

POLITIQUES CULTURELLES



GOUVERNER LES GRAFFITIS

Julie Vaslin

Julie Vaslin

GOUVERNER LES GRAFFITIS

INTRODUCTION

« 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. »¹

Commandé par la Ville de Reims, un pochoir réalisé dans la rue par l'artiste C215 en février 2016 est effacé par erreur par l'équipe anti-tag de la mairie. Quelques jours plus tard, suite aux excuses du service de propreté, l'artiste repeint son œuvre sur le même transformateur électrique du centre-ville. Ce fait divers local est rapidement repris au niveau national et sert d'accroche à un article paru dans *Le Monde* en mars 2016 : « Du street-art aux musées, ces œuvres détruites par erreur »². Au-delà du seul cas rémois, la journaliste répertorie des faits paradoxaux d'effacement ou de destruction par des services de propreté d'une œuvre d'art commandée par des services culturels, dans des villes aussi diverses que Reims ou Clacton (Angleterre), Bolsano (Italie), la Roche-sur-Yon ou Madison (Connecticut, USA). Ces exemples d'effacement d'œuvres d'art dans l'espace public soulignent la difficulté pour les agents de la propreté urbaine de distinguer entre les peintures murales qu'ils sont censés effacer et celles qui doivent être préservées, parmi lesquelles certaines ont même fait l'objet d'une

1. « 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 (consulté en janvier 2021).

2. 1^{er} mars 2016 : https://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/01/du-street-art-aux-musees-ces-uvres-detruites-par-erreur_4874619_1655012.html (consulté en janvier 2021).

commande par les services culturels. En retour, ces « couacs » municipaux révèlent la complexité, pour les acteurs culturels, d'encadrer les productions d'art urbain dans l'espace public. La publication de cet article dans le journal *Le Monde* atteste de l'acuité de ces questionnements, au-delà du fait divers local et de l'échelle municipale. Et pour cause, le paradoxe dessiné dans l'article pose la question du tracé des frontières entre les actions d'entretien ou d'embellissement des espaces urbains : Où s'arrête le périmètre d'intervention des agents de propreté et où commence celui des acteurs culturels ? Quels objets relèvent de la souillure et quels autres de la culture ? S'il semble vain de chercher à trancher entre le caractère évidemment désordonné d'un graffiti pour les uns, ou évidemment artistique pour les autres, ces questions invitent les sociologues à poser un regard constructiviste sur la réalité urbaine et à l'interroger différemment.

À l'issue de quels processus historiques les représentations des acteurs municipaux peuvent-elles conduire certains d'entre eux à associer le graffiti à une déviance, et d'autres à une forme d'art ? Comment l'histoire des politiques publiques a-t-elle conduit à la coexistence de ces deux visions apparemment contraires d'un même objet ? Deux types d'interrogations émergent alors : d'un côté, la question de la construction des frontières entre l'art et le non-art, et celle de la qualification pénale, mais aussi morale des inscriptions inopinées. De l'autre, la question du rôle spécifique joué par les pouvoirs publics dans la construction de notre perception de l'art, du beau et de l'ordre dans les espaces publics. Ce livre propose des éléments de réponse à la croisée de ces deux questionnements, à travers l'étude sociohistorique de l'administration du graffiti à Paris, à Berlin et dans quelques autres villes.

À l'heure de la diffusion des politiques dites de *street art* ou d'« art urbain » dans la plupart des métropoles françaises et européennes, cet ouvrage a pour but d'en présenter l'histoire, d'en contextualiser les enjeux et d'en indiquer les contours tout en questionnant leurs effets. L'objectif de ce livre est de resituer une politique culturelle particulière, dans le contexte plus large de l'administration de l'espace public et des

logiques transversales qui parcourent les politiques urbaines. Cette approche nous permet de contribuer à l'histoire des politiques culturelles qui, dans un jeu permanent d'aller-retour entre l'État et les collectivités, voient leurs objets, leurs méthodes et leurs principes de justification se transformer (Dubois, 1999 ; Négrier, Teillet, 2014). L'étude des politiques du graffiti offre une porte d'entrée stimulante pour questionner la teneur des politiques culturelles municipales : comment et par qui sont définis leurs objets ? Comment se démarquent-elles d'autres domaines d'action publique qui, pourtant, nourrissent leur justification ? Quelles sont les contraintes administratives, sectorielles, locales ou nationales qui les façonnent ? Et de quelles marges de manœuvre disposent les acteurs locaux pour faire évoluer ces cadres de l'action ?

La perspective sociohistorique (Payre, Pollet, 2013) adoptée dans cet ouvrage permet de répondre à ces questions, tout en restant attentive aux particularités des configurations d'acteurs qui, en fonction des époques et des contextes politiques, fabriquent l'action publique. Si ce livre est à la fois une plongée dans les transformations des politiques urbaines, un questionnement sur le sens, les frontières et les effets de l'action culturelle, il est donc aussi une analyse de l'évolution des configurations d'acteurs qui gouvernent les villes.

Définir le graffiti, culture déviante

Tous les auteurs qui s'en emparent le constatent : définir le graffiti est une tâche délicate (Lemoine, 2012). *A minima*, le graffiti peut être défini comme une écriture murale, réalisée dans l'espace public de manière inopinée. Le graffiti est une inscription située sur un support qui n'est pas, *a priori*, conçu pour la recevoir. Ces inscriptions, à la fois esthétiques et déviantes, peuvent prendre des formes multiples et apparaître dans des contextes variés, en fonction desquels leurs observateurs les désignent en puisant dans un vaste champ lexical : tags, graffs, *writing*, fresques, *murals*, pochoirs, *street art*, art urbain, etc. Des débats opposent régulièrement les praticiens et les observateurs du graffiti sur la délimitation exacte des frontières formelles et contextuelles

de chaque genre de graffiti. Du côté des profanes, la confusion entre les termes est régulière et orientée par le système de représentations dans lesquels ils se situent. Par exemple, face à une coupure de presse présentant un article consacré à Némio, auteur de « personnages peints au pochoir » et désigné dans l'article comme un « artiste », le responsable municipal de l'effacement des graffitis à Paris commente sous nos yeux : « j'avais relevé tout un tas de trucs, de petites histoires de tags. Vous voyez, ça c'est un tagueur, il est dans le coin »³. « Artiste » pour le journaliste du *Parisien*, « tagueur » pour l'agent municipal : un même auteur de graffiti est qualifié différemment en fonction des représentations, du sens commun dans lequel sont pris ceux qui commentent ses productions. La différence entre ces deux perceptions ne tient donc pas à la qualité formelle des peintures, mais bien au type de regard porté sur elles, l'un accentuant implicitement avec le mot « tag » sur la dimension déviante du graffiti, l'autre sur sa dimension esthétique. Bien que la classification des types de graffitis soit nécessaire et fonctionnelle pour les passionnés, critiques et historiens de l'art, ce bref exemple suffit pour nous montrer qu'il serait vain, en sociologue, de vouloir rendre compte d'une définition stable et universelle du graffiti. À l'inverse, notre travail se donne pour objectif de mettre en lumière les conditions historiques, politiques et sociales du choix d'un terme ou d'un autre pour désigner le même graffiti, en fonction des acteurs qui l'emploient. Cependant, pour mener une analyse constructiviste des conditions de production du sens commun, on a besoin de pouvoir s'appuyer sur une notion opérationnelle, mobilisable tout au long de l'étude, et nous choisissons pour cela le terme « graffiti ». À défaut, donc, de croire dans l'existence d'une condition objective du graffiti, il nous faut tenter d'objectiver ses conditions d'existence, de révéler la diversité des réalités couvertes par ce terme. Loin d'apparaître *ex nihilo*, la définition du concept de « graffiti » tel que nous l'employons ici est débitrice du travail cumulatif réalisé par de nombreux collègues français et internationaux.

3. Entretien avec le responsable de l'effacement des graffitis, Direction de la Propreté, Mairie de Paris, 2012.

Le graffiti, petit objet des sciences sociales ?

Le champ d'étude constitué autour du graffiti est marqué par une forte pluridisciplinarité, donnant naissance à des discussions souvent riches mais parfois équivoques, tant la diversité des méthodologies employées pour s'en emparer est grande. Plusieurs initiatives récentes traduisent la volonté partagée de faire du graffiti un objet de recherche scientifique transdisciplinaire. Les rencontres organisées par Pedro Soares Neves à Lisbonne depuis 2014 sous le label « Urban Creativity » réunissent chaque année des chercheurs du monde entier pour échanger sur leurs travaux. La publication annuelle du *Street Art and Urban Creativity Journal* atteste du dialogue qui s'instaure entre praticiens, architectes, sociologues, philosophes, juristes, criminologues et historiens de l'art. De l'autre côté de l'Atlantique, la parution en 2015 du *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art* (Ross, 2016) donne un aperçu des principaux apports de l'histoire de l'art, de la criminologie, la science politique, la psychologie, de l'ethnographie et des études visuelles sur le sujet. En Europe enfin, de récentes publications témoignent à la fois de la densification de l'actualité scientifique sur le sujet, du dynamisme éditorial qui l'accompagne, mais aussi de la difficulté à en faire le tour de manière exhaustive (Avramidis et Tsilimpounidi, 2017 ; Brighenti, 2019).

Dans cette littérature foisonnante, deux grands axes se dégagent et contribuent à construire la définition du graffiti qui sera utilisée dans cet ouvrage : d'un côté, des travaux où le graffiti est d'abord saisi comme un objet politique, à travers une lecture historique et anthropologique des actes d'écriture ; de l'autre, l'analyse du graffiti en tant qu'objet esthétique, révélateur des interactions et des rapports de force dans espaces sociaux où il est produit. Un tour d'horizon de ces littératures complémentaires permet d'avoir un aperçu des savoirs disponibles dont s'emparent les acteurs urbains qui, peu à peu, introduisent le graffiti dans les politiques culturelles.

Histoires d'écritures séditieuses

Objets politiques, les graffitis sont des formes discrètes de la contestation et de l'expression populaires. Souvent définis comme « des œuvres éphémères par essence » (Fontaine, 2012), les graffitis sont pourtant saisis par les historiens comme des traces persistantes du passé qu'ils étudient. Chez les premiers archéologues à avoir utilisé ce terme, Christopher Wordsworth et Raphaël Garucci (Milnor, 2014), le graffiti est une inscription populaire qui parodie les écrits et paroles de l'élite exposées dans l'espace public. L'historienne Charlotte Guichard apporte une nuance, en montrant que les graffitis réalisés sur des œuvres d'art par les artistes et autres visiteurs de Rome, entre les ^{xvi}^e et ^{xix}^e siècles, sont loin d'être une pratique « populaire » mais caractérisent plus largement toute « inscription postérieure gravée sur [la] surface » d'une œuvre préexistante (Guichard, 2014). Cette définition anthropologique du graffiti s'inscrit dans la lignée des travaux sur l'acte de signature initiés par Béatrice Fraenkel (Fraenkel, 2007) et prolongés dans l'analyse du griffonnage (Lenglet, 1992) et des formes d'écritures séditieuses déployées dans des lieux clos tels que les toilettes publiques (Taylor, 2010) ou les prisons (Monjaret, 2016). Saisis par les historiens, les graffitis sont étudiés comme des objets politiques et contestataires ancrés dans des lieux ou des périodes emblématiques de résistance : outils du répertoire d'action collective des Communards (Braconnier, 1999), des mutins de la Première Guerre mondiale (Loedz, 2005), des résistants de la Seconde (Fontaine, Zaidman et Clesse, 2012 ; Barbet, 2016), des militants pour la réhabilitation des mémoires algériennes (Lemire, Potin, 2002), des activistes de Mai 68 (Besançon, 1968 ; Lévy, 1998), des résistants polonais (Artières, Rodak, 2008), ou encore indépendantistes Basques et Corses (Crettiez, Piazza, 2014) et des critiques du mur entre Israël et Palestine (Lehec, 2016). Désignés comme un « art révolutionnaire » (Carle, 2019), comme du *street artivisme* (Abdelhamid, 2018), ou comme « hétérotopie révolutionnaire » (Klaus, 2019) les graffitis produits en Égypte depuis 2011 sont étudiés comme des marqueurs révolutionnaires des espaces publics urbains et numériques.

Émergences scripturales d'un *moment* politique, les graffitis éphémères produits dans les contextes post-attentats sont aussi analysés comme des « événements d'écriture » (Fraenkel, 2018 ; Bazin, 2018). À l'opposé, dans une perspective moins événementielle de l'histoire, la notion d'« infrapolitique » forgée par James Scott (Scott, 2008) et reprise par Guillaume Marche (Marche, 2012), nous invite à « 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 » (Scott, 2008). Ces résistances, aussi appelées « texte caché » désignent les pratiques populaires qui se jouent en coulisse et « dans le dos du pouvoir », s'opposant aux discours et actions produits par les dominants. À ce titre, les graffitis sont bien des actes infrapolitiques, dont le caractère contestataire est embarqué dans l'acte même d'écrire sans autorisation sur un mur, quelle que soit la forme ou l'explicitation politique du message porté par le graffiti. L'« ordre graphique » auxquels s'opposent les ainsi les graffitis (Artières, Rodak, 2008) est défini comme « une unité d'écriture dominante dont la transgression est réprimée même si elle ne fait pas l'objet d'une réglementation ». À l'inverse de cet ordre, le graffiti apparaît donc comme un « écrit de la contestation », c'est-à-dire une écriture qui, par sa présence même, remet en cause l'ordre graphique d'une société donnée (Artières, 2013). Le graffiti, désordre graphique, acte de déviance esthétique, vient rompre la surface lisse et homogène des esthétiques urbaines, construites et entretenues dans un contexte politique donné. Ainsi définis par la négative, les graffitis sont le résultat d'actes (infra)politiques, quelle que soit leur forme, ce qui justifie leur régulation dans l'espace public. Or, si l'histoire et l'anthropologie ont largement contribué à comprendre la dimension populaire et politique, voire contestataire, des graffitis, les auteurs jusqu'ici évoqués se sont davantage intéressés au sens de l'acte d'écriture qu'aux cadres institutionnels qui contribuent à caractériser la déviance de cet acte et à le gouverner. Sur ce point précis, les travaux internationaux produits par des sociologues, criminologues et géographes nourrissent le second axe de notre définition du graffiti.

Les *Graffiti studies*

L'expression *Graffiti studies* peut désigner un champ d'étude pluridisciplinaire et international, qui prend pour objet le graffiti en tant qu'expression esthétique, étudiant sa sociologie, ses lieux, ses formes et son histoire. Du *graffiti writing*, né aux États-Unis dans les années 1960, à l'art urbain aujourd'hui en cours d'institutionnalisation, en passant par les détournements d'affiches, les pochoirs, le muralisme et cet objet flou nommé *street art*, les *Graffiti studies* appréhendent le graffiti dans un ensemble de discussions polarisées autour de quatre grandes questions.

Qui sont les auteurs de graffitis ?

À cette question pourtant courante, peu de réponses scientifiques ont été apportées. Les sociologues ont d'abord étudié les mondes du *graffiti writing*, aux États-Unis (notamment Caputo, 2012 ; Castleman, 1982 ; Dickinson, 2008 ; Glaser, 1979 ; Lachmann, 2003 ; Snyder, 2009) puis en Europe (par exemple Hannerz, Kimvall, 2019). Faiblement développée en France, la sociologie des graffeurs a rigoureusement été saisie du point de vue de leur accès au marché de l'art (Weill, 2014). Nombreux sont cependant les anthropologues et les sociologues français à avoir étudié les acteurs du hip-hop et leurs pratiques (Milliot, 2000 ; Calogirou, 2012). Les carrières des danseurs hip-hop (Faure, 2008 ; Djakouane, Négrier, 2018) et celles des rappeurs (Hammou, 2012) ont fait l'objet d'études approfondies mais, malgré quelques travaux restés très évasisifs sur la structure sociale du monde du graffiti (Kokoreff, 1991 ; Vulbeau, 2009), la sociologie des carrières des auteurs de graffitis en quête de légitimité artistique reste à écrire.

Comment interagissent auteurs de graffitis et institutions ?

Qu'il s'agisse des entreprises de transports en commun, des municipalités ou de la police, criminologues et politistes ont surtout étudié les politiques répressives menées à l'encontre des graffitis. Leurs travaux documentent des études de cas localisées à New York (Austin, 2001 ; Kramer, 2016), Boston (Ferrell, 1996), à Baltimore (Ross, 2014), dans des villes australiennes (Halsey, Young, 2002), et scandinaves (Kimvall,

2014). En France, plusieurs travaux permettent de retracer l'histoire, à Paris, des actions de la RATP (Boukercha, 2011), des entreprises d'effacement des graffitis (Denis et Pontille, 2018), de leur articulation avec les politiques municipales (Mensch, 2013 ; Vaslin, 2017) et avec la judiciarisation du phénomène (Montas, 2017, 2020 ; Vaslin et Weill, 2020). Par ailleurs, des réflexions sur les formes d'encadrement politique du graffiti en France ont été amorcées dans des travaux menés sur les politiques culturelles (Dubois, 1994 ; Gérini, 2015 ; Genard, 2014) et sur la politique de la ville (Chaudoir et De Maillard, 2004 ; Lafargue de Grangeneuve, 2008). Mais ces derniers documentent davantage les soutiens apportés par l'action-socioculturelle à la danse et au rap, qu'au graffiti. L'articulation entre l'effacement et la promotion des graffitis en ville reste, quant à elle, un point relativement peu exploré (Kramer, 2016) auquel nous proposons de contribuer dans cet ouvrage.

Quel rôle jouent les auteurs de graffitis dans les transformations de la ville ?

Les géographes de la culture apportent un autre regard sur les graffitis en proposant de comprendre leur place dans les transformations de la ville. S'intéresser à l'espace permet d'abord de relier l'analyse du graffiti à celle de l'art public et contextuel (Blanchard, 2017 ; Guinard, 2014 ; Kullmann, 2015 ; Landes, 2017 ; Sallenave, 2017). Par suite, on peut commencer à étudier la mise en tourisme des espaces du graffiti (Guinard, Jacquot, Kullmann, 2018). Enfin, interroger les espaces où sont et ne sont pas les graffitis, a permis à quelques géographes anglo-saxons de formuler une critique de la ville néolibérale (Cresswell, 1996 ; Kramer, 2016 ; MacAuliffe, 2016).

Comment relier le graffiti à l'histoire de l'art ?

Dernière venue dans le champ des *Graffiti studies*, l'histoire de l'art s'empare depuis peu de l'art urbain. Ce sont d'abord des photographes passionnés (Chalfant, Cooper, 1984 ; Chalfant, Prigoff, 1987 ; Mailer et Naar, 1974) et des journalistes spécialistes du graffiti qui ont produit les travaux les plus documentés sur le sujet (Gzeley,

Laugero-Lasserre, Lemoine, Pujas, 2019). Parmi eux, des auteurs de graffitis ou producteurs de fanzines ont eux-mêmes largement nourri la littérature historique sur l'évolution du graffiti en France (Ben Yakhlef, 1991, Boukercha, 2011 ; Bischoff et Malland, 2001 ; Gal, 2016 ; Lokiss, 2018). Quelques travaux fondateurs (Riout, 1985 ; Montmagnon, 1996) ont été prolongés ces dernières années par un important renouveau des publications autour du graffiti comme objet artistique, qu'il s'agisse de livres (Danysz, 2015 ; Pujas, 2015) ou de magazines (*Journal des arts*, *Graffiti Art Magazine*, *Street Art Magazine*, *Stuart*). Enfin, le timide développement de quelques thèses en histoire de l'art laisse présager de l'ouverture d'un nouveau chantier de recherche dans cette discipline (Pressac, 2018 ; Burgi, 2016 ; Parisi, 2018).

Analyser l'encadrement politique du graffiti

Nécessairement politique et esthétique parce qu'il se déploie *in situ*, le graffiti est un objet défini comme plus ou moins culturel ou déviant, en fonction de ses formes peut-être, mais surtout des acteurs qui le produisent, des lieux où il se déploie et du contexte politique qui l'entoure. Bref, en fonction des acteurs qui le qualifient, qui le labelisent. Pour comprendre la place que prennent progressivement les graffitis dans les politiques culturelles, on adopte ici un regard sociologique sur l'action publique. En particulier, ce livre est l'occasion de questionner la construction de problèmes publics autour du graffiti, c'est-à-dire l'émergence de conflits ou de controverses publiques autour de la définition du graffiti (Neveu, 2015 ; Gusfield, 2009). Ainsi, bien que récemment mis à l'agenda des politiques culturelles dans quelques villes, le graffiti reste l'objet des politiques de propreté au sein desquelles il a d'abord été problématisé et administré. De l'effacement à la promotion municipale des graffitis, on s'intéresse à l'ancrage du graffiti dans différentes catégories d'action publique (propreté, cadre de vie, sécurité, tourisme, aménagement, culture) et à l'évolution de son administration du secteur de la propreté à celui de la culture. Les acteurs qui participent à la transformation du problème d'un domaine à l'autre sont

nombreux : associations, artistes, entreprises, chargés de mission ou élus municipaux, ce sont eux qui seront au cœur de notre attention.

À travers l'histoire des problématisations du graffiti, on pose aussi un regard sur l'évolution des politiques culturelles. L'encadrement culturel des graffitis se joue avant tout à l'échelle des villes, et constitue à ce titre un objet opportun pour s'intéresser aux spécificités contemporaines de l'action culturelle locale. Échelon privilégié de la « reconnaissance publique de pratiques [...] culturelles plurielles » (Négrier, Teillet, 2013), le niveau municipal est aussi celui du développement des pratiques culturelles « hors les murs », et de la rencontre entre l'action culturelle et le gouvernement de l'espace public. Promus dans les rues des villes, les graffitis se transforment peu à peu en objet national des politiques culturelles, devenant alors un observatoire privilégié de l'institutionnalisation d'une pratique culturelle.

Méthodes, terrains et objectifs de l'ouvrage

Cet ouvrage s'appuie sur une double enquête conduite de 2011 à 2017 entre Paris et Berlin et composée de données qualitatives variées : archives, entretiens semi-directifs, observations, photographies. Cette enquête a donné lieu à l'écriture d'une thèse de doctorat en sociologie de l'action publique, dans laquelle le choix a été fait de se concentrer sur le cas parisien (Vaslin, 2017). Le choix d'une écriture monographique reposait alors sur l'ambition universitaire du travail, visant à retracer dans le détail l'histoire de l'administration du graffiti par les acteurs municipaux à Paris. Cet ouvrage, quant à lui, propose une lecture plus étendue de l'enquête de départ, faisant de Paris le thème principal de l'analyse des politiques du graffiti, et de Berlin son contrepoint. En 2011, une intuition forte guidait le choix d'enquêter sur ces deux villes : malgré leur variété voire leurs contradictions, tous les dispositifs d'encadrement du graffiti participaient au rayonnement international de ces deux capitales européennes. Paris, pionnière dans l'effacement systématique des graffitis, s'appuyait sur une intense politique de propreté pour entretenir l'image de marque de la « ville lumière ». Berlin, métropole culturelle (Grésillon, 2002) et

capitale contre-culturelle de la jeunesse européenne des années 1990 et 2000, était déjà le théâtre de formes variées de tolérance aux graffitis, véhiculant l'image attractive d'une ville « pauvre mais sexy » (Vaslin, 2018). Au cours de notre enquête cependant, de nombreuses initiatives de soutien culturel au graffiti se développent à la Mairie de Paris alors qu'à Berlin, la pression immobilière se renforce réduisant les marges d'expression libre : en somme, l'histoire des politiques du graffiti se joue et se transforme alors qu'on tente de l'écrire. Cette histoire continue depuis, à Paris comme à Berlin, et ce livre ne saurait en rendre compte de manière absolument exhaustive et contemporaine. Il s'agit plutôt, à travers quelques observatoires sélectionnés dans ces deux villes, de s'intéresser à un continuum d'initiatives qui, des plus répressives aux plus valorisantes, dressent un panorama des manières de gouverner le graffiti et à travers lui, l'esthétique urbaine.

Mais qu'implique de regarder les politiques du graffiti en sociologue de l'action publique ? Notre objectif est de comprendre la construction des jugements politiques portés sur le graffiti et, ce faisant, de montrer le rôle des autorités locales dans la fabrication des esthétiques urbaines légitimes. Cette démarche suppose de regarder d'abord les acteurs du gouvernement urbain : les élus, les fonctionnaires municipaux, administratifs ou techniciens, directeurs ou agents de terrains, mais aussi leurs partenaires privés, entreprises, associations, artistes. Il serait vain de chercher dans ce livre une histoire du graffiti ou une analyse du champ de l'art urbain. Mais en documentant le rôle des pouvoirs publics dans la place laissée aux graffitis dans la ville, on contribue modestement à l'écriture de cette histoire et à la compréhension des contraintes qui pèsent sur les acteurs de ce champ.

Plan du livre

L'ouvrage se découpe en cinq chapitres qui, dans une chronologie thématique, permettent de retracer la trajectoire d'un problème public, au sein des différents secteurs qu'il traverse. Jugé avant tout comme un désordre à effacer (chapitre 1), le graffiti devient progressivement l'objet d'actions culturelles dans certaines administrations

(chapitre 2). Objet culturel, il bénéficie largement du soutien des politiques touristiques (chapitre 3). Il s'inscrit également dans le cadre de projets d'aménagement qui, favorisant un travail transversal avec les acteurs culturels, conduit à l'émergence de nouveaux savoir-faire, portés par des professionnels de l'art et de l'urbain aux profils variés (chapitre 4). Éminemment locales, les politiques du graffiti étudiées dans cet ouvrage coexistent depuis peu avec un marché de l'art centralisé et font l'objet de récentes tentatives de coordination nationale par le ministère de la Culture. Ces processus contemporains accompagnent la fragile professionnalisation de certains artistes (chapitre 5).

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Définir le graffiti, culture déviante	9
Le graffiti, petit objet des sciences sociales?	11
Histoires d'écritures séditeuses	12
Les <i>Graffiti studies</i>	14
Analyser l'encadrement politique du graffiti	16
Méthodes, terrains et objectifs de l'ouvrage	17
Plan du livre	18
CHAPITRE 1. Invisibiliser les graffitis	21
Une lutte centralisée contre les dommages aux biens	21
De l'injure au dommage aux biens	22
Les <i>Vandal squads</i> , polices du <i>writing</i>	23
Les constructions de l'esthétique du propre	25
L'importation des données du problème	25
Une lutte contre le sentiment d'insécurité à la française	27
Des graffitis invisibles?	30
CHAPITRE 2. De la souillure à la culture	33
Des graffitis dans les marges	34
Aux marges des dispositifs d'effacement	35
Les lieux du graffiti, pratique culturelle <i>off</i>	38
Des intermédiaires innovants	43
Expositions <i>Backjumps</i> à Berlin : Adrian Nabi et Stéphane Bauer	44
Art Azoï, 20 ^e arrondissement de Paris : Elise Herszkowicz et Nathalie Maquoui	46
Expérimentations politiques et intermédiaires de confiance	49

La mise à l'agenda du graffiti dans les politiques culturelles	50
Opportunités politiques	51
Changements d'échelles	52
CHAPITRE 3. Standardisations du tourisme alternatif	57
Le graffiti, patrimoine populaire et touristique	59
<i>L'East Side Gallery</i> , patrimoine politique est esthétique	60
Le graffiti, marqueur de l'histoire populaire et de l'identité territoriale ..	62
La mise en tourisme des actions culturelles	64
L'institutionnalisation de standards alternatifs	69
La création d'institutions culturelles « alternatives » et touristiques	70
La rapide institutionnalisation des <i>Street art tours</i> en Île-de-France	72
CHAPITRE 4. Réaménager les politiques culturelles municipales	77
De <i>Five Pointz</i> à Tour 13	78
Pérennisation du graffiti dans l'urbanisme transitoire	81
Les nouveaux professionnels de l'art et de l'urbain	86
Des opérateurs professionnels d'art urbain	86
Les soutiens paradoxaux de la professionnalisation des artistes	90
CHAPITRE 5. Le retour des cultures nationales ?	97
Le marché et les artistes	98
Le marché, premier espace de professionnalisation	98
La difficile professionnalisation des artistes	101
Le ministère et les artistes	106
Tentatives oxymoriques de centralisation d'un art territorial	108
Se fédérer pour devenir légitimes ?	111
CONCLUSION GÉNÉRALE. Peut-on gouverner les graffitis ?	117
Bibliographie	121