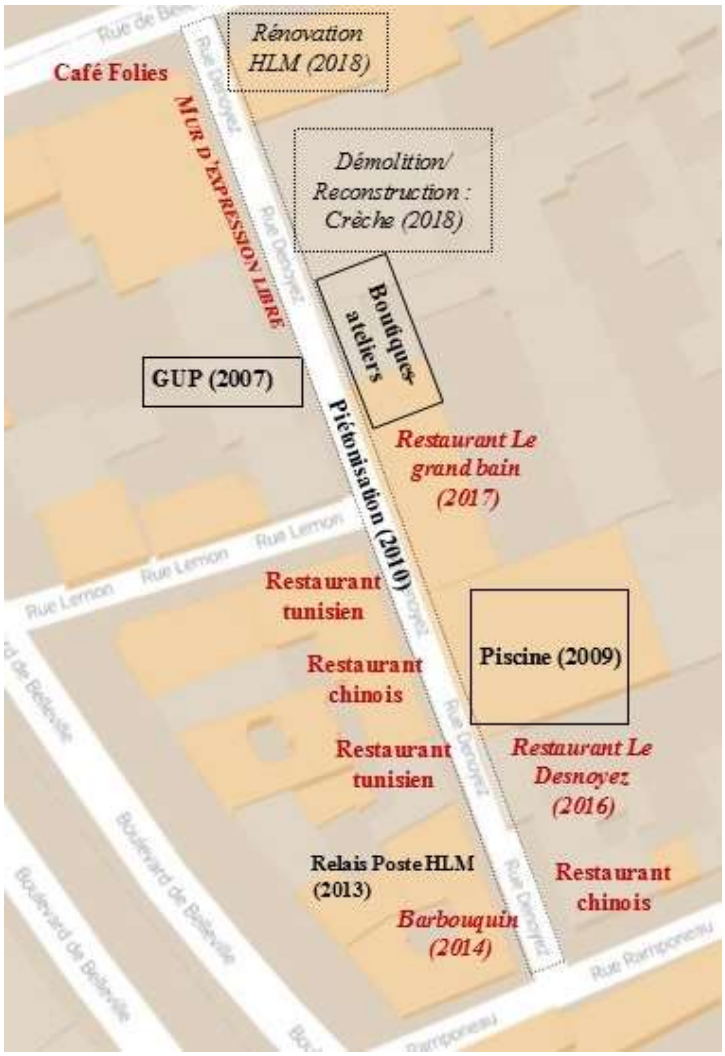
*graffiti à Paris* »[1818]. Il est par ailleurs remarquable d'observer les évolutions du commerce de loisirs dans le quartier du Bas-Belleville depuis 2013. Reprenons à titre de preuve l'exemple de la rue Dénoyez : à côté des restaurants traditionnels liés aux cultures juive-tunisienne et chinoise très représentées dans le quartier, et des cafés historiques de la rue (situés à l'angle avec la rue de Belleville notamment, les Folies, le Vieux Saumur), se développent de nouveaux cafés et restaurants branchés, ciblant visiblement un nouveau public. Le Barbouquin ouvre en 2013 dans les locaux rénovés de l'ancien relais de Poste. Ce café associatif cible un public jeune et branché, comme en atteste un article de *Télérama*, paru en juin 2016, dans lequel on peut lire que « *le Barbouquin, mi-coffee shop mi-librairie, est à l'image de sa propriétaire : atypique et chaleureux* »[1819]. Fin 2016, le restaurant « Le Desnoyez » ouvre au n°3 de la rue Dénoyez et se retrouve très rapidement référencé dans le très branché guide *Omnivore*[1820]. Enfin, catégorisé dans les rubriques « cuisine d'auteur » et « néobistrot », le restaurant « Le grand bain » est un restaurant ouvert en 2017 que le guide « Le Fooding » présente comme la « *[métamorphose d']un rade ibérique éculé en resto-loft manhattanien : comptoir en U de bois et laiton, mécano porte-verres, murs en béton poudré, loupiotes industrieuses, tables chinées* »[1821]. Le développement de ces nouveaux lieux de sortie visiblement destinés à un public plus large que celui du seul quartier de Belleville participe à la modification de la morphologie de la rue Dénoyez :

[1818] D'Angelo Robin, « 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 (dernière consultation le 10 mai 2017).

[1819] Di Vincenzo Rossana, « café, librairie ou expo street art, pourquoi choisir ? », *Télérama Sortir* n°3464, juin 2016. En ligne : http://sortir.telerama.fr/paris/lieux/autres/barbouquin,29483.php (dernière consultation le 10 mai 2017).

[1820] http://www.omnivore.com/manger/lautre-desnoyez/

[1821] http://lefooding.com/fr/restaurants/restaurant-le-grand-bain-paris (dernière consultation le 10 mai 2017).




Ces commerces attestent également du développement d'une offre d'activités festives, proches du métro et ancrées dans l'« ambiance » pour laquelle le Bas-Belleville est réputé et à laquelle les graffitis contribuent fortement.

D'autre part, à la banalité revendiquée des lieux dans lesquels sont valorisés les graffitis dans le 20e arrondissement s'oppose un discours sur la spécificité de cette offre et de l'arrondissement qui la produit. Répondant en entretien à une question sur les similitudes entre la politique d'« art urbain » du 20e et la politique du « *street art* » développée depuis 2014 à l'échelle de Paris, l'élue du 20e arrondissement en charge de la culture répond : « je ne sais pas si vous pouvez généraliser le cas du 20e »[1822]. La revendication d'une spécificité d'arrondissement s'inscrit d'abord, on l'a vu, dans la production d'un récit historique propre au 20e. Mais elle révèle également l'enjeu de différenciation inhérent à une production localisée du graffiti, par des acteurs eux aussi identifiés comme locaux.

[1822] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

*« J'ai monté il y a 6 ans une association qui s'appelle Art Azoï et qui est devenu, pour résumer, l'opérateur culturel de la Mairie du 20e en matière d'art urbain. Et pas que du 20e, mais comme c'est le territoire où on intervient énormément en tout cas, c'est le partenaire privilégié qu'on a. »*[1823]

Actrices de la politique culturelle spécifique d'un arrondissement, les élues du 20e et la directrice d'Art Azoï s'inscrivent en faux contre la politique du « *street art* » menée dans le 13e arrondissement. Aux propos policés de l'élue à la culture qui estime que les offres culturelles du 13e et du 20e sont « *complémentaires et que chacun essaye de construire une politique culturelle à partir de son territoire* »[1824], répondent ceux, plus explicites, de ses collègues. Rappelant qu'elle met en lien la Mairie et les artistes grâce à son association « à but non lucratif », Elise Herszkowicz regrette par exemple de voir se développer dans le 13e un partenariat entre un élu et un galeriste (Mehdi Ben Cheikh, galerie Itinerrance). Par ailleurs, interrogée sur les similitudes entre la valorisation culturelle du graffiti dans le 20e et dans le 13e, l'élue à l'urbanisme du 20e arrondissement lâche en entretien que « *le 13e ils sont en avance, faut qu'on les rattrape* »[1825], révélant ainsi la logique de concurrence qui anime ces deux arrondissements. Dans le prolongement des travaux d'Alain Faure sur la place croissante des idéologies et des valeurs dans la politique locale, on peut donc lire l'expression de cette concurrence entre les 13e et 20e arrondissements autour de la politique du graffiti, comme des marqueurs de la compétition politique qui anime leurs élus. Autrement dit, à deux manières d'encadrer culturellement le graffiti correspondraient à « *l'affirmation de deux visions du monde* », deux « *positionnements idéologiques* », véhiculés dans les discours qui accompagnent ces politiques locales du graffiti[1826]. Ainsi, la politique du graffiti incarne deux identités locales, deux « *idéaux* » de la place du graffiti dans les politiques locales, et des valeurs différentes qui, « *traité[e]s par les collectivités locales deviennent des programmes et des symboles à portée plus générale* »[1827]. En particulier, les discours qui entourent la politique du graffiti dans ces deux arrondissements témoignent d'un rapport différencié des élus d'arrondissement aux élus de la Ville de Paris[1828]. Mais ces discours entretiennent également une concurrence touristique, dans la mesure où la fréquentation de ces arrondissements par un public parisien, francilien et international se développe en effet autour de l'identité branchée qu'ils ont construit grâce à l'esthétisation des espaces publics qu'ont rendue possible leurs politiques du graffiti.

### *B. « STREET ART 13 », UN PROJET CULTUREL ET TOURISTIQUE*

---

[1823] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

[1824] Entretien téléphonique avec Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, le 28 mai 2015.

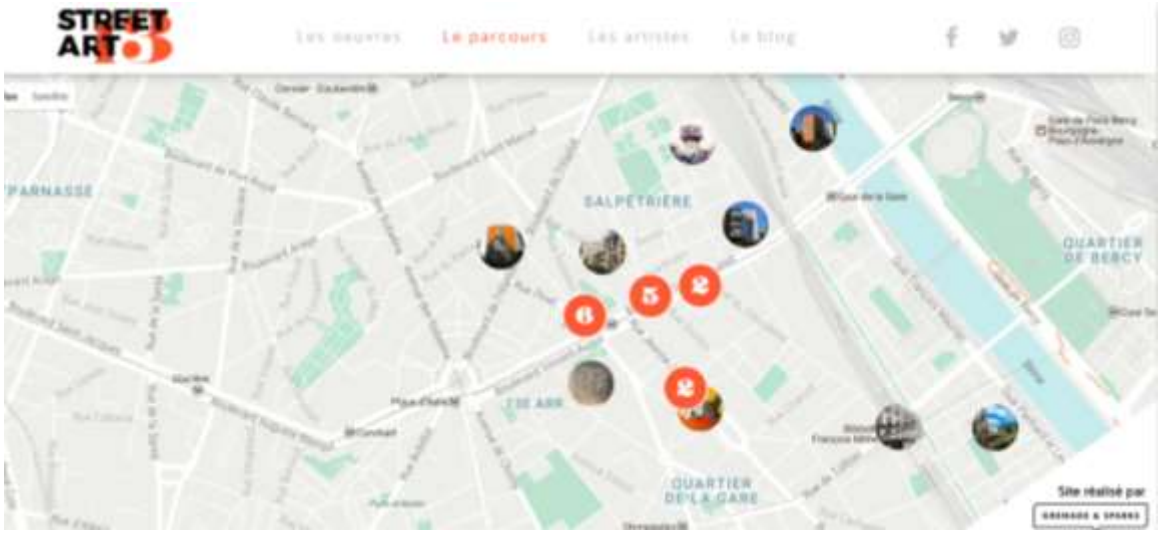
[1825] Entretien avec Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, en présence de Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme. Paris, mairie du 20e arrondissement, place Gambetta, 8 décembre 2014.

[1826] Faure, Alain, « Action publique locale et consensus politique. Les accords trompeurs de la petite musique territoriale », Arnaud Lionel, Le Bart Christian, Pasquier Romain, 2006, *Idéologies et action publique territoriale*, Presses Universitaires de Rennes, p. 144.

[1827] *Ibid.*, p.145.

[1828] Voir chapitre 5, section 3, notamment sur les relations de confiance/défiance avec le premier adjoint à la culture, Bruno Julliard.

Dans le 13e arrondissement, le responsable de la communication municipale d'arrondissement affirme qu'il « *y a une vraie volonté que la culture ne soit plus cantonnée aux arrondissements centraux de Paris* »[1829]. Mentionnant tour à tour la bibliothèque de France, le complexe de cinémas MK2, la rénovation des cinémas des Gobelins, l'installation de la fondation Jérôme Seydoux Pathé dans l'arrondissement, et bien sûr la politique municipale du « *street art* », il estime que « la culture dans le 13e, vit à nouveau » et oppose le développement de cette offre culturelle à un passé d'« arrondissement dortoir »[1830]. Autrement dit, la culture est ici directement considérée comme un facteur de l'attractivité de l'arrondissement, pour les Parisiens et au-delà. Si l'arrivée de la 14ème ligne de métro dans le 13e arrondissement en 1998 a évidemment rendu plus accessible un territoire qui l'était peu, le développement de l'offre culturelle semble entièrement tourné vers l'augmentation des usages de loisir de l'arrondissement. Or ces dernières années, c'est l'offre de « *street art* » qui semble avoir le plus servi cette ambition, à travers le développement de parcours touristiques sur le thème du « *street art* », pensés par la Mairie du 13e arrondissement autour du label « *Street art* 13 » et de l'idée d'un « musée à ciel ouvert ». Ce « musée » consiste essentiellement dans la production de fresques murales concentrées notamment le long de la ligne de métro aérien qui parcourt le boulevard Vincent Auriol entre la Place d'Italie et Bercy. Reprenant le vocabulaire de l'action culturelle, ce « musée » immatériel et gratuit (pour sa production comme pour sa visite) fait l'objet d'une communication intense dont l'objectif est bien de diffuser une offre touristique en expansion. Un site internet dédié à la politique du « *street art* » a notamment été créé : streetart13.fr. Proposant « *un parcours dans le 13e » permettant de découvrir « 22 artistes de renommee mondiale [sur] 50 fresques monumentales* » [1831], ce site présente les artistes, les œuvres et des parcours pédestres permettant de les découvrir dans l'arrondissement :




L'onglet « blog » présente tous les articles de presse locale, nationale et internationale, qui retracent l'évolution des fresques de *street art* dans l'arrondissement. Attachés à démontrer la

[1829] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.
[1830] *Idem.*
[1831] http://www.streetart13.fr/ (dernière consultation le 9 mai 2017)

dimension internationale de ce projet, les acteurs publics n'hésitent pas, sur le site internet de la Mairie du 13e arrondissement, à présenter la politique du *street art* comme un moyen, pour la Ville de Paris dans son ensemble, de « *s'inscri[re] dans la lignée de New York ou Lisbonne* »[1832]. Ces deux villes sont mentionnées par le responsable de la communication comme des « exemples » en matière de développement du « *street art* ». Si ce développement « *s'est fait ailleurs* », il s'agit bien dans le cas de Paris de présenter le 13e arrondissement comme l'espace géographique et politique le plus en pointe dans cette niche touristique que constitue le « *street art* ». L'événement de la « Tour 13 », ouvert en septembre 2013 au public, reste d'ailleurs en la matière le plus médiatisé des projets *street art* de l'arrondissement :

> *« Après effectivement, il y a un côté notoriété voilà, effectivement, quand pour la Tour 13 vous savez qu'en Russie, au Brésil ou n'importe où dans le monde, il y a eu un article bon voilà. […] Ça me donne envie d'y aller moi. »*[1833]

Et cette rhétorique de la comparaison internationale s'enracine sans difficulté dans le discours journalistique. Interviewé par Dominique Poiret dans *Libération* Jérôme Catz[1834] fait une comparaison explicite entre la ville de Miami, « *la capitale du genre : on y trouve environ 3 000 fresques* », et le 13e arrondissement de Paris qu'il considère comme un « équivalent » qui, « *grâce à l'action conjointe et fructueuse de son maire, Jérôme Coumet et du directeur de la galerie Itinerrance* » réussit « à *faire venir Shepard Fairey en 2012* »[1835]. Dans cet article comme dans d'autres, le journaliste prend acte de l'existence de l'espace concurrentiel dans lequel les acteurs du 13e arrondissement inscrivent leur politique du *street art*, il le magnifie et entérine l'existence d'une offre culturelle et touristique *spécifique* à cet arrondissement dans Paris.

Par ailleurs, ces parcours de fresques sont, on l'a vu, conçus par la Mairie du 13e en partenariat avec l'association APAPUC, structure juridique qui facilite les collaborations entre l'administration et les membres de la galerie Itinerrance. Rien d'étonnant, dans ce contexte, à constater que la valorisation des « parcours *street art* 13 » est également reprise dans la communication de la galerie qui présente, par exemple, un autre plan des murs réalisés dans l'arrondissement :

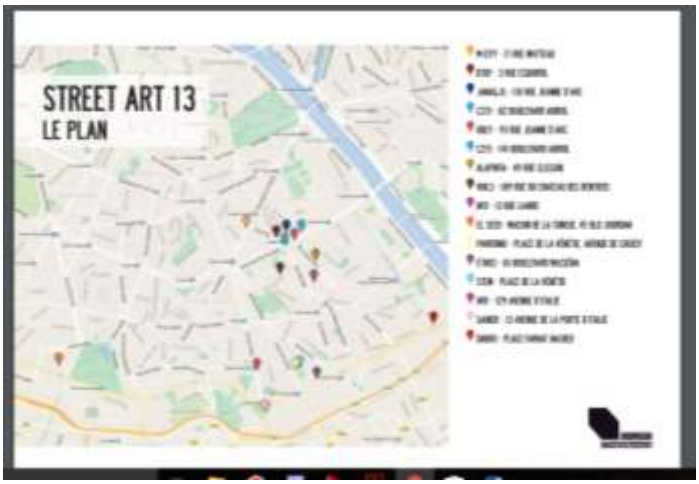
---

[1832] http://www.mairie13.paris.fr/mairie13/jsp/site/Portal.jsp?page_id=712 (dernière consultation le 9 mai 2017)

[1833] Entretien avec Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, Paris, place d'Italie, 9 décembre 2014.

[1834] Auteur de plusieurs ouvrages sur le *street art*, dont notamment Catz, Jérôme, 2013, *Street Art. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion. Il est par ailleurs le fondateur du réseau de galeries d'art urbain « *Spacejunk* ». En particulier, sur la genèse de la galerie Spacejunk à Lyon, voir Vaslin, Julie, 2011, *Apprivoiser le graffiti ? Quand la Mairie de Lyon participe à la définition d'un monde*, Mémoire de Master 2 analyse des politiques publiques, IEP de Lyon, pp. 164-167.

[1835] Poiret, Dominique, « Jérôme Catz ; le street art fait partie du patrimoine », *Next Libération*, 20 septembre 2014, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/09/20/jerome-catz-le-street-art-fait-partie-du-patrimoine_1104005 (dernière consultation le 1er juillet 2017).




Autrement dit, ici, l'action publique de valorisation culturelle du *street art* participe directement au développement de l'activité commerciale d'une galerie d'art. La visibilité donnée par les pouvoirs publics à ce projet culturel, au nom de l'attractivité touristique dont il est conçu pour être le véhicule, profite directement à la renommée d'une activité commerciale, celle d'une galerie en particulier – mais aussi à d'autres, comme la galerie Matgoth créée en 2010 par Mathilde et Gautier Jourdain[1836]. Concrètement, la production de fresques murales dans l'espace public est donc un moyen de développer l'offre culturelle, l'offre touristique, mais aussi les activités commerciales liées au tourisme et au marché de l'art sur ce territoire. Outre le marché de l'art, c'est aussi un ensemble d'activités festives qui peuvent profiter de la venue de nouveaux visiteurs de cet espace public esthétisé par le *street art*. Ainsi, l'assistante du galeriste Mehdi Ben Cheikh, considérant l'implantation de la galerie dans la rue Goscinny comme un « pari réussi », se félicite du dynamisme économique qui se développe dans le quartier de la ZAC Rive Gauche :

> *« Ce qui amène les gens c'est peut-être aussi, y'a de plus en plus de cafés, des bars, des sur les quais aussi il y a un petit peu de choses donc voilà, ça devient un peu, alors qu'avant y'avait rien du tout. […] Il commence à y avoir une vie autour, […] ça fait se déplacer les gens dans un quartier où ils n'avaient pas l'idée d'aller pour sortir etc. donc c'est bien pour nous. »* [1837]

La politique culturelle de valorisation du « *street art* » dans le 13e arrondissement est donc le moteur d'une attractivité fondée sur les balades urbaines, le commerce de l'art mais aussi la construction d'un cadre de vie propice au développement d'une ville festive. Le lien entre action culturelle et action touristique est très fort dans cet arrondissement.

*

Dans les 13e et 20e arrondissements, l'encadrement culturel de la production de graffitis participe à l'esthétisation des espaces publics. Considérés comme de nouveaux éléments du patrimoine local, les fresques commandées par les mairies d'arrondissements deviennent le support de politiques touristiques différenciées. Habituellement mobilisée pour saisir la « *capacité des territoires*

[1836] Gautier Jourdain est par ailleurs un ami de Thom-Thom, co-fondateur du MUR, qu'il épaule dans la sélection des artistes qui interviennent rue Oberkampf depuis 2003 (Thom-Thom, Journée d'études Valorisations du street art, 5.5.17).

[1837] Entretien avec Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, Paris, rue Gosciny, 3 juillet 2015.

*infranationaux à mettre en place des systèmes de gouvernement originaux et/ou à légitimer leur action par des dispositifs […] particuliers* » [1838], l'opposition entre « standardisation » et « différenciation » des politiques publiques s'avère ici fructueuse pour comprendre les logiques qui animent, à l'échelle des politiques d'arrondissements, le développement d'un usage touristique, à l'échelle locale, des encadrements culturels du graffiti. En effet, la valorisation culturelle du graffiti participe à « *l'éclatement et l'autonomisation croissante des échelons locaux* » que sont les arrondissements, ainsi qu'à diffuser « *de nouvelles représentations des territoires* »[1839]. Enfin, si elle n'engendre pas une « *sectorisation accrue de l'action publique* »[1840], cette valorisation permet aux élus d'arrondissement de travailler différemment les catégories sectorielles. L'enjeu est ici moins de construire une politique touristique forte, que de mobiliser les dispositifs culturels pour produire des ordres esthétiques différenciés dans ces arrondissements, par rapport à l'ordre esthétique normé du centre de Paris[1841]. Les élus misent alors sur cette esthétique *propre* aux arrondissements périphériques pour qu'un développement touristique « hors des sentiers battus » se développe sur leurs territoires. Et ces stratégies d'esthétisation différenciée sont loin d'être uniformes : alors que l'on remarque le développement d'activités de loisir privées dans les espaces « esthétisés » du 20e arrondissement, l'équipe municipale du 13e arrondissement participe quant à elle directement à l'élaboration d'une stratégie touristique en produisant des supports de communication où elle propose des parcours touristiques balisés. De deux manières différentes, l'action culturelle des mairies d'arrondissement sert donc de support au développement d'« *itinéraires alternatifs à ceux pratiqués habituellement afin de décongestionner les espaces touristifiés ou de renouveler l'image des destinations* »[1842]. À l'échelle des arrondissements, et compte tenu de la légèreté (financière et en nombre d'acteurs impliqués) des dispositifs de promotion des graffitis, la porosité entre enjeux culturels et enjeux touristiques est donc très forte. Mais la porosité des enjeux culturels et touristique est également sensible dans le gouvernement du graffiti, à l'échelle de la Ville de Paris.

## CONCLUSION DE LA SECTION 2
## PATRIMONIALISATION DES GRAFFITIS : DU « CATALOGUE CULTUREL » AU CATALOGUE TOURISTIQUE

Si la valorisation culturelle des graffitis par les Mairies d'arrondissement peut, on l'a vu dans le cas de la rue Dénoyez, venir renforcer des processus concrets de rénovation urbaine, elle est également mobilisée pour rénover l'image de marque, plus abstraite, des quartiers. Associés à l'histoire politique ou culturelle des arrondissements populaires de Paris, les graffitis réalisés dans le cadre de commandes publiques deviennent les emblèmes d'une identité positive, promue par la communication publique des Mairies d'arrondissement. À l'échelle locale, les équipes de ces Mairies favorisent même, plus ou moins vaillamment, le développement d'activités touristiques commerciales

[1838] Douillet, Anne-Cécile ; Faure, Alain ; Halpern, Charlotte ; Leresche, Jean-Philippe, 2012, *L'action publique locale dans tous ses états : différenciation et standardisation*, l'Harmattan, p.9.
[1839] *Ibid.*, p.10.
[1840] *Idem.*
[1841] Voir chapitre 3, section 3.
[1842] Gravari-Barbas, Delaplace, 2015, *op. cit.*, p.6.

dans les espaces publics où se déploient les graffitis. La production de graffitis participe ainsi à patrimonialisation d'espaces publics éloignés des hauts-lieux touristiques parisiens. C'est ainsi qu'émerge, sous l'effet de l'action culturelle des Mairies d'arrondissement, une offre touristique « hors des sentiers battus » dans les 13e et 20e arrondissements de Paris.

Pensée à l'échelle de la Ville de Paris, cette patrimonialisation peut être saisie dans la perspective plus large des décentralisations culturelles dans la Ville, depuis le début des années 2000. En effet, avant même que ne se développe une politique culturelle d'arrondissements autour du *street art*, l'équipe municipale de Bertrand Delanoë avait, dès 2001, concentré ses efforts sur la diversification de l'offre culturelle parisienne. Les grands équipements créés pendant ses deux mandatures sont des marqueurs essentiels de la politique de « rééquilibrage des équipements publics », menée par Christophe Girard[1843]. Rééquilibrage en termes de développement d'esthétiques nouvelles, comme les pratiques numériques à la Gaîté Lyrique, mais aussi rééquilibrage en termes spatiaux, puisque le « 104 » se situe dans le 19e arrondissement, situé au Nord-Est de Paris. La création des maisons des pratiques amateurs s'inscrit à ce moment-là, elle aussi, dans ce mouvement de déconcentration de l'offre culturelle dans tous les arrondissements de Paris. Prolongeant ce mouvement, les soutiens publics au développement culturel du graffiti dans le 13e et le 20e arrondissement participent à la création d'une offre culturelle dont le contenu et les lieux sont nouveaux. Estimant que l'élection d'Anne Hidalgo n'augure « pas [d']une mandature dans laquelle on va ouvrir de nombreux équipements », Anne Lehut se réjouit, en 2016, du développement d'une politique culturelle hors les murs qui, dans les 13e et 20e arrondissements, alimente à moindre coût et dans une logique décentralisée le mouvement de diversification du « catalogue culturel »[1844] municipal impulsé pendant les mandats de B. Delanoë. Mais, de la diversification du catalogue *culturel* à celle du catalogue *touristique*, il n'y a qu'un pas que les élus des 13e et 20e arrondissements franchissent manifestement. Si la valorisation culturelle des graffitis dans ces deux arrondissements s'inscrit dans une stratégie de rénovation de l'image de marque des quartiers populaires et périphériques de Paris, la constitution de cette nouvelle image profite directement au développement d'une offre touristique pensée et impulsée par les pouvoirs publics au niveau des arrondissements et progressivement réinsérée dans les stratégies touristiques de la Ville de Paris dans son ensemble. La différenciation de l'offre touristique à l'échelle des arrondissements, passe ainsi par la production d'esthétiques urbaines qui symbolisent des identités locales différenciées par rapport aux « hauts-lieux » touristiques de Paris, mais aussi et peut-être surtout par des « *récits politiques de différenciation* »[1845]. En effet, les dispositifs eux-mêmes, tels les murs à programmation, les fresques, font l'objet d'une diffusion au bien-delà des seules limites territoriales de ces arrondissements.

En 2017, les schémas de développement touristique de la Ville de Paris, mais aussi de la Métropole du Grand Paris inscrivent clairement le « *street art* » dans les enjeux de la planification touristique des territoires. Dans ce contexte, la recomposition de l'action culturelle municipale est envisagée comme un levier essentiel des nouveaux enjeux du développement touristique parisien, et le « *street*

---

[1843] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.

[1844] Friedberg, E., Urfalino Ph., 1984, *Le jeu du catalogue, les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation Française.

[1845] Douillet *et ali*., 2012, *op.cit.*, p.11.

*art* » devient un objet transversal relativement standard entre ces deux domaines d'action publique. Dans la dernière section de ce chapitre, on reviendra sur l'entrée du graffiti dans les préoccupations des acteurs du tourisme parisien.

## SECTION 3. LA MISE EN TOURISME DU « *STREET ART* » : VERS UNE STANDARDISATION DES POLITIQUES DU GRAFFITI ?

*« Il ne faut pas négliger par ailleurs à quel point les axes de la politique culturelle parisienne se mêlent à d'importants enjeux économiques. On peut penser en premier lieu au tourisme, mais il s'agit aussi de soutenir des activités qui animent localement les différents quartiers de la ville. »*[1846] *Bruno Julliard, 2015.*

À travers l'analyse des récents développement des dispositifs de valorisation culturelle du graffiti, on propose ici de saisir le flou qui entoure la politique culturelle municipale, à l'aune de ses frontières poreuses avec celle du tourisme. Précisément, on fait l'hypothèse que le gouvernement du graffiti, objet culturel permettant de façonner l'apparence des espaces publics, consiste en un ensemble de dispositifs de plus en plus semblables, voire « standardisés »[1847] qui répondent à la fois aux objectifs des politiques culturelles et aux ambitions des politiques touristiques, permettant ainsi leur imbrication, sur le terrain délimité du gouvernement de l'espace public[1848]. Les « récits de la différenciation » des espaces populaires tendent à s'homogénéiser et à s'articuler avec la production standardisée d'esthétiques urbaines fondées sur le développement du *street art*. La standardisation des dispositifs de promotion du graffiti comme objet de l'esthétisation des espaces publics est visible à travers l'émergence d'acteurs privés qui, dans les arrondissements périphériques de Paris tout comme dans les communes populaires situées à l'Est de Paris, nouent des partenariats avec les pouvoirs publics pour construire des projets de plus en plus nombreux de valorisation du graffiti. Nouveaux professionnels de la production et de la médiation culturelle autour du graffiti, ces acteurs, le plus souvent associatifs[1849] contribuent à la diffusion, voire à la standardisation des dispositifs de soutiens culturels du graffiti dans le Grand Paris, à des fins culturelles, mais aussi touristiques. Répondant à l'augmentation de ces partenariats, deux documents publiés en 2017 font de leur multiplication coordonnée l'un des piliers des stratégies de développement touristique de la Ville de Paris et de la Métropole du Grand Paris. Préfigurant une standardisation des politiques du graffiti, dont on montrera qu'elle est en partie amorcée, ces documents programmatiques nous permettront, finalement, de questionner les effets potentiels de cette standardisation sur la normalisation esthétique des espaces publics grand parisiens. En effet, le contexte de concurrence inter-urbaine internationale, considéré comme un moteur essentiel des politiques touristiques justifie la définition des ambitions économiques de Paris à l'échelle de la nouvelle Métropole du Grand Paris. Créée le 1er janvier 2016, cette nouvelle institution politique est en passe de devenir l'échelle à laquelle se définit la politique touristique[1850]. L'analyse des frontières sectorielles poreuses entre action culturelle et action

---

[1846] Extrait d'une interview accordée au magazine Métropolis. Avril 2015, disponible en ligne : https://www.metropolis.org/sites/default/files/media_root/voice_of_the_mayors/22_la_voz_de_los_alcaldes_julliard_paris_0.pdf (dernière consultation le 13 mai 2017).

[1847] Douillet, *et ali*. 2012, *op.cit.*

[1848] Les objectifs des politiques culturelles, liés à la professionnalisation des auteurs de graffitis souhaitant embrasser une carrière artistique ne sont ici pas évoqués. Ils mériteraient cependant d'être questionnés dans un autre travail, dans la mesure où l'on peut se demander si le fait d'accéder à des commandes publiques est un élément déterminant, ou non, de la construction d'une carrière artistique pour ces auteurs.

[1849] Comme les associations Le Mur ou Art Azoï, étudiées en détails dans les chapitres 4, section 3 et 5, section 2.

[1850] La Métropole du Grand Paris, créée le 1er janvier 2016 regroupe 124 communes : la Ville de Paris, les communes des Hauts-de-Seine, de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, ainsi que 7 communes de l'Essonne et du Val d'Oise, soit près de 7,5 millions d'habitants. Parmi les compétences de ce nouvel échelon d'action publique, « le développement et l'aménagement économique, social et culturel ». Voir http://www.metropolegrandparis.fr/fr/content/en-savoir-plus (dernière consultation le 16 mai 2017). Créée suite au vote du projet de loi relatif à « la modernisation de l'action publique

touristique implique donc de porter un regard sur le processus de métropolisation des politiques publiques à l'œuvre depuis début 2016 à Paris.

La porosité de la frontière entre culture et tourisme n'est pas récente et quelques auteurs se sont penchés sur son histoire. Parmi eux, Vincent Dubois évoque notamment la volonté d'André Malraux, dès la création du ministère des Affaires Culturelles en 1959 de réaliser « *le rattachement aux Beaux-Arts du haut-commissariat au Tourisme* »[1851]. Suite à l'échec de cette ambition, l'anthropologue Saskia Cousin remarque que le tourisme reste « à *partir de ce moment-là considéré comme une activité de loisirs relevant de l'industrie ou de la culture de masse, jugée incompatible avec la nature supérieure de la Culture* »[1852]. Cependant, elle souligne qu'en 1987 est signée la « Convention Culture-Tourisme », première trace du rapprochement entre le ministère de la Culture et le Secrétariat d'Etat au tourisme. Plus largement, c'est à partir des années 1980, que l'incompatibilité jusqu'ici perçue par les acteurs des politiques touristiques et culturelles eux-mêmes entre leurs domaines d'action publique respectifs est ponctuellement dépassée[1853]. Le « tourisme culturel » est à ce titre étudié Saskia Cousin comme le point de convergence entre ces deux domaines d'action publique, selon une expression essentiellement employée par les acteurs publics eux-mêmes :

> *« Pour les responsables d'offices de tourisme et d'institutions touristiques locales ou nationales, le tourisme culturel est une pratique touristique qui comporte des visites "d'ordre culturel". Inversement, pour les conservateurs et les analystes du ministère français de la Culture, le tourisme culturel est une pratique culturelle que l'on effectue pendant ses vacances. »*[1854]

Le « tourisme culturel » est par ailleurs mobilisé au niveau des collectivités locales, notamment lorsqu'il s'agit pour elles de « *valoriser commercialement une "identité", […] une image de leur territoire* »[1855]. C'est donc à partir de son inscription dans ce domaine du « tourisme culturel », que l'on peut observer le positionnement du graffiti à la croisée des politiques culturelles et touristiques. Plus précisément, le « tourisme hors des sentiers battus »[1856] qui se développe dans les quartiers populaires de Paris autour de la valorisation du graffiti apparaît comme un sous-ensemble d'activités

---

territoriale et l'affirmation des métropoles » (Maptam), adoptée par le Parlement le 19 décembre 2013. « La métropole du Grand Paris est un établissement public de coopération intercommunale à fiscalité propre (EPCI), à statut particulier. » (https://www.iau-idf.fr/fileadmin/NewEtudes/Etude_1054/NR_644.pdf). Dans le cadre de sa mise en place, cinq compétences ont été transférées des communes à l'EPCI : « l'aménagement de l'espace métropolitain, la politique locale de l'habitat, la politique de la ville, le développement et l'aménagement économique, social et culturel, et la protection et mise en valeur de l'environnement et de politique du cadre de vie. » Voir également sur ce sujet, Gilli, Frédéric, 2014, *Grand Paris. L'émergence d'une métropole*, Presses de Sciencespo.

[1851] Dubois, Vincent, 1999, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, p. 220, note 34 : Malraux André, « l'Etat n'est pas fait pour diriger l'art mais pour le servir », interview par Franck Elgar, *carrefour*, 1952, reproduit in Augustin Girard, Geneviève Gentil, 1996, *Les Affaires culturelles au temps d'André Malraux (1959-1969)*, La documentation française, pp. 323-326.

[1852] Cousin, Saskia, « Le "tourisme culturel", un lieu commun ambivalent », *Anthropologie et Sociétés*, n°302, 2006, p. 153-173, §10.

[1853] Vincent Dubois précise notamment que l'espace social des politiques culturelles est « structuré autour de la dénégation de l'économie » et se définit « dans la conduite de politiques justifiées précisément par la nécessaire préservation de la culture à l'égard des "lois du marché". », in Dubois, 1999, *op. cit.*, p. 379.

[1854] Cousin, 2006, *op. cit.*, §5.

[1855] *Ibid.*, §6.

[1856] Cf. définition dans la section 2 de ce chapitre. Le tourisme « hors des sentiers battus » a pour caractéristique de favoriser le développement de balades urbaines, dont la production contribue à modifier l'espace public, de viser un public de touristes mais aussi de résidents et donc d'être un domaine d'action qui se situe à la frontière entre de plusieurs catégories d'action public comme le tourisme et culture, mais plus généralement l'aménagement des espaces publics.

relevant plus largement du « tourisme culturel ». Or, parce qu'il est rendu possible par la patrimonialisation d'espace publics jusqu'ici peu concernés par les pratiques touristiques, le tourisme « hors des sentiers battus » est à la fois un point de rencontre entre enjeux touristiques et culturels, mais, plus encore, c'est un sous-ensemble d'actions touristiques qui impliquent directement la transformation des espaces publics « mis en tourisme »[1857]. Cette expression, mobilisée par Maria Grabari-Barbas à propos du quartier *Lower East Side* à New York dans lequel se trouve le *Tenements Museum*, lui permet d'éclairer la manière dont un objet culturel passe du statut d'objet patrimonial à celui d'axe structurant des stratégies touristiques d'une ville. On utilise ici ce cadre pour rendre compte des transformations de l'espace public par les politiques du graffiti, qui favorisent non seulement le développement d'activités commerciales autour de ces fresques, mais aussi leur insertion dans les stratégies politiques de développement touristique, et donc économique, des quartiers populaires de Paris et du Grand Paris.

Il s'agit donc de contribuer, par l'étude d'un cas précis d'action publique, aux études qui font de la politique culturelle un levier essentiel du développement économique des villes. Pour cela, on fait l'hypothèse qu'en s'attachant à comprendre les ressorts de la « mise en tourisme » du graffiti, on pourra comprendre, dans cette dernière section, les mécanismes politiques par lesquels un objet de la politique culturelle devient un pilier de la politique touristique, ainsi que leurs implications dans la création de paysages touristiques standards. Pour cela, on s'intéressera dans un premier temps à la standardisation des dispositifs et des acteurs qui participent à la valorisation du graffiti, dans le cadre indifférencié de l'action culturelle ou de l'action touristique des collectivités. Puis, dans un second temps, on reviendra sur la formulation des mêmes objectifs de valorisation du graffiti à la fois dans les discours programmatiques de l'action culturelle, et dans les stratégies de développement touristique de la Ville de Paris, et de la Métropole du Grand Paris.

## I. STANDARDISATION DES DISPOSITIFS DE MÉDIATION TOURISTIQUE DU « *STREET ART* » DANS PARIS ET LA PETITE COURONNE

Les 13e et le 20e arrondissement de Paris sont considérés, au niveau de la Mairie de Paris comme des « arrondissements pilotes » en matière de politique culturelle du graffiti. Forts d'un certain succès, à travers notamment la mise à l'agenda culturel local du graffiti en 2014, les acteurs de ces deux arrondissements ont ouvert la voie à d'autres initiatives publiques et privées de valorisation du graffiti dans Paris. Alors que les acteurs des 13e et 20e arrondissement de Paris se sont spécialisés dans la production culturelle, d'autres acteurs tentent, à l'échelle de la Ville de Paris et des communes voisines, de proposer des formes de médiation du travail des auteurs de graffitis. Médiations culturelles, ces initiatives s'inscrivent aussi, voire surtout, dans l'économie du tourisme « hors des sentiers battus ». À ces formes de médiations relativement pérennes s'ajoute le développement de formes plus éphémères de valorisations du graffiti : l'urbanisme temporaire devient un support privilégié de la production d'événements de mise en scène du graffiti. Médiations culturelles et urbanisme temporaire sont ainsi les deux volets d'un même mouvement de professionnalisation des

[1857] Gravari-Barbas, Maria, « Chapitre 6 : Patrimoine, culture, tourisme et transformation urbaine. Le *Lower East side tenements museum*, New-York », in Djament-Tran et De Marco, 2014, *op. cit.*, p. 168.

acteurs, de commercialisation et de diffusion des graffitis dans quelques arrondissements de Paris, mais aussi dans d'autres communes d'Île-de-France. La standardisation des dispositifs d'encadrement culturel du graffiti semble donc s'inscrire dans un contexte de convergence des politiques du graffiti, à une échelle qui dépasse la seule Ville de Paris.

### *A. MÉDIATIONS CULTURELLES ET CONSTITUTION D'UNE OFFRE TOURISTIQUE DU STREET ART À PARIS*

En 2012, Bertrand Delanoë propose au Conseil de Paris d'accorder à l'association Lartefact une subvention de 10 000 euros « euros à titre de soutien à la réalisation d'une application smartphone et d'une carte imprimée dédiée "Paris *Street art*" »[1858]. La Maire de Paris d'alors vente ainsi les qualités du site développé par cette association, paris-streetart.com, qui « *encourage la découverte et le flux touristique en explorant le territoire parisien à travers la création contemporaine, à l'instar d'autres villes comme Bristol, Berlin ou Barcelone qui ont déjà proposé avec succès une offre touristique sur cette thématique* »[1859]. Souhaitant déjà favoriser la constitution d'« *une véritable mémoire artistique de la ville et sa banlieue* », il plaide pour le vote de la subvention à cette association dont le projet d'application permettra de recenser et localiser « *les différentes œuvres de « Street art » présentes dans l'espace francilien, permettant ainsi d'expérimenter physiquement le territoire à la découverte de ces nouvelles œuvres artistiques* »[1860]. Mise en ligne en 2013, l'application « *My Paris Street art* » est l'un des premiers moyens de médiation culturelle des graffitis publiquement soutenu par la Ville de Paris, avant même que le « *street art* » soit mis à l'agenda de la politique culturelle centralisée. S'ajoutant aux nombreuses expositions et ventes d'« art urbain » qui continuent de se développer dans la capitale, de nouveaux acteurs de la médiation culturelle privée émergent dans Paris et participent à la construction d'une offre touristique balisée autour de cet objet.

Parmi eux, les fondateurs du *Fresh Street art Tour*, Bénédicte et Laurent, qui proposent le 1er juillet 2015 leur première visite guidée des murs peints du 13e arrondissement de Paris. Ces deux cousins sont photographes amateurs et passionnés d'*urbex*[1861], une pratique qu'ils définissent comme un moyen de « *sortir des sentiers battus, aller dans des lieux à l'abandon* »[1862]. Deux éléments déterminants les conduisent à construire un premier parcours de découverte des graffitis dans Paris : d'abord, leur passion pour l'Urbex et la photographie les amène à photographier régulièrement des

---

[1858] Ville de Paris, Direction du développement économique, de l'emploi et de l'enseignement supérieur, Sous-direction du développement économique, Bureau du commerce et du tourisme. Projet de délibération : « 2012 DDEEES 98 Subvention (10.000 euros) avec convention avec l'association LARTEFACT pour le projet Paris Street Art (64000 PAU). »

[1859] *Idem.*

[1860] *Idem.*

[1861] Réduction de l'expression « exploration urbaine », pratique consistant à découvrir et explorer à pieds des lieux abandonnés (habitations, friches, usines désaffectées, etc.). Pratique notamment affectionnée par les auteurs de graffitis et photographes attirés par l'esthétique particulière de ces lieux. Voir notamment sur ce sujet Giverne Antonin, 2005, *Hors du temps* et 2012, *Hors du temps. Les graffitis dans les lieux abandonnés*, éditions Pyramid.

[1862] Entretien téléphonique avec Bénédicte et Laurent, fondateurs de l'association *Fresh Street Art Tour* à Paris, 11 février 2016.

graffitis, et ils remarquent qu'une demande se constitue autour d'eux, parmi leurs amis et sur les réseaux sociaux « *où les gens nous demandaient d'où sortaient nos photos, du coup, ils voulaient venir voir ce qu'on allait voir* »[1863]. Ensuite, lors d'un voyage à Berlin au début des années 2010, ils participent eux-mêmes à deux balades organisées par la structure « *Underground Berlin* » dans le but de découvrir rapidement des lieux où ils pourront réaliser les photographies qu'ils affectionnent : un tour « *street art* » et un tour « urbex ». Suite à cette expérience, Bénédicte suggère à Laurent l'idée de créer une structure similaire à Paris. Les premières balades, annoncées sur leur page Facebook, sont gratuites (et s'appellent d'abord « Free *Street art* Tours ») et plutôt spontanées : « *on n'avait pas d'ambition particulière, on était sans statut, […] et on passait une casquette à la fin de la balade* »[1864]. Laurent définit le « *street art* » comme : « *l'art de rue, […] les choses qui sont faites dans la rue* ». La première balade est construite dans le 13e arrondissement et présente à la fois les graffitis présents dans les rues du quartier de la Butte aux Cailles, et les fresques commandées par la Mairie du 13e aux alentours de la place d'Italie. Quelques mois plus tard, une seconde balade est construite dans le 20e arrondissement. Parcours d'environ 6 kilomètres les balades durent 2h30 au cours desquelles les deux guides cherchent à montrer « *la variété la plus large possible [d'œuvres], en essayant de tomber soit sur des œuvres et des artistes emblématiques, qui nous permettent d'avoir des discours sur l'œuvre, les techniques, l'artiste, le message porté par l'œuvre* »[1865].

Mais, à cette médiation centrée sur les peintures s'ajoute également un discours sur l'histoire de la ville, à travers le choix de « lieux emprunts d'histoire ou de messages » qui permettre de présenter les peintures dans leur contexte. Rapidement, les balades proposées sont facturées 11 euros et ciblent un public de visiteurs « *entre 25 et 40 ans* »[1866], essentiellement par l'intermédiaire d'un site internet[1867] et d'une page *Facebook*. Considérant leurs balades comme plus classiques et beaucoup moins « [sorties] des sentiers battus » que les explorations urbaines qu'ils affectionnent, Bénédicte et Laurent cherchent à transmettre aux visiteurs qu'ils accompagnent le souci de l'observation des formes urbaines, un regard qui, lui, leur semble davantage « hors des sentiers battus » :

> *« Nous on ne sort pas forcément des sentiers battus parce qu'on reste sur le trottoir, mais par contre, on essaye d'exercer l'œil des gens à observer différemment les lieux dans lesquels ils se baladent. »*[1868]

D'une expérience de balade urbaine bénévole à une activité touristique et commerciale qui se structure peu à peu, le *Fresh Street art Tour* est un exemple de la dynamique de professionnalisation et de commercialisation du « *street art* » comme objet culturel et touristique qui émerge à Paris depuis quelques années. Les parcours proposés par les deux médiateurs s'appuient d'abord sur l'offre de fresques co-produite par les mairies des 13e et 20e arrondissements, ainsi que sur les quelques espaces ou peintures que ces municipalités ont choisi de ne pas effacer (rue Dénoyez dans le 20e jusqu'en 2015, peintures de MissTic ou Jeff Aérosol sur la butte aux Cailles). Autrement dit, cet exemple atteste du fait que les élus de ces deux arrondissements ont bien créé les conditions de l'émergence d'une offre touristique commerciale dans les espaces publics où ils ont favorisé le développement des graffitis. Le *Fresh Street art Tour* n'est pas la seule initiative de médiation touristique à pouvoir se

---

[1863] *Idem.*
[1864] Laurent, *idem.*
[1865] *Idem.*
[1866] Bénédicte, *idem.*
[1867] Site de Fresh Street Art Tour : http://freshstreetarttourparis.com/index.php (dernière consultation le 14 mai 2017).
[1868] *Idem.*

développer dans le prolongement de la politique culturelle du graffiti. En février 2017, les éditions Alternatives publient le premier *Guide du Street art à Paris*, rédigé par Stéphanie Lombard, une photographe amateure et blogueuse, plus connue sous le pseudonyme « WonderBrunette »[1869]. Dès le préambule de ce guide touristique sensé « donner envie de redécouvrir la capitale »[1870], l'auteure souligne que sa réalisation est bien rendue possible par la pérennisation récente de certaines peintures murales dans Paris :

> *« Qui dit "street art", dit souvent "art éphémère"… C'est vrai mais pas tout à fait. Depuis une bonne décennie s'est installée entre la ville et l'art urbain une relation créatrice de liens et d'échanges […]. Avec la complicité des municipalités, des galeries et des associations […], celle-ci a permis d'accorder davantage de place à la culture urbaine qui trouve enfin des lieux d'expression. »*[1871]

Puis, tout au long du guide, des parcours sont proposés dans différents quartiers de Paris, parmi eux, nombreux sont ceux qui proposent de découvrir des peintures ou productions esthétiques qui échappent à l'effacement des graffitis ou qui ont sont le produit de la commande d'art public. Par exemple, dans la balade « du Marais à Beaubourg » sont présentés les graffitis peu effacés des impasses du 4e arrondissement[1872] et quelques fresques de la commande publique. Le parcours « Mouffetard / Butte-aux-Cailles » amène le visiteur dans les rues des 5e et 13e arrondissements de Paris, jusqu'aux œuvres de pochoiristes préservées de l'effacement par la Mairie du 13e arrondissement, et aux fresques réalisées dans le cadre des journées portes ouvertes de l'association Lézarts de la Bièvre. « D'Oberkampf à Belleville », présente le Mur de l'association du même nom, des fresques réalisées par le Bureau des Murs Peints au début des années 1990, la rue Dénoyez et les commandes d'œuvres co-produites par la Mairie du 20e arrondissement et Art Azoï. Enfin, la balade « Paris XIII » reprend directement le nom de l'arrondissement dont le Maire coordonne une politique du « *street art* » longuement évoquée ci-avant.

Cet ouvrage guide enfin ses lecteurs dans deux itinéraires qui le font sortir de Paris : l'un en direction de Pantin, l'autre de Vitry. Parallèlement, les deux fondateurs de la structure associative du *Fresh Street art* Tour sont contactés, quelques mois après sa création, par les Comités Départementaux du Tourisme (CDT) de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, deux institutions qui souhaitent leur apporter leur soutien, notamment en hébergeant dans un premier temps le système de réservation en ligne des balades. La formalisation d'une offre de balades touristiques semble donc s'articuler à la politique culturelle du « *street art* » de la Ville et des arrondissements de Paris, mais aussi à des soutiens franciliens émergeants. Mais, avant de revenir sur la diffusion de cette offre à l'échelle métropolitaine, on peut constater l'émergence d'autres types d'acteurs qui participent eux aussi à la standardisation des formes de production et médiation du *street art*, à travers l'exemple des projets d'urbanisme temporaire.

### *B. Le « street art », un objet standardisé de l'urbanisme temporaire*

---

[1869] Voir https://wonderbrunette.com/ (dernière consultation le 15 mai 2017)
[1870] Lombard, Stéphanie, 2017, *Guide du Street Art à Paris*, Alternatives, p. 7.
[1871] *Idem.*
[1872] Voir chapitre 3, section 3.

Le projet artistique et éphémère de la « Tour 13 », s'est appuyé sur la collaboration entre un galeriste, un élu, un bailleur social et de nombreux sponsors. Cette collaboration a rendu possible l'occupation temporaire d'un bâtiment propriété du bailleur et voué à la démolition. Fort d'un succès populaire et médiatique inattendu, l'événement « Tour 13 » ouvre la voie à l'imprégnation du graffiti dans les projets d'urbanisme temporaire à Paris.

Dans sa thèse de sociologie consacrée aux événements urbains temporaires, Benjamin Pradel défini l'urbanisme temporaire comme « *[l']action d'organiser l'espace public par des aménagements matériels et symboliques temporaires afin d'amplifier ses usages à court terme et d'accompagner, de valoriser ou d'anticiper des projets urbains à moyen et long terme* »[1873].

Concentrant son analyse sur une comparaison entre les projets « Paris-Plage » à Paris et « Bruxelles les bains » et « Plaisirs d'hiver » à Bruxelles, il démontre que l'urbanisme temporaire permet de créer une « *identité éphémère* », une « *mise en ambiance saisonnière des lieux* » qui alimentent une « *attractivité inattendue* » grâce au « *réinvestissement social, économique et médiatique* » des lieux ainsi mis en valeur[1874]. Objet de collaboration entre de multiples acteurs coordonnés par les pouvoirs publics, un projet d'urbanisme temporaire permet de tester de nouveaux usages d'un lieu avant d'engager leur modification pérenne[1875], mais aussi de valoriser un lieu à l'aube de sa rénovation. Si un projet d'urbanisme temporaire peut « enclencher des logiques d'appropriation d'espaces publics encore peu connus par les habitants et les usagers de la ville »[1876], il est aussi un moyen pour les pouvoirs publics de faire accepter les travaux à venir ou d'attirer l'attention sur le projet urbain en cours. Comme le précise Benjamin Pradel :

> *« L'urbanisme temporaire transforme les images de la ville pour en changer les cartes mentales en vue de revalorisation de certains quartiers […]. Son caractère périodique permet de justifier des projets en devenir en cristallisant des habitudes d'usages par un effet de cliquet réduisant les possibilités de retour en arrière sur des décisions politiques majeures. »*[1877]

Or, depuis 2013, on observe la multiplication des projets d'urbanisme temporaire qui, dans différents quartiers de Paris, favorisent notamment la production de graffitis dans des espaces centraux de la capitale. Si la présence de graffitis dans ces événements est variable, elle semble néanmoins devenue incontournable : Caserne Reuilly, Grands Voisins, Lab 14, etc. La régulière présence de graffitis dans l'urbanisme temporaire parisien vient accréditer l'hypothèse développée dans cette section, selon laquelle le gouvernement du graffiti s'inscrit dans des logiques de revalorisation des espaces publics. Trois exemples récents évoqués ici en attestent. Mais ils nous permettent également de révéler la standardisation de cette modalité du gouvernement du graffiti, située à la charnière entre des enjeux d'aménagement et de développement de l'attractivité, notamment touristique, d'espaces urbains jusqu'alors en marge de tout usage culturel ou de loisir. Les deux premiers exemples reviennent très rapidement sur la place des graffitis dans des projets

---

[1873] Pradel, Benjamin, 2010, *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle : les nouveaux rythmes collectifs*, Thèse pour le doctorat de sociologie, université Paris-Est, sous la direction de Francis Godard et Marie-Hélène Massot, p. 320.

[1874] *Idem.*

[1875] C'est le cas de Paris-Plage, qui a permis aux élus parisiens de proposer une réduction temporaire de la circulation automobile sur les voies sur berges de Paris pendant près de 14 ans, avant de fermer définitivement cet espace à la circulation.

[1876] Pradel, 2010, *op.cit.*, p. 314.

[1877] *Ibid.*, p. 308.

d'urbanisme temporaire multidisciplinaires, dans l'ancienne Caserne Reuilly (12e arrondissement) d'une part, et l'ancien Hôpital Saint-Vincent-de-Paul (14e arrondissement) d'autre part. Le troisième exemple, le Lab 14, est bien quant à lui un projet de valorisation exclusive du graffiti dans un bâtiment de la Poste promis à la reconversion.

Figure 48 - Caserne Reuilly, Paris, 12e arrondissement, juin 2015.

En juin 2015, le festival Paris Hip-Hop organise une exposition de graffitis, « Face au mur », dans l'un des bâtiments désaffectés de la Caserne Reuilly, dans le 12e arrondissement de Paris. Ce sont ainsi près de 1000 m² de graffitis qui sont ouverts au public pendant un peu plus d'un mois, en plein cœur de Paris. Ce projet s'inscrit dans le cadre d'une convention d'occupation précaire, qui permet aux organisateurs du festival, comme à d'autres acteurs associatifs, d'occuper provisoirement les locaux de cet ancienne caserne militaire, dont le bailleur public Paris Habitat est devenu le propriétaire en 2013[1878]. Cette acquisition permet à la Ville de Paris de programmer la réalisation de travaux à partir de 2016, visant à transformer l'ancienne caserne en logements sociaux, crèche, commerces et ouverture de nouveaux espaces publics. Dans l'intervalle entre l'acquisition des bâtiments et le début des travaux de réhabilitation, les locaux vacants sont loués à bas prix à plusieurs acteurs associatifs comme Emmaüs, Les Jardins d'Alice ou un centre d'hébergement d'urgence, qui s'installent autour de la « Maison du projet », espace municipal d'information sur la rénovation à venir. Marqué par la forte présence d'activités culturelles et sociales, ce projet d'urbanisme temporaire est le premier de cette ampleur suivi par la Ville de Paris qui intègre d'emblée dans son calendrier la production de graffitis.

Plus récemment, un projet d'occupation temporaire de l'Hôpital Saint-Vincent-de-Paul, intitulé les « Grands voisins », voit se développer de nombreuses activités sociales et culturelles à court terme

[1878] Voir notamment Lafont Maëlle, « À la caserne Reuilly, la culture squat a remplacé les képis », *Streepress*, 11 novembre 2014, en ligne : https://www.streetpress.com/sujet/1414510480-caserne-de-reuilly-squat-associations-paris, ainsi que Lorgerie Paul, 12 août 2015, « Squat de neuf ? », *Libération*, 1 août 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/08/12/squats-de-neuf_1362535 et sur le site de la Mairie du 12e arrondissement de Paris : http://www.mairie12.paris.fr/mairie12/jsp/site/Portal.jsp?page_id=586 (dernières consultations le 16 mai 2017)

en plein cœur du 14e arrondissement de Paris. Trois associations portent ici le projet d'occupation temporaire : l'association d'hébergement d'urgence « Aurore », celle de programmation culturelle « Yes we camp » et l'association de programmation urbaine « Plateau Urbain ». Soutenus par la Ville de Paris et la Mairie du 14e arrondissement, ces trois opérateurs organisent la vie associative dans l'hôpital abandonné, occupé par près de 140 structures variées[1879]. Dans l'attente de la réalisation d'un éco-quartier en 2018, l'occupation temporaire des 3,4 hectares du site rend notamment possible, outre l'hébergement de diverses activités associatives, l'ouverture d'ateliers d'artistes (comme celui de l'auteur de graffitis Katre, par exemple) et la production de graffitis dans l'espace temporaire d'occupation :

Figure 49 - Les Grands Voisins, Paris 14e arrondissement, octobre 2016.

Le développement des projets d'occupation temporaire d'espaces promis à la rénovation se distingue ici des seules conventions d'occupation précaire que la Ville de Paris pouvait, déjà dans les années 2000, signer avec des artistes (comme ce fut le cas rue Dénoyez). En effet, contrairement à une friche classique, ici un acteur intermédiaire est mandaté par les pouvoirs publics pour organiser l'occupation temporaire du lieu. L'association Plateau Urbain, créée en juillet 2013 est à ce titre emblématique de l'émergence de ce type d'institutions spécialisés dans la gestion des sites temporairement occupés. Prestataire professionnel des collectivités ou des bailleurs, plateau urbain permet à ces propriétaires, pendant « *la phase de transition qui précède la restructuration d'un bâtiment* », de louer l'espace vacant à des « *projets associatifs, culturels, solidaires ou de jeunes entreprises* »[1880]. Créant, l'espace de quelques semaines ou de quelques mois, un écosystème

[1879] Voir sur le site des Grands Voisins : https://lesgrandsvoisins.org/
[1880] Voir https://www.plateau-urbain.com/les-grands-voisins (dernière consultation le 15/05/2017)

d'activités éphémères dans un lieu alors ouvert au public, ces projets d'occupation temporaire bénéficient d'une ambiance au rayonnement de laquelle le développement de l'art et en particulier la production de graffitis sur les intérieurs ou extérieurs contribuent. Destinés à un public de riverains, de Parisiens, de Franciliens voire de touristes nationaux et internationaux, ces dispositifs se multiplient et semblent intégrer de plus en plus systématiquement les graffitis dans les mises en scène provisoires de l'espace qu'ils proposent. Certains projets d'urbanisme temporaires sont même entièrement consacrés à la production et à la diffusion de graffitis. Outre la Tour 13, un autre exemple de ce type s'est développé dans Paris entre décembre 2016 et février 2017 : le Lab 14.

« *Lieu d'exposition et atelier d'art urbain* »[1881], « Lab 14 » est une exposition d'œuvres réalisées par des « *street art*istes » dans les locaux de l'ancienne direction départementale de la Poste, situés 140 boulevard du Montparnasse, dans le 14e arrondissement. Propriété de Poste Immo, ce bâtiment fait l'objet d'un projet de rénovation coordonné par la Mairie du 14e arrondissement et mené par le promoteur Altarea Cogedim.

Figure 50 - Capture d'écran, bâtiment de l'ancienne direction départementale de la Poste, Google Street View, juillet 2016.

Cet immeuble construit en 1940 fait l'objet d'un programme de réhabilitation prévoyant la construction de plus de 130 logements, dont une trentaine de logements sociaux, l'ouverture d'une crèche et d'un commerce. Ayant eu vent du projet artistique d'occupation temporaire qu'avait piloté le promoteur Altarea Cogedim dans un bâtiment en attente de rénovation à Malakoff[1882], la Maire du 14e arrondissement suggère à ce promoteur d'organiser un événement similaire dans les bâtiments de la Poste, boulevard Montparnasse. Le promoteur fait alors appel à une agence spécialisée dans l'événementiel artistique, Artana, fondée en 2016 par Hanna Ouaziz qui, après avoir participé à l'organisation de l'exposition « Le Grand 8 » à Malakoff, fonde cette société pour organiser d'autres événements voués à « promouvoir les arts de la rue »[1883]. La Mairie, de son côté, facilite les procédures juridiques pour l'occupation du site et réalise la communication autour de l'événement

[1881] Mairie du 14e arrondissement de Paris, 2016, « Lab 14. Dossier de presse », p.5.

[1882] « Le Grand 8 », exposition de « street art » organisée du 1er juin au 20 octobre 2016 dans « la réserve Malakoff », un « hangar de 2000m² dont la destruction est programmée ». cf. Dossier de presse.

[1883] Mairie du 14e arrondissement de Paris, 2016, « Lab 14. Dossier de presse », p. 11.

pour informer les habitants du quartier et attirer l'attention des médias. La mairie d'arrondissement suggère également le nom de l'événement « Lab 14 », insérant ainsi le numéro de l'arrondissement, du « territoire »[1884], dans le nom de l'événement. Le dossier de presse de l'événement s'attache d'ailleurs à relier inscrire cette initiative dans le prolongement de l'identité artistique qui était celle du quartier Montparnasse dans les années 1920 :

> *« Dans les nombreux cafés on pouvait croiser Modigliani, André Breton ou encore Picasso et Man Ray. Presque 100 ans après cette période extraordinaire, le LAB 14 vous propose une immersion dans une ruche artistique en pleine ébullition ! C'est certain, en cette fin 2016 le quartier de Montparnasse va revivre ses belles années 20-30, son effervescence artistique, ses salons rythmés par des échanges animés, l'émulation créatrice de bizarreries et de sa liberté. »*[1885]

L'inscription territoriale et historique du projet apparaît ici comme un exercice rhétorique obligatoire qui met artificiellement en récit l'histoire de pratiques culturelles déconnectées. D'autre part, 16 des 48 artistes présents dans le Lab 14 faisaient aussi partie des 31 artistes invités à peindre dans l'exposition « Le Grand 8 »[1886], nous laissant ici apercevoir la trace d'un réseau d'artistes en cours de constitution autour de l'agence Artana, chargée de la direction artistique du projet. Rôdés à l'exercice de l'occupation d'un immeuble, ces auteurs de graffiti engagés sur la voie d'une carrière artistique produisent des œuvres multidimensionnelles qui occupent l'intégralité de l'espace du bâtiment :

Figure 51 - "Lab 14", février 2017, porte battante, vue de l'escalier.

[1884] Terme employé par Julie Bordron, Responsable de la communication, de l'événementiel et de la citoyenneté, cabinet de la Maire du 14e arrondissement, avec laquelle nous avons pu discuter de façon informelle de la genèse de ce projet lors de la journée d'études « Valorisations touristiques du *Street Art* » organisée à Paris le 5 mai 2017.

[1885] Mairie du 14e arrondissement de Paris, 2016, « Lab 14. Dossier de presse ».

[1886] Précisément : Anis, Bojan, Dem Dillon, Dose, JBC, Jibé P, Mademoiselle Maurice, Mr. Lolo, Minuit, Mosko, Nosbé, Photograffée, Seiez, Snez et Swar.

Mais ces œuvres sont aussi par endroits le support de la communication à l'intérieur de l'exposition, participant au brouillage des frontières entre production artistique et signalétique d'exposition :

Figure 52 - "Lab 14", février 2017, signalétique de l'exposition.

À l'intérieur du parcours, on retrouve également une boutique éphémère, dans laquelle des toiles mais aussi différents objets supports de productions picturales sont vendus aux visiteurs :

Figure 53 - "Lab 14", février 2017, boutique de l'exposition.

La scénographie de cette exposition semble ainsi parfaitement rôdée aux usages culturels, mais aussi touristiques et commerciaux susceptibles de s'y développer. En deux mois, l'exposition est en effet visitée par près de 20 000 personnes[1887]. La scénographie des lieux apparaît d'autant plus contrôlée lorsque l'on passe dans les coulisses de l'exposition, où les auteurs de graffitis venus produire les œuvres ont visiblement pu laisser davantage libre cours à leur expression et recouvrir les murs de leurs tags respectifs :

Figure 54 - "Lab 14", Paris, février 2017, couloir du bâtiment de la Poste "interdit aux visiteurs".

Le « Lab 14 » apparaît ici comme une d'exposition temporaire de « *street art* » standardisée et produite, dans le cadre d'un projet d'urbanisme temporaire, par des acteurs privés, professionnels de l'aménagement, dont les compétences se spécialisent progressivement et intègrent désormais ce type d'événement dans leurs services. Si Altarea Cogedim affirmait déjà « *s'attache[r] à promouvoir en permanence les jeunes talents des différentes formes artistiques* »[1888] dans les centres commerciaux qu'il construit et gère, le promoteur élargit visiblement ses compétences en matière de production artistique temporaire en faisant appel à des « *street art*istes ». Encouragée par les pouvoirs publics, cette exposition reprend les caractéristiques principales de précédents projets similaires, comme la « Tour 13 », ou l'exposition « Face au mur » : l'espace occupé est intégralement peint par les auteurs de graffitis invités, les esthétiques proposées sont variées mais souvent figuratives, colorées et éloignées de l'univers hip-hop qui a pu caractériser le travail de certains auteurs présents, par ailleurs. Des tags sont cependant bien présents dans le bâtiment, mais ils sont produits spontanément par les auteurs de graffitis dans des espaces non ouverts aux visiteurs.

Cette présence de tags atteste bien de la continuité des pratiques esthétiques des auteurs de graffitis, mais prouve surtout que la séparation des esthétiques est orchestrée dans le cadre de ces expositions : mise en valeur d'une esthétique du « *street art* » et mise de côté de celle du « tag ». La première, est

[1887] D'après un article du *Parisien* : http://www.leparisien.fr/paris-75014/quand-le-street-art-passe-comme-une-lettre-a-la-poste-22-02-2017-6703134.php

[1888] Voir http://www.altareacogedim.com/Altarea-Cogedim-et-l-art.html (dernière consultation le 15 mai 2017).

associée à une action culturelle, alors que l'autre reste visiblement le symbole d'un désordre qui n'a pas sa place dans le parcours ordonné et scénographié de l'exposition temporaire. À l'homogénéisation des pratiques et des acteurs de la production et de médiation des graffitis dans le cadre de projets d'urbanisme temporaire répond donc une normalisation des espaces d'exposition, dans lesquels sont reproduites les fonctions traditionnelles d'un espace d'exposition classique (cartels, boutique), alors que les artistes voient cependant leurs œuvres produites dans un cadre de contraintes propres à ce type d'événement (inclure la signalétique dans les œuvres, laisser les tags hors de la portée du public). De ce contexte naît une esthétique normalisée du « *street art* », que les visiteurs retrouvent d'un événement à l'autre labellisé sous l'étiquette touristique de parcours « alternatif », de visite « hors des sentiers battus ».

*

L'urbanisme temporaire offre la possibilité à des acteurs de la rénovation urbaine de créer de toutes pièces de nouvelles modalités de gouvernement culturel des graffitis. Reprenant le principe du « temps de veille »[1889] d'un bâtiment désaffecté de ses fonctions historiques, les acteurs publics développent, en partenariat avec les bailleurs, les promoteurs immobiliers et des associations, des projets culturels et sociaux d'urbanisme temporaire. Les intermédiaires entre les pouvoirs publics et les occupants font notamment appel à des auteurs de graffitis pour organiser des expositions temporaires de « *street art* » dans ces « lieux alternatifs »[1890]. De la simple fresque à la couverture intégrale des murs du bâtiments, les graffitis deviennent un élément incontournable de la minutieuse production et mise en scène de ces espaces temporaires. Ephémères, ces événements tirent leur attractivité des similitudes qu'ils entretiennent avec les friches et les événements « off » décrits par la géographes Elsa Vivant qui précise que « *la visite ou la connaissance des milieu off est un marqueur distinctif pour celui qui sait* », ces espaces temporairement occupés faisant partie de « *l'expérience touristique et de l'image de la ville* »[1891].

Plus largement, on observe une standardisation des compétences liées à la production d'expositions temporaires de graffiti, compétences désormais mobilisées en-dehors des seuls arrondissements qui ont contribué à développer les dispositifs de promotion culturelle du graffiti. À la politique du « *street art* » menée depuis 2014 par la Ville de Paris[1892], s'ajoutent d'autres initiatives comme celles de la Mairie du 14e arrondissement qui s'inscrit dans les traces des politiques du 13e arrondissement voisin. Ainsi, en juin 2017 la Mairie du 14e arrondissement organise l'événement « 14Arts »[1893], proposant performances, ateliers créatifs participatifs et création de fresques dans la rue, en collaboration avec l'association Art en Ville, une autre institution qui s'est récemment spécialisée dans la co-production de graffitis, comme lors du festival « In Situ » qu'elle organise à Aubervilliers en 2014. La multiplication de dispositifs semblables d'encadrement du graffiti se joue

---

[1889] Andres, 2006, *op. cit.*

[1890] Lorgerie Paul, 12 août 2015, « Squat de neuf ? », *Libération*, 1 août 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/08/12/squats-de-neuf_1362535 (dernière consultation le 16 mai 2017)

[1891] Vivant Elsa, « Les événements off : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82/3 | 2007, mis en ligne le 01 octobre 2010. URL : http://geocarrefour.revues.org/2188, p.6.

[1892] Voir chapitre 5.

[1893] Présenté sur le site de la Mairie d'arrondissement : http://www.mairie14.paris.fr/mairie14/jsp/site/Portal.jsp?document_id=19936&portlet_id=1387 (dernière consultation le 16 mai 2017).

alors au-delà des frontières de Paris et la multiplication des partenariats entre différentes institutions publiques franciliennes en atteste.

### *C. Le « Street art », point de rencontre institutionnel et territorial entre les institutions voisines de Paris*

*« En termes d'institutions, il y a un énorme soutien territorial en gros, à différents niveaux. Sur la zone parisienne, dans l'année 2016 et 2017, il va y avoir énormément de projets poussés par ces institutions »*[1894]

Quelques mois après la création de leur association, les fondateurs du « *Fresh Street art* Tour » sont contactés par les Comités Départementaux du Tourisme (CDT) de Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne pour établir un partenariat avec eux pour prendre en charge la gestion des réservations des balades urbaines. Ce partenariat entre des acteurs de la valorisation culturelle du graffiti et les pouvoirs publics des territoires voisins de la Ville de Paris n'est pas le premier à s'établir. Il est pourtant une preuve que les institutions qui contribuent à façonner l'offre touristique autour de Paris s'emparent depuis quelques années des graffitis pour en faire un objet structurant de leur action. Sans revenir sur l'ensemble des dispositifs de valorisation du graffiti qui ont pu se développer dans les communes de la Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, à travers la politique de la ville, puis la politique culturelle depuis les années 1990, on cherche ici à mettre en lumière quelques acteurs institutionnels de la mise en tourisme du graffiti dans ces territoires. Parmi eux, les CDT, mais aussi quelques communes ou intercommunalités s'attachent, depuis le début des années 2010, à faire du graffiti l'objet d'une offre nouvelle touristique.

Dans le département du Val-de-Marne, situé au Sud de Paris, le Comité Départemental du Tourisme (créé en 1999) s'appuie essentiellement sur les initiatives développées à Vitry depuis 2014 pour rendre visible une nouvelle offre touristique tournée autour du « *street art* ». Partant du constat que Vitry est une ville de banlieue « à *l'image négative* » dans laquelle résident et œuvrent cependant « *beaucoup d'artistes* » [1895], l'association Vitry'n urbaine est créée en 2014 et propose dans un premier temps des balades urbaines « *pour donner à voir ce qui s'y passe, valoriser, dédramatiser et montrer que Vitry en fait est une ville où il y a de l'art* »[1896]. Riche d'une histoire municipale communiste ayant depuis les années 1960 donné une place importante à la commande d'art public dans les politiques culturelles, la Ville de Vitry soutient depuis 2014 le projet de l'association qui poursuit l'objectif, à l'échelle municipale, « *de faire venir les gens à Vitry, de leur montrer que c'était autre chose qu'une ville de banlieue* »[1897]. Parallèlement, le CDT, après avoir orienté son travail vers la valorisation des bords de Marne et des guinguettes, cherche à valoriser d'autres espaces du département :

---

[1894] Bénédicte, Entretien téléphonique avec Bénédicte et Laurent, fondateurs de l'association *Fresh Street Art Tour* à Paris, 11 février 2016.

[1895] Damien Cacouault, Membre de l'associtation Vitry'n Urbaine, intervention au cours de la journée d'étude, « Les valorisations territoriales et touristiques du *street art* », Vendredi 5 mai 2017, Grands Voisins, 82 av. Denfert Rochereau, Paris 14e. Organisée par Pauline Guinard, Sébastien Jacquot, Clotide Kulmann, ENS, Université Paris 1, EA EIREST 7337.

[1896] *Idem.*

[1897] *Idem.*

> *« À travers un schéma départemental du tourisme 2013-2018, on a souhaité travailler sur de nouveaux territoires, sur de nouvelles offres aussi pour donner aussi un nouveau regard sur le département et peut-être quitter un peu cette image un peu nostalgique des bords de marne. […] Et on a commencé à travailler sur le street art justement quand on est allé découvrir Vitry, où là on a eu un choc en fait. »*[1898]

L'intérêt du CDT 94 pour les projets de valorisation du graffiti menés à Vitry s'appuie sur le constat du renouvellement rapide des peintures urbaines, support particulièrement opportun pour construire de nouveaux discours institutionnels sur « *un territoire qui bouge, c'est un territoire innovant, un territoire artistique* »[1899]. Car si le CDT 94 n'est pas directement impliqué dans la production des graffitis à Vitry-sur-Seine, il devient un partenaire de l'association Vitry'n Urbaine et de la Ville de Vitry, en proposant des supports de communication[1900] pour valoriser leurs actions, d'abord à destination d'un « *public plutôt local, francilien* »[1901], tout en gardant l'ambition d'attirer un public national à travers l'inscription de ces actions dans le « contrat de destination Paris Ville Augmentée » de la métropole du Grand Paris.

Dans le département de la Seine-Saint-Denis, situé au Nord et à l'Est de Paris, de nombreux festivals de hip-hop ou de graffiti ont contribué à alimenter, depuis la fin des années 1990, des politiques culturelles du graffiti dans des communes voisines de Paris[1902]. Transformant cette offre culturelle en potentiel touristique, le Comité Départemental du Tourisme de la Seine Saint-Denis propose un annuaire des festivals de hip-hop sur son site internet, mettant en valeur la profusion de ces événements culturels implantés depuis plusieurs années dans les communes du département[1903]. Plus récemment, la production d'œuvres dans l'espace par des artistes de graffiti s'est diffusée au-delà de ces événements et dans un cadre proprement touristique. Par exemple, la directrice artistique de l'association Art Azoï, Elise Herszkowicz nous expliquait déjà en décembre 2014 qu'elle avait été contactée par le Comité Départemental du Tourisme de la Seine-Saint-Denis au cours de l'hiver 2013-2014 pour réaliser la programmation artistique du festival « l'été au canal » :

> *« On a été donc contacté par le CDT 93 pour faire la programmation d'un festival qui s'appelle « l'été du canal » et on a fait donc un parcours d'art urbain tout le long du canal de l'Ourq, de Jaurès à Rosny-sous-Bois avec l'intervention de 30 artistes, on a fait peindre encore une fois du mobilier un peu atypique : la grande cheminée des moulins de Pantin enfin voilà, des trucs un peu inédits quoi. »*[1904]

---

[1898] François Roblot, membre du CDT 94, intervention au cours de la journée d'étude, « Les valorisations territoriales et touristiques du *street art* », Vendredi 5 mai 2017.

[1899] *Idem.*

[1900] Comme le site internet du CDT 94, par exemple : http://www.tourisme-valdemarne.com/art-culture/street-art/le-phenomene-street-art-en-val-de-marne.html (dernière consultation le 25 mai 2017).

[1901] François Roblot, *op.cit.*

[1902] On peut citer, notamment le festival de hip-hop « Alliances urbaines » à Bagneux depuis 1997, le festival international de graffiti « Kosmopolite » à Bagnolet depuis 2002, le festival « Hip-hop et des cultures urbaines » organisé par la Ville de Saint-Denis depuis 1999, ou encore des festivals plus spécifiquement consacrés à la valorisation de la danse hip-hop ou du rap dans d'autres communes.

[1903] Répertoire en ligne des festivals hip-hop du département de la Seine-Saint-Denis : http://www.tourisme93.com/festivals-hip-hop-93.html (dernière consultation le 24 mai 2017)

[1904] Entretien avec Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, Paris, 20e arrondissement, 10 décembre 2014.

Support de balades urbaines, voire de croisières thématiques, ce parcours est devenu une attraction touristique tout au long de l'été 2014[1905]. Parallèlement, l'artiste Thom-thom (alias Thomas Schmitt), co-fondateur de l'association « le MUR » dans le 11e arrondissement intervient également depuis 2012 en tant que guide de balades urbaines le long du canal de l'Ourq, pour le CDT de la Seine-Saint-Denis (ou CDT 93). Autrement dit, depuis le début des années 2010, le CDT 93 a fait du graffiti un objet central de l'offre touristique qu'il valorise en soutenant les acteurs de la production et de la médiation culturelle autour du graffiti. D'autre part, le CDT 93 compile sur son site internet de nombreuses informations relatives aux différentes balades thématiques autour du « *street art* » ou encore aux « Street artists *du Nord-Est de Paris, de Belleville à Saint-Denis* » dont la plupart disposent d'une page de présentation sur le même site institutionnel. [1906]

À travers ce rapide tour d'horizon des projets de valorisation du graffiti par les comités départementaux du tourisme voisins de la Ville de Paris, on observe en fait que les multiples acteurs institutionnels pris dans les politiques de développement touristique des territoires qui composent Grand Paris collaborent de plus en plus entre eux, et notamment autour de l'objet « *street art* ». À ce titre, le projet « *Street art* Avenue », créé en 2016 en Seine-Saint-Denis est exemplaire et nous permet de montrer les dynamiques institutionnelles en construction, dans le domaine du tourisme et à l'échelle du Grand Paris.

En 2016, l'office du tourisme « Plaine Commune Grand Paris »[1907] lance le projet « *Street art* Avenue » : des auteurs de graffitis sont invités à venir réaliser des fresques le long du canal Saint-Denis, du Stade de France à Saint-Denis au parc de la Villette à Paris[1908]. Imaginé par Régis Cocault, directeur général de l'office du tourisme « Plaine Commune », ce projet s'inspire du parcours « Aucwin »[1909] initié l'année précédente par deux artistes résidents du 6B, « *lieu de création artistique et de diffusion* » implanté dans la commune de Saint-Denis[1910]. L'enjeu pour Régis Cocault est alors de valoriser les territoires de l'intercommunalité dans le cadre de la tenue de la coupe d'Europe de Football (ou « Euro 2016 ») dans le Stade de France, situé sur la commune de Saint-Denis. De l'autre côté, la Ville de Saint-Denis envisage alors, quant à elle, de promouvoir le *street art* qui, d'après les propos de la chargée de mission développement touristique de R. Cocault sur lesquels nous nous appuyons ici, « fait aussi partie de l'identité de Saint-Denis ». Parallèlement, l'événement « Euro

---

[1905] Voir « Croisière de l'art sur l'Ourcq », *Le Parisien.fr*, 13 août 2014. En ligne : http://www.leparisien.fr/espace-premium/seine-saint-denis-93/croisiere-de-l-art-sur-l-ourcq-13-08-2014-4061419.php (dernière consultation le 25 mai 2017).

[1906] Voir http://www.tourisme93.com/street-artistes-du-nord-est-de-paris-de-belleville-a-saint-denis.html (dernière consultation le 24 mai 2017)

[1907] L'office du tourisme « Plaine Commune Grand Paris » est institution en charge du développement touristique sur le territoire de l'établissement public territorial (EPT) de Plaine Commune, il succède en janvier 2016 à la Communauté d'agglomération du même nom, créée en 2001. Cet EPT est une structure intercommunale qui regroupe les Villes de Aubervilliers, Epinay-sur-Seine, L'Île-Saint-Denis, La Courneuve, Pierrefitte-sur-Seine, Saint-Denis, Saint-Ouen, Stains et Villetaneuse.

[1908] Voir http://www.tourisme93.com/document.php?pagendx=815&engine_zoom=FMAIDFC930029417 (dernière consultation le 24 mai 2017).

[1909] Du 4 juillet 2015 au 5 septembre 2015, parcours d'art urbain dans le cadre de la 5e édition de la Fabrique à rêves, intervention d'artistes résidents et création d'un parcours d'art urbain contemporain le long du canal de Saint-Denis, du pont du Franc-Moisin au Stade de France jusqu'aux quartiers Basilique et Confluence. Projet mené en partenariat avec le 6B, la Ville de Saint-Denis, Plaine Commune, Paris-Tonkar, IHH Magazine, OTRAD, DUBRAC TP, MOLOTOW, You can spray.

[1910] Présentation de l'établissement, voir http://www.le6b.fr/presentation/ (dernière consultation le 25 mai 2017).

2016 » permet à la Ville de Saint-Denis de disposer de financements spécifiques[1911] pour construire le projet et l'opportunité est alors saisie par l'Office du Tourisme, la Ville de Saint-Denis, mais aussi la Ville d'Aubervilliers et l'EPT Plaine Commune, pour lancer le projet « *Street art* Avenue ».

Par ailleurs, ce projet induit aussi un rapprochement entre les institutions du territoire de Plaine Commune et celles situées à une plus grande échelle territoriale, comme le CDT 93 ou la Ville de Paris. Inauguré le premier juillet 2016, la « *Street art* Avenue » est ainsi valorisée par le CDT 93 dans le cadre de l'opération « L'été au canal » qui, depuis 2008, associe un nombre croissant d'acteurs dans la valorisation touristique du canal de l'Ourcq en période estivale. Le rattachement de la « *Street art* Avenue » à l'opération « l'été au canal » signe par ailleurs l'élargissement de ce dispositif aux berges du canal Saint-Denis. En 2016, outre les soutiens liés à l'Euro 2016 de la Ville de Saint-Denis, le projet « *Street art* Avenue » a bénéficié d'une subvention de 20 000€ de la part du ministère de la Culture, après avoir été retenu dans le cadre de l'appel à projet national « *street art* » lancé en janvier 2016[1912]. Dans ce contexte, le budget total de 110 000 euros consacré à la création de la « *Street art* Avenue » apparaît comme exceptionnel et le rapprochement avec la Métropole du Grand Paris s'opère, en 2017, lorsque la question des modalités de pérennisation de ce projet est posée. Précisément, le projet « *Street art* Avenue » peut devenir un objet de l'offre touristique métropolitaine à double titre : d'une part, la « *Street art* Avenue » pourrait être dans le cadre des projets d'aménagements qui pourront être développés le projet parisien est retenu par le Comité International Olympique pour l'organisation des Jeux Olympiques en 2024.

Les municipalités voisines de Paris, les intercommunalités, les Comités départementaux du tourisme de Seine-Saint-Denis et du Val-de-Marne, de nombreux acteurs ayant développé des projets de valorisation touristique du graffiti sont, de plus en plus, amenés à coopérer pour pérenniser et étendre ces projets. Alors que la Métropole du Grand Paris publie en 2017 un document de planification touristique, le « contrat de destination Paris Ville Augmentée », le « *Street art* » semble être devenu un objet incontournable des politiques menées par les institutions partenaires de la nouvelle Métropole. Plus encore, le graffiti s'apprête à devenir, si l'on en croît ce contrat de destination, un objet transversal d'action publique, permettant de structurer, autour de l'action touristique, d'autres enjeux métropolitains.

---

[1911] Emmanuelle Biton précise que « dans le cadre de l'Euro, on avait des financements un peu particuliers notamment de la Ville de Saint Denis qui a pu mettre une subvention importante de 50 000€ qui était exceptionnelle et qui était liée à l'événement Euro » ; intervention dans le cadre du colloque « Valorisations touristiques du Street art », 5 mai 2017. Sur la question de l'articulation entre un événement sportif et la commande d'art public, voir aussi Guinard Pauline, 2014, *op.cit.*

[1912] « Cet appel à projets, lancé en en janvier 2016, visait à mieux repérer les projets de "Street art" ou "art urbain" et à contribuer au soutien de certains d'entre eux, aux côtés des artistes, des collectivités, des associations et des autres structures qui soutiennent la création dans l'espace public. » La liste des projets lauréats est communiquée le 11 juillet 2016 et disponible sur le site du ministère de la Culture : http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Art-dans-l-espace-public/Art-urbain/Street-art-resultats-de-l-appel-a-projets-national (dernière consultation 25 mai 2017).

*

Saisi dans les dispositifs d'action culturelle et alors renommé « *street art* », le graffiti devient le support du développement d'activités commerciales à vocation touristique (balades urbaines, applications) à l'échelle de tout Paris. Il est un outil routinier de la mise en valeur dans l'espace public des grands événements, ou des projets urbains. À travers ces deux dynamiques, de nouveaux acteurs privés se positionnent auprès des pouvoirs publics, devenant pour certains les co-producteurs de l'occupation temporaire d'espaces en reconversion, et pour d'autres les médiateurs délégués des productions de « *street art* » destinées aux touristes intéressés par la découverte d'un Paris « hors des sentiers battus. »

Si les initiatives ici présentées se sont développées autour de projets ponctuels, de nombreux acteurs de la promotion culturelle et touristique du graffiti sont, depuis 2017, impliqués dans la construction d'une stratégie touristique coordonnée. À l'échelle de Paris et du Grand Paris, les dispositifs de valorisation touristique du graffiti occupent une place centrale dans les nouveaux textes de la planification touristique métropolitaine. Objet commun à ces territoires voisins et nouveaux partenaires de la production de l'offre touristique métropolitaine, le « *street art* » apparaît comme un objet privilégié de la construction des modalités d'action à cette nouvelle échelle, ainsi que de la mise en lumière de l'existence d'une action métropolitaine, directement visible dans l'espace public.

## II. LE « *STREET ART* » AU CŒUR DE LA PLANIFICATION DU TOURISME CULTUREL, DE PARIS AU GRAND PARIS.

> *« Pour résumer, ça part du postulat que les touristes européens qui ont 25-40 ans, quand ils cherchent une destination de weekend ou de voyage, ils ne vont pas forcément se tourner vers Paris. La raison mise en avant, c'est qu'en gros Paris n'est pas assez dynamique et les gens disent "la Tour Eiffel est ici et si je reviens dans 10 ans, la Tour Eiffel sera toujours là". Et du coup, ils vont plus se tourner vers des villes qui ont une image plus dynamique. On va parler de Berlin, on va parler de Lisbonne, on va parler de choses comme ça. »*[1913]

Comment attirer les « *city breakers* » européens à venir passer un weekend ou quelques jours à Paris ? Cette nouvelle catégorie de touristes, que le co-fondateur du « *Fresh Street art Tour* » définit ici comme des actifs de 25 à 40 ans, désigne les voyageurs qui pratiquent un « *tourisme urbain de court séjour* »[1914]. Depuis 2014, la valorisation culturelle du graffiti par les pouvoirs publics est devenue l'un des objets utilisés par les pouvoirs publics pour développer, à l'échelle de la Ville de Paris, et de la Métropole du Grand Paris, une offre touristique « hors des sentiers battus ». Si cette offre semble effectivement s'adresser aux « *city-breakers* » internationaux, elle s'inscrit également dans les ambitions contemporaines des élus de la nouvelle Métropole du Grand Paris, soucieux d'améliorer le cadre de vie des Franciliens à l'intérieur du Grand Paris. Dans les développements les plus récents des politiques du graffiti, on retrouve ainsi le caractère poreux du tourisme « hors des sentiers battus », dont Maria Gravari-Barbas et Lucie Delaplace estiment, d'un point de vue

[1913] Laurent, Entretien téléphonique avec Bénédicte et Laurent, fondateurs de l'association Fresh Street Art Tour à Paris, 11 février 2016.

[1914] Guérin, Florian, « L'easyjet-setting de Paris à Berlin. Les enjeux urbains d'une pratique sociale a priori informelle, un type de tourisme d'élite nocturne et festif », *Téoros. Revue de recherche en touristme*, n°34, 1-2/2015 « Le tourisme hors des sentiers battus », p. 1., disponible en ligne : https://teoros.revues.org/2731 (dernière consultation le 3 juin 2017).

géographique, qu'il « *abolit les différences entre les touristes et les résidents, ainsi qu'entre les espaces touristiques et les espaces non touristiques* »[1915]. On cherche ici à montrer que la valorisation du graffiti comme objet touristique « hors des sentiers battus » contribue aussi à abolir la frontière entre action culturelle et action touristique dans le gouvernement des espaces publics grands-parisiens.

Le tourisme « hors des sentiers battus » reste par ailleurs l'un des volets de la catégorie plus large du « tourisme culturel »[1916], étudiée par l'anthropologue Saskia Cousin comme un objet historiquement commun aux politiques culturelles et touristiques. Cet espace institutionnel frontalier entre deux catégories d'action publique, l'est aussi entre plusieurs institutions, en l'occurrence la Ville de Paris et la jeune Métropole du Grand Paris : le « *street art* » est, en effet, un élément central leurs stratégies respectives et convergentes de développement touristique. On s'inscrira ainsi dans le prolongement des études menées en science politique sur la politique culturelle des intercommunalités[1917], mais aussi sur la place de la politique culturelle dans les stratégies de développement économique des métropoles[1918]. On proposera, enfin, des pistes de prolongement de notre étude, pour considérer le gouvernement du graffiti, plus généralement, comme un objet transversal de l'action publique à l'aune duquel il est possible d'observer les recompositions du gouvernement de l'espace public parisiens et grand-parisiens.

On fera donc la double hypothèse qu'à la Ville de Paris, les nouvelles priorités de l'action culturelle depuis l'élection d'Anne Hidalgo contribuent à redéfinir les priorités touristiques de la capitale, alors qu'à l'échelle du Grand Paris, c'est plutôt l'émergence d'une offre touristique intercommunale qui pourrait, à terme, servir de support au développement de coopérations culturelles.

### *A. Le renouvellement de l'image de Paris : articuler le développement touristique aux priorités de l'action culturelle*

> *« Si le recul de la position de Paris peut en partie s'expliquer de façon contextuelle par la menace terroriste, il est principalement dû à des questions plus organiques d'infrastructures touristiques, de connectivité et à des enjeux macro-économiques. »*[1919]

Jusqu'au milieu des années 2010, la Ville de Paris n'avait pas eu « *à élaborer de stratégie particulière parce que le tourisme venait* »[1920]. Deux éléments de contexte ont cependant conduit la municipalité à mettre en place un « comité de la destination Paris » pour formuler une stratégie coordonnée de développement touristique dans la capitale : d'un côté le retentissement médiatique des attentats terroristes commis le 13 novembre 2015 au cœur de Paris est considéré par les pouvoirs publics comme la cause d'un ralentissement de l'activité touristique ; de l'autre côté, la montée en

---

[1915] Gravari-Barbas, Delaplace, 2015, *op. cit.*, p. 8.

[1916] Voir notamment : Cousin, Saskia, « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un "bon" tourisme », *Civilisations*, 57/2008, p. 52.

[1917] Faure, Alain et Négrier Emmanuel, 2001, *La politique culturelle des agglomérations*, La Documentation Française.

[1918] Sechi, Giovanni, 2015, *Politiques culturelles, régimes urbains et processus de régénération dans deux villes européennes : Sassari (Italie) et Saint-Etienne (France)*, Thèse pour le doctorat de science politique, *Universit`a degli studi di Sassari*, p. 235.

[1919] Mairie de Paris, « Stratégie tourisme 2022. Schéma de développement touristique », p. 8.

[1920] Mairie de Paris, « Le schéma de développement touristique », Discours de Anne Hidalgo devant le Conseil de Paris, 7/11/2016.

puissance de nouvelles destinations urbaines touristiques en Europe vient concurrencer l'offre parisienne. Comme le note ce « comité » chargé de redéfinir la stratégie touristique parisienne, Paris a « *une position de leader mondial du tourisme de plus en plus concurrencée* » à travers le monde. Citant les « grands pays émergents » au sein desquels, partout dans le monde, se construisent de nouvelles offres touristiques, il insiste cependant sur le fait que « la concurrence vient d'abord d'Europe ». Ainsi, sur le marché de l'offre touristique destinée aux *city-breakers*, « *Paris se laisse devancer par les grandes villes voisines (Berlin, Amsterdam, Londres, Barcelone…), qui ont su structurer leur offre et leur image pour attirer cette clientèle* »[1921]. Berlin, Amsterdam et Barcelone sont, pour Paris, ce que Vincent Béal nomme des villes pourvoyeuses de tendances ou « *trendsetting cities* », c'est-à-dire des villes dans lesquelles des expériences, « *en vertu de leur réputation d'excellence et d'exemplarité, vont acquérir le statut de "bonnes pratiques" ou d'exemples à suivre* »[1922]. Il évoque notamment ce phénomène à propos des politiques de régénération culturelle à Bilbao et Glasgow, des politiques événementielles à Barcelone et Londres, ou de sécurité à New York. En matière de « tourisme hors des sentiers battus », les exemples de Berlin et Lisbonne reviennent régulièrement dans les propos des acteurs du tourisme parisien ; en entretien, la conseillère de l'adjoint au Maire en charge de la culture, Anne Lehut, évoque également des modèles plus proches, comme celui de la Vitry-sur-Seine qui, elle aussi, soutient le développement du graffiti dans l'espace public. En laissant ici de côté l'analyse détaillée de l'importation des modèles internationaux de valorisation du *street art*, on s'intéresse aux liens forts que l'on peut observer entre les stratégies touristiques élaborées pour la Ville de Paris en 2017, et les priorités de l'action culturelle menée par la Direction des Affaires Culturelles depuis l'élection d'Anne Hidalgo en 2014. Il s'agit ainsi de montrer que c'est bien au sein de la politique culturelle municipale qu'ont été définies les modalités de l'action culturelle dans l'espace public censées renouveller l'action publique touristique parisienne pour les cinq prochaines années.

*« C'est nouveau, c'est tendance. Paris, capitale du street art. »* [1923]

Ainsi s'ouvre le dossier de presse « Paris Art Contemporain » daté de 2017, quelques lignes après que Paris ait été présentée « une capitale incontournable de la création contemporaine internationale »[1924]. Le site de l'Office du Tourisme et des Congrès de la Ville de Paris propose une présentation thématique de l'offre touristique de la capitale. Parmi les quatre proposées[1925], la catégorie « Paris Art et Culture » présente trois déclinaisons du tourisme culturel et oriente les visiteurs vers le cinéma et la photographie, l'architecture et le design ou encore l'art contemporain.

---

[1921] Mairie de Paris, « Stratégie tourisme 2022. Schéma de développement touristique », p. 8.

[1922] Béal, Vincent, « "*Trendsetting cities*" : les modèles à l'heure des politiques urbaines néolibérales », *Métropolitiques*, 30 juin 2014, disponible en ligne : http://www.metropolitiques.eu/Trendsetting-cities-les-modeles-a.html (dernière consultation le 4 juin 2017).

[1923] *Ibid.*, p. 2.

[1924] « Dossier de presse "Paris Art et culture". Art contemporain », 2017, Office du Tourisme et des Congrès, disponible en ligne : https://presse.parisinfo.com/thematiques/paris-art-et-culture/paris-art-contemporain (dernière consultation le 22 mai 2017).

[1925] Outre « Paris Art et Culture », on trouve aussi « Paris Art de Vivre », « Paris sur mesure » et « Paris en toutes saisons ».

C'est sous cette dernière désignation que le graffiti entre dans les documents de communication de l'Office du Tourisme de Paris.

Présentés en ouverture de cette brochure, des auteurs de graffitis devenus artistes internationaux (Banksy et Obey) ou français (Invader, Jef Aérosol, MissTic et JR), sont cités. Tous célèbres, ils ont aussi pour point commun de ne pas être issus de la culture hip-hop ce qui contribue d'emblée à dissocier implicitement le « *street art* » parisien de ses origines ancrées dans la culture hip-hop pour mieux le relier à la pratique du pochoir ou à celle de la photographie. Puis, c'est la dimension spatiale des graffitis qui est soulignée : le dossier presse revient sur les « *palissades et murs décrépis de la ville* » qui, dans certains « *quartiers* », sont le support de la « *créativité* » des artistes[1926]. Enfin, l'essentiel de cette présentation revient sur les galeries parisiennes, dans lesquelles certains touristes choisiront de « *collectionner ces œuvres* »[1927]. Ce discours porté par une institution touristique sur le graffiti s'adresse donc avant tout à un public de touristes attirés par le monde de l'art contemporain parisien. Pour ce public, il ne semble pas nécessaire de mentionner l'existence de « balades urbaines » ni d'entrer dans le détail des dispositifs de promotion culturelle du graffiti dans l'espace public, mais bien plutôt de valoriser l'existence d'un marché de l'art dynamique en matière de « *street art* ». C'est donc ici en tant que place internationale du marché de l'art que Paris est « *consacrée grande capitale de l'art urbain en France* »[1928].

Toutefois, devenir une capitale « du *street art* » ne passe pas par la seule valorisation du marché de l'art. Parallèlement à cette brochure éditée en 2017 pour le grand public, on trouve également des textes de planification du développement touristique dans lesquels la valorisation des politiques culturelles est au cœur du développement touristique sur le graffiti. Cette articulation entre action culturelle et action touristique en matière de graffiti reflète assez fidèlement les évolutions convergentes de ces deux domaines d'action publique depuis l'élection d'Anne Hidalgo, en 2014 :

> *« Nous avions pris un engagement de mandature, celui d'élaborer un schéma de développement touristique pour doter la Ville pour la première fois d'une stratégie ambitieuse et concertée pour le développement du tourisme, avec l'objectif de faire de Paris la ville qui accueille le plus de visiteurs au monde, mais aussi la ville qui accueille le mieux au monde grâce à un tourisme durable et de qualité. »*[1929]

En novembre 2016, la Maire de Paris présente le premier schéma de développement touristique de Paris. Rédigé par « *l'ensemble des acteurs du tourisme parisien* », c'est-à-dire près de 400 acteurs du tourisme parisien[1930] réunis dans le « Comité de la destination Paris », ce document prévoit 59 actions opérationnelles qui constituent la « *stratégie de développement touristique* »[1931] de la Ville pour la période 2017-2022. De nombreuses « actions » présentées dans ce document programmatique sont le reflet des politiques culturelles menées par l'administration municipale et désignées comme

---

[1926] *Ibid.*, p.3.
[1927] *Idem.*
[1928] *Idem.*
[1929] Mairie de Paris, « Le schéma de développement touristique », discours de Anne Hidalgo, 7 novembre 2016, p.2.
[1930] Ce document programmatique « est le fruit de 15 mois de concertation et de travail avec les acteurs du tourisme parisien : 400 participants, professionnels et institutionnels. » (site de la Ville de Paris : http://www.paris.fr/tourisme consulté le 24 mai 2017). Les acteurs de l'hôtellerie, de la restauration, du commerce, de la culture, des transport, des agences de voyage et des institutions ont élaboré le schéma de développement touristique au cours d'un travail « en trois étapes de mars 2015 à septembre 2016 » (Mairie de Paris, « Stratégie tourisme 2022. Schéma de développement touristique », p. 5).
[1931] Mairie de Paris, « Schéma de développement touristique de Paris. 2017-2022 », p.2.

prioritaires par les acteurs culturels que nous avons rencontrés. Par exemple, le « plan d'actions opérationnel » s'ouvre sur la nécessiter de rénover le patrimoine cultuel et de moderniser le patrimoine muséal de Paris. Or, en entretien, la conseillère de Bruno Julliard chargée des musées, des arts plastiques et de l'art dans la ville, nous explique que, depuis 2014, la Ville de Paris s'attache à « *valoriser l'existant* » bien plus qu'à ouvrir de nouveaux équipements[1932]. Cela se traduit à la fois par une volonté de « rénovation du patrimoine », mais aussi par un « *plan de rénovation des musées [de] 200 millions d'euros » et un « plan de rénovation des édifices cultuels* »[1933]. À cette convergence relativement traditionnelle des enjeux culturels et touristiques autour du patrimoine s'ajoute une autre convergence entre ces deux domaines, autour du renouvellement des politiques d'art dans la ville. En effet, la même conseillère de l'adjoint à la culture affirme en entretien que « *la part de développement de l'art dans l'espace public est vraiment un axe hyper fort* »[1934] de la politique culturelle menée par l'équipe élue en 2014. Situé au croisement entre politique culturelle et politique d'aménagement, cet axe de la politique culturelle englobe à la fois la planification d'événements sur les places de la Ville et la production d'art dans l'espace public, à travers notamment la politique du graffiti. Or, dans le « schéma de développement touristique de Paris 2017-2022 », des « *secteurs émergents* » sont identifiés pour renforcer l'attractivité touristique de la capitale, parmi lesquels le « *tourisme urbain* » (action 14) et les « *grands événements* » (action 15)[1935]. S'appuyant sur les objectifs contemporains de la politique culturelle municipale, l'« action 14 » promeut plus particulièrement le « *développement des balades urbaines faisant découvrir le Paris des Parisiens, le Paris alternatif et insolite* ». Dans cette fiche, il est explicitement prévu de proposer aux touristes « *de découvrir le "Paris des Parisiens"* » et de créer une brochure bilingue pour les « citybreakers *présentant les quartiers de Paris hors des sentiers battus avec des vidéos de présentation de la ville par les habitants* ». Parmi les offres recensées par les rédacteurs du schéma de développement, des parcours thématiques sont désignés pour faire « *découvrir un Paris hors des sentiers battus, authentique et insolite* », autour notamment du « *street art* »[1936].

Les « grands événements » dont la multiplication est souhaitée pour attirer davantage de touristes sont de plusieurs types. L'organisation de forums internationaux (Cop21) ou d'événements sportifs (Euro 2016, candidature pour les Jeux Olympiques 2024) font évidemment partie de cette stratégie et la structurent largement. Par ailleurs, « *la rénovation des places parisiennes* » s'inscrit dans l'ambition portée à la fois par les politiques culturelles, mais aussi par les politiques touristiques de « *créer des espaces où il peut se passer des choses, où on peut accueillir des concerts, des compagnies d'art de la rue* »[1937]. Enfin, la politique culturelle de la Ville est également pourvoyeuse d'événements susceptibles de « *recréer un sentiment d'urgence de la visite* », nécessaire pour « *attirer les jeunes* citybreakers *européens et provoquer le désir de revenir à Paris* »[1938]. La commande de graffitis dans

[1932] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.
[1933] *Idem.*
[1934] *Idem.*
[1935] Mairie de Paris, Schéma de développement touristique de Paris, p. 2.
[1936] *Idem.*
[1937] Entretien avec Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone le 14 avril 2016.
[1938] Mairie de Paris, « Stratégie tourisme 2022. Schéma de développement touristique », p. 10.

le cadre d'expositions temporaires réalisées au sein de projets d'urbanisme temporaire s'inscrit notamment en plein dans cet axe de développement touristique.

Enfin, ce sont des territoires jusqu'ici non identifiés comme des espaces touristiques qui deviennent les « secteurs émergents » du développement touristique. La volonté d'« *organiser et dynamiser l'offre touristique autour de nouveaux quartiers* »[1939] semble répondre à deux enjeux touristiques importants. D'une part, il s'agit de maîtriser les flux touristiques qui « *ont tendance à se concentrer sur les sites "classiques" […] avec des effets de saturations dans l'hyper-centre* »[1940]. Pour cela, il est notamment prévu de créer des « marques de quartier pour faire émerger les nouveaux quartiers touristiques de Paris »[1941]. Parmi eux, on retrouve le 13e arrondissement, rebaptisé explicitement « Chinatown et le *street art* », mais aussi le 20e arrondissement sous l'appellation « Belleville-Ménilmontant-Père Lachaise », comparé au quartier de Williamsburg à New York, quartier multi-ethnique marqué par la présence d'artistes et où se situe, par ailleurs, le musée des *Tenements* évoqué au début de cette section. D'autre part, les « nouveaux quartiers » du tourisme sont pensés comme autant de portes permettant de relier Paris aux communes voisines, dans la perspective de constituer progressivement une offre touristique à l'échelle intercommunale. Là encore, le « *street art* » est au cœur de projets visant à ouvrir de nouveaux parcours touristiques entre Paris et les communes de petite couronne. Le schéma de développement touristique de la capitale prévoit ainsi des actions pour exploiter le « *potentiel touristique des canaux parisiens* » (fiche 17), le long desquels des « *activités sportives et culturelles* » peuvent être développées, comme la « Street art *Avenue qui reliera la Ville de Saint-Denis au Parc de la Villette* »[1942]. Plus clairement encore, l'« action 23 » de ce schéma de développement prévoit d'élargir les « *coopérations métropolitaines sur le tourisme* ». C'est donc aussi en portant notre regard sur les stratégies de développement touristique à l'échelle du Grand Paris que l'on pourra saisir pleinement la place que les pouvoirs publics parisiens et métropolitains font aujourd'hui au graffiti sur leurs territoires d'action.

*

La politique culturelle et patrimoniale est traditionnellement un axe essentiel du développement touristique de Paris. Ce qui est remarquable entre 2014 et 2017, c'est de voir que la convergence entre actions culturelle et touristique s'opère également autour des nouveaux objets prioritaires de ces politiques publiques. La politique du « *street art* » est révélatrice de cette convergence, et ce à plusieurs titres. Tout d'abord, dans la politique culturelle comme dans la planification touristique, la politique du « *street art* » rend possible le développement de dispositifs événementiels pour produire l'art dans l'espace public de manière éphémère et attirer des touristes. Ensuite, la commande publique d'œuvres réalisées par les auteurs de graffitis dans des quartiers éloignés des centralités touristiques contribue tout autant à la vie culturelle de ces territoires qu'au développement de parcours « hors des sentiers battus » qui permettent de « dévoiler » ces territoires. Autrement dit, les recompositions de la politique culturelle (développement de l'art dans l'espace public, événements) s'avèrent particulièrement compatibles avec les enjeux touristiques et le graffiti est un objet privilégié du renforcement de cette compatibilité. Enfin, l'émergence d'une offre touristique fondée sur des

---

[1939] *Idem.*
[1940] *Idem.*
[1941] Mairie de Paris, Schéma de développement touristique de Paris, p.32.
[1942] *Ibid.*, p. 25.

parcours de « *street art* » le long du canal de l'Ourcq, par exemple, révèle quant à elle les prémices d'une nouvelle offre culturelle intercommunale. Alors que les nouveaux enjeux de la politique culturelle de Paris sont le support de la planification touristique de la capitale, les projets de développement touristique à l'échelle de la jeune Métropole pourraient à leur tour devenir les supports d'une nouvelle offre culturelle intercommunale.

### *B. Le « street art », objet transversal d'une nouvelle action publique métropolitaine ?*

> « Construire la métropole de demain, c'est bien entendu se donner le moyen de compter sur la scène internationale en réunissant nos forces et en créant une identité nouvelle. Mais c'est aussi développer simultanément les moyens de la proximité, la taille humaine. »[1943]

À partir de sources récentes, on présente ici quelques pistes d'analyse des reconfigurations institutionnelles de l'action publique dans le cadre de la construction de la Métropole du Grand Paris, et à travers le cas particulier de l'administration touristique du graffiti. Alors que des formes de coopération inter-institutionnelles *ad hoc* se développent autour de projets touristiques de valorisation du graffiti dans l'espace public, comme la « *Street art* Avenue » le long du canal Saint-Denis, on s'interroge ici sur les effets potentiels de l'émergence d'un niveau métropolitain d'action publique. De façon comparable, la création des établissements publics de coopération intercommunale (EPCI) en 1999 avait conduit les observateurs des politiques culturelles à s'interroger sur la place donnée, dans certains territoires, aux politiques culturelles pour « renforcer les opportunités d'échange […] et l'intérêt communautaire »[1944].

Avec le Grand Paris, les acteurs métropolitains semblent avoir l'ambition de faire du « *street art* » un objet privilégié des politiques touristiques métropolitaines naissantes. À partir de ces observations, on fait l'hypothèse que les projets de mise en tourisme du « *street art* » dans le Grand Paris répondent à des enjeux bien plus larges que le seul développement de l'attractivité touristique de la Métropole. Comme en atteste la citation liminaire de ce paragraphe, extraite du compte rendu d'une journée d'étude sur les enjeux et perspectives de « *la mise en tourisme des territoires du Grand Paris* », le tourisme est saisi comme une catégorie d'action publique permettant à la fois de « *compter sur la scène internationale* » et de développer des actions de « proximité » sur le territoire métropolitain. Tout porte ainsi à croire que le tourisme est pensé par les acteurs publics comme une catégorie d'action publique opportune pour développer les différentes compétences dont dispose le nouvel EPCI, c'est-à-dire « *l'aménagement de l'espace métropolitain, la politique locale de l'habitat, la politique de la ville, le développement et l'aménagement économique, social et culturel, la protection et mise en valeur de l'environnement et du cadre de vie* »[1945].

---

[1943] Atelier International du Grand Paris, Caisse des Dépôts, mai 2016, La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives, Restitution des travaux de la journée d'études organisée le jeudi 21 janvier 2016 par l'Atelier Urbain du Grand Paris et le Club Tourisme de l'Union Atrium avec le soutien de la Caisse des Dépôts, p.5.

[1944] Faure Alain, Négrier Emmanuel, (dir.), 2001, *La politique culturelle des agglomérations*, La Documentation Française, DATAR, Observatoire des politiques culturelles, p. 23.

[1945] Institut d'Aménagement et d'Urbanisme d'Île-de-France, *Note Rapide*, n°644, mars 2014, p. 4.

Cette hypothèse prolonge nos réflexions sur la porosité des catégories d'action publique, en insistant particulièrement sur l'idée selon laquelle les politiques touristiques seraient, à l'échelle du Grand Paris, le support du développement d'autres types d'actions intercommunales, et notamment de l'action culturelle dans l'espace public[1946]. Autrement dit, là où l'on a analysé la politique culturelle d'art dans l'espace public comme un support des nouvelles orientations touristiques de l'Office du Tourisme de Paris, c'est ici la mise en tourisme du « *street art* » dans le Grand Paris qui peut servir de support au développement potentiel d'une action culturelle intercommunale. Cette hypothèse d'ouverture propose ainsi une déclinaison locale des analyses de Saskia Cousin qui montre à partir du cas de l'Unesco que la promotion de plus en plus large du tourisme culturel par cette institution a permis de faire grandir « le champ légitime de compétences et de pouvoir des institutions culturelles et touristiques »[1947]. Ici, le « *street art* » est investi de « *discours sur les "identités"* »[1948] et devient à ce titre un objet de tourisme culturel propice la « *légitimation des institutions [intercommunales] qui le promeuvent* »[1949]. À la question « *comment le tourisme moderne peut-il contribuer à "faire métropole" ?* »[1950], le « *street art* » est présenté comme un élément de réponse, en tant qu'objet transversal de la nouvelle action publique métropolitaine, à la fois pour créer d'une nouvelle identité territoriale attractive, mais aussi pour favoriser la mobilité des Parisiens et devenir le support de nouvelles coopérations politiques.

## 1. « Faire territoire » : créer une nouvelle identité territoriale

> « En termes de communication, il s'agira de construire des messages simples, percutants et décalés s'appuyant sur le contraste entre les images mondialement connues du Paris éternel et celles plus surprenantes et moins attendues de la métropole urbaine du XXIe siècle (architecture, *street art*, nuit…). »[1951]

Au cours des discussions qui ont précédé la rédaction du « Contrat de Destination Paris Ville Augmentée », des stratégies de communication ont été esquissées dans le but de renouveler l'image de Paris à travers l'inclusion, dans l'image de marque parisienne, de nouvelles identités propres à ses arrondissements périphériques et aux communes limitrophes et membres du Grand Paris. Dans cette optique, le « *street art* » devient le support d'« *un discours et des récits cohérents [qui] scénariseront l'offre* » touristique dans différents aux seuils Nord, Est et Sud de Paris. Outre les balades urbaines construites le long des canaux de l'Ourcq et Saint-Denis, le projet de *« GR Street art Arcueil-Paris-*

[1946] Par contraste avec le développement, au début des années 2000, d'actions culturelles intercommunales d'abord centrées sur la mutualisation du gouvernement des équipements culturels. Cf. Faure Alain, Négrier Emmanuel, (dir.), 2001, *La politique culturelle des agglomérations*, La Documentation Française, DATAR, Observatoire des politiques culturelles, p. 22 : « La loi n'est pas limitative mais incitative. Elle implique un seuil minimal (ici : l'équipement) tout en autorisant une extension des [politiques culturelles] plus généreuses à d'autres aspects. »

[1947] Cousin, Saskia, « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un "bon" tourisme », *Civilisations*, 57/2008, p. 52.

[1948] *Ibid.*, p. 52.

[1949] *Ibid.*, p. 43.

[1950] AIGP, CDC, 2016, *La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives*, p. 10.

[1951] *Ibid.*, p.94.

*Vitry* » porte l'ambition de « *servir de prétexte à la découverte [du] Grand Paris en racontant son histoire, son présent et son futur* »[1952].

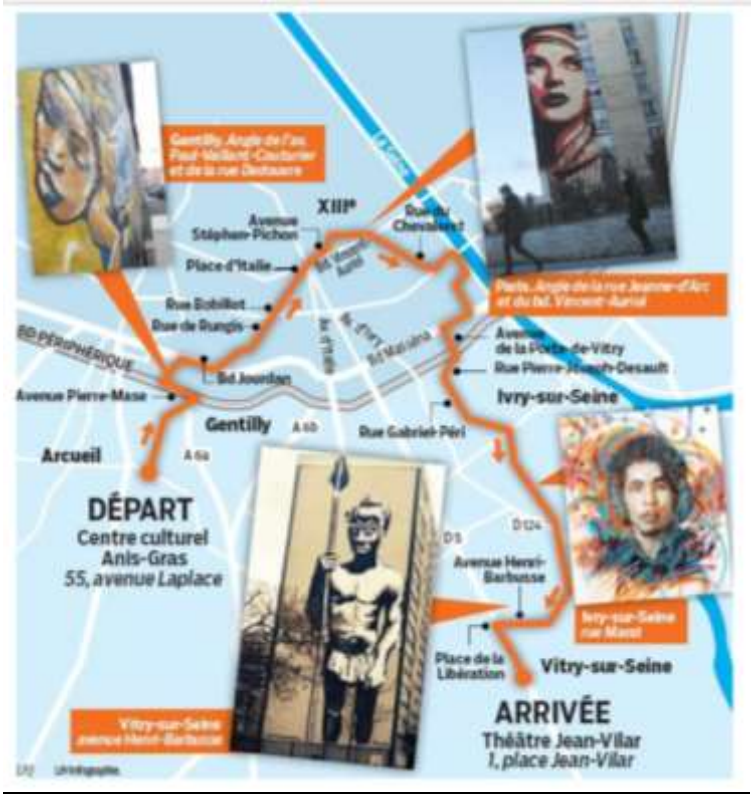



Figure 55 - Parcours du « GR Street art Arcueil-Paris-Vitry », disponible sur le site de l'association « enlarge your Paris », http://www.enlargeyourparis.fr/pour-un-gr-street-art-arcueil-paris-vitry/ (dernière consultation le 27 mai 2017.

Lauréat de la campagne 2016 des budgets participatifs de la Mairie de Paris, ce projet est initié par l'association « *enlarge your Paris* », fondée en 2015 en réaction à « *la maladresse de Fox News qui [pointait] du doigt les No Go Zones parisiennes* »[1953] dans un reportage de janvier 2015. Soutenue par les pouvoirs publics, cette association porte l'ambition claire d'attirer le regard vers les « *1001 vies au-delà du périph'* », comme le suggère son slogan. Plus généralement, la mise en tourisme du « *street art* » répond à l'ambition des acteurs publics de transformer l'image de la banlieue parisienne, de déconstruire les représentations associées à cette catégorisation homogénéisante des communes populaires du Nord et de l'Est de Paris, établies au début des années 1990 et sans cesse réactualisées depuis[1954].

De ce point de vue, si « *faire du tourisme en banlieue, c'est pas toujours facile à présenter* »[1955], la multiplication des balades urbaines autour des fresques de graffiti sert l'ambition partagée par les acteurs public et associatifs de « *faire venir les gens [dans des communes de banlieue], de leur*

[1952] Description du projet sur le site du budget participatif parisien : https://budgetparticipatif.paris.fr/bp/jsp/site/Portal.jsp?page=idee&campagne=C&idee=1977 (dernière consultation le 27 mai 2017).

[1953] Voir Prudhomme Mona, « Enlarge Your Paris replace la banlieue au cœur du Grand Paris », *Télérama*, 24 août 2016.

[1954] Voir chapitre 2.

[1955] François Roblot, Comité Départemental du Tourisme du Val-de-Marne, Intervention au Colloque « Valorisations touristiques du *Street Art* », 5 mai 2017.

*montrer que c'était autre chose qu'une "ville de banlieue"* »[1956]. Autrement dit, alors que, dans les discours publics et médiatiques des années 1990, le graffiti était présenté publiquement comme l'allégorie du « problème des banlieues » et comme la preuve du « sentiment d'insécurité », il devient aujourd'hui l'un des ressorts de l'amélioration de l'image de marque des communes voisines de Paris, sous l'appellation « *street art* » et dans le cadre de commandes publiques de fresques – en partie aux mêmes auteurs de graffitis[1957]. La mobilisation du graffiti dans la création de nouvelles identités territoriales au service d'une politique touristique pose ainsi la question de la capacité d'une politique touristique à s'affirmer comme le vecteur institutionnel de la reconnaissance de pratiques jusqu'ici délégitimées par les politiques culturelles. Cette question est d'ailleurs soulevée par Saskia Cousin qui, à l'échelle internationale, affirme que « *la valorisation touristique ne devient pas la preuve de la reconnaissance culturelle pour certains territoires, alors que se pose la question des rapports de force entre les Etats et leurs minorités* »[1958].

Ainsi, la stratégie touristique de la métropole du Grand Paris s'appuie sur des initiatives de promotion du graffiti dans l'espace public pour « *mieux éditorialis[er]* » [1959] les récits sur les nouvelles destinations potentiellement touristiques du Grand Paris et produire une nouvelle identité territoriale qui dépasse la frontière, administrative et symbolique, du boulevard périphérique. Pour les acteurs des politiques touristiques de la Métropole, il s'agit ainsi de gommer les « coutures »[1960] et valoriser les « *nouveaux quartiers touristiques* », afin d'y attirer davantage de touristes internationaux, nationaux et Franciliens.

## 2. « Faire territoire » : créer un nouveau périmètre d'action politique

> « Mettre en place un tourisme intra-métropolitain, c'est forger une identité culturelle qui facilitera une identité politique. »[1961]

Si la construction de la Métropole du Grand Paris est d'abord justifiée au nom de la nécessité de créer un territoire de taille comparable à celle d'autres métropoles européennes, la création d'une identité territoriale attractive par le tourisme n'est pas exclusivement orientée vers les *city breakers* européens ; il l'est aussi vers les habitants de la Métropole eux-mêmes. En s'adressant aussi aux habitants du territoire, la planification touristique métropolitaine porte plusieurs ambitions relatives aux différents domaines d'action publique à partir desquels la Métropole construit peu à peu ses

---

[1956] Damien Cacouault, membre de l'association Vitry'n Urbaine, Intervention au Colloque « Valorisations touristiques du *Street Art* », 5 mai 2017.

[1957] La question des « carrières » des auteurs de graffitis, et l'influence des politiques publiques sur le passage du statut de « déviant » à celui d'« artiste » mériterait à elle seule un ample travail de recherches sociologique qui n'a, jusqu'ici, pas encore été mené. On peut cependant sur ce point renvoyer vers les travaux de Pierre-Edouard Weill, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain », in Wenceslas Lizé, Delphine Naudier, Séverine Sofio (dir.), 2014, *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Archives contemporaines.

[1958] Cousin, *op. cit.*, p. 52.

[1959] AIGP, CDC, 2016, *La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives.*

[1960] Maria Gravari-Barbas, « Entretien avec Hélène Sallet-Lavorel, directrice du Comité départemental du tourisme du Val-de-Marne », *Téoros* [En ligne], 34, 1-2 | 2015, http://teoros.revues.org/2799 (dernière consultation le 27 mai 2017), p.2.

[1961] AIGP, CDC, 2016, *La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives*, p. 18, citation de Jean-Pascal Lanuit (ENA, Cour des comptes, directeur régional adjoint des affaires culturelles pour l'Île-de-France).

compétences : développer les mobilités et améliorer le cadre de vie en sont deux exemples, que la mise en tourisme du « *street art* » contribue à développer.

Pour construire de nouvelles dynamiques touristiques au-delà du périphérique parisien, les acteurs du Grand Paris souhaitent permettre aux Grands-Parisiens et aux Franciliens de devenir les premiers visiteurs des nouvelles destinations touristiques de la Métropole. Alors que le tourisme « hors des sentiers battus » consiste à développer une offre touristique au plus proche de la vie des résidents, les rédacteurs du « Contrat de Destination Paris Ville Augmentée » imaginent un développement du tourisme grand parisien fondé sur la mobilité des résidents du territoire : « *Les habitants dans leurs pratiques culturelles, de loisirs et sportives, deviennent "touristes" du territoire métropolitain.* **»** [1962] Concrètement, l'administration du graffiti favorise la mobilité des Grands Parisiens en ceci que « *l'activité principale du tourisme urbain reste, de fait, la déambulation* »[1963]. Les parcours « *street art* » sont alors des objets opportuns pour « *faire découvrir des richesses plus insolites et inciter les parisiens, les franciliens, les touristes à franchir cette barrière du périphérique* »[1964]. Par exemple, la création de la « *Street art Avenue* », le long du canal Saint-Denis, peut être lue comme un encouragement, via une politique touristique, au développement des pratiques de « *marche à pieds, du running, du vélo, […] des choses qui tendent à s'intensifier et peut-être que cette avenue du street art y contribue* »[1965]. Loisirs, animation, tourisme local, le graffiti est perçu comme un objet touristique propre à accompagner des politiques plus structurantes de développement des réseaux de transports comme le projet du Grand Paris Express, un nouveau tracé de transports en commun pensé pour « *rendre plus accessible de nouveaux sites [et], de fait, élargir les regards* »[1966].

Promouvant un art dans l'espace public visible de tous, l'administration touristique du graffiti nourrit par ailleurs l'ambition des acteurs publics de requalifier des espaces et de nourrir une certaine fierté des résidents à les habiter. Autrement dit, si le tourisme est le domaine d'action publique choisi par les acteurs publics pour « faire métropole »[1967], les multiples formes de valorisation du « *street art* », semblent être aussi mises au service de l'amélioration du cadre de vie et de la démocratie locale. L'un des enjeux de « la mise en tourisme des territoires du Grand Paris » est en effet de « *souligner aux yeux des habitants la valeur des territoires qu'ils pratiquent, de leur quartier à la métropole, et favoriser leur participation à un projet collectif* »[1968].

Ce processus est comparable à ce que l'on a pu observer dans le 13e arrondissement de Paris, où la requalification de l'image de marque d'un quartier populaire par la commande publique de fresques sert aussi de support à l'émergence de dispositifs participatifs. Dans le Val-de-Marne, par exemple, la participation des habitants est explicitement inscrite dans les priorités du comité départemental du tourisme, dont le responsable affirme qu'il est important « que les habitants soient intégrés dans le développement touristique de leur territoire et qu'ils prennent conscience de leur potentiel touristique.

---

[1962] AIGP, CDC, 2016, La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives, p. 23.
[1963] *Ibid*., p.26.
[1964] Emmanuelle Biton, Office du Tourisme Plaine Commune, Intervention au Colloque « Valorisations touristiques du Street Art », 5 mai 2017.
[1965] *Idem*.
[1966] AIGP, CDC, 2016, *La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives*, p. 23.
[1967] *Ibid*., p. 34.
[1968] *Idem.*

Et le *street art*, pour le coup, c'est vraiment une entrée qui est super importante. »[1969] Plus enthousiaste encore, le directeur artistique de l'association Art en Ville, qui œuvre dans plusieurs villes de France à la production de fresques de graffiti, affirme que « le *street art* facilite l'échange avec les publics » et observe, dans les communes où il intervient, que « *les habitants s'approprient l'initiative et deviennent les nouveaux ambassadeurs de l'urbain* »[1970]. Ce discours sur la capacité émancipatrice du « *street art* » est affirmé de façon unanime par les acteurs des politiques touristiques du graffiti. Ils révèlent à travers ce discours les ambitions sociales qu'ils confèrent à cette politique touristique.

Ce type de discours sous-entend, par exemple, que la valorisation esthétique du bâti est un élément déterminant de l'amélioration du cadre de vie des habitants. Prenant l'exemple de la réalisation d'une fresque sur un hangar en bordure d'un boulevard situé à l'entrée de la ville de Rouen, Olivier Landes affirme que « *la valorisation du bâti* » a la capacité de faire d'un « *hangar anonyme en entrée de ville […], une sorte de monument* ». À l'échelle d'un quartier, il propose le même raisonnement, affirmant que pour les habitants des espaces où le graffiti est mis en tourisme, « *c'est [un] plaisir d'habiter dans un environnement agrémenté* »[1971]. À Vitry, l'association Vitry'n Urbaine s'applique quant à elle à développer des projets pédagogiques avec les collèges et lycées de la Métropole, faisant ainsi de la production de graffitis un support à des pratiques de médiation culturelle et d'éducation artistique. Ces quelques exemples suggèrent que le développement de parcours touristiques autour du « *street art* » semble pouvoir servir de point d'appui au développement de dispositifs participatifs ou éducatifs qui, s'ils existent depuis longtemps au niveau communal, peuvent, à travers cet objet, à se structurer au niveau métropolitain.

Par leur ancrage dans l'espace public, la variété des enjeux politiques qu'ils drainent (tourisme, culture, éducation, participation, embellissement, etc.) et la variété des partenariats institutionnels au sein desquels ils s'insèrent, les politiques touristiques de « *street art* » dans le Grand Paris apparaissent comme un laboratoire de l'action publique métropolitaine. En effet, comme le souligne une représentante de l'Office du Tourisme Plaine Commune, la conduite du projet « *Street art* avenue », le long du canal Saint-Denis en 2016, fut

> *« l'occasion de faire travailler ensemble Plaine Commune, les Villes de Saint-Denis d'Aubervilliers, l'office du tourisme sur un projet et donc d'apprendre à se connaître et de tisser des passerelles qui, sans ce projet, n'auraient pas existé. »*[1972]

La multiplication des politiques touristiques du graffiti dans le Grand Paris favorise l'interconnaissance entre collectivités, bailleurs et associations qui collaborent dans le cadre de projets déployés dans des espaces publics qui, souvent, franchissent les frontières administratives traditionnelles. Des intermédiaires entre acteurs publics et auteurs de graffitis venus de Paris et du Grand Paris deviennent progressivement des professionnels de la construction de parcours « *street-art* », dont les prestations ne se limitent plus aux seuls territoires où ils se sont institutionnalisés.

---

[1969] François Roblot, Comité Départemental du Tourisme du Val-de-Marne, Intervention au Colloque « Valorisations touristiques du *Street Art* », 5 mai 2017.

[1970] Olivier Landes, Association Art en Ville, Intervention au Colloque « Valorisations touristiques du *Street Art* », 5 mai 2017.

[1971] *Idem*

[1972] Emmanuelle Biton, chargée de mission développement touristique, Office du Tourisme Plaine Commune, Colloque « Valorisations touristiques du Street Art », 5 mai 2017).

L'ouverture d'un espace métropolitain des politiques touristiques favorise alors une plus grande circulation de ces acteurs, et une diffusion de leurs dispositifs de construction des parcours « *street art* ».

Considérée comme la nouvelle échelle pertinente pour inscrire Paris dans la compétition internationale, la Métropole du Grand Paris est le niveau d'action publique où se définissent de nombreux projets structurants comme le prolongement des réseaux de transports en commun, la candidature aux Jeux Olympiques 2024, ou encore la stratégie touristique du territoire, à partir de 2017. Ces différents axes de collaboration entre les institutions composant la nouvelle Métropole ont pour point commun de participer à la transformation institutionnelle et géographique de la région parisienne. En particulier, c'est désormais à cette échelle que le développement du « *street art* », objet du tourisme culturel, est pensée et mise en œuvre grâce au « Contrat de Destination Paris Ville Augmentée » sur lequel nous avons pour l'essentiel fondé ces dernières pages. L'intervention de différents acteurs parisiens et grand parisiens dans le colloque « Valorisations territoriales et touristiques du *street art* », le 5 mai 2017, atteste par ailleurs du développement d'échanges de savoirs et de compétences à l'échelle métropolitaine. Ayant pour ambition de faire du tourisme urbain le support d'actions culturelles, commerciales, mais aussi sociales, les acteurs des projets de valorisation touristique du graffiti prennent visiblement appui sur cet objet pour développer de nouvelles formes de coopération institutionnelles métropolitaines. Si « *le tourisme moderne fait partie intégrante de la construction métropolitaine* »[1973], on pourrait même affirmer, avec Saskia Cousin, que l'action touristique « *constitue une base de consensus pour les [communes et intercommunalités] qui fondent le Grand Paris* »[1974]. En s'inscrivant dans la matérialité des espaces publics, le développement des parcours « *street art* », contribuent à la mise en scène d'éléments culturels sélectionnés dans l'histoire des communes populaires d'Île-de-France, qui facilite le rattachement de leur histoire à celle des arrondissements populaires de Paris. Des continuités discursives sont ainsi établies et rendues visibles dans la mise en tourisme des espaces publics. Saskia Cousin présente le renversement des logiques institutionnelles dans lesquelles « *l'Unesco ne serait bientôt plus une instance de légitimation du tourisme, mais le tourisme permettrait au contraire de légitimer l'Unesco comme organisation transnationale* »[1975]. De la même manière, parce qu'il se situe à la frontière entre plusieurs catégories d'action publique, qu'il est peu coûteux et directement visible dans les espaces publics, le gouvernement du graffiti comme objet du nouveau tourisme culturel métropolitain contribue à légitimer l'action publique à l'échelle métropolitaine.

---

[1973] Atelier International du Grand Paris, Caisse des Dépôts, mai 2016, *La mise en tourisme des territoires du Grand Paris : Enjeux et perspectives*, Restitution des travaux de la journée d'études organisée le jeudi 21 janvier 2016 par l'Atelier Urbain du Grand Paris et le Club Tourisme de l'Union Atrium avec le soutien de la Caisse des Dépôts, p. 24.

[1974] Cousin, Saskia, p. 54, déclinaison de la phrase : « [Le tourisme] permet de faire connaître et légitimer les revendications de certaines minorités, en même temps qu'il constitue une base de consensus pour les délégations nationales qui fondent l'UNESCO. »

[1975] *Idem.*

*

Les dispositifs de valorisation du graffiti sont au cœur des stratégies de développement touristique de la Ville de Paris et de la Métropole du Grand Paris. À l'échelle de Paris, le « *street art* » permet le développement d'un tourisme culturel « hors des sentiers battus » : celui-ci s'appuie sur la préexistence de dispositifs de gouvernement du graffiti, développés au sein des politiques culturelles. À l'inverse, à l'échelle de la Métropole, ce sont les dispositifs touristiques qui semblent préexister à la mise en place de toute politique culturelle métropolitaine. Nouvel objet privilégié des stratégies de développement du tourisme culturel, le gouvernement du graffiti révèle non seulement la porosité entre action culturelle et touristique, dont les objectifs convergent clairement au sein de la Ville de Paris, mais dont les acteurs sont aussi souvent les mêmes. En effet, des acteurs intermédiaires entre les pouvoirs publics et les auteurs de graffitis deviennent les prestataires réguliers des pouvoirs publics pour la mise en œuvre de projets de valorisation, culturelle ou touristique, du graffiti. Parmi eux, on retrouve notamment les acteurs étudiés dans le chapitre 5 dans le cas des politiques du graffiti des 13e et 20e arrondissements, Art Azoï, Le MUR ou la galerie Itinerrance, mais aussi des structures associatives plus récentes : parmi ces dernières, Art en Ville ou Vitry'n urbaine, après avoir mené leurs premiers projets respectivement à Aubervilliers et à Vitry, sont désormais sollicitées par de nombreuses municipalités d'Île-de-France voire au-delà[1976]. En somme, il semblerait que l'on assiste, avec la métropolisation des politiques touristiques, à la construction d'un groupe d'acteurs spécialisés dans le gouvernement du graffiti, dont les interventions répétées, dans plusieurs territoires du Grand Paris, contribuent à la standardisation du gouvernement du graffiti dans les espaces publics de la Métropole.

## CONCLUSION DE LA SECTION 3
## L'ESTHÉTIQUE BALISÉE DES ESPACES TOURISTIQUES « HORS DES SENTIERS BATTUS »

Les processus contemporains de métropolisation du tourisme à Paris attestent du développement rapide des formes d'encouragements publics à la production encadrée de graffiti dans le Grand Paris. Sans pouvoir présager de la pérennité de ces soutiens, ni de la capacité des dispositifs émergents à satisfaire à leurs objectifs, on a pu montrer qu'ils participent à la standardisation des modes de gouvernement du graffiti comme objet culturel et touristique depuis 2014 : balades urbaines, commandes de fresques non pérennes et urbanisme temporaire sont les trois ressorts principaux de ces politiques. Dans le prolongement de cette analyse, et à l'aune des éléments présentés dans les deux sections précédentes, on peut affirmer que l'homogénéisation des formes de gouvernement du graffiti participe également à la normalisation de l'esthétique des quartiers populaires :

> *« We could call this strange geography created by technology "AirSpace." It's the realm of coffee shops, bars, startup offices, and co-live / work spaces that share the same hallmarks everywhere you go : a profusion of symbols of comfort and quality, at least to a certain connoisseurial mindset. Minimalist furniture. Craft beer and avocado toast. Reclaimed wood. Industrial lighting. Cortados. Fast internet. The homogeneity of these*

[1976] En 2016, l'association Art en Ville est notamment l'opérateur du festival « Rouen Impressionnée », voir *Street Art Magazine*, mai 2017.

*spaces means that traveling between them is frictionless, a value that Silicon Valley prizes and cultural influencers like Schwarzmann take advantage of. Changing places can be as painless as reloading a website. You might not even realize you're not where you started. »*

C'est ainsi que, dans un article publié sur le site *The Verge*[1977] en août 2016, et repris quelques jours plus tard dans le magazine français, *Les Inrockuptibles*[1978], l'auteur Kyle Chayka décrit avec humour l'homogénéisation des espaces touristiques métropolitains tels que les cafés branchés, les appartements loués ou les espaces de co-*working*, comme le résultat de la diffusion d'images stéréotypées sur les applications qui en font la promotion (Airbnb, Instagram, Foursquare). En transposant ce constat au gouvernement de l'espace public, on peut dire que le développement d'un tourisme « hors des sentiers battus », fondé sur la mise en tourisme du graffiti dans des quartiers populaires patrimonialisés, favorise l'homogénéisation des esthétiques urbaines dans les métropoles européennes. Poussés par l'ambition d'attirer à Paris les jeunes *citybreakers* européens, les acteurs de la culture et du tourisme s'affairent pour modifier l'image de marque des quartiers populaires de la capitale et de ses alentours, afin de produire une offre de balades et d'événements culturels « alternatifs » comparable à celle proposée à Berlin et Lisbonne. Dans cette optique, les graffitis sont un objet privilégié, en raison de leur caractère éphémère, bon marché et de leur visibilité dans l'espace public et médiatique (avec le développement d'applications telles que *My Paris Street Art* notamment).

[1977] Chayka Kyle, « Welcome to airspace. How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world », 3 août 2016, *The Verge*, disponible en ligne : https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification (dernière consultation le 6 juin 2017).

[1978] « Comment Airbnb et Instagram uniformisent nos lieux de vie », *Les Inrockuptibles*, 27 août 2016, disponible en ligne : http://mobile.lesinrocks.com/2016/08/27/actualite/societe/bienvenue-lere-vide-decoratif-11859129/ (dernière consultation le 6 juin 2017). Voir aussi : https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/aug/06/hipster-aesthetic-taking-over-world?CMP=fb_gu (idem).

## CONCLUSION DU CHAPITRE 6.
## POLITIQUE CULTURELLE DU GRAFFITI ET TRANSFORMATIONS URBAINES.

Lorsque les graffitis sont saisis politiquement en tant qu'objets culturels dans l'espace public, les dispositifs mis en œuvre peuvent répondre à des logiques politiques variées :

La tolérance temporaire de la prolifération des graffitis peut s'inscrire dans le « temps de veille » d'une friche artistique, et participer ainsi à l'animation culturelle, voire sociale, d'un espace délaissé dans l'attente de sa requalification. À ce titre, la tolérance des graffitis, créant une esthétique réputée modifier « l'ambiance » d'un quartier, peut faciliter l'acceptation sociale des projets de rénovation qu'elle amorce – alors même que ceux-ci sont parfois contestés au nom des processus de gentrification qu'ils peuvent accompagner, ou renforcer.

La commande publique de fresques aux durées de vie variables peut permettre à des élus d'arrondissement, en plus d'affirmer leur capacité à produire des politiques culturelles décentralisées, de promouvoir une nouvelle image de leur territoire d'action. Images sélectionnées du bouillonnement contre-culturel passé d'un espace populaire, les graffitis peuvent être ainsi mis en scène dans les quartiers populaires pour participer à la patrimonialisation, dans leurs murs, d'un passé légitimé *a posteriori* par les acteurs publics. Supports de l'esthétisation des espaces publics, les graffitis contribuent à modifier l'image matérielle, l'esthétique propre des quartiers populaires, mais aussi à construire une image de marque différenciée de celle des espaces centraux.

À cette différenciation de l'image des quartiers populaires, vis-à-vis des « hauts lieux » du tourisme, répond la standardisation des formes de gouvernement du graffiti dans des espaces publics, de plus en plus pensés comme le décor de nouveaux itinéraires touristiques « hors des sentiers battus ». Pensée à l'échelle de Paris, la politique touristique vise à enrichir l'image traditionnelle de la capitale, en mobilisant les politiques culturelles des arrondissements périphériques, sources de nouveaux parcours touristiques. À l'échelle métropolitaine, le graffiti est d'emblée saisi par les pouvoirs publics comme un objet touristique propre à attirer l'attention des Franciliens et des touristes sur les communes populaires de l'Est de Paris. Promu par les mêmes acteurs associatifs dans des espaces jusqu'ici restés hors des parcours touristiques, les graffitis contribuent à uniformiser les esthétiques urbaines, à les rendre désirables à travers les mêmes dispositifs et les mêmes motifs.

Aménagement, patrimonialisation et mise en tourisme des espaces publics sont trois objectifs politiques au nom desquels le graffiti peut faire l'objet d'actions culturelles. Pour autant, ces politiques peuvent-elles être encore qualifiées de « culturelles » ? Dans la mesure où les acteurs publics et les fonds mobilisés pour mener à bien ces politiques appartiennent à des directions administratives « culturelles », il semble difficile de le nier. Cependant, on ne peut que constater que les objectifs de ces politiques du graffiti sont loin d'être systématiquement « culturels »[1979], de même que les « problèmes » auxquels les dispositifs mis en œuvre viennent répondre, qui peuvent être, à la fois des problèmes d'aménagement, d'usages des espaces publics, de cohésion sociale, de valorisation symbolique ou financière d'un espace, de développement touristique. C'est pour cela que l'on

[1979] Au sens global de la « politique culturelle » telle que définie en introduction de la 2e partie.

préfèrera, pour conclure, qualifier les dispositifs de valorisation du graffiti comme des formes d'un gouvernement du graffiti en tant qu'objet culturel, pris dans des logiques plus larges de transformation de la ville. Ces transformations ont pour point commun de permettre l'intégration, sous différentes formes, des graffitis dans l'esthétique urbaine. Ainsi, le gouvernement du graffiti comme objet culturel contribue plus largement à la normalisation de l'esthétique urbaine, en intégrant ces peintures dans des dispositifs qui légitiment leur présence dans la ville, tout en encadrant rigoureusement leurs conditions de production.

Dans le prolongement des conclusions du chapitre 3, on peut ainsi comprendre l'encadrement culturel du graffiti dans ces deux arrondissements, comme un moyen de normaliser une esthétique urbaine très éloignée des canons de « propreté » ou d'ordre esthétique des quartiers centraux. Ainsi, c'est bien un autre ordre esthétique qui se crée à la marge, fondé sur l'esthétisation différenciée de ces espaces, c'est-à-dire sur une esthétique *propre* aux arrondissements périphériques, produite grâce à des dispositifs paradoxalement de plus en plus standardisés de promotion culturelle des graffitis.

# CONCLUSION DE LA SECONDE PARTIE

Des années 1980 aux années 2000, les acteurs de la politique des murs peints et de l'art dans la ville entretiennent la dénégation de toute dimension culturelle ou artistique au graffiti. Cette dénégation s'explique d'abord par la prégnance de la première formulation du graffiti comme problème de propreté dans les politiques municipales. Mais on peut aussi la comprendre comme un effet de la construction d'une expertise « artistique » au sein de la Ville, par des acteurs soucieux d'interpréter les conventions de l'art les plus légitimes à leurs yeux pour les convertir en normes de la politique d'art public. Or, pour eux, le graffiti est bien situé au bas de cette hiérarchie.

Issus d'un monde du graffiti dont l'institutionnalisation dans les galeries et les salles des ventes est sensible au début des années 2000, quelques acteurs associatifs interpellent cependant les acteurs publics pour tenter, avec eux, de développer des dispositifs localisés de valorisation du graffiti. Véritables entrepreneurs de politiques publiques, ces acteurs sont aussi des courtiers de la légitimation artistique du graffiti et voient dans la construction de partenariats avec les acteurs publics, un moyen privilégié de défendre la légitimité du graffiti dans le monde de l'art. Quelques dispositifs de valorisation du graffiti, désigné sous le terme d'« art urbain » ou de « *street art* », apparaissent ainsi au tournant des années 2010 dans les 13e et 20e arrondissements de Paris. Fondés sur le soutien essentiellement politique des maires d'arrondissement, ces dispositifs sont portés par ces derniers comme les vecteurs du renouvellement de l'image de marque des espaces périphériques, populaires et peu touristiques qu'ils gouvernent.

Véritables laboratoires de la valorisation culturelle des graffitis, dispositifs développés dans les 13e et 20e arrondissements servent de support à la mise à l'agenda du graffiti dans les politiques culturelles de la Ville de Paris suite à l'élection d'Anne Hidalgo au printemps 2014. Cette mise à l'agenda s'inscrit dans le mouvement des évolutions de l'administration de l'art public au sein des politiques culturelles. Ces évolutions se caractérisent notamment par une convergence marquée entre les objectifs de la politique culturelle et les orientations du développement touristique telles que formulées en 2016 par la Maire de Paris. Cette convergence s'observe d'ailleurs à différentes échelles : de la rénovation d'une rue à la construction d'une action politique métropolitaine, le graffiti apparaît au milieu des années 2010 comme un objet privilégié de l'articulation entre logiques d'aménagement urbain, de promotion culturelle et de mise en tourisme d'espaces publics jusque-là restés à la marge des circuits touristiques traditionnels. Mobilisé dans le cadre de dispositifs de plus en plus standardisés (murs à programmation, urbanisme temporaire), le graffiti devient ainsi un objet central de la production d'ordres esthétiques propres aux espaces les plus éloignés, sociologiquement, géographiquement et symboliquement, des espaces touristiques traditionnels. Ces nouveaux ordres esthétiques fondés sur la valorisation des graffitis sont aussi propres à mettre en scène l'exercice d'un pouvoir d'arrondissement plus autonome des politiques de l'Hôtel de Ville.

Autrement dit, c'est bien dans les espaces où l'ordre esthétique « du propre » tel que produit par les politiques de propreté est le plus difficile à atteindre, que se développent de nouveaux ordres esthétiques, propres à fonder des images de marque différenciées à l'intérieur même de la métropole parisienne.

# CONCLUSION GÉNÉRALE

À la fois articulation entre deux problèmes, entre deux catégories d'intervention publique et entre deux époques, le découpage choisi dans cette thèse nous a permis de présenter la mise en administration du graffiti à Paris comme la conjonction entre un processus de « normation » et un processus de « normalisation » de l'ordre esthétique de la ville. Cette opposition, proposée par Michel Foucault en 1978, nous permet de saisir globalement l'articulation entre les deux manières qu'ont les acteurs publics de gouverner les graffitis à Paris.

La « normation » est le terme qu'utilise Michel Foucault pour « *souligner le caractère premier et fondamental de la norme* » dans la construction d'un modèle optimal conçu pour « *rendre les gens, les gestes, les actes conformes à ce modèle* ». Les processus de normation permettent de désigner le « normal », considéré précisément comme « *ce qui est capable de se conformer à cette norme et l'anormal, ce qui n'en est pas capable* »[1980]. Par contraste, la « normalisation » désigne pour Michel Foucault une opération qui consiste à « *rabattre les normalités les plus défavorables, les plus déviantes, par rapport à la courbe normale générale* »[1981]. Autrement dit, dans le domaine même du « normal », la variété des formes de normalité est réduite, harmonisée, par les processus de normalisation.

Ces deux concepts semblent pertinents pour synthétiser en quelques mots ce qu'est la mise en administration du graffiti à Paris depuis 1977. D'un côté, nous pouvons considérer la saisie de cette pratique dans les politiques de propreté, comme participant du processus de « normation » de l'apparence des espaces publics, selon le modèle normatif construit à partir de l'esthétique des espaces les plus riches et les plus centraux de la capitale. De l'autre, la « normalisation » de l'esthétique des espaces comparativement plus populaires et moins touristiques, prend appui sur la promotion des graffitis tels que redéfinis comme culturels et encadrés dans des dispositifs précis de sa valorisation dans l'espace public.

Autrement dit, en analysant la manière dont une pratique infrapolitique d'expression dans l'espace public devient un objet pour les politiques municipales, nous avons montré que le gouvernement des villes est porteur d'une dimension esthétique. D'un côté, la mise en administration du graffiti construit comme un problème de propreté, contribue à diffuser une représentation esthétique de ce qu'est le « bon » ordre de l'espace public. De l'autre, la mise en administration du graffiti construit comme un objet culturel, un problème d'art public, contribue à diffuser une représentation ordonnée de ce qu'est la « bonne » esthétique de chaque espace public. À la croisée de ces deux processus, la mise en administration du graffiti à Paris, est bien l'histoire de la conquête, par les acteurs publics du

---

[1980] Foucault, Michel, « Leçon du 25 janvier 1978 », in 2004, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, EHESS, Gallimard, Seuil, p.59.
[1981] *Ibid.*, p.64.

monopole de la définition légitime du « bel » espace public. À ce titre, la mise en administration du graffiti est aussi la construction d'un pouvoir spécifique : combinaison des interactions entre les acteurs qui s'en saisissent et des dispositifs qui l'encadrent, la mise en administration du graffiti est le vecteur d'un ensemble de représentations qui façonnent nos manières de penser le « propre » ou le « beau » dans la ville. Mais elle est aussi un moyen, pour les acteurs municipaux, de diffuser concrètement, dans les espaces qu'ils gouvernent, l'ordre esthétique légitime qu'ils produisent et qui contribue à façonner nos goûts.

# SOURCES

# ENTRETIENS

Dans chaque catégorie, les entretiens sont classés par ordre chronologique. Tous les entretiens ont été retranscrits, sauf mention contraire. Les retranscriptions figurent dans les annexes numériques.

## *ACTEURS DE LA VILLE DE PARIS*

### Direction centrale de la propreté de Paris

Mai 2012, François Ozanne, premier directeur de la Propreté de Paris, à son domicile 15e arrondissement de Paris

16 mai 2012. Didier Dely. Dominique Ouazana, direction de la propreté, avenue de France, Paris.

5 juin 2012, Caroline Chal, directrice de la communication, Direction de la Propreté de Paris.

27 novembre 2012, Bernard Pothier, FONCTION, DPE avenue de France

13 mars 2013 Régis Leroux, Caroline Chal. Durée : 1h 24 min.

21 mars 2013, Philippe Cheval, responsable du STPP et Caroline Bois, responsable de la Mission propreté, Avenue de France, durée : 1h06min

### Circonscription fonctionnelle

28 mai 2012, Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Porte des Lilas, durée : 1h39

20 juin 2012, Alain Longer, responsable de la cellule désaffichage et dégraffichage, circonscription fonctionne, durée : 1h20min.

4 octobre 2012, Alain Longer, responsable de la cellule désaffichage et dégraffichage, circonscription fonctionnelle, durée : 1h20min.

20 Décembre 2012, Régis Boullet. Co-gérant de la société Korrigan, prestataire dégraffitage pour la Ville de Paris

6 mars 2013, Dominique Ouazana, cheffe de la Circonscription fonctionnelle, Porte des Lilas, durée : 45 minutes.

### Divisions de propreté

18 juin 2012, Jean-Paul Bidaud, ingénieur de division 9e et 10e arrondissements, ADRESSE ?

20 juin 2012, Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division « 1, 2, 3, 4e arrondissements », durée : 1h27

21 novembre 2012, Chef de secteur 7e arrondissement, division de propreté des 7e et 8e arrondissements, durée : 33 minutes.

27 novembre 2012, Patrick Nieps, Ingénieur responsable de la division « 1, 2, 3, 4e arrondissements », durée : 1h26

7 décembre 2012, Daniel Meyers, chef d'exploitation de la division de propreté du 20e arrondissement, rue des prairies, durée : 1h23.

14 janvier 2013, communicatrice de la division de propreté du 4e arrondissement de Paris, durée : 1h21.

1er février 2013, communicatrice de la propreté dans la division de propreté du 20e arrondissement, rue des prairies, durée : 1h15min.

8 mars 2013, Cyril Mouet, ingénieur de la division de propreté des 7e et 8e arrondissements, et James Cordier , chef d'exploitation de la division 7/8, locaux de la division, durée : 55min.

## Élus en charge des politiques de propreté

6 mars 2013, François Dagnaud, Mairie du 19e arrondissement. Durée : 1h18min

20 mars 2013, Olivier de Marco, adjoint à la Maire du 20e arrondissement en charge de la propreté, et Nicole Audic, chargée de mission propreté, mairie du 20e arrondissement, dans un café, durée : 1h 08min.

26 mars 2013, René-François Bernard, adjoint au Maire du 7e arrondissement, en charge de la propreté, durée : 1h17min.

28 mars 2013, Richard Jean-Baptiste, adjoint au Maire du 4e arrondissement en charge de l'espace public, mairie du 4e, durée : 37minutes.

## Direction des Affaires Culturelles

31 janvier 2016, Frédéric Triail, responsable du Département d'Art dans la Ville (2002-2009), café à Joinville le Pont

21 mars 2016, responsable du Bureau des Arts Visuels, Direction des Affaires culturelles, entretien téléphonique.

14 avril 2016, Anne Lehut, collaboratrice de cabinet du premier adjoint à la Maire de Paris, en charge de la culture, réalisé par téléphone.

## Direction de l'Urbanisme, Bureau des murs peints

2 Mars 2016, Sylvie Puissant, responsable du bureau des murs peints (1986-date ?), entretien téléphonique.

Mars 2016, André Hoffmann, responsable du bureau des murs peints, DAU, entretien sur skype.

1er avril 2016, Annette Huard, responsable du bureau des murs peints 1990-1998, DAU, Ville de Paris, entretien téléphonique

## Politiques d'arrondissements hors-propreté

15 février 2013, Edouard Razzano, responsable de la cellule de GUP Belleville-Amandiers, 20e arrondissement, rue Dénoyez.

9 décembre 2014, Antoine Boscher, directeur de la communication de la Mairie du 13e arrondissement, Mairie du 13e arrondissement, place d'Italie.

8 décembre 2014, Hélène Vicq adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de l'urbanisme, Pauline Vergez, chargée de mission au cabinet de la Maire du 20e arrondissement en charge des questions d'urbanisme, mairie du 20e arrondissement.

28 mai 2015, Nathalie Maquoi, adjointe à la Maire du 20e arrondissement en charge de la culture, entretien téléphonique.

### *ACTEURS HORS VILLE DE PARIS*

## Partenaires de l'action publique parisienne

13 décembre 2014, Pedro et SP38, artistes du collectif « Frichez-nous la paix », rue Dénoyez, résumé des entretiens (non enregistrés ; résumé dans les annexes numériques)

10 décembre 2014, Elise Herszkowicz, directrice artistique pour l'association Art Azoï, à Confluences, maison des cultures urbaines, durée : 38 minutes.

3 juillet 2015, Marie Baroin, assistante de Mehdi Ben Cheikh, Galerie Itinerrance, association APAPUC, rue Gosciny, Paris.

1 ou 2 février 2016, Arnaud Oliveux, commissaire-priseur à la maison de ventes Art Curial, avenue des Champs Elysées

11 février 2016, Bénédicte et Laurent, fondateurs de l'association *Fresh Street Art Tour*, entretien téléphonique.

Interventions lors du colloque « Valorisations territoriales et touristiques du Street art », ENS, Université Paris 1, 5 mai 2017, Paris, Grands Voisins. Table-ronde « acteurs du street art »

- Damien Cacouault, Vitry'n urbaine (Campus urbain, asso partenaire) ;
- Olivier Landes, Association Art en Ville,
- François Roblot, CDT Val-de-Marne,
- Emmanuelle Biton, chargée de mission Office du Tourisme « Plaine Commune », (table-ronde « lieux du street art »)

## Artistes, éditeurs et journalistes, spécialistes du graffiti

22 juin 2012, Gauthier Bischoff, éditeur, dans un café près de la Gare de Lyon, Paris, résumé de l'entretien.

18 janvier 2013, conférence de lancement de l'ouvrage Mouvement, Maison des ventes Artcurial, avenue des Champs Elysées, Paris

24 février 2013, Lokiss alias Vincent Guégan, à son domicile, La Plaine, Creuse, durée ( ?)

19 mai 2015, Damien Dole, journaliste Libération, siège du journal, rue Guéranger, Paris.

22 mai 2015, Romain Geoffroy, journaliste à Le Monde.fr, café le Vieux Saumur, rue de Belleville, Paris, résumé de l'entretien, réalisé avec Giovanni Sechi.

4 juin 2015, C 215 alias Christian Guémy, en marge de son exposition à Spacejunks, rue des Capucins, Lyon

# ARCHIVES CONSULTÉES

## *ARCHIVES DE PARIS*

Le tableau suivant répertorie l'ensemble des cartons consultés aux Archives de Paris. Leur contenu est détaillé lorsque celui-ci a été cité dans le corps du texte de la thèse.

| Carton | Intitulé | Contenu |
|---|---|---|
| Carton 2135W10 | | été 1987 = un nouvel élan de propreté dans l'Est et le Centre de Paris |
| | | Plan d'actions nouvelles en matière de propreté », date et auteur non précisés. |
| | | Direction de la Propreté, 22 avril 1987, « Nouvelles orientations en matière de propreté. |
| | | Document de la Direction des finances et des affaires économiques. Note manuscrite : « Réunion de M. Maillard avec MM. Elbel et Galy, Mercredi 13 juillet 18h, *Programme exceptionnel 1988*. |
| | | Mairie de Paris, Direction de la Propreté et de l'Eau, *Plan de propreté*, « Projet », 15 septembre 1988. |
| | | Note de Alain Juppé au Maire de Paris, 3 octobre 1988 : « Je vous prie de trouver ci-joint le relevé des mesures sur lesquelles la direction des Finances et la direction de la Propreté sont tombées d'accord lors de la réunion que j'ai présidée, à votre demande, le vendredi 20 septembre 1988. |
| | | Note du directeur de la Direction de la Propreté, François Ozanne, à Monsieur le directeur des finances et affaires économiques, 10 mars 1987. Objet : effort de propreté dans l'Est parisien. |
| | | Note du directeur de la DPE à l'attention de Monsieur le secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : plans d'actions nouvelles en matière de propreté. Daté du 9 juin 1988. |
| | | Note du directeur de la DPE à l'attention de Monsieur le secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : plans d'actions nouvelles en matière de propreté. Daté du 9 juin 1988. |
| | | Note du directeur de la DPE, Fr. Ozanne à Monsieur le directeur des finances et affaires économiques. 10 mars 1987. Objet : effort de propreté dans l'Est parisien. |
| | | Plan de propreté. Thème « Lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti », in *Brochure Projet*, 15 septembre 1988. |
| | | Réunion du conseil parisien de sécurité et de prévention de la délinquance, 20 mars 1987. |
| Carton 2135W30 | | Bilan 2e mandature (83-89), perspective 3e mandature (89-95) » dossier orange. Courrier du secrétaire général, Guy Maillard, au directeur de la Propreté, Philippe Galy, daté du **11 janvier 1989.** Objet « projet propreté pour la prochaine mandature |

Echanges de courriers entre François Ozanne et M. Maillard en juin 1988, sur le bilan de la mandature écoulée (1983-1989), notes sur le bilan du « plan de relance de l'Est et du Centre de Paris ». Les surfaces suivies d'une astérisque ne désignent pas les chiffres de 1987, mais la moyenne, par an, depuis 1983 des surfaces effacées : on suppose ici que les données recueillies sur le terrain ne sont pas suffisamment précises pour donner un aperçu précis de la situation en 1987.

Note de François Ozanne à l'attention du secrétaire général de la Ville de Paris, 27 janvier 1987. Objet : actions prioritaires pour l'année 1987. La première action mentionnée est : « De l'amélioration de l'image de Paris, dans les secteurs touristiques et commerciaux grâce à un faisceau d'actions mises en œuvre dans le cadre d'une grande toilette de printemps », sont ensuite mentionnées la lutte contre les pollutions canines et l'amélioration de l'air de Paris.

28 novembre 1986. Projet de plan de communication « Propreté de Paris » 1986-1987.

Carton 2135W139

Dossier « Conseil Parisien de sécurité et de prévention de la délinquance, 1988 ». Sous-dossier « réunion du 5 décembre 1988 ».

Dossier violet intitulé « Mesures prises pour atténuer les effets de la délinquance en 1987 et 1988 », Délégation à l'amélioration de la protection des Parisiens, *Est Parisien et sécurité* (non précisément daté).

Dossier violet intitulé « Mesures prises pour atténuer les effets de la délinquance en 1987 et 1988 », Délégation à l'amélioration de la protection des Parisiens, *Est Parisien et sécurité* (non précisément daté).

Carton 2135W165

Dossier de presse « Plan de propreté 1988-1989)

*Paris le Journal*, septembre-octobre 1988, « Haro sur les graffitis ».

Carton 2135W11

Carton 2135W18

Carton 2135W28

Carton 2135W34

Carton 2135W106

Carton 2135W134

Carton 2135W143

Carton 2135W147

Carton 2135W153

Carton 2751W43 – 44

| | | |
|---|---|---|
| Carton 1436W6 | sondages d'opinion | Ville de Paris. Cabinet du Maire. Le Conseiller technique. A l'attention de M. Cabana, Note sur le Nettoiement. Paris, le 30 novembre 1978. Très confidentiel.<br><br>Direction de la Voirie, Note pour Monsieur Roger, Administrateur du Centre pour la Propreté de Paris.<br><br>dossier « Sondages de propreté », Direction générale de l'aménagement urbain. Direction de la voirie. Note à l'attention de Monsieur le Maire, sous-couvert de Monsieur le Secrétaire Général. 20 avril 1977. Objet : propreté de Paris (sondage d'opinion réalisé par l'IFOP en février 1977).<br><br>*Livre Blanc de la Propreté*, 1979.<br><br>Sous-dossier « sondage d'opinion Louis Harris France 1982 ».<br><br>Sous-dossier « sondage d'opinion Louis Harris France 1982 ». Première note d'analyse sur le sondage effectué par Louis-Harris-France dits « baromètres de satisfaction des Parisiens concernant la propreté de Paris ».<br><br>Sous-dossier violet : le livre blanc du nettoiement, Ville de Paris, cabinet du Maire. 14 février 1979. Relevé de décisions prises sur la propreté de Paris lors de la réunion présidée par le Maire.<br><br>Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements.<br><br>Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements<br><br>Sous-dossier « enquête propreté à Paris. Avril 1982 – novembre 1982. Courrier Ville de Paris, Direction de la Propreté, 16 août 1982. Note à l'attention de monsieur Bolufer Directeur adjoint au Cabinet sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris. Objet : Enquête de propreté effectuée par les officiers municipaux dans les 20 arrondissements. Annexe du courrier : Résultats par arrondissements. |
| Carton 1436W7 | sondages d'opinion | Ville de Paris. Cabinet du secrétaire général. Compte-rendu de la réunion tenue le 22 mai 1979 sous la présidence de Monsieur |

| | | |
|---|---|---|
| | | Camille Cabana, secrétaire général de la Ville de Paris. Objet : problèmes de nettoiement.<br><br>Bossard Institut. Confidentiel. Puteaux, le 16 novembre 1978. A Monsieur Camille Cabana, Secrétaire générale de la Mairie de Paris. Objet : plan d'action pour le service du nettoiement. ». Dossier produit par le cabinet de conseil Bossart Institut dans le cadre de la préparation des plans de privatisation de la collecte dans la Direction de la Propreté.<br><br>Bossard Institut. Confidentiel. Puteaux, le 16 novembre 1978. A Monsieur Camille Cabana, Secrétaire générale de la Mairie de Paris. Objet : plan d'action pour le service du nettoiement. ». Dossier produit par le cabinet de conseil Bossart Institut dans le cadre de la préparation des plans de privatisation de la collecte dans la Direction de la Propreté<br><br>Note d'Alain Juppé, inspecteur des finances, chargé de mission auprès du Maire, pour Monsieur le Maire. Paris, 23 mai 1979. Objet : propreté de Paris. *(document annoté à la main, par Chirac lui-même ?)*<br><br>Note d'Alain Juppé, inspecteur des finances, chargé de mission auprès du Maire, pour Monsieur le Maire. Paris, 23 mai 1979. Objet : propreté de Paris. *(document annoté à la main, par Chirac lui-même ?)*<br><br>Fichier : « Réunion du jeudi 28 juin 1979 à 10h00. Point sur les problèmes de nettoiement » Ville de Paris, cabinet du secrétaire général. Compte-rendu de la réunion du 28 juin 1979. Sur les problèmes de nettoiement sous la présidence de Monsieur Cabana. |
| Carton 2897 W 77 | Arts plastiques, politique pour l'art contemporain et les artistes à Paris (2002) | Arts plastiques, politique pour l'art contemporain et les artistes à Paris (2002) – consulté sur dérogation en juin 2015. Courrier le 27 mai 2002, du cabinet du Maire à Mme Sabal Lecco (après un échange de courriers concernant sa demande de réaliser une fresque « Paris, pari multi-ethnique », adressée à Delanoë le 17 janvier 2002 |
| Carton 2897 W 103 | Personnalités | Personnalités (Fiches au nom de personnes qui demandent le soutien de la ville) Courrier de Némo à monsieur le Maire, le 24 février 2003. – Consulté sur dérogation en juin 2015.<br><br>note du 21 mars 2003, de Samuel Besnard à Laurence Pascalis et Dominique Alba. Carton 2897 W 103 Personnalités (Fiches au nom de personnes qui demandent le soutien de la ville) – Consulté sur dérogation en juin 2015. |
| Carton 2759 W 69 | Murs peints : projets de fresques, commandes de la ville et autorisations, | Cas de la place Goldoni – projet 1 murs de l'an 2000, échanges avec riverains, lettre collective de 55 personnes travaillant ou résidant en face du mur (datée du 19 juin 2000, adressée à Mme Benoite Taffin, Maire du 2e)<br>Echanges autour de l' « édition d'une nouvelle brochure sur les murs peints réalisés à Paris » (consulté sous dérogation en septembre 2015) ; Note de la Direction de l'urbanisme, sous-direction des Etudes et règlements d'urbanisme, à l'attention de M. Christophe Girard, 22 juillet 2002 |

| | | |
|---|---|---|
| | projets d'édition d'un ouvrage (2001-2007). Cabinet de Christophe Girard. | « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », Note de Hélène Font à Christophe Girard, le 13 juin 2003.<br>Dossier « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », Courrier du 28/08/03, de Christophe Girard à Yves Contassot.<br>Dossier « Cas mur pignon du marché des enfants rouges : projet de mur peint puis peint et végétalisé », datée du 1er septembre 2003, note de Yves Contassot à Christophe Girard.<br>Dossier pour la création de MUR,<br>projet 1 murs de l'an 2000, échanges avec riverains », Courrier de Pierre Weinstadt, à MJ Boutault, Maire du 2e adt., 9 avril 2002 (courrier récupéré par le cabinet de l'élu à la culture le 15/04).<br>Cas Projet association MUR rue Oberkampf . |
| Carton 2328 W 153 | Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) | Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier : An 2000. Projets de murs peints – consulté sous dérogation en septembre 2015<br>Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints :<br>Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015.<br>Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints :<br>Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015.<br>Secrétariat Général : Animation et coordination des services publics. Mission Paris 2000 ; projets de murs peints dans les quartiers de Paris (1997 – 1998) ; Dossier An 2000. Projets de murs peints :<br>Note de présentation. Accord de M. le directeur de cabinet du Maire (les courriers du 31/03/1998 adressés aux maires d'arrondissement sont dans chaque dossier d'arrondissement). R28389 – consulté sous dérogation en septembre 2015. |
| Carton 2759 W 75 | Cabinet de Ch. Girard, la Forge de Belleville : ateliers d'artistes 2001-2005. | |

| | | |
|---|---|---|
| Carton 2283 W 138 | Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) | Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note du Secrétariat Général à M. A. Juppé, adjoint au Maire chargé des finances, à M. Jean Tibéri, 1er adjoint au maire, à M. Michel Roussin directeur de cabinet du Maire, Yves Galland adjoint chargé de la construction et du logement, Bernard Rocher, adjoint chargé de l'architecture, 10 décembre 1991. Objet : protocole sur le ravalement. »<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note pour la réforme de la politique du ravalement de Paris, 26 avril 1989 » faisant état d'une « analyse critique de la situation actuelle. »<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995), « Note pour la réforme de la politique du ravalement de Paris, 26 avril 1989 » faisant état d'une « analyse critique de la situation actuelle. »<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Extrait du texte du « protocole entre le Maire de Paris, la Fédération Parisienne du bâtiment, la chambre FNAIM Paris-IdF, le Conseil Régional de l'ordre des architectes, le groupement IdF des entrepreneurs du nettoyage sur la mise en œuvre des opérations de ravalement. », décembre 1991..<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Note de Ph. Lafouge, délégué général au logement, à M. le directeur du cabinet du Maire et M. le Préfet, Secrétaire général de la Ville, 1er juillet 1991<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Note de Ph. Lafouge, délégué général au logement, à M. le directeur du cabinet du Maire et M. le Préfet, Secrétaire générale de la Vile. 1 juillet 1991. / Objet : élaboration d'un protocole sur le ravalement. – et en annexes : Compte rendu de la séance plénière du 18 avril 1991 du groupe de travail ravalement, extrait. Consulté sur dérogation.<br><br>Secrétariat général : animation et coordination des services publics. Politique de ravalement, actions municipales en faveur du ravalement (1988-1995) ; Brochure datée du 4 août 1989 : « A Paris un cadre neuf pour le ravalement ». |
| Carton 2356 W 24 | Secrétariat général : Animation et coordination des services publics. | |

| | |
|---|---|
| 2897W83 | « Dossier Squat », « Relevé de décisions » de la « Réunion du vendredi 18 mai 2001, présidée par M. Pierre Quinot-Delery, Préfet, secrétaire général, en présence de M. Christophe Girard, Adjoint au Maire chargé de la Culture, sur les squats d'artistes à Paris », 28 mai 2001. Voir aussi Aguilera, *op.cit*., page 107. |
| | Dossier « Squat de la rue Blanche », Courrier de Jack Lang, ministre de l'éducation nationale, à Jean Tibéri, maire de Paris, 5 février 2001. |
| | Coupure de presse : E.L.M., « Un répit pour le squat d'artistes », *in Le Parisien*, mercredi 28 mars 2001. |
| | Dossier « squats d'artistes », Note de la conseillère technique du cabinet du Maire adressée au Maire de Paris, datée du 22 mai 2001. |
| | « Note » de Josseline Claussade, DAC, « à l'attention de Monsieur Christophe Girard, Adjoint au maire chargé de la culture », objet : « squat du 21 rue Blanche (9e arrondissement) », datée du 27 novembre 2001. |
| | Note de Mme de Clausade datée du 14 janvier |
| | Courrier de Jacques Bravo, maire du 9e arrondissement, à Laurence Pascalis, en charge des questions culturelles auprès du cabinet du Maire de Paris. |
| | Courrier du 30 mars 2001 du Directeur des affaires juridiques au cabinet du maire de Paris. |
| 2135W43 | Dossier rose. Propreté DG. 1988. |
| 2897W25 | Dossier « Friches Parisiennes (urbanisme) |

### *MÉDIATHÈQUE DE LA DIRECTION DE LA PROPRETÉ*

*Située dans les locaux de la Direction de la Propreté, Paris, 102 avenue de France.*

Fiches documentaires de la Direction de la Propreté. Février 1985.

Médiathèque de la Direction de la Propreté, François Ozanne, 1988, « Paris : une nouvelle propreté sous différents angles », p. 3. Extrait de l'introduction d'un document de présentation du plan de propreté lancé à la DPE en 1988.

Direction générale des services techniques de la ville de Paris. Direction technique de la voirie parisienne. *Voie publique, Nettoiement, Eclairage, Contrôle des distributions d'énergie*. Par G. Vanneufville. 1949. § « Panneaux électoraux », p. 16.

Dossier Ville de Paris « Le service du nettoiement à Paris » Juin 1967.

Note de François Ozanne à l'attention de Monsieur le Directeur Général de l'Information et des Relations extérieures sous couvert de Monsieur le Secrétaire Général de la Ville de Paris, datée du 22 février 1980. Objet : Bilan de l'action menée depuis trois ans par la Mairie

Ozanne François, 1988, *Paris, une nouvelle propreté sous différents angles*, p. 10 « L'évolution réglementaire ».

Ville de Paris, dossier « Le service du nettoiement à Paris », juin 1967, p. 38, phrase complétée ainsi : « le CAPP […] fonctionne au cabinet du Préfet de la Seine ».

Mairie de Paris. La direction de la Propreté de Paris. Février 1981. Rédacteur P. Lefebvre, ingénieur des services techniques, chef du bureau organisation et méthodes.

Paris : une nouvelle propreté sous différents angles. François Ozannes (archives DPE, daté de 1988)

### *ARCHIVES DE LA CIRCONSCRIPTION FONCTIONNELLE*

*Armoire dédiée aux archives, située dans les locaux de la circonscription fonctionnelle de la direction de la propreté de Paris, Porte des Lilas.*

Conférence de Presse de Monsieur Jean Tibéri. 11 décembre 1998.

Note de Jean Gautier à l'attention de M. Lousi Sanchez, directeur de la protection de l'environnement, sous-couvert de monsieur Bernard Bled, SG de la ville de Paris. Datée du 16 mars 2000.

Note de R. Ruaz DPE, STPP, Mission organisation, contrôle de gestion et information. Datée du 25 janvier 2000, à l'attention de Madame et Messieurs les Chefs de Circonscription Territoriales et Circonscription fonctionnelle.

Note du directeur des Affaires Juridiques, Jérôme Grand d'Esnon, à l'attention de SG adjoint chargé de l'Espace public, datée du 1er juillet 1998. Objet : enlèvement des graffiti.

Réunion GPRH du 9 décembre 1999. DPE. STPP. Circo Nord (8 9 10 16 17 18e ardts). CR du 10 décembre 1999. Création par la Ville de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

Protocole du 17 décembre 1991 sur la mise en œuvre des opérations du ravalement

Arrêté relatif à l'enlèvement d'office des affiches aux frais du responsable de l'affichage illicite.

Point presse de Monsieur Jacques Chirac Maire de Paris. Les graffiti. Mardi 25 février 1992.

Présentation de la loi « Barnier » du 2 février 1995, relative au renforcement de la protection de l'environnement

Fiches documentaires de la DPE. « La lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti (moyens juridiques »

### *ARCHIVES DE LA RATP // MÉDIATHÈQUE RATP*

Carton 7D461 / Sous-dossier « Modernisation et restructuration des activités de nettoiement ».

Compte rendu des rencontres « Sécurité et environnement » de 1992 organisées par la RATP et l'UITP, la présentation sur « la lutte contre le vandalisme » par la RATP, p. 391.

Dossier de presse RATP la reconquête du territoire. Bilan 1992.

note d'information sur les projets de restructuration des activités de nettoiement, datée du 26 janvier 1984.

Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. UN NOUVEAU DEFI POUR LES TRANSPORTS PUBLICS »

Département de la communication publique, Clarke William, « Propreté et maintenance des installations fixes et du matériel roulant : la lutte contre le vandalisme », in UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, p. 381.

Département de la communication publique, Gambini Elio, « Présentation du résultat des études menées par le Comité international des Métropolitains de l'UITP », in UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, pp. 47-50.

Département de la communication publique, UITP-RATP. Transports publics, *PARIS MAI 1992. Sécurité et environnement*, « I. UN NOUVEAU DEFI POUR LES TRANSPORTS PUBLICS », p. 37

« Note concernant le marché de nettoiement proposé au conseil d'administration », 18 octobre 1985

Carton 3G126, sous-dossier orange : « Cerner un phénomène : le graffiti », RATP, Direction des Réseaux ferrés, Mission promotion des transports, janvier 1989 (F/Pr 89-004).

Service Marketting, « Etude sur la perception de la clientèle », novembre 1989, carton 3G126.

« Métro-RER ; Politique de propreté trains et stations. Novembre 1989. Direction du réseau ferré, service FC. FC A 0702 B. », page 2.

Dossier sécurité, avril 1991, p. 16.

***ARCHIVES PRIVÉES***

Archives personnelles de Frédéric Triail.

Ville de Paris, Direction des Affaires culturelles, Sous-direction des Nouveaux Projets, Extrait du Cahier des clauses administratives et techniques particulières (CCATP) pour le marché du Square des Deux Nèthes, Article 1 : « Objet et lieu d'exécution du marché », 2003.

« Direction des affaires culturelles, sous-direction des nouveaux projets, Département de l'Art dans la Ville. Objet « mur décoré au square des deux Nèthes », Rapport de présentation au maire de Paris »

« Place Goldoni, PARIS 2ème, projet d'intervention artistique, cahier des charges », non daté.

Direction des Affaires Culturelles, Projet de Direction, « Guide de communication », non daté (probablement 2007 ou 2008), support PDF. « Hier » = 2001 ; « Aujourd'hui » = 2008.

Archives personnelles de Sylvie Puissant

Catalogue de l'exposition « Pignons sur rues », organisée par la Mairie de Paris dans le salon d'accueil de l'Hôtel de Ville, du 23 mars au 16 mai 1987 ; Propos de Nicole Chouraqui, en introduction.

Extrait du magazine de communication interne à la DAU : *InfAU, aménagement urbain,* N°19, sept-oct 1988, Pages 6-7, double page centrale sur les murs peints à la DAU.

# LITTÉRATURE GRISE

## *BULLETINS MUNICIPAUX OFFICIELS*

Documents consultés à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris, ainsi que sur le portail de la Ville de Paris (http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=search-solr ). Présentés par ordre chronologique.

1980 Arrêté du Maire de Paris du 14 avril 1980 déterminant les prix à appliquer aux travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses, d'enlèvement des affiches et de débarras de débris exécutés en régie à la demande et pour le compte de tiers.

1981 Conseil municipal du 29 avril 1981. Question n°158 de M. Raymond Long et des membres du parti « Paris-Renouveau » à M. le Maire de Paris au sujet des mesures à prendre pour enlever les graffiti sur le mobilier urbain des PTT.

1982 Fixation des tarifs pour les travaux de nettoiement et d'enlèvement des déchets exécutés en régie par la Ville à la demande et pour le compte de tiers. Arrêté du 30 décembre 1981. BMO 1982, 26 janvier, pp. 77 et 78.

1982 Délibération D 2094 des 17-18/12/1982 instituant des tarifs pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses, d'enlèvement des affiches et débarras de débris et déchets divers exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers

1982 Conseil municipal du 20 septembre 1982, débats. Communication de M. le Maire de Paris sur le bilan de l'ensemble des actions entreprises en matière de propreté par la Municipalité depuis 1977.

1983 Conseil municipal du 24 octobre 1983. Question n° QIC 196 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris à propos de la lutte contre les graffiti.

1984 D 2094 Application d'une redevance spéciale pour l'élimination des déchets non ménagers. – Institution et fixation des tarfis d'enlèvement des affiches, de graffiti et de débarras de débris divers exécutés pour le compte de Tiers : M. Michel Elbel rapporteur

1984 Conseil municipal du 24 septembre 1984. Question n°QOC 292 de M. Jean-Luc Gonneau et des membres du groupe socialiste à M. le Maire de Paris sur la nécessité de faire disparaître rapidement les inscriptions et graffiti à caractère raciste sur les murs de la capitale.

1985 COnseil municipal. Délibérations des 16 et 17 décembre 1985. 1985 D. 2170 Institution et fixation, à compter du 1er janvier 1986, d'un tarif forfaitaire annuel pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications idverses, ainsi que l'enlèvement d'affiches, exécutés par la Ville de Paris, pour le compte de tiers sur des immeubles d'habitation ou assimilés : M. Michel Elbel, rapporteur.

1986 Conseil municipal du lundi 24 mars 1986. Question n°QOC 62 de M. Patrick Faure à M. le Maire de paris concernant les dégradations causées par les graffiti et l'affichage sauvage sur les murs et façades d'immeubles de la Capitale.

1988 Conseil municipal du 29 février 1988. Question 88-43 de M. Raymond Long à M. le Maire de Paris concernant la lutte contre les graffiti notamment dans le 16e arrondissement.

1988 Conseil municipal du 30 mai 1988. Question 88-91 de M. Jean-Philippe Hubin à M. le Maire de Paris et à M. le préfet de police au sujet de la prolifération de signes et dessins sur les murs de la capitale.

1988 Conseil municipal du 27 juin 1988. Question 88-131 de M. Patrice-Henry Desaubliaux à M. le Préfet de police au sujet des actes de vandalisme commis dans les voitures du métro.

1988 Conseil Municipal. Séance du 11 juillet 1988. Autorisation de M. le Maire de Paris de signer avec la société CTSP un marché négocié pour la mise à disposition de la Ville de Paris du système EOLE (enlèvement des objets légers) en vue de l'exécution de travaux de nettoiement et de collecte de détritus sur les trottoirs parisiens.

1989 Conseil municipal. séance des 13 et 14 décembre 1989. 1989 D. 2056_ Autorisation à M. le Maire de Paris de signer avec la SNCF et la RATP une convention en vue de coproduire un vidéoclip pour lutter contre la prolifération des graffiti

1990 Fixation des tarifs applicables à compter du 1er août 1990 aux travaux de nettoiement et d'enlèvement de déchets, d'objets encombrants et gravats, l'effacement des graffiti, exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers. 11 juillet 1990

1996 Débat/ Conseil municipal/ Décembre 1996, [73 - QOC 96-539], Question de M. Patrick BLOCHE et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris sur la politique de la Ville de Paris en matière de commande de murs peints et de sculptures.

1997 66- QOC 97-276 Question de M. Paul AURELLI et des membres du groupe " Rassemblement pour Paris " à M. le Maire de Paris concernant la recrudescence de graffiti dans le 20e arrondissement. Débat/ Conseil municipal/ Septembre 1997

1997 60 - QOC 97-50 Question de M. François DAGNAUD et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris sur l'affectation d'effectifs supplémentaires d'agents de la Propreté dans certains arrondissements. Débat/ Conseil municipal/ Février 1997

1997 Approbation des modalités d'attribution d'un marché sur appel d'offres pour l'enlèvement des affiches et des graffiti à Paris (3 lots). - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer ledit marché. M. Patrick TRÉMÈGE, rapporteur. Déliberation/ Conseil municipal/ Septembre 1997 [1997 DPE 27]

1997 6- 1997, DPE 63 - Communication de M. le Maire de Paris sur la propreté et le traitement des déchets. Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1997

1997 66- QOC 97-276 Question de M. Paul AURELLI et des membres du groupe " Rassemblement pour Paris " à M. le Maire de Paris concernant la recrudescence de graffiti dans le 20e arrondissement. Débat/ Conseil municipal/ Septembre 1997

1998 37 - 1998, DPE 73 - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer un marché sur appel d'offres sur performance pour l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens autres que municipaux ou départementaux Débat/ Conseil municipal/ Décembre 1998

1998 82 - QOC 98-294 Question de Mme Danièle GIAZZI, MM. Gérard LEBAN et Dominique CANE à M. le Préfet de police concernant la petite délinquance et l'incivisme dont sont victimes les habitants du 16e arrondissement Débat/ Conseil municipal/ Septembre 1998

1998 Approbation des modalités d'attribution d'un marché sur appel d'offres sur performances pour l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens autres que municipaux ou départementaux. - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer ledit marché. M. Patrick TREMEGE, rapporteur. Déliberation/ Conseil municipal/ Décembre 1998 [1998 DPE 73]

1998 Conférence de Presse de Monsieur Jean Tibéri. 11 décembre 1998.

1999 88 - QOC 99-488 Question de M. Claude GOASGUEN à M. le Maire de Paris sur les dégradations causées par les "tagueurs" Débat/ Conseil municipal/ Octobre 1999

1999 BMO 29 octobre 1999, p. 2283. Création par la VIlle de Paris d'un dispositif de dégraffitage gratuit des immeubles parisiens.

1999 Mairie de Paris. Direction générale de l'information et de la communication. Conférence de presse de monsieur Jean Tibéri, Maire de Paris, Vendredi 22 janvier 1999.

2000 100 - QOC 2000-348 Question de MM. Alain LE GARREC, Bertrand DELANOË et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris au sujet de la société de dégraffitage Korrigan. Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000

2000 133 - QOC 2000-371 Question de M. Alain DUMAIT, Mme Benoîte TAFFIN et M. Georges MESMIN, élus indépendants, à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police sur les dégradations occasionnées par les "tags" Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000

2000 Déliberation/ Conseil municipal/ Septembre 2000 [2000 AJ 10] Autorisation à M. le Maire de Paris de défendre aux instances engagées par la Société CGEA devant le Tribunal administratif de Paris suite à son éviction de l'appel d'offres sur performances relatif à l'élimination des graffiti sur les immeubles parisiens autres que départementaux et municipaux. Mme Claude-Annick TISSOT, rapporteur.

2000 Approbation des modalités d'attribution d'un marché sur appel d'offres pour la réalisation de 2 à 4 véhicules destinés à l'enlèvement des graffiti par procédé de gommage (2 lots). - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer ledit marché. M. Patrick TRÉMÈGE, rapporteur. Déliberation/ Conseil municipal/ Janvier 2000 [2000 DPE 7]

2000 71 - QOC 2000-425 Question de MM. Roger MADEC, François DAGNAUD, Jean-Christophe CAMBADELIS, Daniel MARCOVITCH, Bernard DELEPLACE, Mme Gisèle

STIEVENARD et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris sur les difficultés liées à la mise en oeuvre du programme de dégraffitage gratuit des immeubles privés, notamment dans le 19e arrondissement ; Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000

2000 127 - QOC 2000-334 Question de M. Jean-Pierre REVEAU, élu du Front national, à M. le Maire de Paris sur le bilan de la lutte contre les "tags"Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000

2000 12 - III - Question d'actualité de M. Georges SARRE et des membres du groupe du Mouvement des citoyens à M. le Maire de Paris à propos du traitement des graffiti Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000

2000 118 - QOC 2000-502 Question de M. Jean-Pierre BURRIEZ et des membres du groupe "Paris-Libertés" à M. le Maire de Paris concernant le bilan de la campagne de dégraffitage au 1er septembre 2000 Débat/ Conseil municipal/ Septembre 2000

2000 68 - QOC 2000-269 Question de MM. Bertrand DELANOË, Alain LE GARREC, Michel CHARZAT, Bertrand BRET et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police au sujet de l'opération de dégraffitage menée par les services de la Propreté de Paris Débat/ Conseil municipal/ Avril 2000

2000 70 - QOC 2000-424 Question de M. Pierre SCHAPIRA et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris relative à la procédure suivie pour la réalisation de décors muraux, notamment dans le 2e arrondissement / Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000

2000 12 - III - Question d'actualité de M. Georges SARRE et des membres du groupe du Mouvement des citoyens à M. le Maire de Paris à propos du traitement des graffiti Débat/ Conseil municipal/ Juin 2000

2000 26 - 2000, DPE 18 - Autorisation à M. le Maire de Paris de souscrire un avenant aux marchés signés avec la Société de fabrications chimiques pour la fourniture de protection anti-affiches et anti-graffiti et de décapant léger destiné à l'enlèvement des graffiti Débat/ Conseil municipal/ Mai 2000

2001 163 - QOC 2001-270 Question de M. Jack-Yves BOHBOT, élu indépendant non inscrit, à M. le Maire de Paris au sujet du bilan, au 1er septembre 2001, de la campagne de dégraffitage gratuit dans le 3e arrondissement Débat/ Conseil municipal/ Septembre 2001

2001 Déliberation/ Conseil municipal/ Novembre 2001 [2001 V. 47], « Commande publique d'art. ».

2001 Déliberation/ Conseil municipal/ Juin 2001 [2001 DPE 32] Approbation des modalités d'attribution d'un marché sur appel d'offres pour l'enlèvement des affiches à Paris et l'élimination des graffiti sur les immeubles municipaux et départementaux. (2 lots). - Autorisation à M. le Maire de Paris de signer ledit marché. M. Yves CONTASSOT, rapporteur.

2001 150 - QOC 2001-256 Question de M. Laurent DOMINATI, élu indépendant non inscrit, à M. le Maire de Paris au sujet du bilan, au 1er septembre 2001, de la campagne de dégraffitage gratuit Débat/ Conseil municipal/ Septembre 2001

2001 Conseil municipal. Séance des 19 et 20 novembre 2001. 2001 DPE 104. Fixation des tarifs des travaux d’enlèvement des déchets, de nettoiement et de salubrité exécutés par les services

Techniques de la Propreté à compter du 1er janvier 2002. M. Christian SAUTTER et M. Yves CONTASSOT, rapporteurs.

2000 68 - QOC 2000-269 Question de MM. Bertrand DELANOË, Alain LE GARREC, Michel CHARZAT, Bertrand BRET et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris et à M. le Préfet de police au sujet de l'opération de dégraffitage menée par les services de la Propreté de Paris Débat/ Conseil municipal/ Avril 2000. »

2002 53 - Débat sur la décentralisation.2002, DFAE 136 - Approbation du montant global de la dotation destinée aux états spéciaux d'arrondissements pour 2003.2002, DVLR

2002 débat octobre 2002 sur la décentralisation, intervention de M. Patrick Bloche, PS.

2003 Débats, Conseil Municipal, Avril 2003, « QOC 2003-347 Question de M. Georges SARRE et des membres du groupe du Mouvement républicain et citoyen à M. le Maire de Paris au sujet des conditions d'utilisation du "1 % réalisation artistique" ».

2003 Délibération 2003 DAC 276, « Création du "Comité d'art dans la Ville". M. Christophe GIRARD, rapporteur », septembre 2003, *op. cit.*.

2003 132 - QOC 2003-305 Question de Mme Claire de CLERMONT-TONNERRE et des membres du groupe U.M.P. à M. le Maire de Paris sur l'embellissement des murs pignons d'immeubles et de bâtiments – Conseil de Paris, avril 2003.

2010 Déliberation/ Conseil municipal/ Novembre 2010 [2010 DUCT 172]

2013 DAC 576, Délibération du Conseil de Paris ; Subventions (38.000 euros) aux associations APDV Centre d'Art, Art Azoï, Khiasma, Aux Milles Lieux, Reg'Art de Paris, Sonic Protest, APAPUC, 22,48m2, Objet de Production.

2014 DAC 1275, Délibération du Conseil de Paris. Subvention (16.000 euros) à l'association Art Azoï.

### *MAGAZINES MUNICIPAUX*

Principaux magazines municipaux consultés à la Bibliothèque de l'Hôtel de Ville de Paris.

## 3. Ville de Paris

1978. janvier-février. Ville de Paris, premier numéro.

Juin 1978. VDP/BMO Spécial

VDP. 20 mars 1981.

VDP. 22 mai 1981.

VDP. 25 septembre 1981.

VDP. n°30, février 1982.

VDP n° 32, juin 1982

VDP n°35 juillet-août 1982

VDP n°38 décembre 1982

VDP n° 41, fév-mars 1983

VDP n°43, mai 1983

VDP n°49, décembre 1983

VDP n° 60 décembre 1984

VDP n° 71, décembre 1985

VDP n° 73 février 1986

VDP n°75, avril 1986

VDP 83, janvier 1987

VDP n° 93, décembre 1987

VDP n° 98, mai 1988

VDP n°100, juillet-août 1988

VDP n° 101, septembre 1988.

VDP n°103, novembre 1988

VDP n°106, février 1988

VDP n°113, octobre 1989

VDP n°117, février 1990

VDP n°119, avril 1990

## 4. Paris, Le Journal

PLJ 20 mai 1992 ;

PLJ. 21 juin 1992

PLJ. 23 septembre 1992

PLJ. 24 octobre 1992.

PLJ. 25 novembre 1992

PLJ. 27 janvier 1993

PLJ. 28 février 1993

PLJ. 31 mai 1993

PLJ n°52 avril 1995

PLJ n°55 juillet 1995

PLJ n°60 janvier 1996

PLJ n° 74 avril 1997

PLJ n°83. Mars 1998

PLJ n°85. Mars 1998

PLJ n°92 Février 1999

PLJ, 2000

PLJ, 2001

PLJ, 2002

Autres magazines de communication publique

*Liaisons*, journal de la Préfecture de Police. 1988.

*Le Canton*, « Bulletin d'information du STM ». 1979-1988

N°1, 13 juin 1979 ; N°2 ; N°4. Mai 1979 ; N°5. Juin/juillet 1979 ; N°8, novembre/décembre 1979 ; N°9, janvier 1980 ; N°14, août-septembre 1980 ; N°spécial, septembre 1982. « Les nouvelles subdivisions »

*Bulletin Quotidien.*

N° 3822. Lundi 20 juin 1988, 16e année.

### *ARTICLES DE PRESSE*

« Le Maire PS du XIIIe soutient le graffeur M. Chat », *Libération*, 30/08/14 ;

« M. Chat conter RATP : des élus au secours du matou », *Le Monde*, 05/09/14

« Sur les traces de M. Chat », *Le Monde*, 31/12/14.

« Comment Airbnb et Instagram uniformisent nos lieux de vie », *Les Inrockuptibles*, 27 août 2016, disponible en ligne : http://mobile.lesinrocks.com/2016/08/27/actualite/societe/bienvenue-lere-vide-decoratif-11859129/ (dernière consultation le 6 juin 2017). Voir aussi : https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/aug/06/hipster-aesthetic-taking-over-world?CMP=fb_gu (idem).

« Croisière de l'art sur l'Ourcq », *Le Parisien.fr*, 13 août 2014. En ligne : http://www.leparisien.fr/espace-premium/seine-saint-denis-93/croisiere-de-l-art-sur-l-ourcq-13-08-2014-4061419.php (dernière consultation le 25 mai 2017).

« Jérôme Coumet (ps), le féru d'arts de rue », *Le Parisien*, 14/04/14

« Julliard indésirable », *Le Parisien*, 13/12/2007, p.2 ;

« La boulette de la Ville de Reims qui fait effacer un tag qu'elle avait commandé », *L'Express*, 27 février 2016, disponible en ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-boulette-de-la-ville-de-reims-qui-fait-effacer-un-tag-qu-elle-avait-commande_1768388.html (dernière consultation le 15 juin 2017).

« Le maire du 13e défendra M. Chat », *Le Parisien*, 29/08/14.

« Paris : la rue Dénoyez gardera ses graffs », *Le Parisien*, 29/01/2016.

AFP, « Jérôme Coumet (PS) élu maire du XIIIe arrondissement de Paris », 12/07/2007.

Arlot, Alexandre, « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti », *Le Parisien*, 29 mars 2015.

Arlot, Alexandre, « À Belleville, les artistes ont dit adieu à la rue du graffiti », *Le Parisien*, 29 mars 2015.

Barbier Marie, « M. Chat, artiste ou vandale ? », *L'Humanité*, 29/10/14

Beglin, Camille, « Street art : M. Chat refuse de payer 1 800 € d'amende », *Le Figaro*, 2/09/2014 ;

Carez, Céline, « Paris : une Marianne d'or pour Jérôme Coumet, ce maire accro au street art », *Le Parisien*, 14 novembre 2016.

Chayka Kyle, « Welcome to airspace. How Silicon Valley helps spread the same sterile aesthetic across the world », 3 août 2016, *The Verge*, disponible en ligne : https://www.theverge.com/2016/8/3/12325104/airbnb-aesthetic-global-minimalism-startup-gentrification (dernière consultation le 6 juin 2017).

D'Angelo Robin, « 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 (dernière consultation le 10 mai 2017).

Di Vincenzo Rossana, « café, librairie ou expo street art, pourquoi choisir ? », *Télérama Sortir* n°3464, juin 2016. En ligne : http://sortir.telerama.fr/paris/lieux/autres/barbouquin,29483.php (dernière consultation le 10 mai 2017).

Doiezie Mathilde, « Street art : les poursuites contre M. Chat annulées », *Le Figaro*, 29/10/2014

Dole Damien, « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », *Next. Libération*, 22 octobre 2014, en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/10/22/les-graffeurs-de-la-rue-denoyez-au-pied-du-mur_1127418 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Dole Damien, « Les graffeurs de la rue Dénoyez au pied du mur », *Next. Libération*, 22 octobre 2014, en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/10/22/les-graffeurs-de-la-rue-denoyez-au-pied-du-mur_1127418 (dernière consultation le 17 mai 2016).

Dole, Damien, « Rue Dénoyez, le graff ne coule plus de source », *Next. Libération*, 7 avril 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/04/07/rue-denoyez-le-graff-ne-coule-plus-de-source_1236580 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Fertin Nicolas, « Des logements sur les dépôts de bus », in *Le Parisien*, mardi 25 septembre 2007.

Geoffroy, Romain, « À Belleville, la rue Dénoyez perd ses artistes », *Le Monde.fr*, 16 avril 2015, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/16/a-belleville-la-rue-denoyez-perd-ses-artistes_4616550_3246.html (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Geoffroy, Romain, « À Belleville, la rue Dénoyez perd ses artistes », *Le Monde.fr*, 16 avril 2015, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/culture/visuel/2015/04/16/a-belleville-la-rue-denoyez-perd-ses-artistes_4616550_3246.html (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Hacquemand Eric, « Le dur apprentissage du bizut Julliard », *Le Parisien*, 24/12/2007, p. 9.

Hasse, Benoît, « Némo fête l'été rue du Renard », *Le Parisien*, Lundi 23 juin 2008.

Iverson, Jeffrey T., « Street art : wonder walls », *Time*, 16 juillet 2007 :

Jardonnet, Emmanuelle, « Du street-art aux musées, ces œuvres détruites par erreur », *Le Monde*, 1er mars 2016, disponible en ligne : http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/01/du-street-art-aux-musees-ces-uvres-detruites-par-erreur_4874619_1655012.html (dernière consultation le 15 juin 2017).

Kleiber, Marie-Anne, « Jérôme Coumet, l'art et la manière », *JDD*, 20/12/2014

Lafont Maëlle, « À la caserne Reuilly, la culture squat a remplacé les képis », *Streepress*, 11 novembre 2014, en ligne : https://www.streetpress.com/sujet/1414510480-caserne-de-reuilly-squat-associations-paris,

Lorgerie Paul, 12 août 2015, « Squat de neuf ? », *Libération*, 1 août 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/08/12/squats-de-neuf_1362535 (dernière consultation le 16 mai 2017)

Lorgerie Paul, 12 août 2015, « Squat de neuf ? », *Libération*, 1 août 2015, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/culture/2015/08/12/squats-de-neuf_1362535

Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Molard Mathieu, « La rue du street art à Paris, bientôt amputée par la mairie », *Streetpress*, 14 octobre 2014, en ligne : http://www.streetpress.com/sujet/1413279224-rue-du-street-art-paris-rue-denoyez (dernière consultation le 17 mai 2016).

Ottavi Marie, « Remous autour du projet de piscine à Belleville », *Le Parisien*, 19 octobre 2001.

Peiffer Valérie, « Jérôme Coumet en aparté », *Le Point*, 3 février 2011, n°2003, p. 171-173.

Périer Marie, « Cadenas d'Amour : le pont des arts commence sa mur », *Le Figaro*, 1er juin 2015, disponible en ligne : http://www.lefigaro.fr/culture/2015/06/01/03004-20150601ARTFIG00111-cadenas-d-amour-le-pont-des-arts-commence-sa-mue.php (dernière consultation le 2 mai 2016).

Périnel, Quentin, « À Paris, un temple du street art voué à disparaître », *Le Figaro Immobilier*, 3 avril 2015, en ligne : http://immobilier.lefigaro.fr/article/a-paris-un-temple-du-street-art-voue-a-disparaitre_18a2e860-d6f3-11e4-8f75-cca6747c5f3f/?pagination=2 (dernière consultation le 1er juillet 2017).

Poiret, Dominique, « Jérôme Catz ; le street art fait partie du patrimoine », *Next Libération*, 20 septembre 2014, disponible en ligne : http://next.liberation.fr/arts/2014/09/20/jerome-catz-le-street-art-fait-partie-du-patrimoine_1104005

Prudhomme Mona, « Enlarge Your Paris replace la banlieue au cœur du Grand Paris », *Télérama*, 24 août 2016.

Rendu, Marc-Ambroise, « Privatisations dans la capitale. Les brouillons du maire de Paris. », *Le Monde*, novembre 1985

Source AFP, « Street art au tribunal : les poursuites contre M. Chat déclarées nulles », *Le Point*, 29/10/14 ;

Source AFP, « Street art au tribunal : les poursuites contre M. Chat déclarées nulles », *Le Point*, 29/10/14 :

# BIBLIOGRAPHIE


Aguilera Thomas, 2012, « Gouverner les illégalismes », *Gouvernement et action* publique, n°3, pages 101-124.

Aguilera, Thomas, 2016, *Gouverner les illégalismes urbains : les politiques publiques face aux squats et aux bidonvilles dans les régions de Paris et de Madrid*, Thèse pour le doctorat de science politique, Sciencespo Paris.

Ahearn Charly, 1982, *Wild Style*, puis Silver Tony et Chalfant Henry, 1983, *Style Wars* et enfin Lathan, Stan, 1984, *Beat Street*.

Andres Lauren et Grésillon Boris, « Les figures de la friche dans les villes culturelles et créatives Regards croisés européens », in *L'espace géographique*, 2011, vol. 40 n°1, pp. 15-30.

Andres, Lauren, « Reconquête culturo-économique des territoires délaissés : de l'importance du temps de veille et de ses acteurs transitoires », *Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens*, 2010, n°114.

Anquetin Virginie, Freyermuth Audrey, 2008, *La figure de l'"habitant". Sociologie politique de la "demande sociale"*, Presses Universitaires de Rennes

Ardenne, Paul, 2002, *Un art contextuel*, Flammarion.

Arnaud L., Le Bart C., Pasquier R., « Introduction. *Does ideology matter ?* Standardisation de l'action publique territoriale et recompositions du politique », in Arnaud L., Le Bart Ch., Pasquier R., 2006, *Idéologies et action publique territoriale. La politique change-t-elle encore les politiques ?*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-31.

Artières Philippe, 2013, *La police de l'écriture. L'invention de la délinquance graphique 1852-1945*, La Découverte.

Artières, Philippe et Rodak Pawet, « Ecrits et soulèvement. Résistances graphiques pendant l'état de guerre en Pologne (13 décembre 1981-13 décembre 1985), *Genèses*, 2008/1, n°70, pp. 120-139.

Austin Joe, 2001, *Taking the train. How graffiti art became an urban crisi in New York City*, Columbia University Press, New York

Authier Jean-Yves, Bacqué Marie-Hélène et Guérin-Pace France (dir.), 2007, *Le Quartier. Enjeux scientifiques, actions politiques et pratiques sociales*, La Découverte.

Authier Jean-Yves, Bidou-Zachariasen Catherine, « Éditorial. La question de la gentrification urbaine », *Espaces et sociétés* 2008/1 (n° 132-133)

Bachrach, Baratz, 1963, « Decisions and non decisions. An analytical framework », *American Political science review*, 57, p. 632-642.

Bacqué Marie-Hélène, Yankel Fijalkow, Amélie Flamand et Stéphanie Vermeersch, « "Comment nous sommes devenus des HLM" Les opérations de mixité sociale à Paris dans les années 2000 », *Espaces et sociétés*, 2010/1, n°140-141

Bacqué, Marie-Hélène, « En attendant la gentrification : discours et politiques à la Goutte d'Or (1982-2000) », *Sociétés contemporaines*, 2006/3, n°63, p. 63-83.

Barbet Denis, « Du geste emblème politique en général et du V en particulier », *Mots. Langages du politique*, 2016/1, pp. 9-29.

Barles Sabine, 1999, *La ville délétère : médecins et ingénieurs dans l'espace urbain, XVIIIe-XIXe siècle*, Seyssel.

Barrier Julien, Pillon Jean-Marie, Quéré Olivier, « Les cadres intermédiaires de la fonction publique. Travail administratif et recompositions managériales de l'État », *Gouvernement et action publique* 2015/4 (N° 4), p. 9-32.

Barthe, Yannick, « Le recours au politique ou la "problématisation par défaut" », in Lagroye, dir., 2003, La politisation, Belin.

Bauer, Alain et Raufer Xavier, 1998, *Violences et insécurité urbaine*, Paris, Presses Universitaires de France

Bazin, Hugues, 1995, *La culture Hip-hop*, Desclée de Brouwer, Paris.

Béal Vincent, Collet Anaïs, DeFilippis James, E. Ocejo Richard et Rousseau, Max, , « Villes en décroissance », *Métropolitiques*, mars 2017, numéro spécial.

Béal, Vincent, « "*Trendsetting cities*" : les modèles à l'heure des politiques urbaines néolibérales », *Métropolitiques*, 30 juin 2014

Beaud, Stéphane, « L'usage de l'entretien en sciences sociales. Plaidoyer pour l'"entretien ethnographique" », *Politix*, 1996, vol. 9, n°35, pp. 226-257

Becker Howard et Pessin Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », *Sociologie de l'Art* 2006/1 (OPuS 8), p. 163-180

Becker Howard S, 1985, *Outsiders, Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié ;

Becker Howard, 1988, *Les mondes de l'art*, Flammarion

Becker, Howard, 1963, *Outsiders. Studies of sociology of deviance*, New York, London, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan,

Becker, Howard, 1976, « Art worlds and social types », *American Behavioral Scientist*, vol. 19, n°6, p. 703-718

Ben Yakhlef, Tarek et Doriath Sylvain, 1991, *Paris Tonkar*, Paris, Florent Massot éditions.

Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, (dir.), 2013, *Howard Becker et les mondes de l'art*, Editions de l'école Polytechnique,pp. 191-202.

Bergeron Henri, Dubuisson-Quellier Sophie, Castel Patrick, « Gouverner par les labels. Une comparaison des politiques de l'obésité et de la consommation durable », *Gouvernement et action publique*, 2014/3, n°3, pp.7-31.

Berthaut Jérôme, 2013, *La banlieue du "20 heures" : ethnographie de la production d'un lieu commun journalistique*, Agone.

Besançon, Julien, 1968, *Les murs ont la parole : journal mural mai 1968* : Sorbonne, Odéon, Nanterre etc., Paris, Tchou.

Bezes, Philippe, « Administration », in Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P. (dir.), 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, 4e éd., Presses de Sciencespo, p. 46.

Bezes, Philippe, « Chapitre 8 : Le tournant néomanagérial de l'administration française », in Borraz Olivier, Guiraudon Virginie, 2008, *Politiques publiques. 1. La France dans la gouvernance européenne*, Paris, Presses de Sciencespo

Bischoff Gautier et Malland Julien, 2000, *Kapital, un an de graffiti à Paris*, Alternative, Paris.

Bischoff, Gautier, 2006, *Darko, code Art*, Wasted Talent, L'œil d'Horus.

Blondiaux Loïc, Sintomer Yves, « L'impératif délibératif », *Politix*, 2002, vol 2, n°57, pp. 17-35.

Blumer, Herbert, « *Social problems as collective behavior* », *Social Problems*, Vol. 18, No. 3, 1971, pp. 298-306.

Body-Gendrot, Sophie, 1998, *Les villes face à l'insécurité : des ghettos américains aux banlieues françaises*, Paris, éditions Bayard

Boichot Camille et Guinard Pauline, « L'esthétisation des espaces publics à Berlin (Allemagne) et Johannesburg (Afrique du Sud) : l'art pour vendre les espaces publics ou pour rendre les espaces à leurs publics ? », in Veyrat, Marc, dir., 2013, *Arts et espaces publics*, L'harmattan, pp. 151-177.

Boichot, Camille, « Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine », in *Territoires en mouvement*, 19-20/2013

Bongrand Philippe et Laborier Pascale, « L'entretien dans l'analyse des politiques publiques : un impensé méthodologique ? », *Revue française de science politique*, 2005, vol. 55, no 1, p. 73-111, p.77.

Boudet Marc, Ramier Jay One, Omori Yoshi, 2012, *Mouvement. Du terrain vague au dance floor, 1984-89*, 19/80 éditions.

Bouillon Florence, 2009, *Les mondes du squat*, le Monde, PUF.

Boukercha, Karim, 2011, *Descente interdite*, Wasted Talent

Boukercha, Karim, 2014, *Graffiti Général*, Pars, La Découverte

Bourdieu Pierre, 2015, *Sociologie générale, volume 1. Cours au Collège de France 1981-1983*, « Cours du 14 décembre 1982. Définition de la notion de champ »

Bourdieu Pierre, 1992, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil

Bourdieu Pierre, 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit

Bourdieu Pierre, 2016, Sociologie Générale, Raisons d'agir.

Boussaguet, Jacquot, Ravinet (dir.), 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciencespo,

Boussaguet, Laurie et Dupuy Claire, « L'analyse des politiques publiques à l'épreuve de la comparaison », *Revue internationale de politique comparée*, 2014/2.

Braconnier, Céline, « Braconnages sur les terres d'Etat. Les inscriptions politiques séditieuses dans le Paris de l'après-Commune (1872-1885) », *Genèses*, n°35, 1999, *L'Europe vue d'ailleurs*, pp. 107-130.

Buton François et Mariot Nicolas, 2009, *Pratiques et méthodes de la socio-histoire*, Presses Universitaires de France

C.P. Dayre, 1877, *Petit manuel de police à l'usage des inspecteurs et agents de police, gardiens de la paix*, p. 108, Paris.

Castleman Craig, 1982, *Getting up. Subway graffiti in New York*, Cambridge, The MIT Press.

Catz, Jérôme, 2013, *Street Art. Mode d'emploi, Paris,* Flammarion.

Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau et Ter Minassian, 2016, *Gentrifications*, éditions Amsterdam

Chalfant Henry, Cooper Martha, 1984, *Subway Art*, London, Thames and Hudson.

Chalfant Henry, Prigoff James, 1987, *Spray Can Art*, London, Thames and Hudson.

Chang Jeff, 2005, *Can't stop, won't stop : a history of the hip hop generation*, London, Ebury Press ;

Chang, Jeff, 2013, *Can't Stop Won't Stop. Une histoire de la génération hip-hop*, Allia

Charmes Eric et Vivant Elsa, « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *in Métropoles*, 2008/3.

Chaudoir, Philippe, de Maillard Jacques, (dir.), 2004, *Culture et politique de la ville. Une évaluation*, éditions de l'Aube.

Chaumont, Jean-Michel, « Entre paniques et croisades : sociologues et *claims-makers* », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 43/1 « Paniques et croisades morales », 2012,

Chikha Elisabeth « Hip-Hop Dixit ou le mouv' au musée », *in Hommes et Migrations*, n°1147, octobre 1991, *La ville en mouvement*, pp. 46-50.

Clerval Anne, 2013, *Paris sans le people*, La Découverte.

Cobb Roger W. and Elder Charles D., "The Politics of Agenda-Building: An Alternative Perspective for Modern Democratic Theory", in *The Journal of Politics*, vol. 33, n°4, Nov. 1971, pp. 892-915

Cobb Roger W. and Elder Charles D., 1983, *Participation in American Politics. The Dynamics of Agenda-Building*, Baltimore-Londres, John Hopkins University Press.

Cohen, Stanley, 1973, *Folk Devils and Moral Panics*, Paladin.

Collectif (1983) « L'aménagement de l'est de Paris » *Paris Projet* n° 27-28

Collet Anaïs, Launay Lydie, Ter Minassian Hovig, « Une affaire d'image et de représentations », in Chabral, Collet, Giroud, Launay, Rousseau et Ter Minassian, 2016, *Gentrifications*, éditions Amsterdam, pp. 193-224.

Collet, Anaïs, 2015, *Rester bourgeois. Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, p. 176.

Collovald, Annie, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1988, vol.73, n°1, pp.29-40.

Corteel D. et Le Lay S. (dir.), 2011, *Les travailleurs des déchets*, Toulouse, Érès.

Corteel Delphine, 2007, « La figure de l'éboueur : une figure claire-obscure », dans M. Koebel et E. Walter (dir.), *Résister à la disqualification sociale. Espace et identités*, Paris, L'Harmattan, 73-88 ;

Corteel, 2010, « Devenir éboueur à la "Ville de Paris" et s'en accommoder. Éléments d'analyse des combinaisons possibles du métier et du statut », dans M. Cartier, J.-N. Retière et Y. Siblot (dir.), *Employés et ouvriers à statut*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 161-173

Corteel, Delphine et Le Lay, Stéphane, « La mise en prescription parisienne de l'idéal de propreté. Quelle méthode ? Quels effets ? », *La nouvelle revue du travail*, « Santé au travail : regards sociologiques », 2014/4.

Cousin, Saskia, « L'Unesco et la doctrine du tourisme culturel. Généalogie d'un "bon" tourisme », *Civilisations*, 57/2008

Cousin, Saskia, « Le "tourisme culturel", un lieu commun ambivalent », *Anthropologie et Sociétés*, n°302, 2006, p. 153-173

Cresswell Tim, 1996, « The crucial "where" of graffiti », *In place Out of place. Geography, Ideology and Transgression*, Minneapolis, University of Minnesota Press,

Cresswell Tim, 1996, *In place Out of place. Geography, Ideology, and Transgression*, London, University of Minneapolis Press, pp. 31-63.

Crettiez, Xavier, Piazza Pierre, 2014, *Murs Rebelles. Iconographie nationaliste contestataire : Corse, Pas Basque, Irlande du Nord*, Karthala.

Crozier, Michel, Thoenig, Jean-Claude, « La régulation des systèmes organisés complexes. Le cas du système de décision politico-administratif local en France », *Revue Française de Sociologie*, 1975, vol.16, n°1

De Maillard, Jacques, « Politique de la ville », in Pasquier Romain, Guigner Sébastien et Cole Alistair (dir.), 2011, *Dictionnaire des politiques territoriales*, Presses de Sciencespo.

Deboulet Agnès et de Villanova Roselyne, « Belleville, laboratoire social ? », Introduction de Deboulet et de Villanova, dir., 2011, *Belleville, quartier populaire ?* Creaphis éditions

Desrosières, Alain et Thévenot Laurent, 2000 [1988], *Les catégories socio-professionnelles*, collection « Repères », éd. La Découverte.

Deutsche Rosalyn, 1996, *Evictions. Art and Spatial Politics*, The MIT Press

Diaz-Bone Rainer, Thévenot Laurent, « La sociologie des conventions. La théorie des conventions, élément central des nouvelles sciences sociales françaises », in *Trivium*, n°5/2010

Djament-Tran Géraldine et San Marco Philippe, 2014, *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, éditions Le Manuscrit.

Dolff Bonekämper, Gabi, « The Berlin Wall : an archeological site in progress », in Schofield, J., Gray Johnson, W., Beck, C.M., 2002, *Material culture : the archaeology of twentieth-century conflict*, London, New York, Routledge ;

Donzelot Jacques et Estèbe Philippe, 1994, *L'État animateur. Essai sur la politique de la ville*, Paris, Esprit.

Douglas Mary, 2001 [1967], *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, La Découverte

Douillet Anne-Cécile et Robert Cécile, « Les élus dans la fabrique de l'action publique locale », *Sciences de la société*, 2007, n°71, pp. 3-23.

Douillet Anne-Cécile, Faure Alain, Halpern Charlotte, Leresche Jean-Philippe, « Articuler différenciation et standardisation dans l'analyse de l'action publique locale », *Pouvoirs locaux. Les cahiers de la décentralisation*, Institut de la décentralisation, 2012/2, n°93, pp.6-71.

Douillet, Anne-Cécile ; Faure, Alain ; Halpern, Charlotte ; Leresche, Jean-Philippe, 2012, *L'action publique locale dans tous ses états : différenciation et standardisation*, l'Harmattan

Dubet, François, 1987, *La galère, jeunes en survie*, Fayard.

Dubois Vincent et Laborier Pascale, « Le "social" dans l'institutionnalisation des politiques culturelles locales en France et en Allemagne » dans Balme R., Faure A. et Mabileau A. dir., 1999, *Les nouvelles politiques locales*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 253-269.

Dubois, 1999, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin,

Dubois, 2003, « La sociologie de l'action publique, de la socio-histoire à l'observation des pratiques », in Laborier, Trom, dir., 2003, *Historicités de l'action publique*, pp. 347-364

Dubois, Vincent, « Action culturelle/action sociale : les limites d'une frontière. Sur l'opération "Hip Hop Dixit-Graffiti Art" », *Revue française des affaires sociales*, 1994/2, p. 27-42

Dubois, Vincent, « Le rôle des street-level bureaucrats dans la conduite de l'action publique en France », in Eymeri-Douzans (J.-M.) et Bouckaert (G.), dir., 2012, *La France et ses administrations. Un état des savoirs*, Bruxelles, Bruylant-De Boeck

Dubois, Vincent, 1999, *La vie au guichet. Relation administrative et traitement de la misère*, Economica

Dubois, Vincent, 2001, *Action publique et processus d'institutionnalisation. Sociologie des politiques culturelle et linguistique et du traitement bureaucratique de la misère*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris I.

Dubois Vincent, « "Ethnographier l'action publique" Les transformations de l'État social au prisme de l'enquête de terrain », *Gouvernement et action publique*, 2012/1 n° 1, p. 83-83.

Duchesne Sophie, Haegel Florence, « La politisation des discussions, au croisement des logiques de spécialisation et de conflictualisation », *Revue française de science politique*, 2004/6 (Vol. 54), p. 877-909

Dumons B., Pollet G., « Espaces politiques et gouvernements municipaux dans la France de la IIIe République. Éclairage sur la sociogénèse de l'État contemporain », *Politix*, vol.14, n°53, pp.15-32

Dumons Bruno, Pollet Gilles, 2009, *La fabrique de l'honneur. Les médailles et les décorations en France. XIXe XXe siècles*, Presses Universitaires de Rennes.

Dumons Bruno, Pollet, Gilles, 1997, « De l'administration des villes au gouvernement des "hommes de la ville" sous la IIIe République », *Genèses*, n°28, 1997, *Etatisations*, pp. 52-75.

Elguezabal Eleanora, « De la division morale du travail de contrôle dans le métro parisien », *in Déviance et société*, 2010/2, vol. 34, pp. 189-200

Elias, Norbert, « Chapitre 1. La loi du monopole », in *La dynamique de l'Occident*, Pocket, pp.29-45.

Elias, Norbert, 2011 [1969], *La civilisation des mœurs*, Calmann Lévy.

Epstein, Renaud, « Les trophées de la gouvernance urbaine », *Pouvoirs Locaux : les cahiers de la décentralisation*, 2013, pp.13-18

Epstein, Renaud, 2013, *La Rénovation urbaine : démolition-reconstruction de l'État*, Paris, Presses de Sciencespo.

Faure Alain, Négrier Emmanuel, (dir.), 2001, *La politique culturelle des agglomérations*, La Documentation Française, DATAR, Observatoire des politiques culturelles, p. 23.

Faure S. et Garcia MC., 2005, *Culture hip-hop, jeunes des cités et politiques publiques*, La dispute.

Faure Sylvia et Garcia Maria Carmen, « Hip-Hop et politique de la ville », in *Agora Débats/*Jeunesse, 2008, vol. 49, n°3.

Faure Sylvia, « Institutionnalisation de la danse hip-hop et récits autobiographiques des artistes chorégraphes », *Genèses*, 2004 n°3

Faure, Sylvia, « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2008/5, n°175.

Faure, Alain, « Action publique locale et consensus politique. Les accords trompeurs de la petite musique territoriale », Arnaud Lionel, Le Bart Christian, Pasquier Romain, 2006, *Idéologies et action publique territoriale*, Presses Universitaires de Rennes

Favre, Pierre, 2003, « Introduction », in Favre et al., *Être gouverné. Etudes en l'honneur de Jean Leca*, Paris, Presses de Sciencespo

Felonneau, M.L., Busquets S., 2001, *Tag et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*, L'harmattan.

Felstiner W., Abel R. et Sarat A., « L'émergence et la transformation des litiges : réaliser, reprocher, réclamer », *Politix*, 1991, vol 4, n°16, pp.41-54 (traduction de l'édition anglaise, parue en 1981).

Ferrell, Jeff, 1996, *Crimes of style, Urban graffiti and the politics of criminality*, Boston, Northeastern University Press.

Flamant, Anouk, 2014, *Droit de cité ! Construction et dilution d'une politique municipale d'« intégration des étrangers » dans les villes de Lyon, Nantes et Strasbourg (1981-2012),* Thèse pour le doctorat de science politique, IEP de Lyon, Université Lyon 2.

Fleury, Antoine, « La mise en patrimoine des espaces publics. Regards croisés entre Paris et Berlin. », in Djament-Tran Géraldine et San Marco Philippe, 2014, *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, éditions Le Manuscrit.

Fleury, Antoine, « Les contradictions d'un espace public produit dans la proximité. Le cas de Paris *intra muros* », *L'espace politique*, n°10, 2010/1, *Les arènes du débat public urbain*,

Fleury, Antoine, 2007, *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.

Fontaine, Bernard, 2012, *Graffiti, une histoire en images*, Paris, Eyrolles,

Fontaine, Thomas, Zaidman Sylvie, Clesse Joël, 2012, *Graffiti de résistants. Sur les murs du fort de Romainville* 1940-1944, LIBEL, Lyon ;

Fontannaud Daniel, « La question du tag en droit pénal », *Droit Pénal*, juillet 1992

Foster, Norman, 2003, *The Reichstag graffiti*, Jovis.

Foucault, Michel, 1971, « L'ordre du discours », Leçon inaugurale au Collège de France

Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard

Foucault, Michel, 1976, *Histoire de la sexualité, 1. La volonté de Savoir*, Gallimard

Foucault, Michel, 2001, *La peinture de Manet*, Paris, Société française d'esthétique

Foucault, Michel, « Leçon du 25 janvier 1978 », in 2004, *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, EHESS, Gallimard, Seuil

Foucault, Michel, 2004, « Leçon du 1er février 1978 », *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Seuil/Gallimard,

Freyermuth Audrey, 2009, *Les facteurs locaux de la question sécuritaire. Neutralisation et saillance d'un problème politique. Une comparaison des villes de Lyon, Nice, Rennes et Strasbourg, 1983-2001*, Thèse pour le doctorat de science politique, Université de Strasbourg.

Freyermuth, Audrey, « L'offre municipale de sécurité : un effet émergent des luttes électorales. Une comparaison des configurations lyonnaise, niçoise, rennaise et strasbourgeoise (1983-2001), *Revue internationale de politique comparée*, vol.20, n1, 2013

Friedberg, E., Urfalino Ph., 1984, *Le jeu du catalogue, les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La Documentation Française.

Frinault Thomas, « La réforme française de l'allocation dépendance ou comment bricoler une politique publique », *in Revue Française de science politique*, 2005/4, vol. 55.

Frioux, Stéphane, 2013, *Les batailles de l'hygiène. Villes et environnement de Pasteur aux Trente Glorieuses*, Presses Universitaires de France.

Gardon, Sébastien, 2009, *Gouverner la circulation urbaine : des villes françaises face à l'automobile (années 1910 – années 1960)*, thèse pour le doctorat de science politique, université Lyon2.

Garraud Philippe, 2000, *Le chômage et l'action publique : le « bricolage institutionnalisé »*, L'Harmattan.

Garraud, Philippe, « Les contraintes partisanes dans le métier d'élu local. Sur quelques interactions observées lors des élections municipales de 1989 », *Politix*, 1994, vol.7, n028, pp. 113-126.

Garraud, Philippe, « Politiques nationales : élaboration de l'agenda », *L'année sociologique*, Troisième série, Vol. 40, 1990, pp. 17-41

Garraud, Philippe, 1989, *Profession homme politique : la carrière politique des maires urbains*, Paris, L'Harmattan

Garraud, Philippe, 2014, « Agenda/Emergence », in Boussaguet L., Jacquot S., Ravinet P., dir., *Dictionnaire des politiques publiques*, Presses de Sciencespo

Garrucci, Raphaël, 1856, *Graffiti de Pompéi : inscriptions et gravures*, Pairs, B. Duprat

Gaxie Daniel, « Rétributions du militantisme et paradoxes de l'action collective », *in Swiss political science review*, 2005, vol.11 n°1.

Genieys William, « Le leadership vu du territoire. Pour une sociologie de l'action politique des élus locaux », Smith Andy, Sorbets Claude (dir.), 2003, *Le leadership politique et le territoire. Les cadres d'analyse en débat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Genieys William, Smith Andy, Baraize François, Faure Alain, Négrier Emmanuel, « Le pouvoir local en débats. Pour une sociologie du rapport entre leadership et territoire », *Pôle Sud*, n°13, 2000 « Qui gouverne les villes ? », pp. 103-119.

Genin, Christophe, 2013, *Le street art au tournant: reconnaissances d'un genre,* Bruxelles, Belgique: les Impressions nouvelles.

Gilbert C., Henry E., Bourdeaux I., « Lire l'action publique au prisme des processus de définition des problèmes », in Gilbert C., Henry E., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte

Gilbert C., Henry E., dir., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte

Gilbert Claude, Henry Emmanuel et Bourdeaux Isabelle, « Lire l'action publique au prisme des processus de définition des problèmes », in Gilbert C., Henry E., dir., 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte, p. 7-33.

Gilli, Frédéric, 2014, *Grand Paris. L'émergence d'une métropole*, Presses de Sciencespo.

Giroud Matthieu et Ter Minassian Hovig, « Des politiques pro-gentrification ? L'épreuve des faits », in Chabrol M., Collet A., Giroud M., Launay L., Rousseau M. et Ter Minassian H, 2016, *Gentrifications*, éd. Amsterdam, pp. 165-191.

Giroud Matthieu, « Usages des espaces rénovés et continuités populaires en centre ancien », *Espaces et sociétés*, 2011/1, n°144-145 ;

Giverne Antonin, 2005, *Hors du temps* et 2012, *Hors du temps. Les graffitis dans les lieux abandonnés*, éditions Pyramid.

Glazer, Nathan, « On Subway Graffiti in New York », *The Public Interest*, 1979, n°54, p.3-11.

Goffman Erving, 1979, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Ed. de Minuit.

Gravari Barbas, Maria, « Patrimoine, culture, tourisme et transformation urbaine. Le *Lower East Side Tenements Museum* », in Djament-Tran Géraldine et San Marco Philippe, 2014, *La métropolisation de la culture et du patrimoine*, éditions Le Manuscrit.

Gravari-Barbas, Maria et Delaplace Marie, « Le tourisme urbain "hors des sentiers battus" », *Téoros* [En ligne], 34, 1-2 | 2015.

Gravari-Barbas, Maria, « Entretien avec Hélène Sallet-Lavorel, directrice du Comité départemental du tourisme du Val-de-Marne », *Téoros* [En ligne], 34, 1-2 | 2015,

Gravereau Sophie, « Art et activisme dans le quartier parisien de Belleville », *L'Information géographique* 2012/3, vol. 76 ; « Être artiste à Belleville : un détournement "urbain" des règles de l'art », *Sociologie de l'Art* 2012/1

Gravereau, Sophie, « Les artistes de Belleville : valeur et savoir-faire d'un quartier de Paris à leurs dépens ? », *Territoires en mouvement*, 2013, n°17-18, vol. 11 ; « Quand les créateurs investissent Belleville : se partager l'espace urbain », *Annales de la recherche urbaine*, n°106, juillet 2010.

Graziani, Serge, « La politique culturelle comme objet de recherche », *Quaderni*, n°54, 2004, pp. 5-13

Grémion Pierre, 1976, *Le pouvoir périphérique. Bureaucrates et notables dans le système politique français*, Paris, Seuil.

Grésillon Boris, « Ville et création artistique, pour une autre approche de la géographie culturelle », in *Annales de géographie*, 2008/2, n°660-661, p. 179-198.

Grésillon Boris, 2002, *Berlin, métropole culturelle*, Paris, Belin, coll. Mappemonde.

Guérin, Florian, « L'easyjet-setting de Paris à Berlin. Les enjeux urbains d'une pratique sociale a priori informelle, un type de tourisme d'élite nocturne et festif », *Téoros. Revue de recherche en touristme*, n°34, 1-2/2015 « Le tourisme hors des sentiers battus »

Guichard, Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & Représentations*, 2008, n°25/1.

Guichard, Charlotte, 2014, *Graffitis. Inscrire son nom à Rome. XVIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil.

Guillerme André, « Le pavé de Paris », in Caron François, Dérens Jean, Passion Luc, Cebron de Lisle Philippe, 1990, *Paris et ses réseaux : Naissance d'un mode de vie urbain, XIXe-XXe siècles*, édité par la Mairie de Paris, Direction des Affaires Culturelles, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris et Université de Paris IV-Sorbonne, Centre de recherche en histoire de l'innovation, Paris, Hôtel d'Angoulême-Lamoignon

Guillon, Vincent, 2011, *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes : une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint Etienne et Montréal*, thèse pour le doctorat de science politique de l'Université de Grenoble

Guinard Pauline, « L'art, un outil de normalisation de la ville ? Le cas de Johannesburg », in *Urbanités*, septembre 2013, chronique.

Guinard, Pauline, 2014, *Johannesburg, l'art d'inventer une ville*, Presses Universitaires de Rennes

Guitard Emilie et Milliot Virginie, « Les gestes politiques du propre et du sale en ville », *Ethnologie française*, 2015/3, n°153, pp. 405-410.

Gusfield, Joseph, 1963, *Symbolic Crusade. Status Politics and the American Temperance Movement*, Urbana, University of Illinois Press.

Gusfield, Joseph, 1980, *Drinking-Driving and the symbolic order*, University of Chicago press

Gusfield, Joseph, 2009, *La culture des problèmes publics : l'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, Economica.

Haegel Florence, 1994, *Un maire à Paris. Mise en scène d'un nouveau rôle politique*, Paris, Presses de la FNSP.

Halpérin Jean-Louis, « Diffamation, vie publique et vie privée en France de 1789 à 1944 », *in Droit et Cultures*, n°65, 2013, pp.145-163

Hamidi, Camille, « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration », *Revue française de science politique*, 2006/1, Vol. 56.

Hamman Philippe (dir.), 2011, *Le tramway dans la ville. Le projet urbain négocié à l'aune des déplacements*, Presses Universitaires de Rennes.

Hammou Karim, 2009, *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, Thèse de doctorat en sociologie , Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Marseille,

Hammou Karim, 2012, *Une histoire du rap en France*, La Découverte

Hammou, Karim, « Les Mondes de l'art comme activité collective », in Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, dir., 2012, *Howard Becker et les mondes de l'art,* Colloque de Cerisy, Ecole Polytechnique Eds, pp.195-205.

Harcourt Bernard E., « Du désordre et de la délinquance : réflexions sur l'importation de la théorie de la vitre brisée en France », *Cahiers Parisiens* No. 87/2, 2006, pp. 287-314.

Hassenteufel Patrick, « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale. Les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue Française de Science Politique*, 2005/1, n°85.

Hassenteufel Patrick, 2008, *Sociologie politique : l'action publique,* Armand Colin ; Neveu Erik, 2015, *Sociologique politique des problèmes publics*, Armand Colin ;

Hassenteufel, Patrick, « Les processus de mise sur agenda : sélection et construction des problèmes publics », *Informations sociales*, 2010/1, n° 157, pp. 50-58

Hassenteufel, Patrick, 2008, *Sociologie politique : l'action publique*, Armand Colin.

Hebdige Dick, 2008, *Sous-culture, le sens du style*, La découverte, Paris (édition originale 1979)

Heinich Nathalie, 2014, *Le paradigme de l'art contemporain*, Gallimard.

Heinich, Nathalie, Shapiro Roberta, dir., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, éditions de l'EHESS.

Helkarava, 2016, *La banlieue du 20 Heures*, « Sociorama », Casterman.

Hennion, Antoine, « Petit portrait de Becker en pragmatiste », in Benghozi Pierre-Jean et Paris Thomas, (dir.), 2013, *op. cit.*, pp. 183-190

Henry Emmanuel, « Quand l'action publique devient nécessaire : Qu'a signifié « résoudre » la crise de l'amiante ? », *RFSP*, 2004/2, vol. 54, p. 152.

Henry Emmanuel, 2007, *Amiante. Un scandale improbable. Sociologie d'un problème public*, Presses Universitaires de Rennes,

Henry Emmanuel et Gilbert Claude, dir. 2009, *Comment se construisent les problèmes de santé publique*, La Découverte

Heurgon Edith, « La RATP partenaire de la politique de la ville et du développement territorial », *Flux*, 1998, n° 31-32

Houk, Melody, « Vers une décentralisation municipale à Paris ? », *Esprit*, juin 2001, vol 6, no 275, pp. 193-200.

Houk, Melody, 2005, L'institution de la proximité. Les arrondissements dans le gouvernement municipal de Paris, Marseille et Lyon depuis 1983, thèse pour le doctorat de science politique, IEP de Paris.

Huré Maxime, 2012, « Une action publique hybride ? Retour sur l'institutionnalisation d'un partenariat public-privé, JCDecaux à Lyon (1965-2005) », *Sociologie du travail*, Vol. 54, n° 2, pp. 233-253.

Huré, Maxime, 2017, *Les mobilités partagées. Nouveau capitalisme urbain*, Paris, Publications de la Sorbonne.

Ihl Olivier, « Gouverner par les honneurs. Distinctions honorifiques et économie politique dans l'Europe du début du xixe siècle », *Genèses* 2004/2 (no55), p. 4-26.

Jaume Lucien, « La conception doctrinaire de la liberté de la presse (1814-1819) », in Actes du colloque Guizot : les doctrinaires et la presse, Le Val Richer, Fondation Guizot-Val Richer, 1994

Jeanpierre, Laurent, « Frontière » in Christin Olivier, dir., 2010, *Dictionnaire des concepts nomades en sciences humaines*, Paris, Métailié, p. 157-169.

Joseph, Isaac, 1998, *La ville sans qualité*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube.

Jouve Bernard, Lefèvre Christian, « De la gouvernance urbaine au gouvernement des villes ? Permanence ou recomposition des cadres de l'action publique en Europe », *Revue Française de Science Politique*, Vol. 49, n°6, 1999, pp. 835-853.

Jouve Bernard, Lefèvre Christian, 1999, *Villes, métropoles. Les nouveaux territoires du politique*, Anthropos

Jouve, Bernard et Lefèvre, Christian, « De la gouvernance urbaine au gouvernement des villes ? Permanence ou recomposition des cadres de l'action publique en Europe », *Revue Française de science politique*, 1999, vol49, n°6

Kahn Gustav, 2008 [1901], *L'esthétique de la rue*, éditions Infolio

Kimvall, Jacob, « The Scandinavian Zero Tolerance on Graffiti », in Bertuzzo (ET), Gantner (EB), Niewöhner (J), Oevermann (H), dir., 2013, *Kontrolle öffentlicher Raïme. Unterstützen, UNterdrücken, Unterhalter, Unterwandern*, Berlin, Lit Verlag, pp. 102-117

Kingdon John, 1984, *Agendas, Alternatives and Public Policies*, Longman.

Kokoreff Michel, « Des graffitis dans la ville », *Quaderni*, n°6, Hiver 88/89. Télé-ville. pp. 85-90.

Kokoreff Michel, « La propreté du métropolitain : Vers un ordre post-hygiéniste ? », in Les Annales de la recherche urbaine, N°53, 1991, Le génie du propre, pp. 93-102.

Kokoreff, Michel, « Tags et zoulous, une nouvelle violence urbaine », *Esprit*, n° 169, février 1991, pp. 23-36.

Kokoreff, Michel, 1990, *Le lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, éd. De l'IRIS

Kramer Ronald, « Moral Panics and Urban Growth Machines : Official reactions to Graffiti in New York City, 1990-2005 », *Qualitative Sociology*, n° 33/3, 2010/9, pp. 297-311.

Kramer Ronald, « Political Elites, "Broken Windows", and the Commodification of Urban Space », in *Critical Criminology*, 09/12, vol.20, Issue3, pp. 229-248

Kramer Ronald, 2016, *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*, Palgrave Pivot, « Chapter 2 : The extraction of subway graffiti : the late 1960s to 1989 », pp. 19-29.

Kramer, Ronald, 2009, *A social history of graffiti writing in New York City, 1990-2005*, PhD, Connecticut, Yale University.

Kullmann Clotilde, « De l'exposition de la Tour Paris 13 au concept de musée à ciel ouvert. Le street art au service du projet urbain ? », *Teoros, revue de recherches en tourisme*, n°34, 2015/1.

Laborier Pascale, « Conservation ou rénovation ? Transitions de la politique culturelle », *in Politix*, Vol. 9, N°33. Premier trimestre 1996. pp. 111-132.

Laborier Pascale, « Historicité et sociologie de l'action publique », in Laborier, Trom, dir., 2003, *Historicités de l'action publique*

Laborier Pascale, « Légitimité », in Boussaguet, Laurie, Jacquot Sophie, Ravinet Pauline, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 4e édition, pp. 335-343

Lachmann Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », (traduction de Jean-Samuel Beuscart, Loïc Lafargue de Grangeneuve, Claire Lemasne et Frédéric Vagneron), *Terrains et Travaux*, 2003/2, n5, p. 55-86.

Lachmann, Richard, « Graffiti as career and ideology », in *American Journal of Sociology*, Vol. 94, No. 2, 1988, pp. 229-250.

Lacroix Bernard, Lagroye Jacques (dir.), *Le président de la République. Usages et genèses d'une institution*, Presses FNSP, 1992.

Lafargue de Grangeneuve Loïc, 2008, *Politique du hip hop. Action publique et cultures* urbaines, Preses universitaires du Mirail

Lafargue de Grangeneuve, Loïc, « Culture, territoire et travail social : le volet culturel de la politique de la ville », *Vie sociale*, 2007/2.

Lagroye Jacques, Offerlé Michel (dir.), 2010, *Sociologie de l'institution*, Belin.

Lagroye, Jacques (dir.), 2003, La politisation, Paris, Belin,

Lahire Bernard, 2004, La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, La Découverte.

Lascoumes Pierre et Le Galès Patrick, 2012, *Sociologie de l'action publique*, Paris, Armand Colin,

Lascoumes Pierre, Depaigne Anne, « Catégoriser l'ordre public : la réforme du code pénal français de 1992 », in Genèses, 27, 1997, « Outils du droit »

Lascoumes Pierre, Serverin Evelyne, « Le droit comme activité sociale : pour une approche wébérienne des activités juridiques », *Droit et Société*, n°9, 1988

Lascoumes, Pierre et Le Galès Patrick, 2004, *Gouverner par les instruments*, Presses de SciencesPo, Paris

Lascoumes, Pierre, « L'illégalisme, outil d'analyse », dans Lenoir, R. (dir.), 1996, *Michel Foucault. Surveiller et Punir : la prison vingt ans après*, Paris, CREDHESS

Lascoumes, Pierre, 1994, *L'éco-pouvoir. Environnement et politiques*, La Découverte.

Lascoumes, Pierre, 1996, « Rendre gouvernable : de la "traduction" au "transcodage". L'analyse des processus de changement dans les réseaux d'action publique », *La Gouvernabilité*, CURAPP, Paris, Presses universitaires de France, 1996, pp. 325-338.

Launay, Lydie, 2011, *Les politiques de mixité par l'habitat à l'épreuve des rapports résidentiels. Quartiers populaires et beaux quartiers à Paris et à Londres*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université Paris Ouest Nanterre la Défense.

Laurent, Xavier, 2003, *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel. 1959-1973*, éditions de l'école des Chartes et Comité d'histoire du ministère de la culture, pages 40 à 42.

Le Galès, Patrick, « Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine », *Revue Française de Science politique*, 1995, vol.45, n°1, pp.57-95.

Le Galès, Patrick, 2011, « Préface », *Le retour des villes européennes*, Presses de Sciencespo

Le Goff, Jean-Pierre, 2006 [1998], *Mai 68, l'héritage impossible*, La Découverte, pp.71-75.

Le Goff, De Maillard, « "La tolérance zéro en France" Succès d'un slogan, illusion d'un transfert », *Revue française de science politique*, 2009/4 Vol. 59

Le Goff, Tanguy, « L'insécurité "saisie" par les maires. Un enjeu de politiques municipales. », Revue Française de Science politique, 2005/3, vol. 55.

Le Goff, Tanguy, 2008, *Les Maires, nouveaux patrons de la sécurité ?*, Presses Universitaires de Rennes.

Lehec Clémence, 2016, « Des graffitis pour franchir les limites de l'espace israélo-palestinien », in Meier Daniel, dir., *Les frontières dans le monde arabe: quels enjeux de pouvoirs aux marges des Etats*, L'Harmattan.

Lemire Vincent, Potin Yann, « "ici on noie les algériens." Fabriques documentaires, avatars politiques et mémoires partagées d'une icône militante (1961-2001) », *Genèses* 2002/4 (no49), p. 140-162.

Lemoine Stéphanie et Terral Julien, 2005, *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours (street art, peinture murale, graffiti, tag, postgraffiti, fresque, pochoir, collage d'affiches, mosaïque, propaganda)*, Paris, Alternatives

Lemoine Stéphanie, 2012, *L'art urbain. Du graffiti au street art*, Gallimard

Lemoine Stéphanie, Ouardi Samira, 2010, *Artivisme : art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives

Lenglet, Roger, 1992, Le griffonnage, esthétique des gestes machinaux, Paris, F. Bourin

Lévy, Michel, 1998, *Interdit d'Interdire : les murs de mai 68*, Paris, L'esprit frappeur.

Lipsky, Michael, 1980, *Street-level bureaucracy : dilemmas of the individual in public services*, New York, Russel Sage Fundation.

Lizé Wenceslas, Naudier Delphine et Sofio Séverine, 2014, *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, éditions des archives contemporaines

Lizé Wenceslas, Naudier Delphine, Roueff Olivier, 2011, *Intermédiaires du travail artistique. A la frontière de l'art et du commerce*, Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat général, département de la prospective et des statistiques.

Lochak, Danièle, « Droit, normalité et normalisation », in Loschak D., *et ali*, 1983, *Le droit en procès*, Paris, Presses Universitaires de France

Loez, André, « Mots et culture de l'indiscipline : les graffiti des mutins de 1917 », in *Genèses* n°59, juin 2005, pp. 25-46

Lokiss, 2016, *Graffiti Writing. Expressions manifestes*, Paris, Hazan

Lombard, Stéphanie, 2017, *Guide du Street Art à Paris*, Alternatives

Longhi Samantha et Maître Benoît, 2011, *Paris Pochoirs*, Alternatives

Loyer François, 1987, *Paris XIXe siècle. L'immeuble et la rue*, Hazan.

Mailer Norman, Naar Jon, « The Faith of graffiti », *Esquire*, Mai 1974. Réédité en 2009, aux éditions Harper Collins.

Marchand, Bernard, 1993, *Paris, histoire d'une ville. XIXe – XXe siècle*, Paris, Seuil. En particulier, pour ce qui concerne la période étudiée dans cette thèse, voir chapitres 5 et 6, pp. 279-377.

Marche, Guillaume, 2012, « Expressivism and resistance: graffiti as an infrapolitical form of protest against the War on Terror », *Revue française d'études américaines*, no 1, p. 78 96.

Marchetti, Dominique, 1997, *Contribution à une sociologie des transformations du champ journalistique dans les années 80 et 90. A propos d'"événements sida" et du "scandale du sang contaminé"*, Thèse de doctorat en sociologie, EHESS.

Marguin, Séverine, 2016, *Collectifs d'individualités au travail. Les artistes plasticiens dans les champs de l'art contemporain à Paris et Berlin*, Thèse pour le doctorat de sociologie de l'EHESS et de la Leuphana Universität Lüneburg,

Martin Laurent, Comment Bernard, 2016, *Le Canard Enchaîné. 100 ans*, Paris, Seuil

Mathieu, Lilian, « Repères pour une sociologie des croisades morales », *Déviance et sociétés*, 2005/1, vol. 29, p. 6.

Matz Kevin, 2012, « La culture au service du développement économique ou la neutralisation politique » in Dubois Vincent, Freyermuth Audrey, Bastien Clément, Matz Kevin, 2012, *Le politique, l'artiste, le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, éd. Du Croquant.

Maximiliano Soto, « La mise en valeur de la proximité et du passage dans les dimensions urbaines globales/locales. Le cas du tramway C au faubourg de Saverne à Strasbourg »

Mesnager Jérôme, 2010, *Ma vie en blanc*, Le voyageur éditions

Miles Malcolm, 1997, *Art Space and the City*, Routledge.

Milliot Virginie, 1997, *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement hip-hop lyonnais*, thèse de doctorat de Sociologie de l'université Lyon 2.

Milnor Kristina, 2014, *Graffiti and the literary landscape in roman Pompeii*, Oxford, Oxford University Press,

Mintrom Michael, « Entrepreneurs and the diffusion of innovation », in *American Journal of political science*, vol. 41, no3, juillet 1997, pp. 738-770

Monjaret Anne, « À l'ombre des murs palimpsestes. Les graffiti carcéraux ou faire avec les aveux de l'histoire », *Gradhiva* [En ligne], 24 | 2016

Montjardet, Dominique, « Les vitres cassées », in Brodeur, Monjardet, (dir.), 2003, *Connaître la police. Grands textes de la recherche anglo-saxonne*, Paris, Institut des Hautes études de la sécurité intérieure, p. 243-263.

Naar, Jon, 2009, « Afterword », in Mailer Norman, Naar Jon, 2009 [1974], *The faith of graffiti*, Harper Collins, dernière page.

Nay Olivier, Smith Andy, « Les intermédiaires en politique. Médiations et jeux d'institutions », in Nay Olivier, Smith Andy, dir., 2002, *Le gouvernement du compromis. Courtiers et généralistes dans l'action publique*, Economica.

Négrier, Emmanuel, « Penser la contingence territoriale », in Faure Alain et Négrier Emmanuel, dir., 2007, *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale. Critiques de la territorialisation*, Paris, L'Harmattan.

Négrier, Emmanuel, « Penser la contingence territoriale », in Faure Alain et Négrier Emmanuel, dir., 2007, *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale. Critiques de la territorialisation*, Paris, L'Harmattan

Neveu, Erik, « L'approche constructiviste des "problèmes publics". Un aperçu des travaux anglo-saxons », *Etudes de communication*, 1999, n°22

Neveu, Erik, 2001, *Sociologie du journalisme*, Repères, La Découverte.

Neveu, Erik, 2015, *Sociologie politique des problèmes publics*, Armand Colin

Noiriel, Gérard, 2006, *Introduction à la socio-histoire*, La Découverte

Nora, Pierre, (dir.), 1984, *Les lieux de mémoire – tome 1*, Gallimard p. 195 à 225, Prost Antoine, « Les monuments aux morts. Culte républicain ? Culte civique ? Culte patriotique ? »

Offerlé Michel, « Étatisations », *Genèses*, n°28, 1997. *Étatisations*

Palier, Bruno, « *Path dependence* (dépendance au chemin emprunté) », in Boussaguet, Laurie, Jacquot Sophie, Ravinet Pauline, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques*, Paris, Presses de Sciences Po, 4e édition, pp. 411-419.

Paquy, L., « Administrer l'hygiène urbaine à la fin du XIXe siècle : le cas de Grenoble », in Dumons B., Pollet G., (dir.) 2003, *Administrer la ville en Europe (XIXe XXe siècles)*, Paris, L'Harmattan, pp. 163-185

Payre R., 2007, *Une science communale ? Réseaux réformateurs et municipalité providence*, Paris, CNRS Éditons.

Payre, Renaud, 2008, *Ordre politique et gouvernement urbain*, Habilitation à diriger des recherches, Université Lyon 2.

Payre Renaud et Pollet Gilles, 2013, *Sociohistoire de l'action publique*, La Découverte.

Péchu Cécile, « Répertoire d'action », in Fillieule et al.,2009, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po « Références », p. 454-462.

Péchu Cécile, 2010, *Les squats*, Presses de Sciencespo.

Pierson, Paul, « When Effets Become Cause. Policy Feedback and Political Change », *Worlds Politics*, 45/4, juillet 1992, p. 595-628

Piette, Albert, « Fondements épistémologiques de la photographie », *Ethnologie française*, 2007/1, vol.37.

Pillon Jean-Marie, 2014, *Les rendements du chômage. Mesures du travail et travail de mesure à Pôle emploi*, Thèse pour le doctorat de sociologie, Université Paris-Ouest Nanterre

Pinçon Michel et Pinçon-Charlot Monique, 2004, *Sociologie de Paris*, La Découverte.

Pinçon Michel, Pinçon-Charlot Monique, 1989, *Dans les beaux quartiers*, Seuil

Pinson Gilles et Sala Pala Valérie, « Peut-on vraiment se passer de l'entretien en sociologie de l'action publique ? », *Revue française de science politique*, 2007, vol. 57, no 5, p. 555-597.

Piolet, Vincent, 2015, *Regarde ta jeunesse dans les yeux. Naissance du hip-hop français, 1980-1990*, Le mot et le reste

Polsby Nelson W., 1984, *Political Innovation in America. The Politics of Policy Initiation*, Yale University Press

Pradel, Benjamin, 2010, *Rendez-vous en ville ! Urbanisme temporaire et urbanité événementielle : les nouveaux rythmes collectifs*, Thèse pour le doctorat de sociologie, université Paris-Est

Prost, Barbara, 2014, *La propreté des espaces publics dans la seconde moitié du XXe siècle. Définitions, enjeux et mises en œuvre. Le cas Parisien*, Thèse pour le doctorat d'histoire, Université Paris 1.

Puissant Sylvie, « Pignons sur rues », in *Le mur peint dans la ville ancienne*, Cahiers de la section française de l'Icomos, Dijon juin 1988, pp. 21-22

Ravinet Pauline, « Fenêtre d'opportunité », in Boussaguet, Jacquot, Ravinet, 2014, *op. cit.*, p. 281-282.

Renaud, Jean-Pierre, 1993, *Paris, un Etat dans l'Etat ?*, L'Harmattan.

Roberts Nancy et King Paula J., « Policy entrepreneurs : their activity structure and function in the policy process », in *Journal of Public Administration Research and theory*, vol.1 no2, avril 1991, pp. 147-175.

Romainville, Céline. « Démocratie culturelle & démocratisation de la culture », *in Repères. Revue de l'Observatoire des politiques culturelles*, Vol. 4-5, no. Juin 2014, p. 1-36, 2014.

Rousseau Max, 2011, *Vendre la ville industrielle, Capitalisme, pouvoir et politiques d'image à Roubaix et à Sheffield (1945-2010)*, Thèse pour le doctorat de science politique, Université de Saint-Etienne.

Ruby Christian, *L'art public. Un art de vivre la ville*, La lettre volée,

Saez, Guy, « Villes et culture : un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs, revue française d'études constitutionnelles et politiques*, n°73, 73, p.109-123 ;

Saez, Guy, 2012, *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles*, La Découverte.

Salais Robert, Baverez Nicolas, Reynaud Bénédicte, 1986, *L'invention du chômage*, Presses Universitaires de France

Sawicki Frédéric, « Les temps de l'engagement », *in* Lagroye (dir.), 2003, *La politisation*, Belin.

Scott, James C., 2008, La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne, Paris, Ed. Amsterdam

Sechi, Giovanni, 2015, *Politiques culturelles, régimes urbains et processus de régénération dans deux villes européennes : Sassari (Italie) et Saint-Etienne (France)*, Thèse pour le doctorat de science politique, *Universit`a degli studi di Sassari*

Sédel Julie, 2009, *Les médias et la banlieue*, éditions le bord de l'eau.

Ségaud Marion, 1992, *Le propre de la ville : pratiques et symboles*, éditions de l'Espace européen

Serres, Michel Serres 2008, *Le Mal propre : polluer pour s'approprier ?*, éditions le Pommier.

Setbon, Michel, 1993, *Pouvoirs contre sida. De la transfusion sanguine au dépistage : décisions et pratiques en France*, Grande-Bretagne et Suède, Paris, Seuil.

Shapiro Roberta, « L'émergence d'une critique artistique : la danse hip-hop », in *Sociologie de l'art*, 2004, vol.3, n°1.

Shapiro, Roberta, « Du smurf au ballet. L'invention de la danse hip-hop », in Shapiro R. et Heinich N., 2012, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Editions de l'EHESS, pp. 133-150

Sheppard Elizabeth, « Problème public », in Boussaguet Laurie, Jacquot Sophie, Ravinet Pauline, 2014, *Dictionnaire des politiques publiques* (4e édition), Presses de Sciencespo, pp. 531538

Siblot, Yasmine, 2006, *Faire valoir ses droits au quotidien. Les services publics dans les quartiers populaires*, Paris, Presses de Sciencespo.

Sigalo-Santos, Luc, 2016, *L'administration des vocations, ou la spécialisation d'une action publique généraliste. Enquête sur le traitement du chômage artistique en France*, Thèse pour le doctorat de science politique, Université Paris VII.

Simon, Patrick, « L'invention de l'authenticité. Belleville, quartier juif tunisien », *Revue européenne des migrations internationales*, 2000, vol.16, n°2, pp. 9-41.

Sitte Camilo, 1900, *L'art de bâtir les villes*, Paris, Livre et communication

Skogan, Wesley G., 1990, *Disorder and Decline : Crime and the Spiral of Decay in American Neighborhoods*, New York, Oxford University Press.

Snyder, Gregory J., 2009, *Graffiti lives, Beyond the tag in New York urban underground*, New York University Press

Spire, Alexis, « L'asile au guichet. La dépolitisation du droit des étrangers par le travail bureaucratique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 169, 2007, p. 4-21

Spitz Pierre-Éric, « L'administration parisienne de la noblesse d'État à l'entreprise de services », *Pouvoirs* 2004/3 (n° 110)

Stein, Mary Beth, « The politics of humor : the Berlin Wall in jokes and graffiti », *Western* Folklore, vol. 48, n°2, 1989, pp.85-108

Taylor, Nathan, 2010, *On the poiesis of latrinalia*, Comunication Studies, Pennsylvania, Villanova University.

Teske Mark et Schneider Paul, « Toward A Theory of the Political Entrepreneur: Evidence from Local Government », in *The American Political Science Review*, vol. 86, no3, septembre 1992

Thévenot Laurent, 1983, « L'économie du codage social », *Critiques de l'économie politique*, n°23-24, pp. 188-222.

Tilly (Charles), « Les origines du répertoire d'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne », *in Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°4, octobre 1984. pp. 89-108

Tilly Charles, 1986, *La France conteste. De 1600 à nos jours*, Fayard

Tissot Sylvie et Poupeau Franck, « La spatialisation des problèmes sociaux », *in Actes de la recherche en sciences sociales*, 2005/4, n°159.

Tissot Sylvie, « Les sociologues et la banlieue : construction savante du problème des « quartiers sensibles », *Genèses*, 2005/3, n°60, pp.57-75.

Tissot, Sylvie, 2007, *L'Etat et les quartiers. Genèse d'une catégorie de l'action publique*, Seuil.

Triail Frédéric, 2014, *Œuvres et mise en œuvre. Questions de management en art. Action collective, récits, hybridations, innovations*, Mémoire de Master 2, Université Paris-Ouest, Mines, ESCP Europe, école Polytechnique

*Vacarme :* « Dans le dos du pouvoir. Entretien avec James Scott », revue *Vacarme*, hiver 2008, n°42, pp. 4-12.

Vaslin Julie, 2011, *Apprivoiser le graffiti ? Quand la Ville de Lyon participe à la définition d'un monde*, Mémoire de M2, Master analyse des politiques publiques, IEP de Lyon.

Vigour, Cécile, 2005, *La comparaison dans les sciences sociales. Pratiques et méthodes*, Paris, La Découverte,

Vimont, Jean-Claude, « Graffiti en péril ? », *Sociétés & Représentations* 2008/1 (n°25), p. 193-202.

Vion, Antoine, et Le Galès Patrick, 1998, « Politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, vol.16/1

Vivant Elsa, « L'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », *Espaces et sociétés* 2007/4 (n° 131), p. 49-66

Vivant Elsa, 2006, *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, Thèse de doctorat en Urbanisme, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis,

Vivant, Elsa, « Les événements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, 2007, vol. 82/3.

Vulbeau, Alain, 1992, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer

Weber Max, 1995 (1922), *Economie et Société. Tome 1, les catégories de la sociologie*, Pocket

Weill Alain, 1991, *L'affiche dans le monde*, Somogy.

Weill, PE., « Du Bronx au Champs-Elysées. Une brève histoire des intermédiaires du graffiti art », in Jeanpierre L., et Roueff O. (dir.), 2014, *Les intermédiaires de la création culturelle*, Editions des Archives Contemporaines, pp. 95-112

Weill, Pierre-Edouard, « La consécration du graffiti par le marché de l'art contemporain. Les stratégies complémentaires des intermédiaires », in Lizé W., Naudier D., Sofio S. (dir.), 2014, *Les stratèges de la célébrité. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Editions des Archives Contemporaines, pp. 145-154.

Werner Michael et Zimmermann Bénédicte, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2003/1 58e année, p. 7-36.

Wilson, James Q., Kelling, George L., « Broken Windows », *The Atlantic Monthly*, 1982/3, p.29-38

Wordsworth, C., 1837, Inscriptiones Pompeianae : or specimens and fac similes of ancient inscriptions discovered on the walls of buildings at Pompei, London

Zimermann Bénédicte, « Eléments pour une socio-histoire des catégories de l'action publique » in CURAPP, 2003, *Historicités de l'action publique*, PUF.

Zukin, Sharon, 1989, *Loft livig. Culture and capital in urban change*, Routledge University Press.

Zukin, Sharon, 1991, *Landscapes of power. From Detroit to Disney World*, University of California Press

# ANNEXES - EXTRAITS

# ANNEXE 1 : PRINCIPAUX LOIS, RÈGLEMENTS, ARRÊTÉS MUNICIPAUX, ET DÉLIBÉRATIONS AU CONSEIL DE PARIS

## Code Pénal, Article 322.

« **Article 322-1** (Modifié par Loi n°2002-1138 du 9 septembre 2002 - art. 24 JORF 10 septembre 2002)

La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 euros d'amende, sauf s'il n'en est résulté qu'un dommage léger.

Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger.

**Article 322-2** (Modifié par LOI n°2011-267 du 14 mars 2011 - art. 66)

L'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est punie de trois ans d'emprisonnement et de 45 000 euros d'amende et celle définie au deuxième alinéa du même article de 7 500 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général, lorsque le bien détruit, dégradé ou détérioré est :

1° (Abrogé) ;

2° Un registre, une minute ou un acte original de l'autorité publique.

Lorsque l'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est commise à raison de l'appartenance ou de la non-appartenance, vraie ou supposée, de la personne propriétaire ou utilisatrice de ce bien à une ethnie, une nation, une race ou une religion déterminée, les peines encourues sont également portées à trois ans d'emprisonnement et à 45 000 euros d'amende.

**Article 322-3** (Modifié par LOI n°2011-267 du 14 mars 2011 - art. 66)

L'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est punie de cinq ans d'emprisonnement et de 75 000 euros d'amende et celle définie au deuxième alinéa du même article de 15 000 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général :

1° Lorsqu'elle est commise par plusieurs personnes agissant en qualité d'auteur ou de complice ;

2° Lorsqu'elle est facilitée par l'état d'une personne dont la particulière vulnérabilité, due à son âge, à une maladie, à une infirmité, à une déficience physique ou psychique ou à un état de grossesse, est apparente ou connue de son auteur ;

3° Lorsqu'elle est commise au préjudice d'un magistrat, d'un juré, d'un avocat, d'un officier public ou ministériel, d'un militaire de la gendarmerie, d'un fonctionnaire de la police nationale, des douanes, de l'administration pénitentiaire ou de toute autre personne dépositaire de l'autorité publique ou chargée d'une mission de service public, en vue d'influencer son comportement dans l'exercice de ses fonctions ou de sa mission ;

3° bis Lorsqu'elle est commise au préjudice du conjoint, d'un ascendant ou d'un descendant en ligne directe ou de toute autre personne vivant habituellement au domicile des personnes mentionnées au 3°, en raison des fonctions ou de la qualité de ces personnes ;

4° Lorsqu'elle est commise au préjudice d'un témoin, d'une victime ou d'une partie civile, soit pour l'empêcher de dénoncer le fait, de porter plainte ou de déposer en justice, soit en raison de sa dénonciation, de sa plainte ou de sa déposition ;

5° Lorsqu'elle est commise dans un local d'habitation ou dans un lieu utilisé ou destiné à l'entrepôt de fonds, valeurs, marchandises ou matériels, en pénétrant dans les lieux par ruse, effraction ou escalade ;

6° Lorsqu'elle est commise à l'encontre d'un lieu classifié au titre du secret de la défense nationale ;

7° Lorsqu'elle est commise par une personne dissimulant volontairement en tout ou partie son visage afin de ne pas être identifiée ;

8° Lorsque le bien détruit, dégradé ou détérioré est destiné à l'utilité ou à la décoration publique et appartient à une personne publique ou chargée d'une mission de service public.

Lorsque l'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est commise à l'encontre d'un établissement scolaire, éducatif ou de loisirs ou d'un véhicule transportant des enfants, les peines encourues sont également portées à cinq ans d'emprisonnement et à 75 000 euros d'amende.

Les peines sont portées à sept ans d'emprisonnement et 100 000 € d'amende lorsque l'infraction définie au premier alinéa de l'article 322-1 est commise dans deux des circonstances prévues aux 1° et suivants du présent article. »

## Règlement Sanitaire Départemental, article 99.

« Les voies et espaces publics doivent être tenus propres.

Les usagers de la voie publique et les occupants des propriétés riveraines sont tenus d'éviter toute cause de souillure desdites voies. En sus des conditions figurant par ailleurs dans le présent règlement, ils doivent respecter les prescriptions ci-après : […]

99-2 - mesures générales de propreté et de salubrité.

Il est interdit d'effectuer des dépôts de quelque nature que ce soit, sauf autorisation spéciale, sur toute partie de la voie publique, d'y pousser ou projeter les ordures ou résidus de toute nature.

Il est également interdit d'abandonner, de déposer ou de jeter, sur tout ou partie de la voie publique […] tous papiers, […] et généralement tous objets ou matières susceptibles de salir ou d'obstruer tout ou partie de la voie publique.

Il est interdit d'y jeter, […] tous débris ou détritus d'origine animale ou végétale susceptibles de souiller la voie publique ou de provoquer des chutes.

Cette interdiction s'étend aux graines, miettes de pain ou de nourriture quelconque |…] et vise également d'une manière particulière les produits ou objets dangereux ou toxiques pouvant être ramassés par les enfants […].

Les façades des immeubles et les clôtures des terrains riverains doivent être tenues propres. **Les graffitis sont interdits**. L'affichage, lorsqu'il n'est pas interdit, doit être exécuté et maintenu dans des conditions satisfaisantes de propreté. »

Loi du 31 décembre 1975, réforme du régime administratif de Paris. Article 9

« Dans la ville de Paris, le préfet de police exerce les pouvoirs et attributions qui lui sont conférées par l'arrêté des consuls du 12 messidor an VIII qui détermine les fonctions du préfet de police à Paris, par les textes qui l'ont codifié et par les articles L. 184-13 à L.184-15 et L. 394-3 du code des communes.

Toutefois, dans les conditions définies par ce même code et le code de la santé publique, **le maire de Paris est chargé de la police municipale en matière de salubrité sur la voie publique** ainsi que du maintien du bon ordre dans les foires et marchés et, sous réserve de l'avis du préfet de police, de tout permis de stationnement accordé aux petits marchands, de toute permission et concession d'emplacement sur la voie publique. […] **Les dispositions de l'article L48 du code de la santé publique sont applicables aux inspecteurs de salubrité de la ville de Paris.** »

## Loi du 29 décembre 1986, adaptation du régime administratif et financier de Paris

Source : Légifrance, Journal officiel de la République Française, 30 décembre 1986.

**LOI n° 86-1308 du 29 décembre 1986 portant adaptation du régime administratif et financier de la ville de Paris (1)**

L'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté,

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Art. 1er. – L'article 19 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 portant réforme du régime administratif de la ville de Paris est ainsi rétabli :

« *Art. 19.* – Le conseil de Paris peut décider que les dotations affectées aux dépenses d'investissement comprennent des autorisations de programme et des crédits de paiement.

« Les autorisations de programme constituent la limite supérieure des dépenses qui peuvent être engagées pour le financement des investissements. Elles demeurent valables sans limitation de durée jusqu'à ce qu'il soit procédé à leur annulation. Elles peuvent être révisées.

« Les crédits de paiement constituent la limite supérieure des dépenses pouvant être ordonnancées ou payées pendant l'année pour la couverture des engagements contractés dans le cadre des autorisations de programme correspondantes.

« L'équilibre budgétaire de la section d'investissement s'apprécie en tenant compte des seuls crédits de paiement. »

Art. 2. – Dans le dernier alinéa de l'article 33 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée, les mots : « et maire adjoint » sont remplacés par les mots : «, maire adjoint et officier municipal ».

Art. 3. – L'article 23 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rétabli :

« *Art. 23.* – Les crédits mis à la disposition du conseil de Paris pour son fonctionnement font l'objet de propositions préparées par le questeur et arrêtées par une commission présidée par un président de chambre à la Cour des comptes, désigné par le premier président de cette juridiction, et composée, outre le questeur, de membres désignés par le conseil en son sein de manière que chacun des groupes politiques soit représenté. Les propositions ainsi arrêtées sont inscrites dans le projet de budget soumis au conseil de Paris.

« Par dérogation à l'article 87 de la loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, l'apurement et le contrôle des comptes visés à l'alinéa précédent sont assurés par une commission de vérification désignée par le conseil en son sein de manière que chacun des groupes politiques soit représenté. Le questeur ne peut faire partie de cette commission. Le pouvoir de la commission s'exerce sous le contrôle de la Cour des comptes et sous réserve de ses droits d'évocation et de réformation. »

Art. 4. – L'article 1er de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rétabli :

« *Article 1er.* – Le conseil de Paris établit son règlement intérieur en distinguant les règles applicables aux délibérations du conseil en formation de conseil municipal et en formation de conseil général.

« Ce règlement détermine les conditions dans lesquelles les conseillers de Paris posent des questions orales au maire et au préfet de police.

« Ce règlement définit également les conditions dans lesquelles sont gérés les crédits visés à l'article 23 ci-après. »

Art. 5. – Après l'article 32 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée, il est inséré un article 32 *bis* ainsi rédigé :

« *Art. 32* bis. – Pour développer le rayonnement international de la capitale, la ville de Paris peut conclure toute convention avec des personnes étrangères de droit public, à l'exception des Etats, ou de droit privé, donner sa garantie en matière d'emprunts ou accorder des subventions à ces mêmes personnes dans les conditions et limites prévues par les articles 5, 6, 48 et 49 de la loi n° 82-213 du 2 mars 1982 précitée et l'article 4 de la loi n° 82-6 du 7 janvier 1982 approuvant le Plan intérimaire 1982-1983. »

Art. 6. – L'article 25 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rétabli :

« *Art 25.* – L'exécution des arrêtés du maire et des délibérations du conseil de Paris siégeant en formation de conseil municipal ou de conseil général peut être assurée par des moyens et services communs. »

Art. 7. – L'article 9 de la loi n° 64-707 du 10 juillet 1964 portant réorganisation de la région parisienne est abrogé.

Art. 8. – Le second alinéa de l'article 11 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rédigé :

« Le maire réunit le conseil de Paris à la demande du préfet de police pour délibérer des affaires relevant de la compétence de celui-ci. »

Art. 9. – L'article 9 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rédigé :

« *Art. 9.* – Dans la ville de Paris, le préfet de police exerce les pouvoirs et attributions qui lui sont conférés par l'arrêté des consuls du 12 messidor an VIII qui détermine les fonctions du préfet de police à Paris, par les textes qui l'ont modifié et par les articles L. 184-13 à L. 184-15 et L. 394-3 du code des communes.

« Toutefois, dans les conditions définies par ce même code et le code de la santé publique, le maire de Paris est chargé de la police municipale en matière de salubrité sur la voie publique ainsi que du maintien du bon ordre dans les foires et marchés et, sous réserve de l'avis du préfet de police, de tout permis de stationnement accordé aux petits marchands, de toute permission et concession d'emplacement sur la voie publique.

« En outre, dans les conditions définies au code des communes, au dernier alinéa de l'article 25 et au paragraphe III de l'article 34 de la loi n° 82-213 du 2 mars 1982 relative aux droits et libertés des communes, des départements et des régions, le maire est chargé de la police de la conservation dans les dépendances domaniales incorporées au domaine public de la ville de Paris. Pour l'application de ces dispositions, le pouvoir de substitution conféré au représentant de l'Etat dans le département est exercé, à Paris, par le préfet de police.

« Les personnels du service des parcs et jardins de la ville de Paris sont autorisés à constater les infractions au règlement départemental sur les parcs et jardins de la ville de Paris. Les dispositions de l'article L. 48 du code de la santé publique sont applicables aux inspecteurs de salubrité de la ville de Paris. »

Art. 10. – L'article 26 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rétabli :

« *Art. 26.* – Le département de Paris, la commune de Paris, leurs établissements publics et les entreprises gestionnaires d'un service public local peuvent conclure des conventions par lesquelles l'une des parties s'engage à mettre à la disposition de l'autre ses services et moyens afin de lui faciliter l'exercice de ses compétences. La partie bénéficiaire de la mise à disposition rembourse à l'autre partie la valeur des prestations reçues. »

Art. 11. – Après l'article 31 de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée, il est inséré un article 31 *bis* ainsi rédigé :

« *Art. 31* bis. – Les avantages spéciaux de retraite attachés à l'accomplissement de services dans des emplois classés en catégorie B ou relevant du régime dit de l'insalubrité sont maintenus en faveur des fonctionnaires du département de Paris, de la commune de Paris et de leurs établissements publics administratifs, qui bénéficient, conformément aux règles statutaires qui leur sont applicables, d'un détachement auprès d'une entreprise publique ou privée, lorsqu'ils exercent dans cette entreprise les mêmes fonctions que celles assumées dans leur emploi d'origine. »

Art. 12. – I. – Dans le titre V de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée, les divisions chapitre Ier et chapitre II ainsi que les intitulés de ces deux chapitres sont supprimés.

II. – L'intitulé du titre V de la loi n° 75-1331 du 31 décembre 1975 précitée est ainsi rédigé :

« TITRE V

« Les services et les personnels
de la commune et du département de Paris »

Art. 13. – L'article 26 de la loi n° 75-535 du 30 juin 1975 relative aux institutions sociales et médico-sociales est complété par un alinéa ainsi rédigé :

« Toutefois, par convention entre plusieurs départements utilisateurs d'un établissement et le département d'implantation, le pouvoir de tarification pourra être confié à un autre département que ce dernier. »

Art. 14. – Sont abrogés : le premier alinéa de l'article 10 de la loi n° 64-707 du 10 juillet 1964 précitée ; l'article 11 de cette même loi en tant qu'il concerne les pouvoirs du préfet de police dans la ville de Paris ; l'article L. 184-12 du code des communes ; dans le 1° de l'article 1er du décret impérial du 10 octobre 1859 relatif aux attributions du préfet de la Seine et du préfet de police, les mots : « , la délivrance aux petits marchands ne tenant pas boutique des permis de stationnement sur les trottoirs et places publiques » ; l'article 4 de ce même décret.

La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

Fait à Paris, le 29 décembre 1986.

FRANÇOIS MITTERRAND

Par le Président de la République :

*Le Premier ministre,*
JACQUES CHIRAC

*Le ministre d'Etat, ministre de l'économie, des finances et de la privatisation,*
ÉDOUARD BALLADUR

*Le ministre de l'intérieur,*
CHARLES PASQUA

*Le ministre délégué auprès du ministre de l'économie, des finances et de la privatisation, chargé du budget,*
ALAIN JUPPÉ

---

(1) Travaux préparatoires : loi n° 86-1308.

*Sénat :*

Proposition de loi n° 2 (1986-1987) :
Rapport de M. de La Malène, au nom de la commission des lois, n° 21 (1986-1987) ;
Discussion et adoption le 29 octobre 1986.

*Assemblée nationale :*

Proposition de loi, adoptée par le Sénat, n° 428 ;
Rapport de M. Mazeaud, au nom de la commission des lois, n° 447 ;
Discussion et adoption le 21 novembre 1986.

*Sénat :*

Proposition de loi, modifiée par l'Assemblée nationale, n° 78 (1986-1987) ;
Rapport de M. de La Malène, au nom de la commission des lois, n° 98 (1986-1987) ;
Discussion et adoption le 17 décembre 1986.

## Conseil de Paris. Délibérations des 16 et 17 décembre 1985

« 1985 Conseil municipal. Délibérations des 16 et 17 décembre 1985. 1985 D. 2170 Institution et fixation, à compter du 1er janvier 1986, d'un tarif forfaitaire annuel pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses, ainsi que l'enlèvement d'affiches, exécutés par la Ville de Paris, pour le compte de tiers sur des immeubles d'habitation ou assimilés : M. Michel Elbel, rapporteur.

Délibération affichée à l'HdV le 27 décembre 1985.

Le Conseil de Paris,

Vu la délibération D 515, en date du 23 mars 1981, instituant un tarif pour les travaux de nettoiement et d'enlèvement de déchets exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers ;

Vu la délibération D 474, en date du 29 mars 1982, instituant un tarif pour les travaux de nettoiement et d'enlèvement de déchets exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers ;

Vu la délibération D2094, en date des 17 et 18 décembre 1984, instituant des tarifs pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses d'enlèvement d'affiches et de débarras de débris et déchets divers, exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers ;

Vi le projet de délibération, en date du 4 décembre 1985, par lequel M. le Maire de Paris lui propose d'instituer et de fixer, à compter du 1er janvier 1986, un tarif forfaitaire annuel pour les travaux d'effacement de graffiti et d'indications diverses ainsi que d'enlèvement d'affiches, exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers sur des immeubles d'habitation ou assimilés ;

Sur le rapport présenté par M. Michel Elbel, au nom de la 1ere commission,

Délibère :

Article premier – Un tarif forfaitaire annuel est institué pour les travaux exécutés par la Ville de Paris pour le compte de tiers et relatifs à l'effacement de graffiti et indications diverses ainsi qu'à l'enlèvement d'affiches sur des immeubles d'habitation ou assimilés.

Art. 2 – Ce tarif sera appliqué à la demande des propriétaires et gestionnaires d'immeubles, sous réserve de l'approbation des services municipaux.

Art. 3 – M. Le Maire de Paris est autorisé à fixer ledit tarif, qui prendra effet au premier janvier 1986, dans les conditions données dans l'exposé des motifs du projet de délibération susvisé. »

## 5. Arrêté municipal du 15 avril 1999

« Le Maire de Paris, […] arrête :

Article premier – la Ville de Paris assure, à compter du 1er janvier 2000, à titre gratuit en application de la délibération du Conseil de Paris en date du 15 décembre 1998, l'élimination, sur les immeubles parisiens, des graffiti visibles de la voie publique et apposés à hauteur maximale de 4 mètres, y compris sur les rideaux des commerces visibles en dehors des horaires d'ouverture.

Art.2 – les propriétaires qui refusent le bénéfice de cette prestation doivent en informer la Ville de Paris. Dans ce cas, en application de l'article 99-2 du Règlement sanitaire départemental, ils sont

tenus de faire procéder, à leurs frais, et par les moyens qu'ils jugent les plus appropriés, à l'effacement de tout graffiti qui pourrait souiller leur immeuble.

A défait, ils s'exposent aux peines prévues à l'article 154 du Règlement sanitaire départemental.

Art. 3 – Le mode d'intervention choisi se fera en fonction de la nature du support souillé. Cette intervention ne comprendra que les opérations strictement nécessaires à l'effacement des graffiti. Elle ne saurait se substituer à une opération de ravalement et se substituer aux obligations légales et réglementaires des propriétaires telles qu'elles résultent notamment de l'arrêté du 20 août 1991. […]

Fait à Paris, le 15 octobre 1999. Jean Tibéri. »

## Conseil de Paris, décembre 1996, question sur la politique des murs peints

« 73 - QOC 96-539 Question de M. Patrick BLOCHE et des membres du groupe socialiste et apparentés à M. le Maire de Paris sur la politique de la Ville de Paris en matière de commande de murs peints et de sculptures. Débat/ Conseil municipal/ Décembre 1996 ;

Libellé de la question :

" M. Patrick BLOCHE et les membres du groupe socialiste et apparentés souhaiteraient que M. le Maire de Paris les informe sur la politique de la Ville de Paris en matière de commande publique de murs peints et de sculptures trouvant leur place dans les jardins ou espaces publics de la Capitale. "

Réponse (Mme Hélène MACÉ de LÉPINAY, adjoint) :

" La politique de la Ville en matière de commande publique de murs peints et de sculptures implantées dans les jardins et les espaces publics est un des éléments importants d'une politique plus générale de soutien à la création dans le domaine des arts plastiques dont les autres aspects sont, par exemple, la construction d'ateliers d'artistes, les aides aux projets et à la première exposition, les achats pour les collections municipales ou le 1 % pour les équipements publics.

Pour ce qui est des murs peints et des sculptures implantées dans l'espace public, je tiens à souligner, en préalable, que la règle à laquelle est soumis le choix des intervenants est le respect de la diversité des tendances artistiques et le souci d'une représentation équilibrée des diverses générations d'artistes, des plus jeunes aux plus confirmés.

La commande publique peut s'appliquer à d'autres domaines comme le décor d'églises ou de théâtres.

C'est en 1986 que la Mairie de Paris a confié à la Direction de l'Aménagement urbain une mission d'amélioration de l'environnement qui consiste notamment à faire décorer par des artistes certains murs pignons d'immeubles visibles depuis la voie publique. Ces murs peints animent et embellissent le paysage urbain. En offrant aux artistes un cadre d'expression inédit et de dimensions exceptionnelles, ils leur permettent d'aller à la rencontre d'un vaste public qui n'est pas toujours familier des lieux traditionnels d'exposition. Le nombre de décors réalisés ou mis en chantier depuis le début de cette politique est de 66, auxquels viennent s'ajouter 20 opérations prises en charge par la société " Dauphin ", concessionnaire de la Ville pour l'affichage sur les murs communaux.

Parmi ces décors les plus récents, on note ceux de Jean-Pierre Stora (6, rue Vaucanson, 3e arrondissement), Patrice Charton (109, rue du Bac, 7e arrondissement), Didier Bergerol (14, rue Jean-Poulmarch, 10e arrondissement), Jérôme Mesnager (68, rue de Ménilmontant, 20e arrondissement).

Le plus grand décor réalisé à ce jour est celui de Laurent Hours à l'angle de la rue des Haudriettes et de la rue du Temple (3e arrondissement) d'une superficie de 1.100 mètres carrés. Les prochaines réalisations seront celles d'Eric Fonteneau (25, rue du Vieux-Colombier, 6e arrondissement) et d'Alain Gazier (rue Lucien-Sampaix, 10e arrondissement).

Pour ce qui est de la sculpture, une simple promenade dans les rues et les jardins de Paris montre qu'une volonté municipale ininterrompue a doté notre Capitale d'un ensemble d'oeuvres monumentales qui reflètent les formes artistiques propres aux différentes époques.

Cet effort, qui s'est accru dans les années 80, se poursuit aujourd'hui. Une brochure réalisée par la Mairie et offerte aux Parisiens recense les 35 commandes publiques municipales les plus représentatives réalisées depuis un peu plus de 10 ans. 26 de ces commandes sont des sculptures qui revêtent des formes très diverses.

Certaines renouvellent l'art des fontaines d'une façon monumentale comme l'ont fait Jean Tinguely et Niki de Saint-Phalle devant le centre Georges-Pompidou, Gérard Singer devant le Parc omnisports de Bercy, Shamaï Haber place de Catalogne (14e.) et Marta Pan place des Fêtes (19e arrdt) ou d'une manière plus modeste mais très juste comme l'a fait Daniel Milhaud place des Grès (20e arrdt.). D'autres se présentent sous des formes plus inattendues comme l'hommage à Arago, oeuvre de Jan Dibbets réalisée en partenariat avec l'Etat et qui déploie ses médaillons le long du méridien de Paris ou les points lumineux que Patrick Rimoux et Henri Alekan ont incrustés de part et d'autre de la rue du Chevalier-de-La-Barre à Montmartre.

Les implantations les plus récentes illustrent bien la volonté de faire appel à des artistes de tendances très diverses, la préoccupation principale en la matière étant la bonne adéquation d'une oeuvre à un site. Je citerai pour 1996 la fontaine de Jeanclos près de Saint-Julien-le-Pauvre et le monument aux victimes d'Afrique du Nord, parc de la Butte-du-Chapeau-Rouge (19e arrdt.), commandé à Eugène Dodeigne. En 1997 seront installées, dans le parc de Bercy la grande Demeure X d'Etienne-Martin, l'un des plus importants sculpteurs français de l'après-guerre et, quai de la Seine (19e arrdt.) l'oeuvre monumentale d'un jeune sculpteur, Dominique Labauvie.

Ces exemples suffisent à démontrer que la Ville, en cette fin de siècle, aura très honorablement apporté sa contribution à la longue histoire de la statuaire parisienne et aura facilité l'accès du plus large public à la création contemporaine.

J'ajouterai enfin qu'un certain nombre de sculptures implantées dans l'espace public parisien peuvent être des commandes de l'Etat (par exemple : le Mauriac de Pascal Kern et le Dreyfus de Tim, boulevard Raspail), des initiatives d'association (c'est ainsi qu'un comité s'est constitué pour ériger en 1997, par souscription nationale, un monument en hommage à Sir Winston Churchill près du Petit-Palais) ou des dons de pays étrangers (comme la fontaine de Daudelin, place du Québec, (6e arrdt.). Ces oeuvres sont implantées après avoir, bien entendu, reçu l'agrément de la Ville de Paris. »

Disponible en ligne : http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/Portal.jsp?page=ods-solr.display_document&id_document=24067&items_per_page=20&sort_name=&sort_order=&terms=commande%20publique%20art&query=commande%20publique%20art (dernière consultation le 30 juin 2017)

# ANNEXE 2 : DIRECTION DE LA PROPRETÉ DE PARIS

## Point presse de Monsieur Jacques Chirac Maire de Paris. Les graffiti. Mardi 25 février 1992.

Document de la direction générale de l'information et de la communication.

« En abordant aujourd'hui avec vous la question des graffiti, je voudrais en tout premier lieu m'adresser aux jeunes de nos villes qui pratiquent ou qui admirent cette activité. Je me doute bien que, de leur part, il s'agit davantage d'une façon de s'exprimer, d'une forme d'exubérance, que d'une quelconque forme de provocation ou de vandalisme délibéré. Je me garderai bien de brandir le Code Pénal, de réclamer une répression, et de lancer l'anathème, car il faut cesser de s'adresser à la jeunesse de ce pays en termes d'exclusion et de menaces d'amendes, de prison et même de "travaux d'intérêt général". Dans l'affaire des graffiti, généralement, ce n'est pas l'intention qui est mauvaise, c'est le résultat ! Et ce résultat, il faut que notre jeunesse le sache, c'est une pollution chimique et c'est une altération de l'environnement urbain. Ce sont donc des conséquences sérieuses : je vais vous les décrire.

D'abord, ce phénomène, par sa persistance et son ampleur, exaspère et même inquiète la majorité de nos concitoyens. Un sondage récent montre en effet que pour deux tiers des Parisiens les graffiti sont ressentis comme une nuisance grave, au même niveau que l'insécurité et les agressions, et avant la pollution et le bruit. Je sais bien qu'il convient de distinguer les "tags" qui seraient de simples signatures, et les "graffiti" qui seraient des dessins plus élaborés et pourraient être interprétés comme une forme d'art. mais les Parisiens, dans leur grande majorité, ne font aucune différence entre les deux et demandent à bon droit que leur Ville soit propre. Il s'agit donc là d'une vraie préoccupation, et nous déployons des moyens importants pour lutter contre ce phénomène, qu'il faut enrayer. Car non seulement les graffiti créent une ambiance de malpropreté et d'insécurité, mais ils entraînent des dégradations réelles aux façades, et surtout à la pierre des immeubles.

Les moyens actuels de lutte contre les graffiti

C'est un de mes soucis constants, et les Services de la propreté de Paris consacrent une part croissante de leur activité et de leurs moyens à la lutte contre les graffiti : de 33 000 m² en 1985, la superficie totale nettoyée est passée à près de 200 000 m² en 1991 (c'est-à-dire 6 fois plus !) pour un coût actuel de l'ordre de 20 millions de francs par an. C'est le coût de construction de deux grandes crèches de 60 berceaux ! Il faut savoir que les graffiti sur les murs, ce n'est pas seulement une agression visuelle ; c'est aussi une atteinte à notre patrimoine – et à celui de nos enfants – car les produits chimiques utilisés attaquent la pierre. Ils contiennent en effet des solvants pour les rendre fluides et ils pénètrent les matériaux d'autant plus facilement que ceux-ci sont poreux. Les schémas qui figurent dans le dossier qui vous a été remis ( ?) sont très explicites à cet égard. L'effacement des graffiti, il faut le savoir, constitue aussi une agression chimique, et l'opération ne peut se renouveler très souvent sans provoquer des dégâts irréparables. En outre, le nettoyage des murs avec des produits chimiques sous pression présente, et c'est grave, des risques pour les hommes qui l'effectuent, ainsi que pour le public et l'environnement. Un équipement de protection et une formation très stricte du personnel sont donc nécessaires et nous y veillons tout spécialement.

Bien sûr, des procédés préventifs existent pour traiter les façades, éviter la pénétration des produits dans les matériaux et rendre le nettoyage plus facile. Mais ils ont pour inconvénients d'enlaidir les

façades, d'être coûteux, et de disparaître au premier nettoyage. De plus les services de la Ville ne peuvent intervenir que sur les bâtiments municipaux. Pour les bâtiments privés, chaque propriétaire est responsable du nettoyage de ses biens. Mais beaucoup de propriétaires estiment que c'est à la Ville d'enlever les graffiti. C'est pourquoi, nous proposons aux propriétaires qui le souhaitent de souscrire un contrat avec les Services de la Propreté de la Ville pour l'enlèvement des graffitis moyennant un forfait annuel, dont le montant est fixé par le Conseil de Paris. […] Actuellement, la solution consiste à essayer d'enlever les graffiti dès qu'ils apparaissent en espérant que les taggers se lasseront plus vite que les équipes de nettoyages. Mais cette politique nécessite une organisation et des moyens toujours plus importants, tant en matériels qu'en personnel, pour des résultats loin d'être totalement satisfaisants. Tout ceci coût cher à tout le monde. Quel gaspillage de moyens humains et matériels pour une forme d'expression qui enlaidit le paysage urbain et finit par ronger inexorablement la pierre de nos édifices.

De nouvelles mesures

C'est pourquoi, il est nécessaire de mener une action préventive efficace en réglementant notamment la vente des produits de marquage, principalement des bombes à peinture, et j'envisage de déposer prochainement une proposition de loi en ce sens.

Les mesures prévues visent en particulier à limiter la diffusion des produits subordonnant leur fabrication, leur importation et leur commercialisation à une autorisation préalable des ministères compétents. Cette autorisation ne pourrait être obtenue que si les moyens de prévention et d'effacement adaptés des produits sont indiqués. En d'autres termes, il faut que les fabricants fournissent l'antidote.

De telles mesures permettraient, je pense, de réduire très sensiblement le phénomène des graffiti. Mais, là encore, la Ville de Paris ne peut agir seule et a besoin de la collaboration de l'Etat mais aussi du concours de tous. Chacun est responsable de son environnement et peut agir à son niveau. Ainsi, par exemple, les habitants de la ZAC Baudricourt dans le 13$^{e}$ arrondissement, y compris sans doute quelques jeunes taggers, ont participé de façon très active à l'enlèvement des graffiti des façades de leurs immeubles. Et depuis, les murs restent propres. J'invite les Maires d'arrondissements à engager des actions analogues, en recourant aux habitants volontaires pour participer au nettoyage des façades des bâtiments les plus atteints.

Le graffiti : forme d'expression des jeunes

Les taggers justifient le plus souvent leur comportement par le besoin d'exister, de se faire reconnaître dans une société difficile et indifférente. Incontestablement, ce besoin existe et certains peuvent avoir du talent. Mais il ne fait pas tomber dans la démagogie et éviter de leur donner trop de publicité comme l'Etat a pu le faire.

Pour ceux qui ont un véritable talent artistique, je ne suis pas hostile à ce qu'ils puissent s'exprimer à des emplacements déterminés. Des expériences de ce type ont d'ailleurs déjà eu lieu à Paris comme, par exemple, la décoration des trottoirs de la rue Dante, dans le 5$^{e}$ arrondissement, en juin 1989. Elle avait recueilli un accueil plutôt favorable.

Mais, je le répète, la prolifération incontrôlée des graffiti n'est pas tolérable car c'est une atteinte grave à notre environnement. Il faut que chacun en soit bien conscient, et en particulier les jeunes qui constituent le gros des troupes des taggers. Or il se trouve que la jeunesse est très préoccupée de notre environnement et attachée à la protection contre les agressions qui menacent notre nature, notre air, notre eau, notre sol. Ainsi, je dis aux jeunes : l'écologie, ce n'est pas seulement à la campagne ! C'est

aussi notre Ville, notre paysage urbain, le cadre de vie, de travail, de promenade pour des millions de gens. Notre jeunesse doit participer à la protection de notre environnement !

Je compte donc lancer, dès la rentrée prochaine, une campagne de sensibilisation auprès des élèves des établissements du 2ème degré, qui sont particulièrement concernés par les tags, mais également auprès de ceux de l'enseignement primaire. La propreté de Paris est l'affaire de tous et chacun doit avoir à cœur de protéger son environnement. Que chacun comprenne et participe à la sauvegarde de notre cadre de vie. Paris est une trop belle Ville pour que les gestes de quelques-uns a défigurent. »

Lettre type du CAPP à l'attention des propriétaires de façades graffitées (avant 1999)

**GRAFFITI**

Madame, Monsieur,

Le Centre d'Action pour la Propreté de Paris a pour mission essentielle de préserver la salubrité de la voie publique, en faisant respecter la réglementation sanitaire dans la Capitale.

Lors de leurs surveillances les inspecteurs de propreté ont pu constater que des graffiti souillent la façade de votre immeuble situé au **«LIEU1»**.

Cet état de fait constitue une infraction à l'article 99.2 du Règlement Sanitaire du Département de Paris qui prévoit que les façades des immeubles doivent être tenues propres.

A cet effet, je vous informe qu'il vous est possible de faire enlever ces souillures en faisant appel aux services d'une entreprise privée ou bien en vous adressant à la circonscription de la Section du Nettoiement dont dépend votre arrondissement :

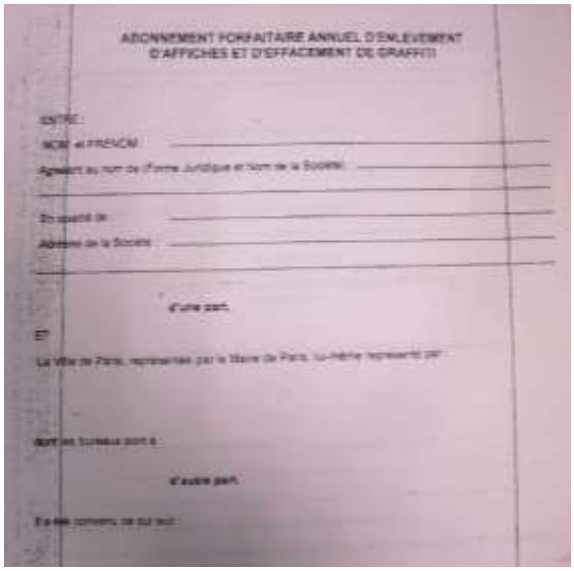
Circonscription Territoriale

En comptant sur votre collaboration, je vous prie d'agréer Madame, Monsieur, l'expression de ma considération distinguée.

L'Ingénieur des Services Techniques
Chef du Centre d'Action
pour la Propreté de Paris

Brigitte AMAR

Abonnement forfaitaire annuel d'enlèvement d'affiches et d'effacement des graffitis (avant 1999)



ABONNEMENT FORFAITAIRE ANNUEL D'ENLEVEMENT
D'AFFICHES ET D'EFFACEMENT DE GRAFFITI

ENTRE :

NOM et PRENOM :

Agissant au nom de (Forme Juridique et Nom de la Société) :

En qualité de :

Adresse de la Société :

d'une part,

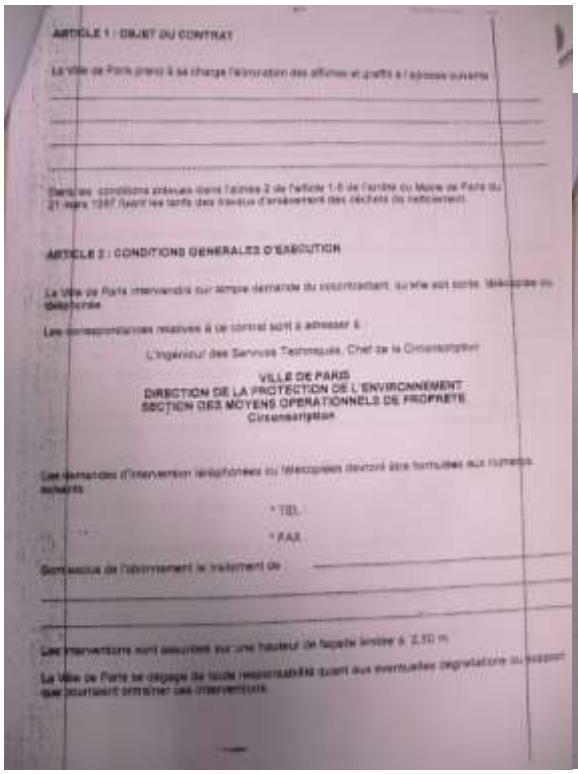
ET

La Ville de Paris, représentée par le Maire de Paris, lui-même représenté par :

dont les bureaux sont à :

d'autre part,

Il a été convenu ce qui suit :



ARTICLE 1 : OBJET DU CONTRAT

La Ville de Paris prend à sa charge l'élimination des affiches et graffiti à l'adresse suivante :

Dans les conditions prévues dans l'annexe 2 de l'article 1-6 de l'arrêté du Maire de Paris du 21 mars 1997 (tarif des tarifs des travaux d'enlèvement des déchets du nettoiement).

ARTICLE 2 : CONDITIONS GENERALES D'EXECUTION

La Ville de Paris interviendra sur simple demande du cocontractant, qu'elle soit écrite, télécopiée ou téléphonée.

Les correspondances relatives à ce contrat sont à adresser à :

L'Ingénieur des Services Techniques, Chef de la Circonscription

VILLE DE PARIS
DIRECTION DE LA PROTECTION DE L'ENVIRONNEMENT
SECTION DES MOYENS OPERATIONNELS DE PROPRETE
Circonscription

Les demandes d'intervention téléphonées ou télécopiées devront être formulées aux numéros suivants :

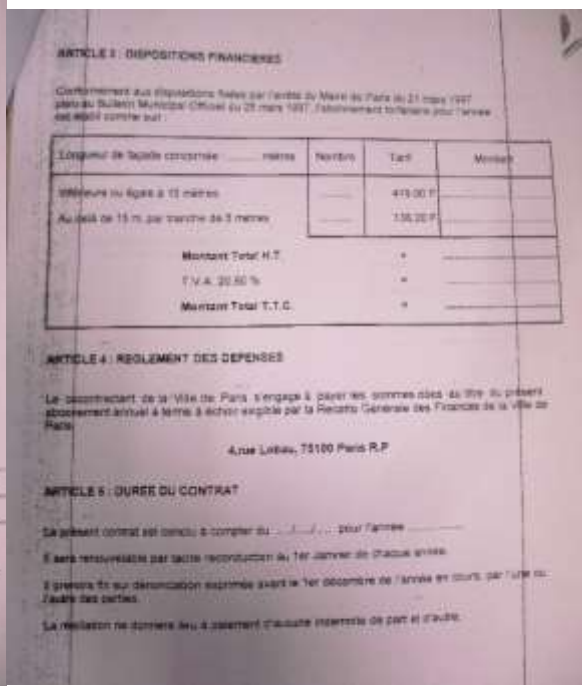
* TEL :

* FAX :

Sont exclus de l'abonnement le traitement de :

Les interventions sont assurées sur une hauteur de façade limitée à 2,50 m.

La Ville de Paris se dégage de toute responsabilité quant aux éventuelles dégradations ou support que pourraient entraîner ces interventions.



ARTICLE 3 : DISPOSITIONS FINANCIERES

Conformément aux dispositions fixées par l'arrêté du Maire de Paris du 21 mars 1997 paru au Bulletin Municipal Officiel du 25 mars 1997, l'abonnement forfaitaire pour l'année est établi comme suit :

| Longueur de façade concernée ..... mètres | Nombre | Tarif | Montant |
|---|---|---|---|
| Inférieure ou égale à 15 mètres | ..... | 419,00 F | |
| Au delà de 15 m. par tranche de 5 mètres | ..... | 138,20 F | |

Montant Total H.T. = .....

T.V.A. 20,60 % = .....

Montant Total T.T.C. = .....

ARTICLE 4 : REGLEMENT DES DEPENSES

Le cocontractant de la Ville de Paris s'engage à payer les sommes dues au titre du présent abonnement annuel à terme à échoir exigible par la Recette Générale des Finances de la Ville de Paris.

4, rue Lobau, 75100 Paris R.P

ARTICLE 5 : DUREE DU CONTRAT

Le présent contrat est conclu à compter du ..../..../.... pour l'année .....

Il sera renouvelable par tacite reconduction au 1er janvier de chaque année.

Il prendra fin sur dénonciation exprimée avant le 1er décembre de l'année en cours, par l'une ou l'autre des parties.

La résiliation ne donnera lieu à paiement d'aucune indemnité de part et d'autre.

# SAUVER LE PATRIMOINE ARCHITECTURAL DE L'AFFICHAGE SAUVAGE ET DES GRAFFITI

**« Afficher sur un panneau de signalisation, «graffiter» les murs d'un immeuble, un geste banal pour certains ! Depuis quelques années, la lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti menée par la Propreté de Paris prend une ampleur jusqu'alors inconnue pour sauvegarder le patrimoine architectural parisien. »**

Les phénomènes de l'affichage sauvage et encore plus des graffiti, sous l'effet d'une certaine mode, connaissent un développement considérable dans la capitale.

En 1985, 50 000 m² d'affiches sauvages et de graffiti sont nettoyés par les équipes spécialisées. En 1985, les surfaces traitées triplent : 100 000 m² d'affiches et 35 000 m² de graffiti enlevés. Depuis, les chiffres se mettent de grimper : 200 000 m² d'affiches décollées et 100 000 m² de graffiti effacés en 1987.

Par ailleurs, les techniques de collage et des «graffiti» évoluent multipliant les difficultés d'intervention des équipes spécialisées. Ainsi, lors de la dernière campagne électorale pour les élections présidentielles, des milliers de petits autocollants fixés par une colle résistante ont fleuri sur les candidatures parisiens, multipliant les interventions des équipes de nettoyage.

## Le patrimoine architectural en danger

Outre le mobilier urbain et les équipements publics, certains lieux sont la cible privilégiée des afficheurs illégaux et des graffiteurs : les quais de la Seine, les parapets des ponts, les statues, les murs des bâtiments historiques... c'est ainsi que le Lion de Belfort de la place Denfert-Rochereau en voit «de toutes les couleurs».

Au-delà de la dégradation du paysage urbain et architectural, l'affichage sauvage et les graffiti remettent en cause la sauvegarde du patrimoine parisien.

Les matériaux des édifices souvent en pierre tendre sont fragiles et délicats à traiter. Ils souffrent de ces nettoyages dans la plupart des cas répétés pour enlever les affiches et les graffiti, même si les méthodes d'intervention sont adaptées et modulées selon la nature de la construction.

C'est pourquoi la Propreté de Paris mène parallèlement à son action curative, des opérations préventives de lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti.

## Vigilance de la Propreté de Paris

Vigilance et adaptation technique et d'organisation sont les axes prioritaires de l'action menée par les services municipaux.

La Propreté de Paris intervient sur les ouvrages d'art, les bâtiments publics municipaux et le mobilier urbain.

Pour le décollage des affiches on utilise un appareil appelé «nettoyeur à haute pression». Cet engin fournit de la vapeur ou de l'eau chaude à une pression d'environ 120 bars. Pour effacer les graffiti différentes techniques sont employées selon la nature du graffiti et du support : jet d'eau chaude, sablage, produit chimique décapant ou solvant rincé avec un nettoyeur à haute pression. En cas d'impossibilité d'enlèvement immédiat, les graffiti sont recouverts de papier ou de peinture. D'autres procédés sont en cours d'expérimentation comme la projection de microbilles de verre.

40 agents de la Propreté de Paris, mais à leur disposition 9 groupes nettoyeurs à haute pression se consacrent en permanence à la lutte contre l'affichage sauvage et les graffiti. Ils ne tardent pas, afin de décourager les «colleurs», à intervenir pratiquement sur leurs «tableaux». Il est également fait appel à des entreprises pour compléter leur action - elles peuvent mobiliser jusqu'à 30 groupes nettoyeurs.

## Prévenir

Une action matérielle peut être réalisée dans certains cas grâce à l'application d'un produit spécifique anti-affiche ou anti-graffiti sur les parois des édifices, victimes habituelles de l'affichage sauvage et des graffiti.

Par exemple, les quais de la Seine et certaines façades de monuments classés de Paris ont été enduites de ce produit par les services de Propreté de Paris.

Cependant, en raison de son coût élevé, ce procédé ne peut être employé sur toutes les façades de la capitale. Il est aussi inutile lors de la rénovation des ouvrages d'art d'utiliser des peintures spéciales afin de prévenir des affichages ou graffiti ultérieurs. Mais, la participation des Parisiens à la sauvegarde du patrimoine architectural de la capitale et leur connaissance des moyens à leur disposition pour lutter contre l'affichage sauvage et les graffiti sont elles aussi essentielles, pour que les murs parisiens conservent leur jeunesse.

Des nettoyeurs à haute pression sont utilisés par les services de nettoyement pour décoller les affiches.

### UN ABONNEMENT POUR LA LUTTE CONTRE L'AFFICHAGE SAUVAGE ET LES GRAFFITI

L'enlèvement des affiches et des graffiti sur les façades des bâtiments privés est à la charge des propriétaires qui sont tenus par le Règlement Sanitaire Départemental (art. 23-1) de maintenir en état de propreté les façades de leur immeuble. Pour des raisons pratiques évidentes, les décisions municipales n'exigeront que sur leurs demandes expresses.

Les services spécialisés de la Direction de l'Eau et de la Propreté de Paris enlèvent les affiches et les graffiti gratuitement la 1re fois. Les interventions postérieures sont facturées, outre 152,00 F HT pour le déplacement et 15 % de frais généraux : pour l'enlèvement des graffiti 30,75 F HT le m² ; pour l'enlèvement des affiches 22,50 F HT le m².

Il est également possible de souscrire un abonnement annuel forfaitaire de :

- pour une façade inférieure ou égale à 15 m : 202,00 F HT + 15 % de frais généraux ;
- pour une façade supérieure à 15 m : par 5 mètres supplémentaires, à la somme précédente s'ajoutent 84,00 F HT + 15 % de frais généraux.

**Pour toute information :**
**ALLÔ PROPRETÉ : 43.41.89.96**

### L'AFFICHAGE RÉGLEMENTÉ

En application de la loi du 29 décembre 1979 relative à la publicité, aux enseignes et pré-enseignes, plusieurs décrets et arrêtés municipaux ont été pris afin de réglementer l'affichage légal dans la capitale.

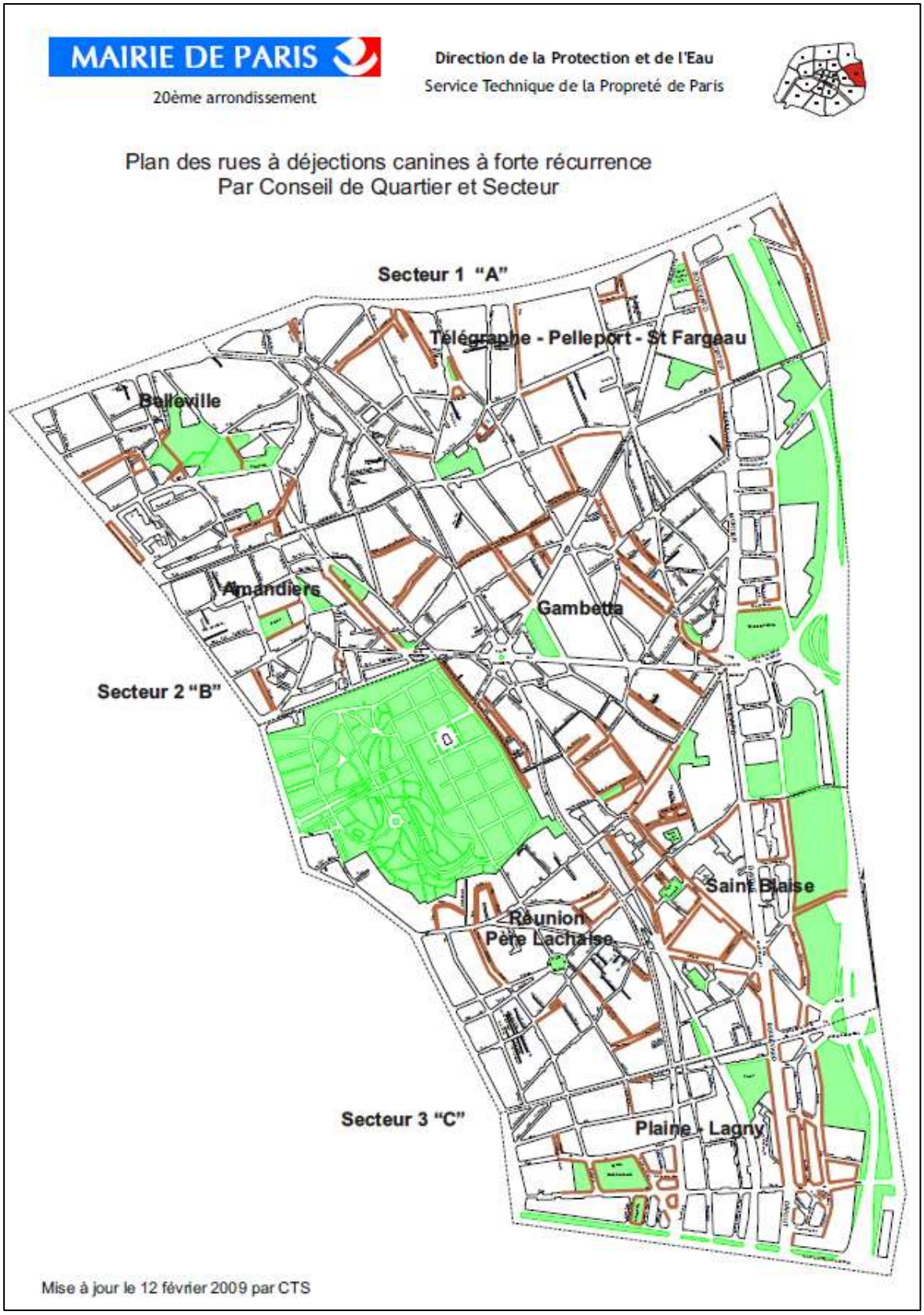
Cette loi institue 4 types de zone dans les agglomérations :

- zones où toute publicité est interdite en particulier les immeubles classés monuments historiques ;
- zones où la publicité est normalement autorisée ;
- zones de publicité restreinte ;
- zone de publicité élargie, régies par des prescriptions moins restrictives que celles du régime normal.

A Paris, un arrêté du Maire de juin 1987 définit le plan de zonage de la publicité dans la capitale. La loi de 1979 a également mis en place des procédures de sanctions administratives et judiciaires.

Des inspecteurs de la Propreté de Paris sont ainsi habilités à constater les infractions en matière d'affichage sauvage. Cette constatation donne lieu à l'établissement d'un arrêté de mise en demeure demandant l'enlèvement des affiches en cause dans un délai à l'issue duquel, la mise en œuvre des procédures de répression est possible.

Plan de propreté, 20e arrondissement de Paris. Plan des rues à déjections canines à forte récurrence. 2009.



## Direction de la propreté de Paris. Organigrammes

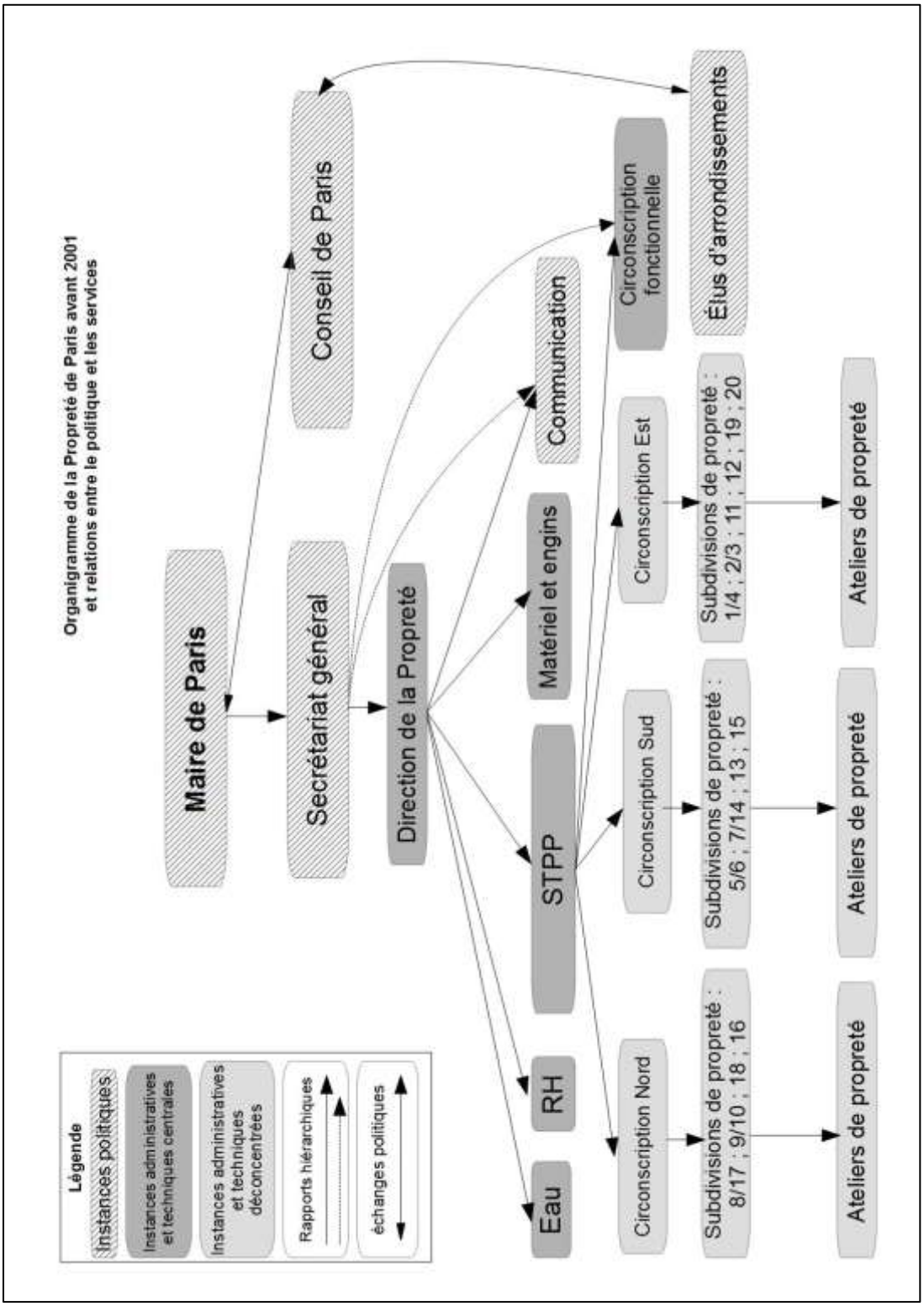



Figure 56 - Organigramme de la Direction de la Propreté de Paris avant 2001[1982].

[1982] Organigrammes reconstitués par l'auteure, à l'appui des archives consultées, des entretiens et observations réalisés au sein de la Direction de la Propreté de Paris en 2012 et 2013.

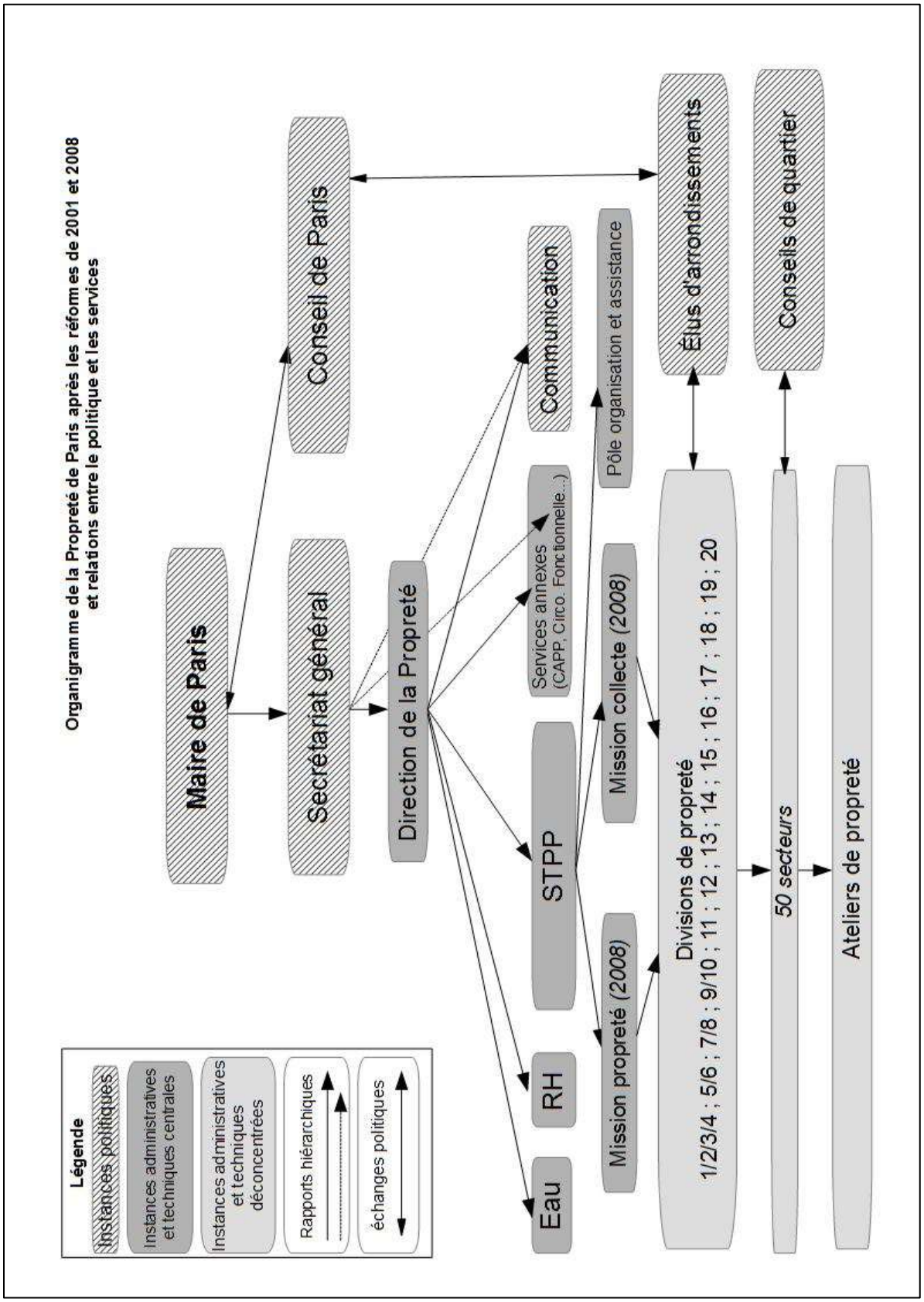



Figure 57 - Organigramme de la Direction de la Propreté de Paris après les réformes de 2001 et 2008.

# ANNEXE 3. ARRONDISSEMENTS DE PARIS ÉTUDIÉS

## Éléments de cadrage socio-démographique des arrondissements étudiés

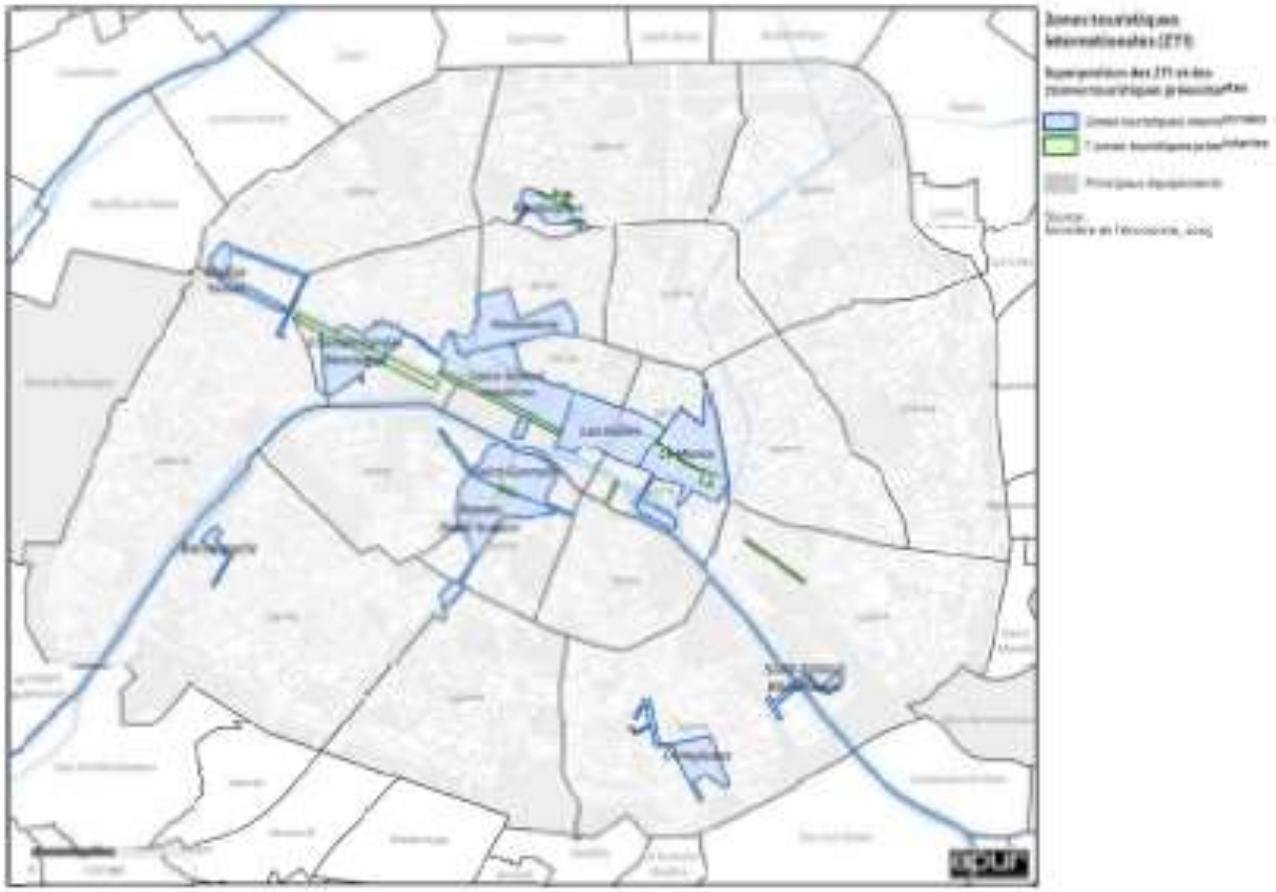
| | **Paris** | **4e adt** | **7e adt** | **13e adt** | **20e adt** |
|---|---|---|---|---|---|
| Population en nombre d'habitants | 2 229 621 | 27 335 | 56 325 | 182 318 | 194 771 |
| Densité de population en habitants au km² | 21 153,9 | 17 084,4 | 13 771,4 | 25 499 | 32 570,4 |
| Médiane du revenu disponible par unité de consommation en euro | 25 981,3 | 30 299,5 | 41 676,2 | 22 993,8 | 20 076,7 |
| Taux de pauvreté en % | 16,2 | 12 | 8,2 | 17,0 | 22,3 |
| Taux de chômage des 15-64 ans en % | 11,9 | 10,5 | 9,5 | 12,6 | 15,1 |
| Prix moyen du m² (premier trimestre 2017) | 8 450 € | 11 090€ | 11 480€ | 7 740€ | 7 380€ |

Source INSEE ; Chambre des notaires de Paris

Zones touristiques internationales de Paris. Zoom sur le 4e arrondissement

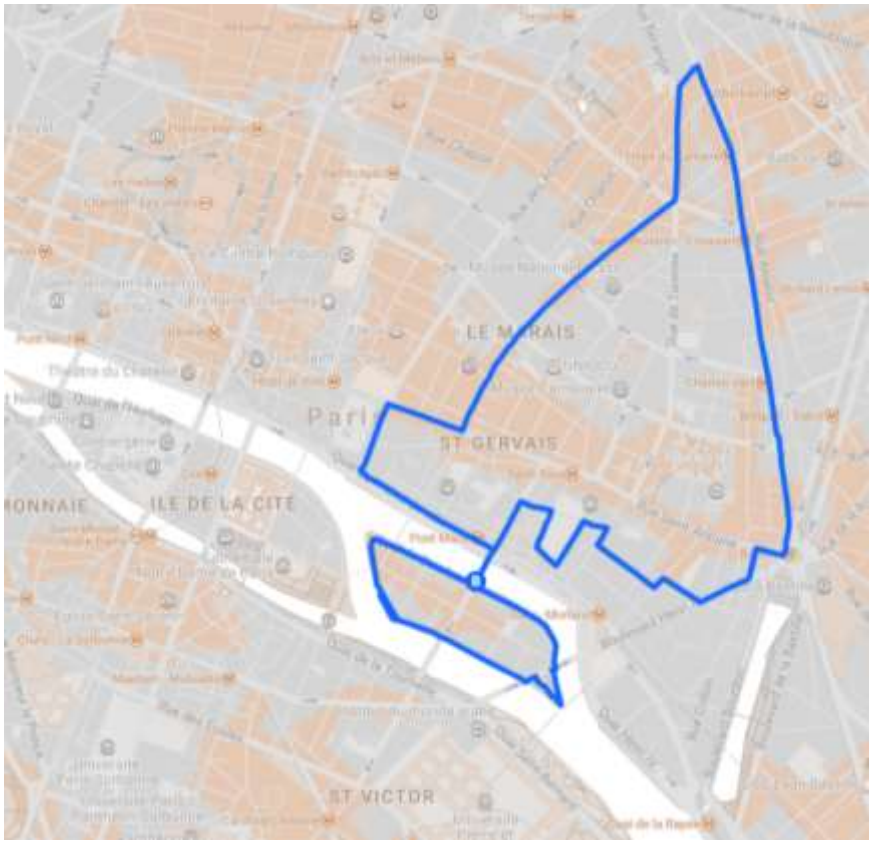
APUR, Les zones touristiques internationales à Paris. Diagnostic initial sur les commerces, décembre 2001, p. 3.

**2. Superposition des ZTI et des 7 zones touristiques préexistantes**



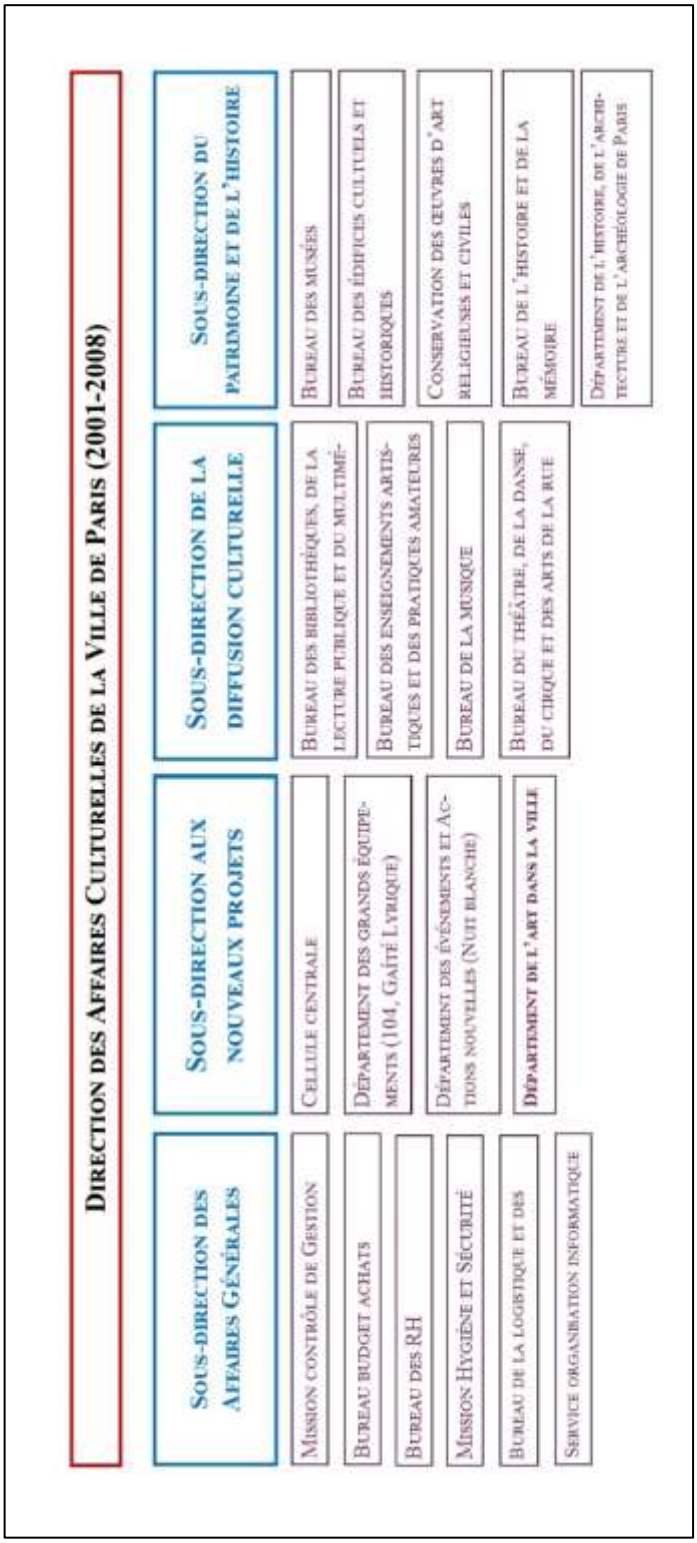
Périmètre Atelier de propreté 4/3 (base googlemaps)

ZTI Marais, 4e arrondissement (base googlemaps)




## *D. Annexe 4. Direction des Affaires Culturelles de Paris*

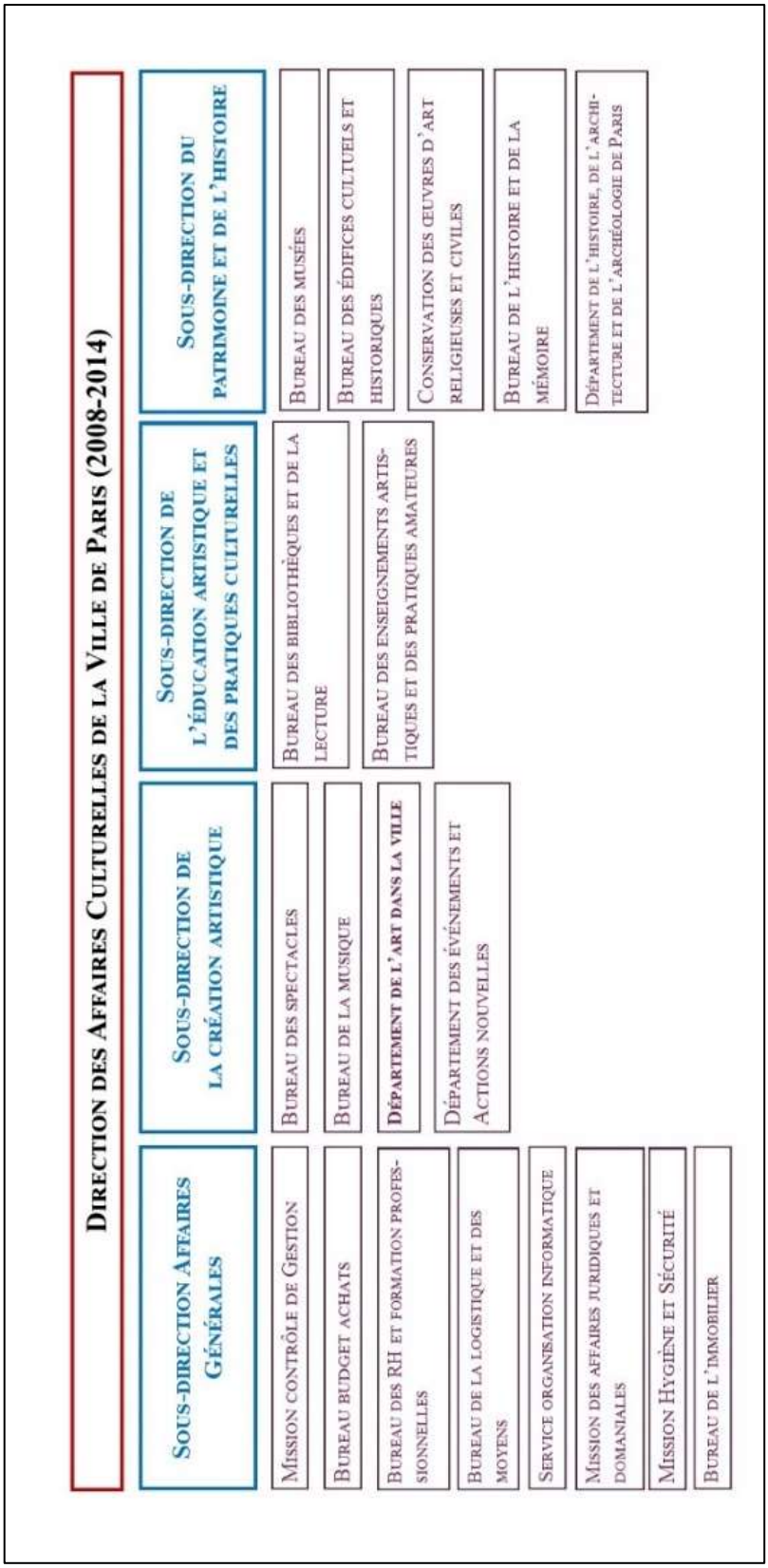
Organigramme de la Direction des Affaires Culturelles (2001-2008)




Réalisé d'après archives.

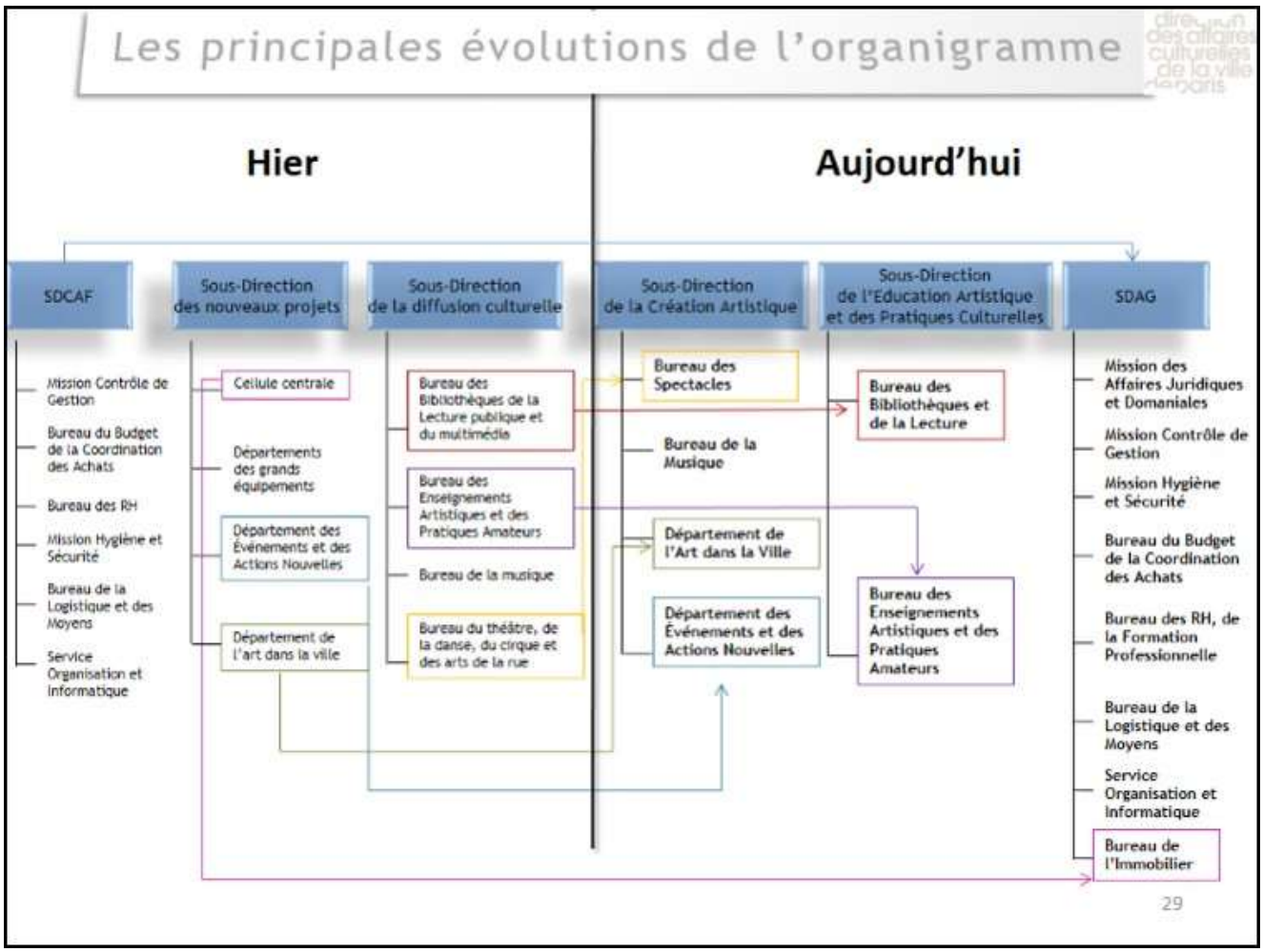
## Organigramme de la Direction des Affaires Culturelles (2008-2014)

L'organigramme des services de la DAC est donc, de 2008 à 2014, le suivant :




Réalisé d'après archives.

Les évolutions de l'organigramme de la DAC en 2008



Anne Hidalgo, 16 mai 2014, note à l'attention de Bruno Julliard [extraits].

« Paris, le 16 mai 2014

Note à l'attention de Bruno Julliard. Premier adjoint chargé de la culture, du patrimoine, des métiers d'art, des entreprises culturelles, de la nuit et des relations avec les Mairies d'arrondissement

Vous m'avez soumis votre plan d'actions pour cette mandature s'agissant de votre délégation et je vous en remercie. Conformément aux engagements que j'ai pris devant les Parisiens, vous vous êtes attaché à décliner et séquencer dans le temps les mesures qui permettront de donner un nouvel élan à la politique culturelle municipale, autour des priorités que j'ai fixées : rendre la culture plus accessible, soutenir la création, valoriser notre patrimoine, développer l'art dans l'espace public, amplifier notre politique numérique, accompagner les entreprises culturelles, renforcer le rayonnement culturel de Paris dans le monde. L'ambition qui sera notre cap collectif est bien celle de l'ouverture : ouverture à la diversité des esthétiques et des formes d'expression artistiques, à tous les quartiers et tous les publics, à l'économie culturelle, aux initiatives privées, à l'international.

S'agissant des équipements culturels, je souhaite que le calendrier pour la rénovation globale du Châtelet et du Théâtre de la Ville soit précisément défini avant l'été 2014 et accompagné d'une réflexion approfondie relative à l'évolution de l'activité des deux théâtres pendant et après les travaux. L'année 2015 sera décisive avec l'ouverture de la Canopée des Halles, nouveau pôle culturel au coeur de Paris, constitué de plusieurs équipements qui devront développer des synergies : La Place centre culturel Hip-Hop, la nouvelle bibliothèque, le nouveau conservatoire et la maison des pratiques artistiques amateurs. La Philharmonie de Paris retiendra également toute votre attention : dans un contexte budgétaire contraint, le modèle économique, les ambitions culturelles et éducatives ainsi que la place de l'Orchestre de Paris dans le projet, devront être rediscutés en lien avec l'Etat. 2015 sera également marquée par l'ouverture de la nouvelle MPAA Bréguet dans le 11ème arrondissement qui complètera le maillage territorial de lieux de pratique pour tous les Parisiens souhaitant développer une passion artistique. Je souhaite à cette occasion que vous puissiez engager une refonte de la politique menée en direction des pratiques amateurs, en améliorant la visibilité et la cohérence de nos offres (Maison des pratiques amateurs / Ateliers Beaux-Arts/ Paris Ateliers / Centres d'animation). Par ailleurs, à horizon 2018, après une étude de faisabilité technique et juridique, une expérimentation de la « salle immatérielle » pourrait être réalisée en partenariat avec des opérateurs privés, pour permettre la diffusion sur internet des captations de certains spectacles des institutions culturelles municipales.

Le développement de l'art dans la ville sera l'une de vos principales priorités. J'ai pris l'engagement de dédier 1% des budgets des grandes opérations d'urbanisme à la création artistique. En lien avec Jean-Louis Missika, je vous invite à me soumettre des propositions audacieuses. S'agissant de l'extension du tramway T3, je souscris au principe d'un accompagnement artistique sous une forme plus participative. Je souhaite que la préparation de la Nuit Blanche 2014 et 2015 prenne en compte plusieurs axes nouveaux : une plus forte attention aux enfants, l'initiation de projets pouvant s'inscrire dans le temps au-delà de la Nuit Blanche, la valorisation des oeuvres d'art existantes dans la ville, une ouverture à des démarches participatives avec le public. Le rayonnement international de cette manifestation désormais pleinement ancrée dans « l'ADN » de Paris devra être renforcé en élargissant le réseau des villes partenaires. Je me suis également engagée à ouvrir l'espace

public parisien aux initiatives artistiques : développement du street art (pour lequel je tiens à ce que vous puissiez, en lien avec les services concernés, lancer, dès 2014, un premier repérage de murs), bals dans les parcs, chorales en plein air, concerts dans les kiosques, valorisation du patrimoine caché de Paris…

Vous vous attacherez à favoriser ces temps de respiration et de réappropriation de l'espace urbain en lien avec les autres adjoints concernés (notamment Colombe Brossel pour les espaces verts). L'Euro 2016 sera notamment une occasion unique pour déployer des événements dans la ville, montrer un Paris créatif, à la fois riche de son histoire et à la pointe de la modernité. Plus globalement, l'instruction des dossiers pour les projets dans l'espace public devra être simplifiée en travaillant notamment sur l'éventualité d'un guichet unique Préfecture – Ville de Paris. Je vous invite également à ouvrir une réflexion autour du phénomène des « cadenas d'amour », afin de proposer des alternatives à la fois artistiques, solidaires et écologiques. J'ai pris par ailleurs l'engagement de créer une artothèque - photothèque à Paris, afin de diffuser davantage les collections du Fonds municipal d'art contemporain et de la Parisienne de Photographie et ainsi permettre aux Parisiens d'installer des oeuvres d'art à leur domicile. Cette innovation est complexe à mettre en oeuvre, mais je souhaite que nous réunissions toutes les conditions pour la rendre réalisable à horizon 2017.

En matière de soutien à la création, je souhaite que l'accent soit mis sur les lieux de travail pour les artistes : plan de construction d'ateliers et ateliers logements, à définir en lien avec Ian Brossat ; ateliers mutualisés ; conventions d'occupation temporaire avec des collectifs d'artistes dans des bâtiments municipaux en attente de travaux ; évolution de la mission de certains lieux existants qui pourraient devenir des lieux de fabrique ; ouverture d'espaces de travail pour les artistes sur certains créneaux dans les centres d'animation, les conservatoires ou encore les écoles, chantier à mener dans les 3 prochaines années en collaboration étroite avec Alexandra Cordebard et Pauline Véron. L'accueil des artistes étrangers à Paris nécessitera une attention particulière, par le développement de la Cité internationale des arts mais aussi de résidences d'accueil temporaire au sein des équipements culturels.

[…]

Je vous demande d'accorder une attention particulière aux lieux intermédiaires dans l'ensemble des domaines artistiques, maillons indispensables dans le tissu culturel parisien. La création d'une régie culturelle pour mutualiser les moyens techniques et logistiques est aussi un chantier prioritaire. Vous veillerez par ailleurs à redéfinir la politique d'aide directe aux artistes afin de mieux encourager l'émergence et le renouvellement de la création. Cette refonte doit être amorcée dès 2015 et concerner à la fois le soutien aux compagnies de théâtre, danse, cirque, marionnettes et arts de la rue, les bourses aux plasticiens, les aides aux projets musicaux ou encore les bourses et prix Paris

[…]

Concernant le patrimoine, le lancement du « plan églises » auquel je me suis engagée sera une de vos priorités. Je vous encourage à tout mettre en oeuvre pour encourager le mécénat et les financements participatifs, qui permettent d'impliquer les Parisiens comme acteurs de la préservation de leur ville. Le chantier de rénovation du musée Carnavalet, la rénovation de l'accueil et l'extension des horaires d'accès aux Catacombes, le déplacement du Musée de la Libération seront prioritaires, ainsi que la rénovation des fresques Delacroix de l'église Saint-Sulpice. Le récolement et la numérisation des collections devront également mobiliser tous nos efforts (musées, bibliothèques, archives). L'objectif de 100 000 oeuvres des musées en ligne devra être atteint en 2016, accompagné

d'une refonte du portail des collections. Je suis par ailleurs favorable au partage des données (l'open data), afin de favoriser l'innovation et la création d'applications numériques (pédagogiques, patrimoniales, ludiques, touristiques). Vous devez poursuivre la politique d'enrichissement et de restauration des collections des musées.

Vous veillerez également à poursuivre la modernisation des musées : nouveau parcours des collections au Petit Palais, création d'un parcours des collections à Galliera, poursuite des travaux de sécurité et d'accessibilité au MAM, au musée Bourdelle, Balzac, Victor Hugo, Hauteville House et Cognacq- Jay. Par ailleurs, l'extension des horaires d'ouverture est un enjeu majeur, notamment au MAM et au Petit Palais pour les expositions temporaires phares. Je souhaite également que soit développée l'itinérance des expositions. Le succès de l'exposition Decorum du MAM à Shangaï montre bien le potentiel de valorisation de nos musées dans le monde. Le développement d'événements culturels pluridisciplinaires, de la médiation culturelle et des partenariats, ainsi qu'une politique tarifaire adaptée, doit permettre de développer, de rajeunir et de démocratiser la fréquentation des musées.

La nuit à Paris fera l'objet d'une attention particulière. La dynamique issue des Etats généraux de la nuit doit être poursuivie afin de créer les conditions d'une nuit vivante et respectueuse de chacun, qui participe au rayonnement de Paris à l'international. Je souhaite que la concertation avec l'ensemble des acteurs soit structurée autour d'un Conseil de la Nuit, qui aura vocation à se réunir deux fois par an avec une première réunion avant l'été 2014. Je tiens également à la mise en place d'un élu référent à la Nuit dans chaque arrondissement, chargé de piloter les médiations locales. Afin de construire un « mieux vivre ensemble » la nuit, vous vous attacherez à amplifier au cours des trois prochaines années les programmes de médiation en coordination étroite avec la DPP sur les dispositifs des Correspondants de Nuit et des Pierrots de la Nuit. Vous travaillerez également avec le STIF et la RATP sur des hypothèses d'extension des horaires du métro et de renforcement des Noctiliens. Vous identifierez des modalités renouvelées de soutien à des événements nocturnes et expérimenterez l'ouverture de nuit de certains parcs et équipements publics. Je serai par ailleurs sensible au soutien de toutes les initiatives de lutte contre les discriminations à l'entrée des lieux festifs.

[…]

De manière transversale, le développement du mécénat, des partenariats avec le secteur privé et des financements participatifs doit constituer une démarche constante, afin de mieux associer les entreprises à notre politique culturelle et patrimoniale et partager l'effort financier.

Concernant les relations avec les mairies d'arrondissement, l'usager et le service rendu doivent être placés au coeur de notre ambition pour Paris : une municipalité à l'écoute, moderne, efficace et qui construit sa relation avec les Parisiens sur le dialogue.

Si les mairies d'arrondissement dans leur ensemble ont évolué, elles demeurent tant dans leur organisation que dans leur fonctionnement très diverses. La relation doit être repensée autour d'une articulation étroite, fluide, plaçant l'usager, la qualité du service public et le dialogue avec les Parisiens au coeur de la  ynamique pour accompagner les transformations de la ville, le développement de nouveaux services, simplifier les démarches et donner toute leur place aux nouvelles technologies dans la relation avec les habitants. Les conclusions de l'audit conduit par l'Inspection Générale en 2012, et les travaux du groupe de travail « Aidenbaum-Errecart » sur la mise en oeuvre des recommandations formulées par l'IG constituent un cadre de travail clair avec des propositions opérationnelles précises. […]

Anne HIDALGO »

# ANNEXE 5. SCHÉMA DE DÉVELOPPEMENT TOURISTIQUE DE PARIS. 7 NOVEMBRE 2016

7/11/2016 Par Mme Anne HIDALGO - Maire de Paris

Mes chers collègues, année après année, Paris indétrônable, demeure la toute première destination touristique au monde, encore cette année - on ne va pas s'en plaindre -, même s'il y a des défis majeurs à relever.

Avec plus de 2.000 monuments historiques, 200 musées, 1.000 galeries d'art mais aussi 14.000 cafés et restaurants, 82 marchés alimentaires, 90 restaurants étoilés, Paris est plus que jamais la ville de l'art, de l'histoire et de la gastronomie. Paris compte parmi les destinations de shopping les plus prisées et Paris est aussi la première ville d'accueil, de congrès et de salons au monde.

Avec ses 700 kilomètres de pistes cyclables, ses 400 parcs et jardins, ses berges de Seine piétonnes, Paris s'est également affirmée comme une ville verte et douce, parce qu'aujourd'hui ces berges piétonnes sur la rive gauche comme sur la rive droite sont en fait un immense parc à l'intérieur de notre ville que nous avons créé.

Paris est depuis toujours une ville de rencontres, d'échanges, de brassage, de dialogue. Depuis les premières expositions universelles jusqu'à la COP 21 et l'Euro 2016, avec sa très belle "fan zone" qui a très bien fonctionné, Paris s'est construite autour d'une puissante tradition d'accueil. Destination incontournable pour les voyageurs de tous les continents, notre Capitale demeure cette ville lumière qui inspire et séduit. Paris et sa région accueillent ainsi chaque année 47 millions de touristes.

Nous avions pris un engagement de mandature, celui d'élaborer un schéma de développement touristique pour doter la Ville pour la première fois d'une stratégie ambitieuse et concertée pour le développement du tourisme, avec l'objectif de faire de Paris la ville qui accueille le plus de visiteurs au monde, mais aussi la ville qui accueille le mieux au monde grâce à un tourisme durable et de qualité.

Je veux saluer et remercier le travail qu'a fait mon adjoint, Jean-François MARTINS, chargé du tourisme et des sports ; il n'a pas ménagé sa peine pour travailler avec les professionnels du tourisme. Je veux saluer en tribune Pierre SCHAPIRA, notre collègue, qui préside l'Office de tourisme de Paris.

Cher Pierre, c'est toujours un plaisir de te voir.

Ensemble, avec tous les acteurs du tourisme, vous avez décliné en 59 actions concrètes et opérationnelles notre stratégie. Ce schéma est le fruit de 15 mois d'un travail approfondi avec l'ensemble des acteurs du tourisme parisien réunis autour de ce que nous avons appelé le Comité de la destination Paris.

Je veux remercier, au-delà de Jean-François MARTINS et de Pierre SCHAPIRA, les 400 participants professionnels et institutionnels pour leur mobilisation et leur engagement à nos côtés. La stratégie de long terme qu'ils ont permis d'établir répond à des enjeux structurels. Elle vise à conforter notre vocation d'accueil et à soutenir une industrie vitale pour l'économie, pour l'emploi, l'attractivité et le rayonnement de notre ville.

Le secteur représente en effet près de 40 milliards d'euros de retombées économiques par an pour l'Ile-de-France et il a généré 524.000 emplois salariés en 2015.

Vous le savez, bien sûr, les attentats ont affecté la fréquentation touristique. Avec 1,5 million de visiteurs en moins depuis novembre 2015, le secteur traverse actuellement de réelles difficultés qui font peser des risques sur l'emploi. Si le schéma apporte des réponses sur la durée et constitue la garantie à long terme de la pérennité de l'activité touristique, il a également été nécessaire d'apporter une réponse immédiate.

La Ville a su réagir dans l'urgence. Nous avons mené d'importantes actions de promotion destinées à rassurer les touristes, nous avons ainsi lancé début 2016 avec le Ministère des Affaires étrangères et des partenaires privés un plan de relance du tourisme doté de 1,6 million d'euros.

Un film de promotion de Paris que nous avons diffusé a déjà été visionné par plus de 60 millions de personnes à travers le monde. Permettez-moi de remercier chaleureusement là aussi Jalil LESPERT, qui est le réalisateur et acteur, qui a fait ce film gracieusement. Je pense que lorsqu'on a la chance d'avoir aussi autour de nous des acteurs à tous les sens du terme qui se sentent engagés et motivés par leur ville, il vaut mieux les saluer plutôt que d'essayer de les freiner. Ici, nous ne freinons aucune de ces énergies.

C'est pour pallier les difficultés conjoncturelles du secteur du tourisme que nous lancerons en 2017, en lien avec l'Etat et avec la Région, un second massif de relance du tourisme et la Ville débloquera à nouveau 2 millions d'euros dans ce but.

Le Schéma de développement touristique doit nous permettre d'améliorer de façon structurelle et constante la qualité et la diversité de notre offre touristique. Nous conforterons les atouts de notre Capitale et déploierons une nouvelle offre permettant d’exposer au monde toute la richesse de Paris.

Nous allons continuer à sublimer les monuments emblématiques du patrimoine parisien, en aménageant un grand espace d’accueil à la Tour Eiffel, en revalorisant l’Arc de Triomphe.

Nous déploierons de nouveaux parcours de shopping, afin de soutenir nos artisans et d’affirmer la singularité de notre commerce de proximité.

Nous soutiendrons la création de nouveaux lieux pour la gastronomie parisienne au niveau métropolitain, comme la Cité de la gastronomie à Rungis.

Au "Paris Convention Center" ou à la Porte Maillot, nous investirons dans les infrastructures d’accueil des grands congrès et salons pour maintenir notre place de leader du tourisme d’affaires.

Nous développerons également de nouvelles offres touristiques, axées notamment sur la vie nocturne, la nature, la mémoire, la culture de la métropole et la métropole.

Nous créerons 7 nouvelles marques de quartier pour faire connaître des territoires moins visités, comme par exemple Montparnasse et le quartier des artistes, les faubourgs festifs du 11e arrondissement, China town et le street art, le Paris vert de Bastille au bois de Vincennes, les canaux romantiques ou encore le Broadway parisien de Pigalle aux grands boulevards.

Mais nous valoriserons également nos cultures LGBT, composantes clés de l’identité parisienne. J’ai d’ailleurs à ce titre confié à Jean-Luc ROMERO une mission pour travailler cette dimension essentielle de notre développement touristique.

En lien avec les acteurs associatifs culturels et économiques concernés, nous travaillerons aussi à la dynamisation de la marche et la Quinzaine des Fiertés. Les Gay Games, que nous accueillerons à l’été 2018, nous permettront en outre de proposer un plan d’action pluriannuelle de valorisation des cultures LGBT.

Le schéma nous permettra d'autre part d'améliorer les conditions d'accueil des visiteurs. Nous voulons réduire les files d'attente, dématérialiser les billetteries, moderniser nos standards d'accueil, notamment linguistiques. Nous allons numériser davantage nos offres culturelles de transports dans le Paris Passlib'.

Nous améliorerons le confort et la sécurité des touristes, grâce au plan de sécurité établi avec la Préfecture de police et aux 200 stewards urbains en service civique qui seront déployés sur les sites les plus fréquentés pour guider les visiteurs. Nous améliorerons également l'accessibilité des sites touristiques pour les personnes handicapées et à mobilité réduite.

Ce schéma de développement touristique prévoit également l'essor à Paris d'un tourisme durable, respectueux des habitants et des équilibres économiques, sociaux et environnementaux.

Pour que le tourisme contribue de manière positive au développement local, nous continuerons à encadrer la location des meublés touristiques et nous veillerons à la préservation de la diversité commerciale dans les quartiers.

Nous développerons encore davantage des mobilités douces et investiront encore plus dans une offre de transports en commun plus efficaces. Nous accompagnerons en outre les professionnels de l'hôtellerie et de la restauration dans la conduite de projets durables.

Nous favoriserons par ailleurs l'essor de tourisme participatif et les solutions permettant la mise en relation directe des habitants et des visiteurs.

Nous oeuvrerons enfin à faire de Paris une destination plus performante, disposant de tous les outils nécessaires pour sa croissance.

Relevant des enjeux d'infrastructures, nous ferons le nécessaire pour augmenter les capacités de transports aériens et ferroviaires vers Paris, mais aussi les capacités d'hébergement avec un objectif de 14.000 chambres supplémentaires en 2020, et nous diversifierons la gamme hôtelière.

Recevoir mieux et davantage implique également de renforcer les collaborations au sein même de l'écosystème touristique parisien. Dans ce but, nous travaillons bien sûr à une réforme de l'Office de tourisme et des congrès de Paris, et à une intensification des coopérations avec le Comité régional du tourisme et Atout France. Car nous devons aller ensemble, comme nous l'avons fait d'ailleurs il y a déjà plusieurs mois au Japon avec la présidente du Conseil régional d'Ile-de-France.

Nous garantirons la pérennité du Comité de la destination Paris comme organisme collégial de mise en oeuvre de ce schéma.

Nous encouragerons aussi l'emploi dans le secteur touristique, à travers notre soutien "Welcome City Lab", qui contient toutes les propositions innovantes, parce que c'est la première plateforme d'innovations au monde dédiée au tourisme. D'ailleurs, nous avons une coopération avec beaucoup d'autres villes dans le monde - je pense notamment à Mexico City - à partir du travail et de l'initiative du "Welcome City Lab".

Mes chers collègues, l'ambitieux schéma que je vous présente nous permettra de valoriser pleinement l'identité parisienne, diverse et singulière.

Je veux ajouter d'ailleurs que, dans cette identité, le rôle que joue notamment notre mission cinéma - je veux saluer Michel GOMEZ - est particulièrement important. Lorsqu'avec des productions indiennes, nous avons 24 millions de vues sur une présentation concernant Paris, lorsque nous soutenons et que nous nous accompagnons le travail fait par l'équipe de "La plus belle ville du

monde" qui a produit un documentaire sur la faune sauvage à Paris, et qui montre d'ailleurs au passage combien à la fois la lutte contre les pesticides et la Seine sont un élément déterminant pour cette faune sauvage, tout cela, c'est des millions de vue dans le monde qui donnent une image extrêmement positive de notre ville.

Paris mérite bien sûr d'être connue pour ce qu'elle est réellement : une capitale moderne, cosmopolite et plus vivante que jamais.

Je veux à nouveau remercier Jean-François MARTINS et toutes les équipes de la Ville, de l'Office du tourisme, pour leur participation essentielle à la constitution de ce schéma de développement touristique. Je suis convaincue qu'il sera le catalyseur d'une dynamique touristique durable et vertueuse, fidèle aux valeurs de Paris.

Je suis convaincue aussi d'ailleurs, au-delà des clivages partisans, que cette motivation, pour continuer à faire de Paris la principale destination touristique au monde, peut être partagée. Parce que c'est de l'intérêt général de notre ville que de partager cela, de nous engager tous fermement.

D'autres pays, d'autres villes au monde ont parfois des stratégies qu'ils essayent de développer. Nous faisons, parce qu'il y a une compétition internationale, l'objet parfois d'un "bashing" - disons les choses telles qu'elles sont - à l'extérieur de nos frontières, et parfois malheureusement aussi à l'intérieur de nos frontières.

Moi, j'en appelle à chacune et chacun, ici, Parisiens convaincus, quelle que soit notre philosophie politique et notre engagement, à nous réunir tous pour relever ce défi majeur, celui du tourisme à Paris.

Effectivement, jusqu'à présent, nous n'avions pas à élaborer de stratégie particulière parce que le tourisme venait. Les événements auxquels nous avons été confrontés depuis 2015 nous conduisent cette fois-ci à présenter une stratégie de long terme, mais aussi des actions de court terme.

Je pense, là encore, que ce projet peut être un projet fédérateur pour l'ensemble des élus que nous sommes. En tous les cas, c'est dans cet état d'esprit que je présente ce projet pour notre ville à notre Assemblée.

Je vous remercie.

# ANNEXE 6. TF1, JOURNAL DE 20H, 3 MARS 1989, REPORTAGE SUR « DARCO ».

« Dominique Bromberger : les tagueurs, vous connaissez, ce sont ces jeunes gens qui couvrent de graffiti les murs, les métros et les trains de banlieue ou parfois les voitures ou les devantures des magasins. Mais il y a tagueurs et tagueurs. Ceux pour qui il ne s'agit que d'une manifestation supplémentaire de vandalisme et ceux pour qui c'est malgré tout peut-être le début d'une carrière artistique. [Notre journaliste] s'est intéressé à l'un de ces derniers qui risque d'être condamné à une lourde peine d'amende.

VO : Darco a 19 ans, il est en terminale. Sa passion, la peinture. En ce moment, ça va pas bien pour lui. Il risque une amende de 600 mille francs, soixante millions de centimes, pour graffiti. Les plaignants, la SNCF et le syndic de la résidence où il habite qui demandent des dommages et intérêts pour des graffiti que Darco nie avoir faits. Il revendique par contre les fresques le long de la voie ferrée, faites selon lui pour embellir, pas pour abîmer. Mais le procès de Darco va faire jurisprudence, alors il risque fort de payer pour les autres. Les autres, ce sont les tagueurs, ceux qui graffitent n'importe où, histoire de se faire remarquer. Une signature, un surnom de préférence illisible aux non-initiés, […] comme des petits chiens qui font pipi. Les parisiens en ont ras le bol. […]

Leroy, directeur adjoint responsable SNCF Paris Nord : Ce que nous avons décidé de faire, c'est de faire en sorte que les graffiteurs, soit ils payent les dégradations qu'ils ont causé sur le matériel ou sur les gares, soit qu'ils le nettoient.

VO : Darco a accepté de nettoyer, mais il refuse toujours d'être considéré comme un tagueur ;

Darco : dans les trains, dans les voitures, j'aime pas trop, parce que ça vraiment ça détruit, ça empêche des gens de... ça rend laid. Ça rend vraiment laid. Tandis que là, ça rend pas laid à mon avis.

Journaliste : t'en as jamais fait ?

Darco : si j'en ai fait quand j'ai commencé, c'était en 84, j'avais donc 15 ans. (soupir)

Journaliste : et maintenant t'es contre ?

Darco : oui je suis contre.

Journaliste : tu condamnes les gens qui font ça ?

Darco : je condamne les gens qui font ça, oui.

Journaliste : c'est vrai ?

Darco : c'est vrai, oui.

VO : pour convaincre de sa bonne foi, Darco nous montre son book avec les photos des vêtements qu'il décore, les expositions et les fresques qu'on lui a commandées officiellement celle-là. Jugement à Versailles, le 13 mars. »

Retranscription d'après vidéo visionnée aux archives de l'INA.

# TABLE DES MATIÈRES

**Remerciements** **5**

**Sommaire général** **7**

**Liste des principales abréviations** **9**

**INTRODUCTION GÉNÉRALE** **11**
**Construction de l'objet** **14**
**Vers une socio-histoire du gouvernement du graffiti** **19**
**I. Les graffitis, un objet pour l'analyse des politiques publiques ?** **20**
*A. Le graffiti : source et objet de l'histoire sociale et politique* *20*
1. Les graffitis, textes politiques et sources pour les historiens 20
2. Le graffiti, gestes et objets d'analyse du politique 23
*B. Du graffiti-writing au graffiti-art : études d'une pratique déviante et esthétique, en France et aux Etats-Unis* *28*
1. Etudier le graffiti en France : sociologie d'une pratique « hip-hop » 28
2. Un art consacré ? 34
3. Une sociologie constructiviste du graffiti dans les villes américaines 38
**II. Étudier le gouvernement du graffiti à Paris** **41**
*A. Des images de la ville à l'ordre esthétique urbain* *41*
*B. Étudier le pouvoir urbain à Paris* *45*
1. Le gouvernement de Paris, un angle mort de la science politique française ? 45
2. Gouverner le graffiti et gouverner la ville. Une contribution à l'étude des pouvoirs urbains. 49
**III. De la construction des problèmes publics à la déconstruction des catégories d'intervention publique.** **54**
*A. Du graffiti « sale » au « beau » graffiti « beau » : pour une sociologie de la construction de problèmes publics.* *55*
*B. Les catégories d'action publique* *60*
**IV. La mise en administration des graffitis à Paris : une mise en ordre esthétique** **64**
**Terrain et méthodes** **69**
*A. La comparaison : une démarche bien plus qu'un résultat* *69*
*B. Méthodes et sources de l'enquête* *72*
1. Archives 72
2. Entretiens 74
3. Observations 76
4. Photographies 78
5. Littérature grise 80
**Plan de la démonstration** **81**

**PREMIÈRE PARTIE. EFFACER LES GRAFFITIS : UNE ESTHÉTIQUE DU PROPRE** **83**

**Introduction de la première partie** **83**

**Chapitre 1. Cadrages d'un problème municipal de propreté** **85**

**Section 1. L'encadrement juridique du graffiti** **86**
**I. Le graffiti : écriture publique, outrage moral et désordre graphique** **87**
**II. Un dommage aux biens** **90**
*A. Évolutions de la qualification juridique du dommage aux biens.* *90*
*B. Le pouvoir légitime de punir les auteurs de dommage aux biens, un pouvoir non municipal.* *92*
**III. Le graffiti à l'échelle municipale : atteinte à l'environnement et souillure** **95**
*A. Des services de nettoiement historiquement peu préoccupés par les graffitis* *96*
*B. Du Règlement Sanitaire Départemental et de ses modalités d'application : une action municipale limitée en matière de lutte contre les graffitis* *98*
*C. Le CAPP, une police municipale de la salubrité urbaine à Paris* *102*
*D. L'élargissement des pouvoirs municipaux par arrêtés* *105*
**Conclusion de la section 1 Les ressources juridiques limitées du Maire pour lutter contre les graffitis** **108**
**Section 2. La politisation de la salubrité publique. Cadrages administratifs du problème du graffiti au tournant des années 1980.** **110**
**I. L'héritage d'un service du « nettoiement » : une « armée » d'éboueurs.** **112**
**II. De l'hygiène au cadre de vie : les « nuisances visuelles » un nouvel objet de la Direction de la Propreté** **116**
*A. Du « nettoiement » à la « propreté » : redéfinitions d'une catégorie d'action publique* *116*
*B. Le « désaffichage/dégraffitage » : un service marginal mais emblématique.* *122*
1. L'affichage public d'un non-sujet politique 123
2. L'effacement du graffiti dans l'ombre de l'enlèvement de l'affichage sauvage 124
**III. Libéralisation et mises en scène des services de propreté** **127**
*A. Modernisations de l'administration* *128*
1. La Propreté de Paris, née sous le signe de la rationalisation et de la privatisation 129
2. L'effacement des graffitis, une politique intrinsèquement contractuelle 133
*B. La propagande de la propreté* *135*
1. Repolitiser la relation entre la Ville et les ouvriers municipaux 135
2. Construire des problèmes de propreté pour rendre visible l'action municipale 140
**Conclusion de la section 2. Le graffiti dans la Propreté de Paris, administrer une nuisance marginale pour construire l'image de marque de la Ville.** **143**
**Conclusion du chapitre 1. Constructions juridique et administrative d'un problème de salubrité** **145**

**Chapitre 2. L'effacement des graffitis, une « croisade morale » contre le sentiment d'insécurité au tournant des années 1990.** **147**
**Section1. « Reconquêtes » : La propreté comme rempart contre le sentiment d'insécurité** **152**
**I. Améliorations de cadre de vie et intensification de l'effacement des graffitis en période pré-électorale : 1986-1989.** **154**
*A. Une préoccupation politique grandissante* *155*
*B. 1987 : la propreté comme facteur de la réduction du « sentiment d'insécurité »* *157*
*C. Plan de propreté 1988-1989 et « intensification de la lutte contre les graffitis »* *160*
**II. L'opération « zéro graffiti » à la RATP ou la radicalisation des politiques de propreté dans une entreprise de transport en commun.** **165**
*A. Du « nettoiement » à la « propreté », la RATP dans les pas de la Ville de Paris* *166*
*B. La lutte anti-graffiti, entre propreté et sécurité* *169*
*C. La politique « zéro graffiti » : entre héritage des politiques de propreté et circulation internationale des savoirs de sécurité* *172*

**Conclusion de la section 1 : Le graffiti, un objet opportun pour instiller la lutte contre le sentiment d'insécurité dans les politiques de propreté 176**
**Section 2. Une « croisade symbolique » contre ces « diables » d'auteurs de graffitis 178**
**I. Le « Tag », un graffiti plus déviant que les autres ? 181**
*A. Diffusions d'une définition minutieuse de la violence supposée des graffitis 182*
*B. La consolidation d'une figure des « mauvais tagueurs » par la RATP 184*
**II. Au-delà du graffiti, une culture populaire indésirable 189**
*A. La dénégation des tentatives de reconnaissance culturelle du graffiti 190*
*B. La postérité du graffiti comme allégorie de la « banlieue ». 194*
**Conclusion du chapitre 2 Croisade symbolique et production d'une esthétique de l'ordre 198**

**Chapitre 3. Le graffiti, un problème de propreté résolu ? 201**
**Section 1. Effacer systématiquement tous les graffitis : une solution ? 1998-2001 203**
**I. Une difficile transformation de la croisade morale en action publique 203**
*A. Criminalisation du tag et réclamations de moyens juridiques pour une répression renforcée 203*
*B. La Ville de Paris, impuissante face aux graffitis ? 207*
**II. La solution du Maire : effacer systématiquement les graffitis 211**
*A. 15 octobre 1999 : le coup d'arrêt de Jean Tibéri aux graffitis 212*
*B. Essuyer les plâtres du nouveau dispositif d'effacement des graffitis 215*
**Conclusion de la première section 220**
**Section 2. Comprendre le dispositif d'effacement des graffitis pour questionner la rationalisation de l'administration de la propreté. 221**
**I. Socialiser le coût politique de la propreté 224**
*A. Réformer les politiques de propreté : de la déconcentration au copilotage 224*
*B. Déconcentration des services : une dépolitisation du travail de propreté ? 233*
1. Une implication inégale du politique dans le copilotage 233
2. Proposer un service plus adapté aux usagers pour dépolitiser leur plainte 235
**II. La pérennité de formes centralisées de gouvernement dans l'administration modernisée de la propreté 239**
*A. La permanence d'un gouvernement centralisé des missions « exceptionnelles » de propreté : la circonscription fonctionnelle 239*
*B. La cellule anti-graffiti ou l'encadrement d'une activité privatisée 242*
**Conclusion de la deuxième section 251**
**Section 3. Qu'est-ce qu'un « espace propre » ? La place du graffiti dans des espaces aux degrés variables de « propreté » 252**
**I. Des espaces plus ou moins « propres » 254**
*A. De la densité au comportement des usagers de l'espace public 255*
*B. La propreté, une perception subjective ? De l'absence de souillure à l'absence de plainte. 259*
*C. La propreté, une impression produite par la morphologie de l'espace urbain. « Vitrines » et « ambiances » 263*
Objectivation visuelle des facteurs de propreté selon les acteurs municipaux. 267
*D. L'inégale répartition des moyens humains et mécaniques 273*
**II. Le graffiti, une souillure plus ou moins présente dans trois arrondissements de Paris 277**
**Conclusion de la troisième section 288**
**Conclusion du chapitre 3. Un problème régulé plus que résolu 290**

**Conclusion de la première partie 292**

**SECONDE PARTIE. VALORISER LES GRAFFITIS POUR PRODUIRE DES ESTHÉTIQUES PROPRES** **295**

**Introduction de la seconde partie** **295**

**Chapitre 4. De l'art dans la ville : les politiques d'art public, dénégations culturelles du graffiti.** **299**

**Section 1. Aménager la ville et embellir les murs de Paris** **304**

**I. Des couleurs sur les murs de Paris ?** **304**

*A. La politique du ravalement de façades : aménager pour embellir* *305*

*B. De l'affichage publicitaire au bureau des murs peints.* *308*

**II. Le bureau des murs peints : service d'aménagement urbain ou lieu de sélection des esthétiques ? (1986-2002)** **313**

*A. Un travail d'aménageur : résoudre le problème des murs pignons* *314*

*B. Les critères bricolés de la sélection « artistique » des candidats aux murs peints* *316*

*C. Trois responsables, trois « répertoires » d'administration des murs peints.* *319*

1. Sylvie Puissant, 1985 – 1990, une ingénieure « relativiste » 320
2. Annette Huard, 1990-2002 : une mission d'aménagement et de production artistique rationnel-libéral 322
3. André Hofmann, 2001-2002 : un architecte-voyer aux commandes d'une ambition légitimiste 324

*D. Les 12 murs pour l'an 2000, chant du cygne du bureau des murs peints.* *326*

**Conclusion de la première section** **329**

**Section 2. L'artification des compétences d'art public à la Ville (2002-2014)** **331**

**I. Genèse, structure et morale d'action du Département d'Art dans la Ville** **333**

*A. Alternance et création du Département d'Art dans la Ville* *335*

*B. Le Comité pour l'Art dans la ville, institution experte et garante de la présence de l'art contemporain dans la ville* *341*

**II. Le département et le comité d'art dans la ville : des « entrepreneurs de morale » en matière d'art public à la Ville de Paris** **348**

*A. Revendiquer la seule légitimité de la DAC à définir la qualité artistique d'un travail mural (via le DAV)* *349*

*B. La permanence des contraintes urbanistiques dans la politique d'art public* *352*

**Conclusion de la deuxième section** **355**

**Section 3. La dénégation du graffiti comme problème culturel** **357**

**I. La prégnance des définitions dépréciatives du graffiti dans le gouvernement de l'art dans l'espace public** **358**

*A. Du Bureau des Murs Peints au Département d'Art dans la Ville : l'art public, un art officiel anti-graffiti ?* *358*

*B. La liquidation de l'héritage du bureau des murs peints* *363*

**II. Des soutiens ponctuels et individuels au graffiti, dans les marges de la politique d'art dans l'espace public** **368**

*A. Des événements parisiens sur fond de frilosité municipale* *369*

*B. Des soutiens individuels aux artistes de rue parisiens : la distinction des pochoiristes des années 1980* *374*

*C. M.U.R. un projet inédit et fondateur de l'administration du graffiti comme « art public »* *377*

**Conclusion de la troisième section** **383**

**Conclusion de chapitre. Le graffiti dans les politiques d'art public : un objet infraculturel ?** **384**

**Chapitre 5 Le graffiti mis à l'agenda de la politique culturelle** **387**

**Section 1. Du gouvernement de la culture « off » à celui du graffiti : naissance d'un problème 390**
**I. Les squats culturels, premiers marqueurs de la politique culturelle « off » de Paris 394**
*A. Les squats culturels, un objet privilégié de la politique culturelle du « off » 395*
*B. De la rue Blanche à la rue Dénoyez. 397*
**II. Le graffiti devient un objet de la culture « off » institutionnalisée dans le 20e adt. 400**
*A. Rue Dénoyez : du gouvernement de la culture « off » au gouvernement « off » du graffiti 402*
*B. La friche du dépôt de bus de la rue Lagny : extension des espaces de liberté provisoire 409*
**Conclusion de la première section 411**
**Section 2. Des graffitis dans la politique culturelle des arrondissements 413**
**I. L'institutionnalisation d'associations partenaires des mairies d'arrondissement 415**
*A. L'association Art Azoï dans le 20e arrondissement de Paris 417*
*B. L'association APAPUC dans le 13e arrondissement de Paris 422*
**II. Les incubateurs de la politique culturelle du graffiti : courtiers et entrepreneurs 428**
*A. Des espaces intermédiaires, source du renouvellement de la politique culturelle municipale 428*
*B. Des intermédiaires, courtiers et entrepreneurs, de l'art et de l'action publique. 430*
1. Des courtiers de la légitimation des œuvres et de la professionnalisation artistique des auteurs de graffitis 431
2. Des entrepreneurs de politiques publiques 433
**Conclusion de la deuxième section 436**
**Section 3. Opportunités politiques et mise à l'agenda culturel du graffiti 438**
**I. 2014 : ouverture d'une fenêtre d'opportunité et formulation d'une politique municipale du Street art 439**
*A. La formulation politique d'un nouveau problème culturel 440*
1. Une ambition politique ancrée dans la précédente mandature 440
2. Les contours d'une politique municipale du street art 442
*B. Entre harmonisation administrative et tournant politique 445*
1. Une harmonisation administrative aux reflets politiques 445
2. Les balbutiements de la politique centralisée d'art urbain public dédiée au graffiti. 449
**II. Politique du graffiti et leadership d'arrondissement 452**
*A. Une action culturelle peu couteuse menée par un Maire digne de confiance. 455*
*B. Action publique d'arrondissement, et construction d'une nouvelle forme de leadership municipal 458*
*C. Promouvoir le street art pour construire un « imaginaire territorial » et donner une contenance aux politiques d'arrondissement 463*
**Conclusion de la troisième section 467**
**Conclusion de chapitre 468**

**Chapitre 6. L'administration culturelle du graffiti ou l'art de gouverner l'espace public par la culture 471**
**Section 1. Gouvernement du graffiti, aménagement et gentrification. La rénovation de la rue Dénoyez sous tensions 475**
**I. La tolérance des graffitis : un volet à part entière de la rénovation urbaine, levier politique de la pacification de l'espace public 478**
*A. Implanter des artistes : une stratégie d'aménagement parmi d'autres 480*
*B. La tolérance des graffitis : le pari de l'esthétisation 483*
**II. Le graffiti pris entre un nouveau projet public d'aménagement et ses contestataires : « l'ambiance de la rue Dénoyez » comme levier de mobilisation 487**

*A. D'une mixité à l'autre. Un projet de mixité sociale contesté au nom de la mise en péril de la mixité fonctionnelle de la rue Dénoyez* *489*
*B. Un décentrement du conflit autour de l'enjeu du graffiti : médiatisation et résolution.* *495*
1. D'un débat sur les termes de la mixité à la médiatisation d'un problème de graffitis 496
2. Évacuation de la mixité et recentrement sur le graffiti : des arguments pour la Mairie d'arrondissement. 501
**Conclusion de la section 1. Le graffiti : marqueur et instrument de la normalisation esthétique d'une rue 504**
**Section 2. Politiques d'arrondissements et enjeux de la patrimonialisation du graffiti dans les 13e et 20e arrondissements de Paris 507**
**I. Patrimonialisations des graffitis et production politique d'une image de marque des 13e et 20e arrondissements 508**
*A. Dans le 13e, valoriser un esprit d'avant-garde et relier le graffiti à l'art contemporain* *510*
*B. Elargir le récit historique du 20e arrondissement.* *516*
1. Un quartier populaire, métissé, citoyen et culturel 516
2. Valoriser l'histoire de la culture « off ». Le 20e, berceau du graffiti et du street art 520
3. Du terrain vague à la friche : l'incorporation d'une esthétique des lieux abandonnés dans l'image de marque de l'arrondissement. 522
**II. Politique du graffiti et développement d'un « tourisme hors des sentiers battus » 525**
*A. L'esthétisation de l'espace public, support du développement d'activités branchées dans le 20e arrondissement.* *526*
*B. « Street art 13 », un projet culturel et touristique* *531*
**Conclusion de la section 2 Patrimonialisation des graffitis : du « catalogue culturel » au catalogue touristique 535**
**Section 3. La mise en tourisme du « Street art » : vers une standardisation des politiques du graffiti ? 538**
**I. Standardisation des dispositifs de médiation touristique du « street art » dans Paris et la petite couronne 540**
*A. Médiations culturelles et constitution d'une offre touristique du street art à Paris* *541*
*B. Le « street art », un objet standardisé de l'urbanisme temporaire* *543*
*C. Le « Street art », point de rencontre institutionnel et territorial entre les institutions voisines de Paris* *553*
**II. Le « street art » au cœur de la planification du tourisme culturel, de Paris au Grand Paris. 557**
*A. Le renouvellement de l'image de Paris : articuler le développement touristique aux priorités de l'action culturelle* *558*
*B. Le « street art », objet transversal d'une nouvelle action publique métropolitaine ?* *563*
1. « Faire territoire » : créer une nouvelle identité territoriale 564
2. « Faire territoire » : créer un nouveau périmètre d'action politique 566
**Conclusion de la section 3 L'esthétique balisée des espaces touristiques « hors des sentiers battus » 570**
**Conclusion du chapitre 6. Politique culturelle du graffiti et transformations urbaines. 572**

**Conclusion de la seconde partie 574**

**CONCLUSION GÉNÉRALE 577**

**SOURCES 579**

**Entretiens** **580**
*Acteurs de la Ville de Paris* *580*
Direction centrale de la propreté de Paris 580
Circonscription fonctionnelle 580
Divisions de propreté 580
Élus en charge des politiques de propreté 581
Direction des Affaires Culturelles 581
Direction de l'Urbanisme, Bureau des murs peints 581
Politiques d'arrondissements hors-propreté 582
*Acteurs hors Ville de Paris* *582*
Partenaires de l'action publique parisienne 582
Artistes, éditeurs et journalistes, spécialistes du graffiti 583

**Archives consultées** **584**
*Archives de Paris* *584*
*Médiathèque de la Direction de la Propreté* *590*
*Archives de la circonscription fonctionnelle* *591*
*Archives de la RATP // Médiathèque RATP* *591*
*archives privées* *592*

**Littérature grise** **593**
*Bulletins Municipaux Officiels* *593*
*Magazines municipaux* *597*
3. Ville de Paris 597
4. Paris, Le Journal 598
Autres magazines de communication publique 599
*Articles de presse* *599*

**BIBLIOGRAPHIE** **602**

**ANNEXES - EXTRAITS** **620**
**Annexe 1 : Principaux lois, règlements, arrêtés municipaux, et délibérations au Conseil de Paris** **621**
Code Pénal, Article 322. 621
Règlement Sanitaire Départemental, article 99. 622
Loi du 29 décembre 1986, adaptation du régime administratif et financier de Paris 623
Conseil de Paris. Délibérations des 16 et 17 décembre 1985 625
5. Arrêté municipal du 15 avril 1999 625
Conseil de Paris, décembre 1996, question sur la politique des murs peints 626
**Annexe 2 : Direction de la Propreté de Paris** **628**
Point presse de Monsieur Jacques Chirac Maire de Paris. Les graffiti. Mardi 25 février 1992. 628
Lettre type du CAPP à l'attention des propriétaires de façades graffitées (avant 1999) 631
Abonnement forfaitaire annuel d'enlèvement d'affiches et d'effacement des graffitis (avant 1999) 632
Ville de Paris, magazine municipal, n°100, juillet-août 1988, pp. 84-85 633
Plan de propreté, 20e arrondissement de Paris. Plan des rues à déjections canines à forte récurrence. 2009. 634
Direction de la propreté de Paris. Organigrammes 635
**Annexe 3. Arrondissements de Paris étudiés** **637**
Éléments de cadrage socio-démographique des arrondissements étudiés 637
Zones touristiques internationales de Paris. Zoom sur le 4e arrondissement 638
*D. Annexe 4. Direction des Affaires Culturelles de Paris* *639*
Organigramme de la Direction des Affaires Culturelles (2001-2008) 640

Organigramme de la Direction des Affaires Culturelles (2008-2014) 641
Les évolutions de l'organigramme de la DAC en 2008 642
Anne Hidalgo, 16 mai 2014, note à l'attention de Bruno Julliard [extraits]. 643
**Annexe 5. Schéma de développement touristique de Paris. 7 novembre 2016 647**
**Annexe 6. TF1, Journal de 20h, 3 mars 1989, reportage sur « Darco ». 651**

**TABLE DES MATIÈRES 653**

Titre : **Esthétique propre**

Sous-titre : **La mise en administration des graffitis par la Ville de Paris. 1977-2017**

Mots-clefs : action publique ; politiques urbaines ; socio-histoire ; graffiti ; sociologie de l'art ; sociologie de la déviance.

Résumé :

Dans cette thèse, le graffiti désigne, négativement, toute pratique d'inscription murale qui contribue à altérer l'« ordre esthétique » d'une ville, produit par les pouvoirs publics. Cette expression permet de désigner d'un côté l'ordre, c'est-à-dire le pouvoir politique, que l'inscription d'un graffiti sur un mur vient troubler. De l'autre la dimension esthétique de ce pouvoir, c'est-à-dire quelque chose qui dépasse la simple régulation de l'expression politique et s'inscrit, plus largement, dans le gouvernement des espaces publics. Ainsi défini, le graffiti n'est pas seulement analysé comme un message, une déviance, un dommage aux biens, une pratique culturelle ou un art, mais il devient un concept opératoire pour la science politique. Cette définition en termes de « désordre esthétique » permet d'interroger les dispositifs d'action publique qui contribuent à produire l'ordre esthétique propre à la ville. Elle permet aussi de questionner les catégorisations, les problèmes véhiculés par ces dispositifs ainsi que leurs effets sur la construction du sens commun, sur les représentations associées au graffiti, et surtout sur l'aspect physique, matériel, et donc esthétique de la ville.

Inscrite dans la perspective d'une socio-histoire de l'action publique, cette thèse retrace l'histoire de la « mise en administration » du graffiti à Paris, la production d'un « ordre esthétique » dans cette ville de 1977 à 2017. À Paris, la municipalité administre ces peintures comme des « souillures » à travers des dispositifs d'effacement portés par les politiques de propreté, mais aussi comme des objets culturels à travers des dispositifs d'encadrement culturel, portés par différents domaines d'action publique (aménagement, culture, tourisme). En retraçant la genèse des dispositifs de répression et de promotion des graffitis au sein de l'administration parisienne, cette thèse propose de comprendre la manière dont s'articulent plusieurs domaines d'action publique et d'analyser la construction municipale d'un problème du graffiti. Dommage aux biens, nuisance visuelle, facteur du sentiment d'insécurité, culture populaire ou art urbain symbole de la vitalité artistique de Paris, le graffiti est un problème public qui, de 1977 à 2017, connaît plusieurs redéfinitions dans lesquelles les acteurs publics municipaux jouent des rôles variables. S'appuyant sur des archives, des entretiens semi-directifs, des observations et des photographies, ce travail s'attache à rendre compte de la variété de ces rôles, des conditions de la redéfinition du problème et ses mises à l'agenda successives. Au cœur de cette socio-histoire de la « mise en administration » du graffiti, une hypothèse : la saisie du graffiti par les acteurs municipaux est révélatrice de l'ambition municipale de monopoliser la définition légitime du « bel » espace public, de l'image de la Ville, au propre comme au figuré. L'enjeu de la thèse est alors de mettre en lumière les conditions historiques, sociales et politiques de la construction de cette légitimité.

La démonstration s'organise en deux parties qui retracent chronologiquement la genèse des deux facettes du problème public qui se construit autour du graffiti. Dans la première partie, on montre la manière dont les pouvoirs publics *norment* l'esthétique des espaces urbains à travers les politiques de propreté qui font du graffiti le résultat d'un acte déviant, une source de désordre. La seconde partie analyse la manière dont différentes actions culturelles promeuvent progressivement certaines formes de graffitis et opèrent ainsi une *normalisation* de l'esthétique urbaine. Il s'agit finalement de montrer quels comment les acteurs urbains organisent le contrôle de l'esthétique urbaine, quels sont les enjeux sociaux et politiques contenus dans la production d'un certain « ordre esthétique ».