



Faucher Manon

De l'éphémère à l'archive : les photographes de l'art urbain, maillons de la mémoire urbaine ?

Pour citer l'article

Faucher Manon, « De l'éphémère à l'archive : les photographes de l'art urbain, maillons de la mémoire urbaine ? », dans *revue $\dot{\iota}$ Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/De-l-ephemere-a-l-archive-les> (Consulté le 19 avril 2026).

ISSN 1778-3747

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



Résumé

Dans cet article, l'auteur s'interroge sur la position de certain•e.s acteur•ice•s de son terrain : les photographes de l'art urbain. En effet, iels se retrouvent sur tous les lieux explorés et sont de fidèles accompagnateur•ice•s, ou « suiveur•euse•s » – comme iels aiment s'appeler – des graffeur•euse•s et des artistes urbain•e.s. En ancrant l'analyse dans une approche ethnographique, la problématique propose d'explorer la place et le rôle de ces photographes au sein du monde de l'art urbain, et de penser leur participation comme un rouage important et cependant amateur et bénévole du bon fonctionnement de ce milieu. Par la suite, l'article se penche sur le rôle de la photographie de l'art urbain pour les processus archivistiques et mémoriaux en se replaçant dans l'histoire longue de la photographie comme outil et méthode fondamentale de l'ethnographie.

Mots-clefs : anthropologie visuelle, photographie, acteurs intermédiaires, friches, art urbain.

Summary

In this article, the author examines the position of certain participant of her fieldwork : urban art photographers. They can be found in all the places explored, and are faithful companions, or 'followers' as they like to call themselves, of graffiti artists and urban artists. By anchoring the analysis in an ethnographic approach, the article aims to explore the place and role of these photographers within the world of urban art, and to consider their participation as an important yet amateur and voluntary component of the smooth running of this scene. The article then looks at the importance of urban art photography for archival and memorial processes, placing it in the long history of photography as a fundamental tool and method of ethnography.

Keywords : Visual anthropology, photography, intermediate actors, urban art.

Introduction : Étudier une usine abandonnée à La Courneuve

Contexte de recherche

Cet article s'appuie sur une enquête qui a été menée dans le cadre d'une thèse en anthropologie s'intéressant à la pratique du graffiti dans les espaces délaissés en friches dans les villes. La thèse est construite autour de l'hypothèse que les friches font l'objet de discordes entre des usages informels [1] (artistiques, agricoles, récupérations et revente de matériaux) et des désirs de réhabilitation de ces espaces 'réservoirs' [2] par des acteurs institutionnels et privés. Les enjeux portent notamment sur l'occupation et l'usage de ces 'vides urbains', autour des questions de patrimonialisation croisée de la culture industrielle et de celle, plus récemment instituée, du graffiti. Les questionnements incluent les rapports d'instrumentalisation de la culture urbaine, et spécifiquement ici celle du graffiti, par les aménageur•euse.s à des fins de gentrification et de création de valeur foncière et par la même financière de ces lieux.

Le choix du terrain d'observation s'est porté sur la friche industrielle de Babcock à la Courneuve, premièrement du fait de ses caractéristiques architecturales et patrimoniales. S'étendant sur plus de quatre hectares avec des halles classées par le département, l'ancienne usine est reconnue comme un patrimoine industriel de la ville et se situe au sein d'un quartier de La Courneuve en pleine requalification. Ce fut l'un des fleurons industriels de la ville, qui a marqué l'histoire en employant, au plus fort de sa production, en 1957, mille huit cent quarante personnes (Direction de la culture, du patrimoine, du sport et des loisirs et Département de la Seine-Saint-Denis (eds.), 2016 : 19). Après plusieurs plans de restructuration, l'usine ferme ses portes en 2012, laissant derrière elle de vastes espaces vacants en plein paysage francilien.

À partir de 2020, le lieu a été visité puis occupé par un projet artistique 'pirate' [3], nommé La Babcockerie qui a pris place dans les plus grandes halles du bâtiment. Un groupe de graffeur•euse•s découvrent alors la friche et décident d'y venir de manière régulière pour graffer, l'explorer et inviter d'autres personnes à venir créer en ce lieu. À la fin de l'année 2021, on comptait déjà plus d'une centaine de pièces, fresques et graffitis, sur les murs de l'usine. L'inventaire réalisé dans le cadre de la thèse en a relevé plus de cinq cents en 2024.

Les membres de la Babcockerie expliquent leur démarche ainsi : « A l'initiative de trois graffeurs, Zkor, Sto et Namaste, le lieu s'est transformé en véritable musée clandestin. En effet, depuis 2020, cette cathédrale industrielle est envahie de lettrages, vitraux, dessins figuratifs et anamorphoses. Plus de 130 artistes sont intervenus librement pour peindre in situ, construire des installations à base d'objets trouvés sur place ou

réaliser des performances, danses et chants. Les artistes ayant investi le lieu se sont réunis en collectif informel baptisé La Babcockerie afin de mettre en lumière leur travail avant que celui-ci disparaisse. » (Explore Paris, 2022)

L'enquête a commencé au moment de l'investissement du lieu par ce groupe de graffeurs•euse•s. Le collectif montrait une grande diversité d'acteur•ice•s de l'art urbain qui se définissaient autant comme artistes urbain, graffeurs, street-artistes, muralistes, fresqueur•euse•s, que comme tagueur•euse•s. Mais aussi une diversité d'acteur•ice•s des institutions publiques et privées : la municipalité de La Courneuve, l'établissement public territorial de Plaine Commune, les promoteur•ice•s immobilier•ère•s, puis, plus tard, une agence d'urbanisme temporaire, Quai 36. S'est ajouté enfin un groupe d'acteur•ice•s « intermédiaires » (Jacquot et al., 2018) composé de photographes amateur•ice•s, d'une guide-conférencière, et d'une association de professionnel•le•s des métiers de l'art et de la médiation culturelle.

Le choix du site de Babcock pour cette étude résulte aussi de sa position au sein des dynamiques urbaines franciliennes – entre autre illustrées par la campagne « Imaginons la métropole du Grand Paris, première édition » [4], mais aussi au sein de dynamiques plus générales de reconversion des friches en Île-de-France et d'investissement du département de la Seine-Saint-Denis et de l'établissement public territorial Plaine Commune dans la culture urbaine (Financement de la Street Art Avenue le long du canal Saint Denis, l'organisation de festivals de street art et d'art urbain, commandes d'art auprès d'artistes urbain•e•s).

Le présent article n'a vocation ni à donner des définitions aux termes de graffiti, street art, tag, et autres appellations difficilement circonscriptibles, ni de proposer une manière décontextualisée de considérer ces productions graphiques. Au contraire, en décidant d'appliquer une « *politique du terrain* » (Olivier de Sardan, 1995) qui assure un « *pacte ethnographique* » (Ibid. : 93) non seulement avec les lecteur•ice•s mais également avec les enquêté•e•s, j'ai choisi de me référer à la manière dont les acteur•ice•s elleux-mêmes considèrent leurs productions – artistiques ou non – en fonction des contextes de leurs productions, et les dénominations qu'ils utilisent pour s'y référer : graffiti (légal ou vandale), tags, street art, murales, fresques.

Cependant, dans un souci de lisibilité de mon propos, j'ai néanmoins décidé de regrouper toutes les pratiques réalisées au sein de l'usine Babcock sous la dénomination d'« art urbain » selon la définition qu'en fait La Fédération de l'Art Urbain : « *Depuis les années 1960, l'art urbain regroupe les propositions artistiques protéiformes dans l'espace public. Aux origines illégales, subversives et éphémères, il s'agit en général d'œuvres ou productions plastiques prenant en compte le contexte de création de manière à le questionner, l'explorer, le marquer, le dégrader, le détourner ou le sublimer.* » (Site de la Fédération de l'Art Urbain, janvier 2020).

En effet, bien qu'il y ait une multitude d'artistes urbain•e•s avec chacun•e des visions différentes de leurs productions graphiques dans l'espace public – allant du street-artiste représenté en galerie, au graffeur vandale qui ne souhaite pas se faire connaître – toutes les personnes venues à Babcock l'ont fait en connaissant la visée artistique (du moins curatoriale) du projet dans lequel iel allait se produire. Dans ce contexte, et après plus d'une soixantaine d'entretiens avec les personnes ayant œuvré à Babcock, je considère ces productions comme des « œuvres d'art urbaines » s'ancrant à minima dans une vision globale d'un projet à vision créative et muséale, sinon relevant d'une démarche artistique.



une friche - juin 2022 - Manon Faucher

Les photographes du graffiti : un rouage de la scène de l'art urbain ?

Figure 1- Groupe de photographes visitant

Depuis le début de la thèse, une communauté de photographes est progressivement devenue une source d'informations importante pour la conduite de cette recherche. Ici, le terme de photographe renvoie à une définition large désignant des personnes qui prennent des prises de vue. Nous interrogerons justement cette dénomination et le rôle de ces acteur•ices, notamment car le terme renvoie plutôt à une activité professionnelle.

En effet, sur les différents terrains de recherche – friches, lieux abandonnés, squats, etc. – se trouvaient des photographes, souvent proches des artistes et qui avaient pour passion commune la photographie des œuvres d'art urbain : street art, graffiti, fresques ou « *murals* » [5]. Leurs publications presque frénétiques sur les réseaux sociaux, principalement sur le réseau social Instagram et dans une moindre mesure sur Facebook, ont été d'une grande utilité pour me tenir informée des nouvelles productions au cours du terrain de thèse. Ces personnes se désignent comme des « suiveur•euse•s », en référence à leur pratique de suivre les pièces laissées par les graffeur•euse•s derrière eux, mais aussi de suivre les artistes, et de s'accompagner les un•e•s les autres sur les différents sites de peinture. Leur activité contribue par ailleurs à faire circuler les œuvres bien au-delà de leur ancrage local. En diffusant leurs clichés sur les réseaux sociaux et diverses plateformes numériques, ces photographes participent à la mise en visibilité d'un patrimoine urbain éphémère, lui offrant une seconde vie dans l'espace numérique. À travers cette médiation, ils jouent un rôle essentiel dans la circulation translocale – voire globale – des images du graffiti et du street art. Leur positionnement apparaît ainsi à la fois intégré à la communauté des graffeurs, par leur proximité du terrain, et en surplomb, en tant que relais médiatiques et producteurs d'archives visuelles qui dépassent les frontières du site. Cet entre-deux, à la croisée du local et du global, sur les questionnements portés par ce numéro de revue sur les formes contemporaines de diffusion des cultures urbaines.

Cette communauté de photographes est progressivement venue intégrer mon enquête et il est devenu nécessaire d'interroger leurs rôles sur la scène de l'art urbain français contemporain. Leurs positionnements en tant qu'acteur•ice•s de ce milieu sont au cœur des questionnements aussi bien méthodologiques que théoriques que cet article propose de soulever.

À travers l'analyse des données collectées sur le terrain, cet article explore les pratiques et les profils de cette communauté de photographes et met en lumière l'importance de leur contribution dans la diffusion et la visibilité des productions artistiques. En somme, il s'agit d'observer comment ces photographes contribuent à la préservation mémorielle de l'art urbain ainsi que des lieux éphémères, tout en arrivant à négocier leur propre positionnement au sein de cette culture artistique et urbaine ? Les photographes ne sont-ils que des 'simples suiveur•euse•s', ou bien ont-ils des rôles définis dans ce milieu ? Comment agissent-ils en tant qu'intermédiaires entre les artistes, les institutions et, tout à la fois entre les artistes et les spectateur•ice•s ? En outre, l'article examine la fonction d'inventaire des photographies capturées dans des lieux abandonnés destinés à la destruction, inscrivant ainsi cette pratique dans une tradition de conservation du graffiti mais aussi à plus grande échelle dans celle de la tradition anthropologique et architecturale.

Pour répondre à ces questions nous commencerons par étudier les profils sociologiques des photographes du graffiti. Grâce aux données récoltées sur le terrain, ainsi que lors des entretiens avec les photographes, nous détaillerons leurs caractéristiques qui serviront à comprendre leurs positionnements dans ce « *monde de l'art* » (Becker, 1982) ainsi que leur implication bénévole dans ce travail de conservation des images produites. Dans le cas de l'art urbain, nous entendons « monde de l'art » comme constitué des artistes professionnels ou semi-professionnels regroupés dans une pratique unifiée par des codes communs et des règles connues de tous•tes les pratiquant•e•s.

Ensuite, nous nous pencherons sur les dynamiques de compétition qui se mettent en place dans cette communauté, vis-à-vis des publications sur les réseaux sociaux, mais aussi dans les rapports entre les graffeurs et les photographes. Enfin, nous explorerons l'usage et la fonction d'inventaire des graffitis dans les lieux abandonnés que remplit la photographie, la collaboration entre les photographes et les institutions dans les initiatives de préservation d'un patrimoine en cours de reconnaissance institutionnelle.

Méthodologie d'une enquête sur l'art urbain

L'enquête biographique n'est pas une pratique aisée dans le milieu de l'art urbain, particulièrement parmi les graffeur•euse•s qui sont réticent•e•s à aborder des questions concernant leur vie personnelle. L'art urbain, bien qu'il s'expose de plus en plus, notamment en intégrant les marchés de l'art (Gzeley et al., 2019) et en participant aux processus de gentrification (Blanchard, 2017) reste pour autant pratiqué de manière illégale par de nombreux•ses graffeur•euse•s. Certain•e•s artistes urbains s'exposent alors à une forte répression. C'est

pour cela que de nombreuses personnes préfèrent ne pas révéler leurs identités derrière leurs pseudonymes, appelés des « blazes » dans le monde de l'art urbain. Il est difficile de pouvoir dresser des profils sociologiques très détaillés. Certain·es chercheur·euse·s contournent ces difficultés par l'adoption d'une identité de graffeur·euse·s afin de pouvoir avoir accès à ces informations qui ne sont accessibles que pour les initié·e·s (Tremblin, 2021 ; Le Saux Slimane, 2023). De plus, cela leur permet de gagner une certaine légitimité et donc de pouvoir intégrer plus facilement les milieux étudiés et donc de mettre en place plus aisément une participation observante.

Pour ce travail sur les photographes, les données ont été récoltées de la même manière qu'avec les graffeur·euse·s. C'est-à-dire en glanant des informations au cours d'entretiens semi-directifs, des visites sur le terrain, et de discussions informelles. Cependant, puisque les photographes ont été plus enclins à la discussion – car ne craignant pas de répression – ils partageaient facilement des informations sur elleux-mêmes ou sur les artistes qu'ils côtoient. Officiant en tant qu'amateurs et bénévoles – c'est-à-dire sans formation professionnelle, ni rémunération ou obligation – mais véritablement passionné·e·s de graffiti, les photographes sont sur ces terrains des sources d'informations intarissables. Ils sont capables d'identifier les auteurs des graffitis, connaissent les compositions des « crews » [groupes de graffeur·euse·s], les amitiés ou rivalités entre graffeur·euse·s, et connaissent les techniques et astuces pour accéder à certaines friches difficilement accessibles. Les photographes et les artistes urbains partagent de nombreux moments comme des parcours, des visites et des festivals. Les photographes formulent souvent des avis sur les œuvres, et parfois même des conseils lorsqu'ils assistent à la réalisation en direct du graffiti. Les photographes échangent entre-elleux, mais aussi avec les graffeur·euse·s, des informations sur de nouveaux « spots » [lieux de peinture], sur des lieux à visiter ou à urbexer [6], mais aussi sur des événements (festivals, soirées, vernissages, ect...).

Le groupe de photographes, composé d'une dizaine de personnes, a donc été suivi sur plusieurs sites en Île-de-France : en Essonne, en Seine-Saint-Denis [abrégée en SSD] (Montreuil, Drancy), à Paris et enfin à Babcock (La Courneuve, SSD). Le travail de thèse comportant une dimension visuelle, une pratique personnelle de la photographie a été menée dans les différents lieux visités. Ainsi la démarche méthodologique consistait en une observation participante active et engagée. Il est ensuite arrivé que le travail photographique soit partagé avec les artistes et les photographes, dans une forme contre-don de l'enquête ethnographique (Bouillon, 2005).

Enfin, une ethnographie numérique a également été menée pour pouvoir explorer les processus de publication des photographies de l'art urbain sur les réseaux sociaux. Cette ethnographie à la fois du numérique et par le numérique (Casilli, 2014 : 1) se voulait donc étudier aussi bien les pratiques des réseaux sociaux que de prendre les mondes numériques comme outils de recherche.

Une communauté au service des graffeurs

Qui sont les photographes de l'art urbain ?

Grâce à ces données, les profils des photographes ont pu être dressés et sont ainsi l'objet de la prochaine partie de cette étude. En commençant par explorer leurs caractéristiques sociologiques (âge, genre, classes sociales), nous pourrons ensuite évoluer vers la dimension bénévole et amatrice de leur travail pour finir par explorer l'importance de leur contribution.

La dizaine de photographes qui compose l'enquête ont autour de quarante et cinquante ans, avec deux exceptions, une femme plus jeune (la trentaine) et une femme plus âgée (plus de 70 ans). Cette représentation de l'âge des photographes ne contraste pas avec celle des artistes venus à Babcock. En effet, concernant les graffeur·euse·s, nous pouvons distinguer quatre générations de graffeurs depuis l'arrivée du graffiti en France [7]. Dans sa thèse Thomas Mensch (Mensch, 2013), fait la différence entre les artistes ayant adopté les normes du graffiti à partir de la seconde moitié des années 1980 qui avaient – en 2013 lorsqu'il a soutenu sa thèse – entre trente et trente-cinq ans qui sont maintenant dans leur cinquantaine. Les successeurs, que Mensch appelle les « membres de la New School » qui ont débuté dans les années 2000, et les plus jeunes qui sont des autodidactes ou des « apprentis » (Ibid.). Plus de dix ans après la soutenance de cette thèse, nous pouvons faire l'hypothèse d'une quatrième génération de graffeur·euse·s. Cette catégorisation en termes d'âge se retrouve également plus globalement chez les artistes urbain·e·s qui ont suivi les mêmes évolutions que celles survenues dans le graffiti.

Parmi les photographes du graffiti, nous trouvons une parité entre les hommes et les femmes. Cette mixité dénote avec la réalité de la pratique du graffiti qui reste un milieu profondément masculin malgré une tendance récente à l'inclusivité. En 2013, Martha Cooper expliquait qu'au moment de ses travaux photographiques pionniers au début des années 80, les femmes représentaient 0,1% des artistes urbain•e•s (cité par Vittorio Parisi, 2015 : 54).

Nous pouvons donc nous interroger sur le milieu plus paritaire de la photographie de l'art urbain par contraste avec le graffiti ou bien que l'urbex (Mott et Roberts, 2014). Cela pourrait tout d'abord s'expliquer du fait que les espaces publics sont des lieux majoritairement fréquentés par des hommes et construits par et pour eux (Raibaud 2007 ; Raibaud 2012 ; Raibaud 2015), mais également de la position de la femme tagueuse qui est plus compliquée à négocier que celle de la photographe. En effet, alors que les hommes graffeurs doivent prouver qu'ils sont assez 'virils', les femmes, quant à elles, sont mises en face d'un choix contradictoire : contraintes à rejeter leur féminité, sinon elles sont délaissées par le groupe (Pabón-Colón, 2018) ou bien choisir d'assumer une performance d'hyperféminité.

Prendre des photos dans la rue ou bien se rendre dans des lieux abandonnés le soir ou les week-ends est une passion commune et relève d'une pratique de loisir pour la communauté de photographes qui ne s'insèrent jamais dans des échanges monétaires et marchands. Iels ont des professions qui sont souvent éloignés de la photographie, occupent des postes de cadres ou bien des occupations libérales. Iels sont majoritairement issu•e•s de classes aisées avec des emplois qui leur permettent de s'acheter des équipements professionnels ou semi-professionnels et d'avoir beaucoup de temps de loisir à leur disposition afin de prendre des clichés, de les trier, de les traiter (modifications, recadrage, lumière, saturation, contraste, ...) et enfin de les poster sur les réseaux sociaux et d'interagir autour de ces publications en répondant aux commentaires, en les partageant à diverses personnes, et en référençant d'autres comptes dans leurs descriptions, ou leurs « stories » [littéralement 'histoires', fil d'actualité temporaire].

Il est important de souligner que les photographes rencontré•e•s durant le terrain ne pratiquaient ni la photographie au titre d'une activité professionnelle, ni dans le cadre d'un échange marchand rémunérateur. Leur activité est amateur et bénévole et ce positionnement définit leur engagement sur la scène du graffiti. Au contraire, la très grande majorité des graffeur•euse•s et artistes urbain•e•s rencontré•e•s lors du terrain tentent de vivre de leur production artistique, mais cela n'est pas toujours suffisant pour subvenir à leurs besoins. Iels ont souvent recours à d'autres activités rémunératrices (peinture, chantiers, ateliers, médiation culturelle) et/ou perçoivent aussi prestations sociales (Intermittence, RSA ou chômage) qui leur permettent de 'survivre' et de se consacrer à la pratique artistique, du moins sur certaines périodes ou bien en intermittence.



Figure 2 - Photographe au sein de l'usine

**Babcock - Mai 2023 - Manon Faucher
Un travail photographique amateur et bénévole**

Les photographes de l'art urbain rencontré•e•s sont ainsi tous•tes amateur•ice•s, c'est-à-dire qu'ils ne sont jamais rémunéré•e•s pour cette activité, et que leurs photographies n'intègrent ni les marchés de l'art ni ne s'insèrent dans des échanges marchands rémunérateurs. Par ailleurs, la photographie n'est pas un loisir accessible à tous•tes car elle est coûteuse, en temps et en matériel. Les photographes ont des équipements souvent perfectionnés qui leur assure une prise de vue de qualité professionnelle, ce qui contraste avec la nature bénévole de leurs prises de vues.

La visite des lieux et la prise de clichés sont souvent suivies par le classement des photographies et leurs retouches, ce qui, accumulé, prend un temps considérable. C'est donc un loisir très prenant que les photographes de l'art urbain ont choisi de pratiquer. De plus, la compétition entre ces photographes est parfois importante. Du fait de la saturation des images d'art urbain sur les réseaux sociaux, l'investissement dans un matériel performant est une stratégie pour se démarquer et pour faire valoir ses photographies sur les réseaux sociaux. De même, passer du temps sur les sites d'urbex et dans les villes à sillonner les rues pour trouver et photographier les œuvres urbaines est une activité coûteuse en temps et en énergie mais qui peut également être valorisante, si les photographes en retirent des photographies qui deviendront des publications qu'ils jugent intéressantes, inédites et pourront ainsi alimenter leurs profils sur les réseaux sociaux.

En venant plusieurs fois par semaine sur les sites d'urbex, les photographes consolident également leurs places dans le monde de l'art urbain. Passer du temps dans ces milieux permet de s'assurer de cette place, de se voir confier des informations précieuses sur de nouveaux spots mais aussi sur des nouvelles œuvres urbaines à prendre en photo. Cette intégration sur la scène de l'art urbain est d'autant plus compliquée à mener pour des personnes qui ne pratiquent pas l'art urbain. Cela demande donc un travail de sociabilité qui fonctionne uniquement si les photographes prennent le temps de s'investir et de se rendre régulièrement sur les spots et d'ainsi rencontrer les artistes.

Bien que les photographes se déplacent souvent en groupe pour leurs excursions, il existe une forte surenchère concernant la publication sur les réseaux sociaux. Cela peut conduire à des rivalités et à des animosités. En effet, comme dit plus haut, la saturation des images de graffitis et de street-art sur Instagram, Facebook ou Pinterest exerce une forte pression sur les photographes pour publier le plus de photos possibles afin

d'augmenter le nombre de vues de leurs publications, mais aussi pour trouver les œuvres les plus inédites et pas encore photographiées.

Cet investissement bénévole est donc personnellement coûteux pour ces photographes qui pratiquent pourtant cette activité en tant que passe-temps, en dehors de leur activité professionnelle. Le coût de cette activité est le revers d'un monde compétitif dans lequel uniquement les photographies inédites sont valorisées sur les réseaux sociaux.

Nous pourrions alors comparer les photographes aux « personnels de renfort » tels que décrits par Howard Becker (1988 : 27), c'est-à-dire aux personnes au sein des mondes de l'art qui ne sont pas réputées comme ayant des activités artistiques mais qui sont impliquées directement ou indirectement à la création artistique. Bien qu'ils ne soient pas au centre de la production de l'art urbain, ils sont intégrés à la chaîne de coopération qui régit la production globale du graffiti et du street-art.

Dynamiques de coopération avec les artistes urbain•e•s

Généralement les premières interactions entre artistes et photographes se font sur les réseaux sociaux. Grâce aux pages Facebook ou Instagram, les photographes commencent par poster des photographies qu'ils ont prises dans la rue lors de leurs promenades ou bien sur leurs trajets pour se rendre au travail. C'est le cas d'un photographe qui m'expliquait lors d'un entretien qu'il parcourait tous les jours le Canal de l'Ourcq pour se rendre au travail et qu'il voyait donc rapidement les changements d'œuvres sur les murs et qu'il s'empressait de prendre les nouvelles pièces en photo pour les publier ou bien pour garder en archive les changements d'œuvres du Canal.

À force de passer du temps dans les lieux abandonnés avec les artistes, les photographes font souvent partie de leurs connaissances proches. Ils deviennent des habitué•e•s du monde de l'art urbain. Ils connaissent les blazes de la majorité des artistes, les liens entre les différents crews de la région, ont une opinion sur la qualité artistique des productions. Parfois même, ils acquièrent des œuvres lors d'expositions organisées par les galeries ou lors de ventes aux enchères.

Comme me l'expliquaient plusieurs photographes, il existe un « code moral » plus ou moins bien respecté par les membres de cette communauté. Il s'agit de se rendre sur les lieux uniquement après avoir demandé aux artistes leur autorisation ou alors en les accompagnant. En effet, les lieux sont parfois gardés secrets par les artistes afin qu'ils ne soient pas visités et graffés par d'autres personnes. Or, si les photographes publient des images sans l'accord des artistes urbains, cela peut avoir comme effet de divulguer l'existence et la localisation d'un lieu et donc mettre en péril sa pérennité. Les photographes ont tout intérêt à respecter cette règle car plus ils restent discret•e•s sur les lieux qu'ils fréquentent, plus il y a de probabilité que leurs photographies gardent une valeur de rareté et qu'ils ne soient pas photographiés à l'infini.

La relation cordiale bien qu'un peu distante, entre les artistes et certains photographes, ressemble souvent à une relation professionnelle dans laquelle chacun•e connaîtrait sa mission et le rôle qu'il doit avoir avec les autres. Howard Becker qui a décrit ce qu'il a nommé comme les « mondes de l'art », parle de plusieurs caractéristiques pour définir un environnement artistique socialement organisé (Becker, 1982). Cette coopération entre les acteurs, fondamentale pour Becker, est observable entre les artistes urbain•e•s et les photographes.

Premièrement, en photographiant les productions, ils créent des clichés (semi)-professionnels qu'ils vont ensuite mettre à disposition des artistes. Les photographies sont aussi utilisées par les artistes pour leur propre promotion sur les réseaux sociaux [8]. Les réseaux sociaux sont omniprésents dans l'inter-reconnaissance des artistes et peuvent être un élément fondamental dans la sélection de certain•e•s lors d'appels à projet (institutionnels et privés). En effet, les artistes sont jugées à partir de books et de notes d'intentions qu'ils fournissent en réponse à ces appels. C'est ce que m'expliquait lors d'un entretien en 2022, le chargé de Développement Touristique, Cultures Urbaines & Sportives, qui organisait entre autres manifestations culturelles, la Street Art Avenue, le long du Canal Saint Denis. Avoir un profil public bien agencé et agrémenté de belles photographies de ses réalisations est une condition préalable à la sélection d'artistes lors de commandes artistiques.

Certain•e•s photographes peuvent également aider les artistes lors de la mise en place d'événements, de festivals, de portes ouvertes, etc. Leur connaissance fine du milieu et de ses acteurs en fait des médiateur•ice•s efficaces entre les œuvres urbaines et le public. Ce fut par exemple le cas en 2021, lors des

portes ouvertes au public d'un squat à Montreuil. Le lieu était ouvert au public pour y découvrir les graffitis sur les murs, voir des artistes peignant (live painting ou jam painting) et pour visionner de courts documentaires réalisées sur/par certain•e•s artistes. À cette occasion, deux photographes ont animé les visionnages. Lors d'une autre visite de terrain, trois photographes m'ont donné une visite guidée du site, œuvrant comme conférencier•ère•s, ayant une connaissance fine des lieux et des pièces réalisées.

Les photographes que j'ai rencontrés offrent gratuitement ces services aux artistes. Le don de photographies, la mise à disposition de leurs clichés, l'aide à la mise en place d'événements, la présentation et médiation pour les publics sont des activités qui viennent compléter le temps passé à prendre des clichés. Ce désintéressement monétaire est explicable par leur implication en tant que bénévole, mais c'est aussi une manière d'être reconnaissant•e•s envers les artistes de les avoir invités à les accompagner dans leurs sessions de graffiti et de leur avoir fait découvrir des lieux uniques. Cela rentre dans une forme d'échange de type don/contre-don entre les artistes et les photographes.



mai 2023- Manon Faucher

Figure 3 - Photographie dans l'usine Babcock -

La photographie et la préservation du patrimoine

Une histoire croisée : la photographie et le graffiti

L'histoire du graffiti est intimement liée à celle de la photographie, qui en a assuré la diffusion et la préservation. Si peu de graffitis historiques ont traversé les siècles – qu'il s'agisse de ceux de Pompéi (Levin-Richardson, 2019 ; Benefiel, 2010 ; cités par Yang, 2014), des inscriptions sur les œuvres à Rome (Guichard, 2014) ou encore des graffitis de la commune de Paris (Larrère) ou ceux laissés dans les catacombes de Paris (Auteur, 2021) – c'est parce que ces productions étaient et restent fondamentalement éphémères. Cette disparition constante constitue une condition de la pratique, et explique la nécessité de la documenter.

Dans les villes contemporaines, cet effacement s'est institutionnalisé. Comme l'a montré Julie Vaslin (2021), les politiques municipales de nettoyage à Paris se sont systématisées depuis la fin du XXème, encadrées par un arrêté préfectoral de 1999 qui fixe des périmètres, des quotas et des délais d'intervention (Denis et Pontille, 2020). Le graffiti destiné à être recouvert, effacé ou détruit, appelle donc une contre-pratique de sauvegarde :

celle de la photographie.

C'est dans cette tension entre effacement et préservation que les photographes deviennent un maillon essentiel du monde du graffiti. Dès les années 1980, les clichés de Martha Cooper et Henry Chalfant publiés dans *Subway Art* (1984) ont contribué à rendre visible un art perçu comme illégal et à le faire circuler à l'échelle internationale. La photographie devient ainsi à la fois outil de mémoire, vecteur de diffusion et moyen de reconnaissance.

Les *writers* eux-mêmes développent le réflexe de photographier leurs pièces avant qu'elles ne disparaissent, alimentant fanzines, magazines et, aujourd'hui, réseaux sociaux (Gzeley et al., 2019). Ces images participent à la circulation des styles, à la formation d'archives personnelles, mais aussi à la construction d'une histoire visuelle du graffiti. Toutefois, ces traces comportent une ambivalence : les « black books » et autres albums personnels peuvent aussi devenir des pièces à conviction lors d'enquêtes policières, comme le montre le "Procès de Versailles" (Madani, 2021 ; Vitrani, 2011). Ces archives personnelles, à la fois intimes et incriminantes, témoignent de la fragilité de cette mémoire et de la nécessité de recourir à des tiers photographes.

Photographier l'éphémère : un rouage essentiel

L'importance des photographes réside précisément dans leur capacité à prolonger la vie des œuvres éphémères et à en assurer la circulation. En fixant les créations vouées à disparaître, ils assurent la continuité d'une mémoire collective et contribuent à rendre visible un art qui resterait autrement confiné à une sphère marginale et peu médiatisée. Leurs images ouvrent au grand public des espaces et des pratiques jusque-là invisibles : les tunnels, les friches, les murs en attente de démolition.

En ce sens, ils participent pleinement à la visibilité d'un monde artistique, transformant des productions locales ou illégales en objets de regard et de mémoire de manière globale. Leur travail, partagé sur les réseaux sociaux, dans les revues spécialisées ou lors d'expositions, agit comme un moteur de reconnaissance symbolique pour le graffiti. En diffusant massivement leurs clichés, ils animent le champ du graffiti : ils documentent les nouveaux styles, soutiennent les artistes, relaient les événements et favorisent la mise en réseau des scènes locales et internationales.

Leur position sur le terrain est singulière et ambivalente. En tant que photographes d'un art souvent illégal, ils peuvent documenter sans risquer les poursuites encourues par les graffeurs, mais leur activité implique parfois une forme de risque partagé : ils pénètrent dans des friches industrielles, des tunnels ou des zones de démolition pour saisir les œuvres *in situ*. Cette proximité physique et symbolique avec les artistes renforce leur rôle de médiateur entre la clandestinité du geste et la visibilité publique de l'image.

Enfin, les photographes jouent un rôle crucial dans l'archivage de la mémoire urbaine. En accumulant des milliers d'images sur plusieurs décennies et territoires, ils constituent des inventaires empiriques qui précèdent souvent toute reconnaissance institutionnelle. Leurs fonds constituent de véritables archives vivantes, alimentant à la fois la recherche, la médiation culturelle et les projets de conservation. À travers leurs pratiques, se tisse une chaîne patrimoniale informelle, où la photographie devient le premier geste de sauvegarde d'un art menacé par sa propre fragilité. Le nombre de photographies détenues par les photographes est impressionnant. Une photographe interviewée m'expliquait qu'elle prenait environ 10000 photos par an et que cela faisait plus de 15 ans qu'elle pratiquait cette activité. Un autre me racontait qu'il détient plus de 40000 photographies accumulées au cours de son parcours de photographe. Sur son compte Instagram il en a publié plus de 30000.

L'essor des réseaux sociaux a encore renforcé ce rôle. Aujourd'hui, les photographes, qu'ils soient amateurs ou spécialisés, contribuent à une visibilité sans précédent du graffiti, alimentant un patrimoine numérique informel mais foisonnant. Parallèlement, leurs collections — souvent pléthoriques, accumulées sur plusieurs décennies et territoires — deviennent des sources précieuses pour la recherche et la conservation. Certaines expositions récentes, comme *Loading* au Grand Palais (photographies d'Alex Fakso et Edward Nightingale) ou *With One Eye Open* organisée par Jasper Van Es, ont commencé à reconnaître cette contribution essentielle.

Ainsi, les photographes apparaissent comme un rouage essentiel du monde du graffiti et de l'art urbain : ils en assurent la visibilité, l'animation, la transmission et la mémoire, faisant exister durablement ce qui, sans eux se perdrait dans l'oubli.

Les photographies constituent donc de véritables sources qui, si elles sont indexées, classées et inventoriées pour être conservées, peuvent constituer des archives précieuses pour ce mouvement qui n'a pas encore complètement documenté son/ses histoire(s) de manière publique. L'initiative de la Fédération de l'art urbain, lancée en 2021, pour constituer un centre d'archives nommé Arcanes, va dans le sens d'un effort de conservation institutionnalisée qui repose essentiellement sur les fonds des artistes et des photographes. Il est vrai que les photographes effectuent un travail d'utilité patrimoniale (Nomeikaite, 2017 ; Pinto, 2017), étant souvent venu pallier le manque de travail institutionnel qui n'a pas été mené du fait du manque de reconnaissance de cet art jusque dans les années 2000 (Calogirou, 2005).

Un inventaire contemporain

Les collectes institutionnelles restant rares, la conservation des photographies de graffitis est réalisée aussi bien par les artistes elleux-mêmes (archives personnelles et privées avec les limites que nous avons évoquées) que par des organismes privés (comme des galeries [9]). Les photographes amateurs participent donc pleinement à la création d'un inventaire moins institutionnel, mais qui a le bénéfice de garder trace des images produites dans ces lieux abandonnés et d'être plus réactif aux nouvelles productions. Babcock est donc un cas d'étude inédit pour traiter de la question de la conservation de l'histoire orale et populaire. Ce travail trouve un prolongement dans les démarches d'archivage collaboratif menées avec des structures telles que le Mucem ou le centre Arcanes, qui visent à indexer, classer et rendre accessibles ces fonds photographiques.

Ces démarches, qui s'inscrivent dans la continuité des travaux menés avec le centre d'archives numériques Arcanes [10], invitent à repenser la fabrique des archives contemporaines du graffiti. À rebours des logiques institutionnelles de collectes à priori, souvent sélectives et normées, ces photographes produisent une mémoire « par le bas », sensible et incarnée, qui témoigne de la vitalité d'un patrimoine en devenir. Leurs images, accumulées au fil du temps, constituent des archives de terrain : elles documentent les mutations des lieux, les temporalités du geste artistiques, les sociabilités locales et les transformations urbaines. Cette fabrique d'archives ordinaires repose sur l'engagement d'individus qui, sans médiation institutionnelle, participent à la construction d'une mémoire partagée du graffiti et des espaces investis par les artistes.

Ce travail d'archivage prolonge et complète les démarches patrimoniales plus officielles, comme celles portées par le Mucem dans le cadre de la recherche-collecte Graffiti et Hip-Hop. En intégrant progressivement des corpus d'images issus de la pratique de ces photographes, ces institutions reconnaissent l'importance de ces premiers gestes de sauvegarde et la valeur documentaire des images produites à chaud, sur le terrain. C'est le cas du fonds de Rosine Klatzmann-Wasserman, journaliste, intégré aux archives d'Arcanes ou bien le fonds à propos du terrain vague de Stalingrad composées de clichés pris par aussi bien des photographes que des graffeur•euse•s.

On peut alors concevoir l'existence d'une véritable chaîne patrimoniale (Fabre 2013), dans laquelle les photographes forment le premier maillon : leurs prises de vue déclenchent la constitution d'un fonds d'archives, peuvent orienter les choix curatoriaux et contribuent à la légitimation d'un champ artistique longtemps marginalisé. En ce sens, leur travail ne se limite pas à un acte de documentation : il participe pleinement à la production sociale du patrimoine urbain, en rendant visible et transmissible une mémoire collective de l'éphémère.

Par ailleurs, la recherche-collecte Hip-Hop au Mucem étant toujours ouverte, je en train de travailler à l'entrée dans cet inventaire de ses photographies prises sur le terrain ainsi que celles d'autres photographes [11]. Cet archivage fait partie d'une recherche ethnographique qui concerne la dimension visuelle de la pratique de l'ethnographie et de la photographie. Cela s'inscrit également dans un questionnement plus global sur les démarches de sciences participatives et publiques. Dans le cadre de la thèse en cours, un deuxième projet d'archivage est mis en place en partenariat avec le centre Arcanes [12] pour récolter, classer et indexer les photographies du lieu étudié. C'est notamment grâce au travail des photographes que cet inventaire pourra être finalisé. Ce dépôt du fonds de photographies servira non seulement à explorer les modalités d'archivage contemporaines du graffiti, mais également à interroger par la suite ma position sur mon terrain ethnographique. Cela lui permettra de pratiquer une réflexivité sur sa propre recherche et sur son positionnement particulier dans le terrain de thèse qui n'est jamais neutre ni pour la recherche ni pour la construction d'une connaissance.

Conclusion

Des nouveaux intermédiaires de l'art urbain et du graffiti fleurissent dans les institutions et les associations, témoignant de l'évolution de l'intégration de l'art urbain dans le monde de l'art marchand. Dans cet article, nous avons exploré la croissance d'un réseau d'acteur·ices engagé·e·s dans la promotion et la conservation numérique de cet art urbain, mais aussi de nouvelles initiatives dans l'objectif de préserver les productions. L'augmentation du nombre d'acteur·ices intermédiaires s'accompagne d'une croissance observable des choix de l'art urbain (street-art et illustrations) dans les commandes publiques et privées de chantiers mais aussi dans les programmation de médiations urbaines et d'inclusion des habitant·e·s dans les processus de mutation urbaines (Festival RUN à Nancy, l'association Le MUR Oberkampf à Paris et le MUR 93 à Saint Denis, l'association Teenage Kicks à Rennes, etc.).

L'influence persistante de la photographie dans la conservation et la documentation du graffiti, et ce même depuis ses tout débuts a été soulignée tout au long de cet article. La photographie, en tant qu'outil fondamental de l'ethnographie, joue un rôle crucial dans la préservation de ces productions éphémères. Les photographes, à travers leurs archives, contribuent non seulement à documenter l'évolution de ces formes d'art, mais ils sont également des gardien·ne·s de la mémoire, capturant des instantanés de l'histoire urbaine. Reste aux chercheur·euse·s la nécessité de déterminer de quelle mémoire il s'agit. Alors que les artistes conservent leurs archives personnelles et les exposent (voir la récente publication des black books de Bando et d'Akay), les initiatives entrecroisées entre artistes, entre chercheur·euse·s et artistes, ou encore parmi les différentes scènes nationales ou internationales, sont plus rares. Nous pouvons ainsi espérer que les futurs travaux de ce champ produisent des analyses qui construisent des regards croisés et des mémoires collectives plus transversales, visant à documenter avec objectivité les productions réalisées dans les lieux en transition et les friches urbaines.

Bibliographie

"Writers", le documentaire culte sur l'histoire du graffiti parisien, <https://www.telarama.fr/cinema/writ...>, 155904.php, 3 avril 2017, consulté le 22 mars 2023.

Artières Philippe (2012), *La police de l'écriture : l'invention de la délinquance graphique : 1852-1945*, Paris, Découverte (coll. « Sciences humaines et sociales »), 182 p.

Becker Howard Saul (1982), *Les mondes de l'art*, Paris, France, Flammarion, 379 p.

Benefiel Rebecca (2010), « Dialogues of Graffiti in the House of the Four Styles at Pompeii » dans *Ancient Graffiti in Context*, s.l., Routledge.

Brassaï (1961), *Graffiti de Brassaï*, Paris, France, Editions du temps, 43 ; 104 p.

Broqua Christophe, Abriol Stéphane, Chantraine Renaud, Chenu Caroline, Douris Vincent, Loux Françoise, Molle Florent et Musso Sandrine (2021), *VIH/SIDA : l'épidémie n'est pas finie* : [exposition, Marseille, Mucem, 15 décembre 2021-15 mai 2022, Paris Marseille, Anamosa Mucem.

Calogirou Claire (2012), *Une Esthétique Urbaine : grapheurs d'Europe*, Paris, France, L'oeil d'Horus, 191 p.

Calogirou Claire (2005), « Réflexions autour des Cultures urbaines », *Journal des anthropologues*, 2005, n° 102-103, no 3, p. 263-282.

Casilli Antonio A (2014), « Anthropologie et numérique : renouvellement méthodologique ou reconfiguration disciplinaire ? », *Anthrovision*. Vaneasa Online Journal, 1 février 2014, 2.1.

Cooper Martha et Chalfant Henry (1984), *Subway Art*, London, Royaume-Uni, Thames and Hudson, 104 p.

Desvallées André, 2009, « L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques : La question du contexte » dans Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe et Régis Meyran (eds.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Hors collection »), p. 277-293.

Direction de la culture, du patrimoine, du sport et des loisirs et Département de la Seine-Saint-Denis (eds.), 2016, « Histoire de l'ancienne usine Babcock & Wilcox à La Courneuve », Les cahiers du patrimoine, mars 2016, no 4, (coll. « Atlas du patrimoine »), p. 27.

Endensor Tim (2005), *Industrial ruins : Spaces, Aesthetics and Materiality*, Berg, Oxford, 208p.

Explore Paris, 2022, Visite guidée usines Babcock et parcours d'art urbain à La Courneuve, <https://exploreparis.com/fr/3263-hi...>, 2022, consulté le 1 novembre 2024.

Fabre Daniel, 2013, Émotions patrimoniales, Paris, France, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 408 p.

Garrett Bradley L. (2014), « Undertaking recreational trespass : urban exploration and infiltration », *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 39 n° 1, p. 1-13.

Guichard Charlotte (2014), *Graffitis : inscrire son nom à Rome XVIe-XIXe siècle*, Paris, France, Éditions du Seuil, 168 ; 12 p.

Gzeley Nicolas, Lemoine Stéphanie, Laugero-Lasserre Nicolas et Pujas Sophie, (2019), « L'art urbain », *Que sais-je ?*, 5 juin 2019.

Inter-Friches Collectif (2021), « « Bye-bye les friches ! » Densifier la ville sur les friches, une panacée ? », *Métropolitiques*, 15 novembre 2021.

Jacquot Sébastien, Landes Olivier, Herszkowicz Elise, Jbc, Roblot François, Cacouault Damien et Thom Thom (2018), « Les métiers de la territorialisation du street art : de l'intermédiation à la valorisation », *EchoGéo*, 31 juillet 2018, no 44.

Jehel Pierre-Jérôme (2000), « Une illusion photographique », *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues, 1 juin 2000, no 80-81, p. 47-70.

Larrère Mathilde (2021), « Quand la Commune prend les murs », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 1 mars 2021, no 148, p. 69-92.

Le Saux Slimane Aude, (2023), DEVENIR GRAFFEUR- Approche socio-anthropologique de l'embrasement d'une carrière graffiti dans les Mondes du graff' à Montréal et à Rennes : entre processus initiatiques et d'individuation, Université Paris Est Créteil, s.l.

Levin-Richardson Sarah (2019), *The Brothel of Pompeii : Sex, Class, and Gender at the Margins of Roman Society*, s.l., Cambridge University Press, 265 p.

Madani Karim (2021), *Tu ne trahiras point : une plongée dans les entrailles de Paris sur les traces des graffeurs vandales*, Paris, Éditions Marchialy.

Mensch Nicolas (2013), *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, Thèse de doctorat, Besançon, s.l.

Mott Carrie et Roberts Susan M. (2014), « Not Everyone Has (the) Balls : Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography », *Antipode*, 2014, vol. 46, no 1, p. 229-245.

Nomeikaite Laima (2017), « Street art, heritage and embodiment », *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 20 novembre 2017, vol. 3, no 1, p. 43-53.

Olivier de Sardan Jean-Pierre (1995), « La politique du terrain », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1 octobre 1995, no 1, p. 71-109.

Offenstadt Nicolas (2018), *Le Pays Disparu. Sur les traces de la RDA*, Stock, Paris, 250p.

Pabón-Colón Jessica Nydia (2018), *Graffiti Grrlz : Performing Feminism in the Hip Hop Diaspora*, s.l., NYU Press, 276 p.

Pinto Catarina Vaz (2017), « Street Art & Urban Creativity », *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 20

novembre 2017, vol. 3, no 1, p. 114-114.

Raibaud Yves (2015), *La ville, faite par et pour les hommes : dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'œil*, Paris, France, Belin, 78 p.

Raibaud Yves (2012), « Genre et espaces du temps libre », *L'Information géographique*, 25 juillet 2012, Vol. 76, no 2, pp. 40-56.

Raibaud Yves (2007), « Le genre et le sexe comme objets géographiques. Sexe de l'espace, sexe dans l'espace, » Pessac France.

Rivière Georges Henri (1938), « Le musée de terroir de Romenay », *Folklore paysan*, 1938, 9e année, pp. 300-301.

Tremblin Mathieu (2021), *Pratiques artistiques urbaines et création-recherche : récits d'expériences, dialogues et enjeux*, thèse de doctorat, Strasbourg, s.l.

Vaslin Julie (2021), *Gouverner les graffitis*, s.l., Grenoble (Presses universitaires de).

Vitrani Hugo (2011), 56 graffeurs à la cour de Versailles, <https://www.mediapart.fr/journal/cu...>, 21 juin 2011, consulté le 5 novembre 2024.

Vivant Elsa (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?*, s.l., Presses Universitaires de France.

Yang Chorong (2014), *Graffiti et Street art : étude des discours historiographiques et de la critique esthétique d'une forme sociale de modernité visuelle*, Thèse de doctorat, Grenoble.

Notes

[1] Les usager•ère•s des friches sont multiples, leurs pratiques ne sont pas forcément illégales en elles-mêmes mais leurs présences dans ces lieux n'est souvent pas permise par les propriétaires des lieux.

[2] Le terme est souvent utilisé par les aménageur•euse•s pour parler des « potentialités futures » (Inter-Friches 2021). Ce sont des réservoirs d'espaces urbanisables, de biodiversité ou de partage.

[3] Le projet a pris place de manière illégale et ce terme vernaculaire est utilisé par les artistes pour montrer cet aspect.

[4] Dont le projet « La Fabrique des Cultures » déposé pour la reconversion du site de Babcock, a été lauréat en 2017.

[5] Nous ne ferons ici ni une tentative de définition du *street-art*, ni une distinction entre les différents types de graffitis, entre ceux dits « vandales » et les autres, pour lire une discussion sur le sujet voir Ross (ed.), 2015.

[6] L'urbex est un néologisme, contraction des termes anglais « urban » et « exploration ». C'est une pratique qui consiste à visiter des lieux abandonnés (voir les travaux de Nicolas Offenstadt (2018), Tim Endensor (2005) ou Bradley Garret (2014). Voir la notice de géoconfluences : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/exploration-urbaine-urbex-et-ruin-porn>

[7] Le graffiti qui se pratique aux États-Unis dans les années 1960 arrive en France dans les années 1980, voir le documentaire « Writers, 1983-2003, 20 ans de graffiti à Paris ».

[8] Voir le travail du photographe Alain Amet qui a pris en photo les œuvres de War ! Elles sont consultables sur le site du photographe : <https://alainamet.fr/fr/portfolio-61497-war>

[9] La collection d'Agnès B a conservé depuis très tôt des œuvres d'art urbain.

[10] Créé et soutenu par la fédération de l'art urbain

[11] Toute entrée dans les archives (Arcanes ou Mucem) fait l'objet d'une demande d'autorisation aux artistes et photographes et ne se fait qu'après l'accord signé de la part des participant•e•s.

[12] Centre National de Ressources numériques de l'art urbain : <https://arcanes.art/>