Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art

Facing the Urban: Art Libraries, Graffiti and Street Art

Christian Omodeo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6963>

DOI : 10.4000/perspective.6963

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 195-202

ISBN : 9782917902325

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christian Omodeo, « Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art », *Perspective* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6963>

Face à l'urbain : bibliothèques d'art, graffiti et street art

Christian Omodeo

L'urbain est aujourd'hui perçu comme un levier à activer pour penser la société du XXI^e siècle¹. Il est donc normal que des chercheurs de formations différentes s'intéressent à la ville et à ses modes de fonctionnement, afin de répondre à la demande croissante de travaux aptes à améliorer la gestion de l'espace urbain. Ces dernières années, les chercheurs ont imaginé la ville comme un laboratoire de la pensée démocratique ou comme un territoire voué à la géolocalisation marchande sans trop faire de distinctions, tant le besoin d'appréhender l'urbain pour parfaire sa gestion et son exploitation était fort. Des géographes, urbanistes, architectes et sociologues ont été encouragés à accumuler de grandes masses de données statistiques pour fonder de nouvelles manières d'appréhender la ville, à un tel point que ces graphiques attirent désormais l'intérêt des artistes (**fig. 1a-b**). Mais quel est, à ce stade, le réel apport des sciences humaines – et plus particulièrement de l'histoire de l'art – à ce débat, qui fait de la ville-monde un substitut idéal de l'état-nation dans la réflexion politique, sociale, économique, écologique et culturelle des décennies à venir² ? Et quel est, de manière plus spécifique, le rôle des bibliothèques d'art face à un horizon de lecture si profondément transdisciplinaire ?

L'urbain n'est pas un enjeu artistique récent. Au cours du XX^e siècle, la ville est progressivement devenue un lieu de création et d'exposition d'un art souvent indépendant des instances officielles. Même en limitant notre regard à l'échelle d'une seule ville – Paris –, les affiches du XIX^e siècle, les photographies d'Atget, la manifestation de Dada à Saint-Julien-le-Pauvre en 1921 et le regard porté sur la ville par les Situationnistes, peu avant que les étudiants révoltés recouvrent les murs d'affiches en mai 1968, montrent la continuité et la richesse d'une production collectée par les bibliothèques d'art, pour ses qualités artistiques. Il en va tout autrement de ces pratiques irrespectueuses de l'esthétique occidentale, classées sous les étiquettes de graffiti et street art, qui voient le jour en dehors des circuits institutionnels et des écoles d'art, pour

faire leur apparition en Europe vers la fin des années 1970³. Si, depuis, celles-ci se juxtaposent et constituent une alternative aux formes institutionnelles d'art public, la collecte et la conservation de la documentation qui les concernent par des bibliothèques d'art est relativement décevante.

Comment inverser cette tendance ? Et est-ce véritablement nécessaire ? La nature même de ces cultures urbaines, et la déconstruction des frontières artistiques qu'elles produisent – frontières autrefois essentielles au fonctionnement de l'histoire de l'art –, les rend-elles incapables d'intégrer les bibliothèques d'art ? En l'absence d'un débat suffisamment approfondi sur ces questions au cours des dernières années, cet article souhaite fournir une vue d'ensemble des rares fonds documentaires disponibles à l'échelle internationale, tout en élargissant le cadre d'analyse aux politiques d'acquisition des musées et à la programmation des centres d'art contemporain. Il est ici question d'étudier le travail effectué par les bibliothèques, lieux de savoir et détentrices des sources, mais aussi par les musées et le monde de la recherche, afin de fournir des éléments de comparaison utile à la formulation de propositions pour les années à venir.

1a-b. Mathieu Tremblin, *Street Art Evaluation* « What is Commissioned Street Art the Name of ? », et détail (b), Lisbonne, 2016.

La patrimonialisation de l'art urbain : un état des lieux

Les années 2000 ont été marquées par la constitution de nouveaux fonds dans des bibliothèques et des musées, en Europe comme aux États-Unis. Ces ensembles ont offert aux chercheurs un premier accès à l'histoire des cultures urbaines, comme le graffiti et le street art, qui avaient jusqu'alors été étudiés presque uniquement par les sociologues. Le renversement de cette tendance n'a pas vraiment été explicité, mais ce revirement dans le domaine de la création et de la constitution de fonds documentaires fonde aujourd'hui la réflexion sur les lignes directrices des actions futures.

Parmi les bibliothèques, la Cornell Hip Hop Collection, créée au sein de la Cornell University Library d'Ithaca en 2007, représente l'un des cas les plus intéressants. Cette institution dispose d'un fonds documentaire qui continue d'être enrichi avec régularité. Celui-ci touche à l'histoire du graffiti newyorkais et américain, mais le centre d'intérêt principal de cette collection reste la culture hip hop au sens large du terme. Les acquisitions, en 2011, des archives d'*IGTimes* (fig. 2) – l'une des plus importantes revues consacrées à ces cultures – ou de celles du graffeur Richard "Seen" Mirando et de Charlie Ahearn, le réalisateur du film *Wild Style*, sont exemplaires, mais il est fort probable que de nouveaux fonds viennent enrichir cet ensemble dans les années à venir⁴.

Il est difficile, en revanche, de porter un jugement sur la bibliothèque qu'Urban Nation est en train de créer à Berlin autour de la collection

de livres et de magazines de la photographe newyorkaise Martha Cooper, car ce projet est encore en cours de réalisation. Un tel ensemble mettra finalement à la disposition des chercheurs des références bibliographiques jusqu'ici absentes des bibliothèques publiques européennes. Il se singularise aussi par le fait qu'il est plus fréquent de voir des archives européennes partir outre-Atlantique, que le contraire.

Le monde des musées a aussi contribué à une plus large reconnaissance de l'art urbain au cours des quinze dernières années, en proposant des critères de patrimonialisation alternatifs et complémentaires à ceux présentés par le marché de l'art. Le travail sur l'histoire du graffiti mené par Claire Calogirou au MuCEM de Marseille a été le premier du genre. Les acquisitions du musée marseillais ont attiré l'attention sur des catégories d'objets comme les *black-books* – les livres de *sketches* des graffeurs – jusqu'alors ignorées⁵. Ceci explique l'attente que suscite l'exposition monographique qui présentera une vue d'ensemble de cette collection, jusqu'ici sous-exploitée par l'ensemble de la communauté scientifique.

La « redécouverte » de la Wong collection par Sean Corcoran, peu après sa nomination au sein du Museum of the City of New York, complète le cadre esquissé par les campagnes du MuCEM. Offerte par Martin Wong en 1994, cette collection a attendu dix ans avant d'être attentivement inventoriée, étudiée et exposée⁶. De ce point de vue, le travail de Corcoran est exemplaire non seulement pour sa capacité à respecter la diversité des pratiques artistiques et des moyens de documentation présents dans ce milieu, mais aussi pour sa volonté de mettre en valeur le rôle et la personnalité du créateur de cette collection, Martin Wong. Ce dernier était lui-même un artiste et côtoya de nombreux graffeurs et artistes habitués à travailler dans le milieu urbain.

Les campagnes menées par le MuCEM et par le Museum of the City of New York contrastent, ainsi, avec la dispersion insensée de la collection de graffiti constituée au cours des années 1980 par

2. Le portfolio contenant les 15 numéros d'*IGTimes*, 1984-1994, Paris, Collection Le Grand Jeu.

le musée de Groningen, vendue aux enchères en 2004⁷. Elles comblent, aussi, l'absence d'un recensement ponctuel des œuvres éparses dans différents fonds publics, à une époque où ces références seraient profitables aux nombreux centres d'art contemporain qui intègrent ces nouveaux langages dans leur programmation et consacrent des expositions au graffiti et au street art – ou à des artistes contemporains issus de ces milieux. L'Institute of Contemporary Art de Boston, le Brooklyn Museum, le Centro de arte contemporáneo de Malaga et le Palais de Tokyo à Paris, ou encore la Hong Kong Contemporary Art Foundation, figurent parmi les lieux les plus engagés dans une telle démarche, aux côtés de projets ponctuels qui intègrent ces courants au sein des Biennales, comme celle de Venise⁸. Des musées sont même en train de voir le jour, comme le Millenium Iconoclast Museum of Art de Bruxelles, le Museum of Urban Contemporary Art de Berlin ou l'Art 42 à Paris.

À différentes échelles, ces projets esquissent une réflexion longuement attendue autour du sens que le transfert d'une esthétique urbaine à l'échelle muséale implique. Le débat qu'ils engendrent accorde, toutefois, une attention privilégiée au contemporain, sans garantir une prise de recul par rapport à l'image déformée de ces cultures urbaines qui a été bâtie au cours des dernières décennies. Une mise à distance aiderait, pourtant, à avoir conscience des nombreux outils conceptuels qui ont été utilisés pour décrypter ces pratiques qui se différencient des formes institutionnelles d'art public. De ce fait, écrire l'histoire et faire l'historiographie du graffiti constitue un passage obligé pour comprendre comment les principales bibliothèques d'art ont intégré ces cultures urbaines dans leurs collections au ^{XX}^e siècle, afin de mettre en évidence les manques éventuels à combler.

L'art urbain comme champ du savoir

L'ambiguïté esthétique qui entoure depuis longtemps ces pratiques artistiques identifiées avec les termes de graffiti et de street art a constitué le principal frein à la collecte d'ouvrages consacrés à ces sujets par les bibliothèques d'art. Pendant des décennies, toutefois, plusieurs champs du savoir ont intégré ces pratiques au sein de différents débats, contribuant à alimenter les fonds documentaires de livres et de catalogues plus ou moins proches de ces sujets.

La découverte et l'analyse des peintures rupestres par les archéologues figurent de manière récurrente dans les manuels consacrés à l'art urbain. Si le support pariétal constitue un parallèle fascinant, ces rappels des origines des graffiti oublient que l'emploi de ce terme pour identifier différentes formes d'écritures murales populaires et non autorisées est le fruit d'une tradition historiographique inaugurée par les antiquaires du ^{XVII}^e siècle et non pas par des spécialistes de la préhistoire. Antonio Bosio l'emploie dans *Roma Sotterranea* (1632), avant que l'ouvrage *Graffiti de Pompéi* (1856) du jésuite Raffaele Garrucci ne contribue au rayonnement international de ce mot et du cadre de lecture épigraphique qu'il sous-tend⁹. Les publications sur les inscriptions murales constituent, encore aujourd'hui, un champ d'études reconnu des sciences archéologiques, mais, en 1940, à l'époque de la découverte de la grotte de Lascaux et des études qu'elle suscite, les peintures rupestres s'inscrivent dans un tout autre cadre intellectuel. Il est alors question d'exploiter le potentiel conceptuel du terme graffiti en suivant le chemin tracé par la publication des premières photographies de murs recouverts de signes et d'écritures de Brassai dans la revue *Minotaure* en 1933¹⁰. L'esthétisation d'une pratique populaire à travers l'œil de l'artiste ou du photographe qui filtre et sélectionne un matériel digne d'attention constitue un tournant majeur dans l'histoire de la réception du graffiti et contribue massivement à son entrée dans les bibliothèques d'art. Au cours des décennies suivantes, l'appréciation esthétique de ces signes urbains par des artistes et des intellectuels, comme Jean Dubuffet¹¹, devient une constante. Elle participe même de l'apparition d'un nouvel intérêt pour ces impulsions artistiques spontanées, qui autorisent à penser le graffiti comme « une activité au sein de et à travers laquelle la "nature" même se développe et se structure de cette manière protéiforme, changeante et qui semble résister presque irrémédiablement à toute tentative d'analyse¹² ». On s'intéresse alors au graffiti « brut » des autodidactes ou des malades mentaux, comme Fernando Oreste Nannetti¹³, même si l'alphabétisation poussée de la société occidentale après la Seconde guerre mondiale réprime cette tendance, suscitant la réaction de Michel Thévoz, pour qui : « le conditionnement sélectif nommé éducation consiste à bloquer certaines aptitudes et à en

3. Roland Reagan devant le mur peint par John Fekner dans le Bronx, en août 1980.

4. Stephen Torton, Jean-Michel Basquiat and Rammellzee exiting *Maxflied*, Los Angeles, 1982.

surdévelopper d'autres selon une répartition qui obéit aux exigences socio-économiques de la civilisation occidentale¹⁴ ».

Au tournant des années 1960, l'étude des capacités sémantiques des écritures murales et l'analyse des mécanismes de l'iconosphère du quotidien prennent le dessus sur l'archéologie et l'art brut, soutenues par l'intérêt que les révoltes étudiantes suscitent auprès des chercheurs. Qu'il s'agisse d'affiches politiques, de simples phrases ou de pochoirs représentant des icônes de la culture pop naissante, l'art de rue devient un fait politique que l'on documente à travers des livres, fanzines et catalogues qui attirent l'attention des bibliothèques d'art. Il s'agit de la dernière grande

vague d'intérêt pour le graffiti, peu avant que l'apparition d'une nouvelle culture calligraphique dans les rues de Philadelphie et de New York sème le trouble autour de 1970.

Incapable de saisir la véritable nature de ce phénomène, la presse l'apparente à d'autres écritures murales ou reconnaît dans ces graffiti une nouvelle forme d'art – voire même un nouveau courant de l'art moderne –, tandis qu'une lecture sociale et politisée, incarnée par des livres comme *The Faith of Graffiti* de Norman Mailer et *Kool Killer ou l'insurrection par les signes* de Jean Baudrillard (1974), voit le jour. Pour contrer de tels propos, le néolibéralisme américain bâtit une « théorie de la vitre brisée » qui inscrit le *writing*, le nom

donné à cette culture par ses propres acteurs¹⁵, dans un plus large processus de pénalisation de la pauvreté¹⁶. L'image de Ronald Reagan devant les pochoirs peints par John Fekner dans le South Bronx, l'un de ces quartiers pauvres où le *writing* vit le jour, symbolise à la perfection cette tentative néolibérale visant à faire du graffiti le symbole de la crise sociale, politique et économique que New York venait de traverser (fig. 3). Le scénario des années 1980 est déjà écrit : les galeries de Manhattan sélectionnent une version édulcorée du graffiti et intègrent cette culture dans l'ancienne matrice formelle occidentale. Le *writing*, forme d'expression africaine-américaine, est alors « blanchi », selon un schéma similaire à celui déjà mis en œuvre dans le champ musical, avec le blues ou le jazz. Face à un tel scénario, les bibliothèques d'art suivent la voie tracée par le marché de l'art, collectant les ouvrages consacrés à des artistes comme Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, l'un des rares artistes africains-américains travaillant à Manhattan, sans percevoir que ce dernier s'inspire autant du lettrage abstrait de Cy Twombly que de l'*Ikonoklast Panzerism* de Rammellzee (fig. 4). On comprend, alors, que la raison principale de l'absence d'une étude approfondie de la production théorique de ce dernier – fondamentale pour une meilleure appréciation de l'œuvre de Basquiat – dépend aussi de l'absence d'ouvrages qui lui sont consacrés dans les bibliothèques d'art¹⁷.

La diffusion de la « théorie de la vitre brisée », qui ouvre inévitablement la voie à la répression dans la rue¹⁸, a aussi suscité des débats inattendus dans le monde académique. Jeff Ferrell a été le premier à questionner l'apparition d'une esthétique de l'autorité vouée à contrôler la présence de messages et d'images non autorisés par les institutions dans l'espace public. Ses études ont ouvert la voie à des recherches entre art et droit comme celles de Jacob Kimwall, *The G-Word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, et Alison Young, *Street Art, Public City. Law, Crime and the Urban Imagination*¹⁹.

Ces dernières années, celles de la découverte du street art par le marché de l'art et de l'apparition des réseaux sociaux, le graffiti s'adapte aux canons supposés du monde de l'art, suivant un parcours similaire à d'autres formes d'*outsider art*, parce que « la transgression ne concerne plus l'introduction de l'art *outsider* au musée, mais la question de l'entrée au sein de la sphère de l'art "officiel"²⁰ ». Des livres d'artistes, comme

Chiaroscuro par Cokney et Hugo Vitroni, *Probation Vacation. Lost in Asia* d'Utah & Ether et *No Time for Fame*²¹ (fig. 5), s'éloignent, ainsi, des préoccupations calligraphiques jusqu'alors dominantes dans ce milieu²², pour définir – en opposition à l'esthétique de l'autorité citée ci-dessus – une esthétique du vandalisme qui questionne autant le geste du graffeur que la dimension matérielle de l'effacement. Cette démarche, centrée autour de l'artiste/vandale, qui se donne à voir et à lire – mais aussi à arrêter et à juger –, voit toutefois le jour alors même que le milieu académique s'engage dans une redéfinition des outils intellectuels aptes à appréhender les formes de création urbaines. Cette évolution, les bibliothèques d'art tardent à la comprendre et à la documenter, en grande partie parce que bon nombre de ces publications se caractérisent par leur ambition pluridisciplinaire. Par conséquent, si *The Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, sous la direction de Jeffrey Ian Ross, ou des thèses de doctorat comme *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon* de Rafael Schacter et *Banksy Urban Art in a Material World* d'Ulrich Blanché, figurent dans les rayons des bibliothèques d'art ou sur le web, à l'instar de numéros thématiques de revues comme *Rhizomes*²³, le travail fondamental du *Street Art & Urban Creativity Network* et ses publications, sous la direction de Pedro Soares Neves et Daniela V. de Freitas Simões²⁴, ont échappé à l'attention des bibliothécaires. Pourtant, ces travaux témoignent, plus que tout autre, de l'existence d'un réseau de chercheurs capables de porter un débat trop longtemps stagnant, et de faire du graffiti un champ d'étude à même de nourrir une plus large réflexion sur l'urbain.

Les bibliothèques d'art face aux frontières de l'art

Tout au long du xx^e siècle, l'histoire de l'art a élargi son corpus et a contribué à l'élaboration de nouveaux champs du savoir. Les historiens de l'art ont participé à de nombreux débats transdisciplinaires, et se sont aussi révélés perméables à des questionnements induits par le graffiti et le street art, depuis les années 1970. L'Art Brut ou encore les relectures post-coloniales des échanges artistiques montrent que des cadres de lecture nouveaux ont déjà vu le jour. Les différentes vagues d'intérêt pour le graffiti et l'historiographie des études consacrées à ce mot-valise, décrites plus haut, sont aujourd'hui

5. Cockney, Hugo Vitrani (commissariat), vue de l'installation *Guerre du Nord*, Paris, Palais de Tokyo, juin 2014.

bien représentées dans les bibliothèques d'art du monde entier et confirment qu'un nouvel élargissement des rayons pourrait être envisagé.

L'augmentation considérable de journées d'études et de colloques sur l'art urbain ou l'art dans l'espace public²⁵, ainsi que des projets de recherche comme *L'Informationssystem Graffiti in Deutschland Ingrid* – une base de données recensant 120 000 photographies des archives judiciaires de Mannheim, Cologne et Munich, qui documentent l'histoire du graffiti en Allemagne entre 1983 et 2015²⁶ – montrent qu'un tel processus documentaire ambitieux est déjà en marche. Nul doute que ce genre de démarches trouvera de plus en plus d'espace dans les années à venir, offrant aux bibliothèques d'art la possibilité de devenir un lieu d'étude pour ces chercheurs qui s'intéressent à l'urbain. Les premiers recensements de livres, catalogues, revues et archives nécessaires à l'étude de ces cultures urbaines, disponibles depuis quelques années, devraient faciliter le travail des bibliothécaires en quête d'ouvrages en grande partie absents des bases de données bibliographiques internationales²⁷. Cependant, comme le confirme la Cornell Hip Hop Collection, les contours des nouvelles campagnes d'acquisition devront être pensés en fonction de la nature du fonds destiné à les accueillir.

Celles-ci susciteront probablement quelques réticences, tant la méfiance du monde de l'art à l'égard des cultures urbaines est aujourd'hui encore vivante²⁸. Toutefois, ce sont justement ces politiques d'acquisition qui aident le monde de la recherche à sortir des sentiers battus. Des fonds documentaires permettraient d'analyser d'un nouvel œil la nature esthétique de ces pratiques artistiques²⁹, au moment même où le graffiti et le street art appellent à une reconnaissance, aujourd'hui accordée à la photographie, à l'illustration et à la bande dessinée.

Christian Omodeo,
chercheur indépendant
christian.omodeo@gmail.com

1. Neil Brenner, Peter Marcuse, Margit Mayer (dir.), *Cities for People, not for Profit. Critical Urban Theory and the Right to the City*, Abingdon/New York, 2012.
2. Alain Bertho, « Penser la "ville monde" », dans *Socio-Anthropologie*, n° 16, 2005, en ligne : <https://socio-anthropologie.revues.org/430> (consulté le 7 novembre 2016).
3. La question de la définition de ces pratiques artistiques urbaines restant aujourd'hui problématique, je renvoie à quelques manuels qui en tracent aujourd'hui les contours : Julien Terral, Stéphanie Lemoine, *In Situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, 2005 ; Anna Waclawek, *Graffiti and Street Art*, Londres, 2011 ; Stéphanie Lemoine, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Paris, 2012 ; Magda Danysz, *Anthologie du street art*, Paris, 2015.
4. Pour une vue d'ensemble de ce fonds, voir <http://rmc.library.cornell.edu/hiphop/collections.html> (consulté le 3 juin 2016).
5. Claire Calogirou (dir.), *Une esthétique urbaine : graffeurs d'Europe*, Paris, 2012.
6. Sean Corcoran, Carlo McCormick (dir.), *City as Canvas. New York City Graffiti from the Martin Wong Collection*, New York, 2013.
7. *The Writing on the Wall*, Sotheby's, Amsterdam, 2004.
8. Giorgio De Mitri (dir.), *The Bridges of Graffiti*, Modène, 2015.
9. Charlotte Guichard, *Graffiti. Inscrire son nom à Rome XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, 2014 ; Jérémie Koering, Isolde Pludermacher, « Les graffitis d'artistes : signes de dévotion artistique, Rome, Latium, XV^e-XIX^e siècles », dans *Revue de l'art*, 184, 2, 2014, p. 25-34.
10. Brassai, « Du mur des cavernes au mur d'usine », dans *Minotaure*, n°s 3-4, 1933, p. 3-4. Voir aussi : Brassai, *Graffiti de Paris*, Paris, 1961.
11. Renato Barilli (dir.), *Dubuffet e l'arte dei graffiti*, Milan, 2002.
12. « Un'attività in cui e attraverso cui la stessa "natura" umana si sviluppa e struttura in quel modo proteiforme, mutevole e che sembra resistere quasi senza appello a ogni tentativo di analisi », Andrea Baldini, « Introduzione », dans Joseph Margolis, *Che cos'è un'opera d'arte*, Milan/Udine, 2011, p. 7-8 (traduction de l'auteur).
13. Lucienne Peiry (dir.), *Nannetti*, Lausanne, 2011.
14. Michel Thévoz, *Art, folie, graffiti, LSD, etc.*, Lausanne, 1985, p. 6.
15. « First of all it's not even called graffiti, it's writing. Graffiti is some social term that was developed (for the culture) somewhere in the 70's », Iz the Wiz, cité par Phase 2, *Style. Writing from the Underground*, Viterbe/New York, 1996, p. 6.
16. Loïc Wacquant, *Les prisons de la misère*, Paris, 1999. Pour une mise en perspective de la « théorie de la vitre brisée », voir Bernard E. Harcourt, *Illusion of Order: The False Promise of Broken Windows Policing*, Harvard, 2001. Un essai, en cours de publication, affronte cette thématique : Ronald Kramer, *The Rise of Legal Graffiti Writing in New York and Beyond*, Basingstoke, 2017 (à paraître).
17. *Ramm-ell-zee*, cat. exp. (Helmond, Gemeentemuseum ; Groningen, Groninger Museum, 1986-1987), Helmond, 1986 ; *Rammellzee. The Equation*, cat. exp. (Rome, Galleria Lidia Carrieri, 1987), Rome/Martina Franca, 1987.
18. Joe Austin, *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*, New York, 2001.
19. Jeff Ferrell, *Crimes of Style. Urban Graffiti and the Politics of Criminality*, New York, 1996 ; Jacob Kimwall, *The G-word. Virtuosity and Violation, Negotiating and Transforming Graffiti*, Stockholm, 2014 ; Alison Young, *Street Art, Public City. Law, Crime and the Urban Imagination*, Abingdon/New York, 2014.
20. Delphine Dori, « Exposer l'Art Brut et l'art contemporain : le rôle des commissaires d'expositions », dans *Marges. Revue d'art contemporain*, 12, 2011, en ligne : <https://marges.revues.org/393> (consulté le 7 novembre 2016).
21. Cokney, Hugo Vitani, *Chiaroscuro*, Paris, 2015 ; Utah & Ether, *Probation Vacation Lost in Asia*, s.l., 2016 ; [Éditions Premier], *No Time for Fame*, Paris, Bruxelles, 2016.
22. La bibliographie sur ce sujet doit beaucoup aux recherches de Markus Mai et François Chastanet. Voir Markus Mai, *Writing Urban Calligraphy and Beyond*, Berlin, 2004 ; Marcus Mai, Thomas Wiczak, *Writing The Memory of the City*, Arsta, 2007 ; François Chastanet, *Pixação São Paulo Signature*, Toulouse, 2007 ; François Chastanet, *Cholo Writing. Latino Gang Graffiti in Los Angeles*, Arsta, 2009 ; François Chastanet, *Dishu: Ground Calligraphy in China*, Arsta, 2013.
23. Rafael Schacter, *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, Londres, 2014 ; Ulrich Blanché, *Banksy. Urban Art in a Material World*, Marbourg, 2016 [éd. orig. : *Konsumkunst: Kultur und Kommerz bei Banksy und Damien Hirst*, s.l., 2012] ; John Lennon, Matthew Burns (dir.), *Graffiti*, numéro special de *Rhizomes. Cultural Studies in Emerging Knowledge*, 25, 2013, en ligne : <http://www.rhizomes.net/issue25/> (consulté le 7 novembre 2016).
24. Jeffrey Ian Ross (dir.), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Abingdon/New York, 2016 ; Pedro Soares Neves, Daniela V. de Freitas Simões (dir.), *Lisbon Street Art & Urban Creativity: 2014 International Conference*, actes du colloque (Lisbonne, NOVA University of Lisbon/Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, 2014), Lisbonne, 2014. Les deux premiers numéros du *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal* sont disponibles en ligne : <http://www.urbancreativity.org/journal-volume-1--2015.html> (consulté le 7 novembre 2016). Il nous semble aussi utile de signaler la prochaine parution : Konstantinos Avramidis, Myrto Tsilimpounidi (dir.), *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City*, Abingdon/New York, 2017 (à paraître).
25. Le Portugal, l'Angleterre et l'Allemagne s'avèrent les pays les plus actifs dans l'organisation de telles rencontres. Depuis 2015, le ministère de la Culture et de la Communication anime en France un débat autour de ces thèmes dans le cadre du projet « Oxymores », mais il faut aussi signaler l'attention portée à ces thèmes par Edwige Fusaro à Nice, voir Edwige Fusaro (dir.), *Street Art (Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives, 29)*, 2015.

26. Voir <http://kg.ikb.kit.edu/1108.php> (consulté le 3 juin 2016). Martin Papenbrock, « Die Bewahrung des Ephemereren. Zur Dokumentation von Graffiti », dans Andrea von Hülsen-Esch (dir.), *Ephemere Materialien*, Düsseldorf, 2015, p. 169-187.

27. Il m'a paru plus important ici de me concentrer sur des problèmes théoriques qui entravent l'enrichissement des bibliothèques d'art. Cependant, pour davantage de précisions sur l'état des acquisitions et des collectes de documents, voir : Christian Omodeo, *Crossboarding. An Italian Paper History of Graffiti Writing & Street Art*, Paris, 2014 ; Christian Omodeo, Pietro Rivasi, « Bookshow », dans De Mitri, 2015, cité n. 8, en ligne : <http://www.thebridgesofgraffiti.com/bookshow-info/> (consulté le 3 juin 2016).

28. Isaac Kaplan, « Street Art Has Mainstream Influence, but Does It Have Art-World Credibility? », dans *Artsy*, 21 juin 2016, en ligne : <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-street-art-has-mainstream-influence-but-does-it-have-art-world-credibility> (consulté le 7 novembre 2016).

29. Andrea Baldini, *Public Art: A Critical Approach*, thèse, Temple University, Philadelphie, 2014 ; Martin Irvine, « The Work on the Street: Street Art and Visual Culture », dans *The Handbook of Visual Culture*, Londres, 2012, p. 235-278.