POSTFACE par Mathieu Tremblin

En tant qu'artiste-chercheur travaillant sur l'art urbain, l'équipe VON m'a invité à rédiger cette postface. Ancien *writer*, ce sont leurs signatures et leurs pièces qui ont retenu mon attention quand j'ai emménagé à Strasbourg en 2015. Leurs blazes, tout d'abord, m'ont interpellé parce qu'ils me renvoyaient à une certaine familiarité liée à la province dans leur approche du *graffiti writing* [1], avec un imaginaire pétri par la bande dessinée franco-belge et un certain goût pour l'humour polyglotte et l'autodérision. Ensuite, ce sont les slogans qui accompagnaient leurs fresques qui m'ont touché parce qu'ils assumaient l'héritage politique du graffiti français, plutôt que de lorgner vers une Amérique mythifiée [2]. Enfin, la qualité plastique de leur style était sujette à controverse dans le milieu graffiti et dans la presse locale, alors que je m'y reconnaissais totalement, parce qu'elles s'inscrivaient dans une lignée graphique dite de l'« *antistyle* **[3]** », que j'associe volontiers aux fresques roulantes new-yorkaise du *writer* BLADE dans les années 1970, mais aussi à la liberté de style du mouvement artistique de la **Figuration** libre, avec par exemple le collectif Banlieue-Banlieue actif dans les années 1980 autour de Paris.

Ce texte est construit en deux parties intitulées « Autoformation et culte du cargo » et « Pouvoir et vouloir ». La première partie a pour but de contextualiser l'émergence en France d'une culture du *writing* qui se détache des archétypes parisiens posés par les pionniers dans les années 1980. D'un territoire à l'autre, la culture globalisée du *writing* peut difficilement être transposée telle quelle puisque les villes de province ne disposent pas des mêmes densité urbaine, infrastructures et réseaux de transport que les capitales. J'argumente que le développement de modalités d'inscription propres à une typologie urbaine n'a rien de providentiel, mais qu'il vient au contraire surligner des caractéristiques propres à la fabrique de la ville où ces pratiques de graffiti s'épanouissent. Elle s'adresse en particulier aux néophytes et aux amateur·ices de la culture du *writing* qui veulent en savoir un peu plus sur les réflexions qui accompagnent la pratique du *writing* depuis une vingtaine d'années dans le champ académique. **La seconde partie de ce texte vise** à restituer la singularité du parcours **des VON** et à exemplifier ce en quoi la pratique du *writing* chez **les membres de ce *crew* (« équipe » en français)** conserve les traces d'une relation à la ville marquée par la frontière entre l'Alsace et l'Allemagne. **Elle est rédigée** dans un style d'écriture plus proche du récit de vie. **Son titre est comme** un clin d'œil à la capacité extraordinaire des *writers* à modifier notre perception paysage urbain.

AUTOFORMATION ET CULTE DU CARGO

Le *graffiti writing*, le skateboard ou la free-party sont des pratiques sociales et créatives qui s'épanouissent sans cadre institutionnel. Inscription « sauvage » avec divers outils sur tous les supports, déplacements et figures acrobatiques avec une planche à roulettes sur le mobilier urbain, fabrication et installation nomade de sound system dans des friches : leur raison d'être s'accorde avec le terrain urbain et leur expérience s'offre aux sens sans médiation. Ces pratiques relèvent de ce que le philosophe américain Richard Shusterman désigne comme des esthétiques pragmatistes [4], parce qu'elles prennent forme dans l'action et en situation, plutôt que dans un atelier ou un musée. Elles encouragent à mettre en œuvre un

processus où la création et la vie quotidienne sont confondues, plutôt que d'en proposer une contemplation distanciée. Elles actent le pouvoir transformateur de formes de vie sur nos vécus et imaginaires urbains, plutôt que leur taxidermie dans le champ de l'art institué.

L'apprentissage du *writing* **passe par** une autoformation. Cette formation se déploie dans le contact urbain direct avec les diverses formes du graffiti et ses acteur·ices, puis avec leur médiation par le biais des publications spécialisées. Elle mobilise un exercice du pied, du regard et de la main en autonomie ou avec des tiers, que ce soit à travers l'exploration des formes urbaines, l'identification de spots à investir ou la réalisation d'inscription stylisée. Cette autoformation procède par mimétisme et répétition, depuis une pédagogie verticale avec une transmission de connaissance conventionnelle (du maître à l'élève), vers des formes empruntant à l'éducation populaire qui privilégient une transmission critique qui encourage l'autonomie et l'émancipation (théâtre forum ou maître ignorant·e). La dimension pragmatique du graffiti oscille entre l'expérience solitaire d'inscription et le retour d'expériences des pairs qui permet de résoudre collectivement les difficultés rencontrées ou de se dépêtrer des situations qui semblent inextricables : recours aux outils les plus adaptés en fonction de l'échelle du motif ou de la surface à peindre ; stratégies pour intervenir sur des endroits prisés ou gardés ; tactiques pour échapper à la surveillance ou la police ; équilibre entre la vie civile et l'activité vandale ; *etc*.

En tant qu'« art autodidacte », le caractère — presque — inchangé des principes du *writing* sur une soixantaine d'années est le fruit d'un double mouvement. L'initiation par les pairs et le récit des tiers garantissent que la culture persiste et parvienne encore à échapper à l'institutionnalisation, puisque son caractère informel, appropriationniste et illégal semble impossible à exclure. Cependant, à la place de cette normalisation extérieure au milieu, nombre de *crews* se sont efforcés, depuis ses origines américaines dans les années 1960, d'élever cette pratique au rang d'« art » — *graffiti art*. Certains font des fresques ornementales spontanées ou commanditées sur les façades aveugles des bâtiments, d'autres des expositions en déclinant le style du *writing* sur des supports consacrés, comme la toile tendue sur chassis. Cette considération s'est appuyée en partie sur une hiérarchie esthétique liée à l'histoire de la peinture, selon laquelle le labeur reconnaissable dans une forme ferait office de valeur artistique. Parce qu'elles demandent plus d'élaboration plastique et de moyens, les pièces (« graffs » en français) sont légitimes à recouvrir les tags ou les *throw-ups* (« flops » en français) effectués avec une économie de gestes. Mais aussi, parce qu'elles sont plus séduisantes, les pièces sont plus à même d'être valorisées, à des fins de représentation ou de commercialisation. Elles participent de cette manière à une **pacification** du paysage urbain, tandis que les inscriptions illégales sont utilisées comme repoussoir, tantôt par les amateur·ices, tantôt par les praticien·nes même. Cela semble contre-intuitif, mais tout·e *writer* (« tagueur·se » ou « graffeur·se » en français) confirmera que c'est bien de l'inverse dont il s'agit : si tout le monde peut faire un « beau graff » en y consacrant le temps nécessaire, il faut beaucoup plus d'entraînement et de travail pour aboutir à l'épure d'un *hand style* mature et exigeant, et encore plus d'acharnement pour imposer ce signe à la vue des citadin·nes. De sa création à sa réception, c'est dans ce paradoxe que se nichent les enjeux plastique du *graffiti writing*, entre « l'ornement agoniste » du tag [5] et l'embellissement supposé par la fresque, à rebours des attendus

esthétiques du champ artistique.

Comme une boucle rétroactive, c'est parce que la pratique du *writing* se maintient par cell·eux qui la font renaître génération après génération — et évoluer de proche en proche — qu'elle se soustrait à l'institution. À chaque néophyte qui s'y initie, le graffiti se réinvente, comme on parle d'inventer un trésor ; la culture est déjà-là, elle préexiste dans le quotidien comme trace d'un processus qui reste pour une part occultée. L'initiation confère à la pratique du *writing* une dimension de culture du secret. Cette culture du secret encourage le sentiment d'appartenance à une communauté clandestine, et invite à se comporter comme telle. Tandis que le régime de répression et de condamnation des inscriptions (Article 322-1 du Code pénal et brigades anti-graffiti locales ou ferroviaires) rend plus complexe l'apparition de médiateur·ices grand public de sa nature purement vandale et pirate. La culture du *writing* agit comme un « culte du cargo » [6]. De manière immuable, ses « adeptes » réitèrent un ensemble de préceptes ; iels se laissent happer par une « pensée magique » [7] selon laquelle, l'achèvement du parcours d'un·e *writer* devrait passer par un ensemble performatif de gestes, de formes et de spots. Telle une liste à cocher, il s'agirait de les compléter afin d'être considéré·e comme respectable dans la communauté. Il faut maîtriser la rue — avec le plus possible de tags et *throw-ups* — ; contrôler les réseaux de transport — bomber les métros et les trains — ; exceller dans la propreté et l'inventivité des pièces et des fresques — jusqu'à imposer son école esthétique. Cette conception, avérée, correspond à une période et à un lieu donné qui en a défini les canons et qui se sont propagés avec sa globalisation. Des années 1970–1980 aux États-Unis, à son apparition dans les métropoles d'Europe et d'ailleurs dans les années 1980–1990, c'est cette version du graffiti qui s'est imposée comme forme d'écriture urbaine dominante dans le paysage urbain actuel. Les mégalopoles qui ont vu émerger la forme contemporaine du graffiti ont, de par leur typologie urbaine, établi des archétypes à la pratique, fondements de sa reconduction comme discipline plutôt que comme jeu urbain — c'est-à-dire un ensemble de règles auxquelles il faudrait se soumettre. Ce faisant, iels omettent d'interroger les tenants et aboutissants de leur ville, susceptibles de modifier le cadre de leur expérience et de leur pratique.

Mais cette compréhension du *writing* en tant que mouvement créatif et social mondialisé réserve un point aveugle. Il tient à une méprise propre au contexte capitaliste de son existence, que l'apparente simplicité sémantique du geste d'inscription égocentré tend à masquer [8]. L'assimilation de ce jeu urbain à une compétition — aussi amicale ou agressive qu'elle semble être — rend ses praticien·nes perméables à de nombreuses valeurs et idéologies. Et certain·es se laissent influencer par celles les plus anti-sociales **[9]** parce qu'iels croient pouvoir exercer leur activité de manière indépendante, sans se préoccuper de la réalité qu'elle recouvre ou induit. L'absence de lecture politique de la pratique produit, tant chez les praticien·nes que chez les amateur·ices, une essentialisation du mouvement qui encourage des formes de purisme. Et la propagation de la culture par l'image photographique et l'écriture éditoriale parachève ce constat en figeant certains canons esthétiques attenant aux particularismes urbains de New York, puis peu à peu, de Paris, Madrid, Berlin, etc., soit en négligeant les configurations les plus singulières. Face au mythe du *writing* new-yorkais, comment envisager d'autres manières de dessiner à échelle humaine le paysage urbain, si l'on considère que les

modalités canoniques d'intervention nécessitent la présence d'un réseau de transport métropolitain pour être dignes d'intérêt, comme le récit visuel du livre emblématique *Subway Art* de Martha Cooper et Henry Chalfant paru en 1984 nous invite à le croire ? Qu'est-ce qui pousse les membres des gangs latinos de Los Angeles à élaborer leur propre langage visuel, **nommé** « placas », à partir de la fin des années 1930 ? Est-ce la verticalité de la ville de Sao Paulo qui contraint les lettrages « pixação » à s'étirer pour s'insérer dans les interstices des façades ? Qui se souvient des fresques colorées des années 1980–1990 où la culture du graffiti hip-hop devint pour un temps l'étendard des élans d'éducation populaire dans les quartiers dans les villes moyennes de France ? Ou encore, ces peintures publicitaires maladroites sur les volets roulants des commerçant·es, commandées pour faire disparaître les *hall of fame* de tags n'étaient-elles pas finalement plus sympathiques que les imprimés numériques contemporains ? Et comment continuer à ignorer les traditions d'écriture de pseudonymes et de signes qui précédent le *name writing* américain : des graffitomanes Kyselak et Restif de La Bretonne au XVIII–XIXe siècle jusqu'à OZ à Hambourg ou Alain Rault à Rouen à la fin du XXe siècle, aux fresques politiques antifascistes sur les trains en 1936 contre l'Espagne franquiste, en passant par la verve situationniste graffitée pendant les Événements de Mai 1968 ? Il semble que le caractère vernaculaire d'une pratique de *writing* nous renseigne sur le phénomène urbain, en particulier quand sa typologie est étrangère aux mégalopoles contemporaines.

POUVOIR ET VOULOIR

Au début du XXIe siècle, l'émergence de spécificités territoriales dans la pratique du graffiti atteste de sa maturité en tant que culture visuelle, pétrie par des allers-retours entre pratique, documentation et transmission. D'autres canevas urbains génèrent d'autres spots, désirs et ambitions : des imaginaires graffitiques autres dont on commence à percevoir la cartographie sensible. La remise en cause du récit hégémonique américain s'accompagne d'une considération nouvelle pour des questions jusqu'alors silenciées dans le graffiti : la critique de l'autoritarisme et de l'inclinaison propriétaire ; la mise en crise de la domination masculine et patriarcale ; la résistance aux économies spéculatives et attentionnelles ; l'exploitation extractiviste des sous-cultures autochtones ; la prise en considération des affects et des émotions face aux injonctions normatives ; solidarité comme condition d'existence ; ou encore la création comme véhicule d'une vision affirmative de la vie [10]. C'est à partir de cet éclairage qu'il m'importe de partager le récit d'origine du *crew* VON, en espérant qu'il puisse illustrer une provincialité, singulière, qui s'opposerait à cette globalisation, normative à plus d'un titre, du phénomène du *writing*.

Les trois lettres de VON se déplient en une première signification : « VOLONTÉ », un mot, plutôt qu'un acronyme auquel recourent la plupart des *crews*. Un mot comme une injonction à l'autodétermination, à l'adresse de ses membres tout d'abord, puis de cell·eux qui le découvrent essaimé de prime abord dans le paysage urbain strasbourgeois. S'il est un terrain où le « pouvoir » rencontre le « vouloir », c'est bien celui du *writing* où la propagation matérielle d'un pseudonyme repose uniquement sur les forces vives de son auteur·ice. Et il faut une certaine dose de pensée magique pour croire que l'huile de coude et l'acharnement suffisent à

contaminer l'imaginaire des habitant·es d'un territoire, à force d'exposition répétée aux mêmes signes. Il faut d'autant plus d'aveuglement pour penser qu'une pratique décriée par les médias de masse **et qu'un pseudonyme sur lequel ils jettent l'opprobre** puisse générer un jour chez cell·eux qui le croisent du regard autre chose que l'incompréhension voire le dédain de ses concitoyen·nes ou de ses pairs. Et pourtant, si cette version graffiti de la « méritocratie » embrasse le réel — plutôt que de rester dans le domaine de la fiction politique paupérisante — c'est aussi parce que le statut social des acteur·ices du mouvement le leur permet ; la motivation et l'inventivité ne suffisent pas à soutenir le cheminement d'un·e *writer*, il faut aussi savoir adresser les privilèges et les obstacles qui produisent les conditions de la pratique. Il est plus facile d'avoir la connaissance de la scène graffiti lorsque sa famille est issue de la bourgeoisie et permet d'accéder à des formes de mobilité longue distance et à des ressources documentaires, que lorsqu'on est fils ou fille de prolétaire, issu d'une banlieue dortoir ou d'une zone agricole. Il est encore plus difficile de se mettre en porte-à-faux de la loi lorsque l'on est racisé·e — ce dont témoigne Chalfant à propos des premiers émois new-yorkais : si les minorités ont constitué une part conséquente de la première vague des *writers* sur les métros de New York, la pénalisation progressive de ce mouvement naissant a amené dès les années 1970–1980 nombre de jeunes à abandonner leur pratique « sauvage » ou à se tourner vers le travail de commande, parce qu'iels étaient soumis·es à une violence policière raciste, en sus de la répression spécifique du graffiti. Et c'est ce que le groupe permet, une solidarité en actes, dans bien des cas et dans celui du VON en particulier. L'expérience de collectivisation des moyens de production autour d'un objectif commun et désintéressé confère au *graffiti writing* sa richesse et sa complexité. Il sort les membres de l'équipe des logiques consuméristes et les amène à expérimenter une forme d'autogestion, une expérience politique libertaire et transclasse. Si cette configuration advient dans les premiers temps de l'initiation, il se peut aussi que la société capitaliste ne les rattrape, *via* une forme de reconnaissance. *Fame* et infamie d'un même tenant, la célébrité dans la communauté s'accompagne souvent d'une dynamique inverse au sein de la société civile ou les médias de masse où les *writers* deviennent les boucs émissaires du sentiment d'insécurité ou de la paupérisation de zones urbaines.

« VON ELSASS ». VON, entendu comme une préposition dans la langue allemande, indique un point de départ ou une provenance : « de » ou « venant de ». Les VON viennent de quelque part, l'Alsace, à la lisière de l'Allemagne et de la France. Et ce rapport à l'espace apparaît d'emblée comme une reprise et un déplacement de la composition des pseudonymes new-yorkais — TAKI 183, MIKE 171, CAY 161 & JUNIOR 161 —, qui ajoutaient en suffixe de leur nom le numéro de leur rue. Ce faisant, les *writers* de là-bas situaient sur la grille urbaine leur bloc et indiquaient en quelque sorte le chemin parcouru en fonction de l'éloignement du spot où leur tag serait lu. Sur la voix ferrée qui les transporte de Strasbourg à Paris, les VON ont coutume d'ajouter aux trois lettres de leur *crew* le slogan « Elsass Frei » — « Alscace Libre » —, comme pour souligner et rappeler le caractère frontalier du point d'origine de leur pratique collective. Le slogan « Elsass Frei » est le témoin de l'histoire tourmentée du territoire, tiraillé entre la France et l'Allemagne, avec une volonté d'affirmer l'indépendance et le particularisme de l'identité alsacienne.Pour d'autres Alsacien·nes, ce slogan commémore le massacre de Turckheim en 1675 par le Maréchal de Turenne au service du roi Louis XIV lorsqu'il apparaît à maintes

reprises comme protestation sur le monument commémoratif à la gloire de Turenne ; il pointe aussi les « malgré-nous » enrôlés de force dans l'armée nazi pour combattre la France pendant la Seconde Guerre mondiale ; enfin, il signe le renouveau de la mouvance régionaliste avec la remise en circulation du drapeau *Rot Un Wiss* — issu d'un mouvement spontané de la population —, notamment lorsqu'il est hissé au sommet de la cathédrale de Strasbourg en juin 1968. Même récupéré par le combat indépendantiste contemporain contre la fusion des régions, il demeure pour les Alsacien·nes expatrié·es de leur terre — et les VON entre autres — porteur d'espoir : une aspiration ontologique à la liberté dont il ne s'agit pas de laisser le monopole aux identitaires [11].

Une autre signification incluant elle aussi les lettres VON peut être « VIOLENCE » : elle dessine une filiation plus viscérale, autant qu'elle ironise sur la vacuité effective et l'agression supposée que représenterait le graffiti en tant que forme d'expression urbaine. L'origine du groupe se situe au début des années 2000 lorsque ses membres, issus de chaque côté de la frontière — avec des racines qui tirent vers l'Est et l'Ouest de l'Europe —, se rencontrent au collège alors qu'ils ont tous entre 11 et 12 ans. Le début de l'adolescence, c'est l'âge idiot où les enfants font des conneries. Un âge propice à tester les limites pour comprendre la place qu'ils seront susceptibles d'occuper plus tard dans la société, dans la mesure où elle n'en réserve aucune aux adolescent·es dans l'espace public. Cigarette, alcool et bombe de peinture, toutes les formes d'illégalisme ont la saveur de l'interdit, tandis que l'insouciance et l'inconscience encouragent la transgression de l'ordre adultiste. S'ils ne comprennent pas bien les codes ou les enjeux, ça ne les arrête pas pour autant : à la fois exutoire et prétexte à la violence le graffiti devient le réceptacle de leur frustration d'enfants pris dans des problèmes d'adultes. Comme des vraies petites pestes, ils se cagoulent et entrent dans des pharmacies en criant pour faire peur aux gens ou ils rayent des rangées de voitures avec leurs clés. En pleine journée, à la vue de tou·tes, ils font des petits tags en rayant au papier de verre les vitres des trams — seul support à leur portée —, et se prennent des fessées et tartes des usager·es, certain·es les menacent même de les lyncher. Ils se retrouvent ensemble dans l'interclasse en anglais, qu'ils décident de sécher pour peindre les autoroutes, et se font klaxonner, alors que la peinture chrome vole partout. Et puis, forcément, à force d'erreurs et de corrections, ils comprennent qu'il y a des règles tacites et des manières de faire opportunes pour arriver à ses fins. Mais comme ils vivent encore chez leurs parents, ils continuent de tout faire dans la journée et avec des moyens rudimentaires qui devient rapidement leur signature visuelle — les pièces peintes au rouleau avec des contours à la bombe de garage volée ou achetée en déstockage avec les quelques euros économisés sur l'argent du repas du midi. À la fin de l'adolescence, le groupe commence à comprendre l'écosystème dans lequel il s'inscrit et à se faire un nom dans la ville en essaimant des pièces, bien que les *crews* plus anciens restent partagés sur leur présence. Ils se retrouvent régulièrement chez l'un d'entre eux pour une pyjama party et font le mur la nuit, maintenant qu'ils ont identifié le spot pour peindre les trains, le long des anciens bastions militaires derrière la gare. À partir des années 2010, alors qu'ils entrent au lycée, ce sont les premiers conflits qui révèlent la perméabilité entre leur pratique confidentielle et d'autres mondes : il faut répondre de ses actes quand on croise une autre équipe. Les années 2011–2012 signent la stabilisation de leur identité graffitique, autant que la consécration et la mise en péril de leur activité. Le *crew* se

constitue en quatuor — EKLER, IDFIX, OLAFF, VOMITO — avec des pseudonymes tirés de bandes dessinées franco-belge comme Astérix (René Goscinny et Albert Uderzo) ou Titeuf (Zep) — l'équivalent européen des *comics* américains qui ont abreuvé l'imaginaire du *writing* américain à ses débuts, l'humour en plus. Puisqu'il s'agit de se créer des alter ego, c'est-à-dire des personnages qui n'ont d'autres existence dans le monde réel que sous la forme d'inscription, il semble logique que leurs blazes (« pseudonymes » en argot) viennent d'un endroit dans la fiction. Faisant écho à la proximité particulière de l'Allemagne — accessible à pied, de l'autre côté du pont de l'Europe —, c'est la fondation du VON. Et c'est aussi le moment où le journal en ligne Rue89 leur consacre un article pamphlétaire anti-tag. Horrible, l'étau se ressert autour d'eux. Leurs proches finissent par identifier leurs frasques et la paranoïa s'installe, comme une conséquence de leur insolence. La bande d'amis devient une famille de substitution. Par la présence et l'écoute, ils font preuve d'une intelligence émotionnelle qui soutient la construction de leur identité, par-delà les manquements affectifs de leurs histoires respectives. Le *crew* agit comme un outil relationnel qui permet d'assumer leur manière d'être au monde.

Les VON ont **maintenant** 17 ans, ils ont pris leurs marques et il est temps d'affirmer leur style sur la scène strasbourgeoise pour tracer leur propre chemin. Le port du Rhin, à la croisée de leurs quartiers de résidence, devient leur fief autant que leur refuge quand ils se sentent trop frêles pour affronter la scène. Le labyrinthe en tôle ondulée des hangars, les épaves et bunker ou le dépôt de trains de marchandises fabriquent un terrain de jeu de choix, d'autant que la zone n'est pas encore investie par les graffeurs locaux. Ils peuvent s'entraîner à peindre, expérimenter de nouvelles lettres, escalader les infrastructures, exploser des trucs, voler du matériel et surtout observer le fonctionnement du réseau de frets. Le PDR, comme disent les habitant·es du quartier, avec son environnement industriel, apparaît comme un laboratoire à la fois technique et poétique qui leur offre toute latitude pour s'émanciper. Et la jonction avec l'Allemagne par le truchement du Rhin confère au site une ambiance de villégiature, où ils peuvent se baigner, pêcher et peindre. Cette période fondatrice s'achève avec la rencontre de PHNUNKS qui vient du Sud. Plus âgé et déjà en études, il dispose d'un appartement et devient une porte d'entrée pour accéder aux fêtes étudiantes de la Mine (le bar autogéré de l'école). Le *crew* tout juste formé est enthousiaste d'avoir enfin trouvé un pair avec qui ils partagent leur approche du *writing*, dont l'exploration urbaine constitue la clé de voute, des usines abandonnées à la Cathédrale, en passant par les souterrains cachés dans la ville. Leur relation évolue vite en amitié, d'autant que pour les quatre strasbourgeois, le Sudiste agit comme un miroir de la scène parisienne qui le fascine, ce qui les enjoint à affirmer encore plus leur vision provinciale. Mus par l'arpentage du patchwork architectural de Strasbourg, entre le port du Rhin et la petite France, les VON sont saisis par la poésie des lieux. La pratique du graffiti mystifie le rapport à la ville. Et la ville est reconfigurée à partir d'une géographie intime et ésotérique pétrie de leurs expériences. Les surnoms qu'ils donnent à leurs spots favoris circulent comme des virus, au-delà de leur cercle : le Pont du Malheur (où tu te fais « péter » si tu décides d'y taguer) ; l'Usine des FTC (une ancienne concession Chrysler que ce *crew* utilisait comme *hall of fame*) ; le Virage, la Grande VF et rue de la Gare ; Cora Mundo (un bâtiment abandonné renommé d'après l'enseigne sur le toit) ; le Spot du Samedi soir (une voie qu'ils ne peignaient que le week-end) ; etc.

Fin 2012, l'équipe quitte la ville et tisse sa toile aux quatre coins de l'Europe. Chacun dans sa ville respective, les VON sont projetés dans la vie d'adulte, entre les études et le travail, mais leur lien ne faiblit pas. Resté au pays, PHNUNKS constitue leur base d'appui à Strasbourg et finit par intégrer le *crew* en 2014. Depuis lors, l'équipe intensifie sa pratique dans les territoires où elle vit, mais se tient relativement à l'écart du milieu graffiti. Elle conserve son noyau originel et ses membres se retrouvent pour des actions ciblées qui attestent de l'intégrité de leur démarche. Le *graffiti writing* est une pratique « sauvage » et vandale qui ne doit pas sacrifier son devenir à la décoration, avec ces fresques qui pullulent dans le paysage et appauvrissent l'imaginaire urbain. L'intégration à la vie active à l'écart du champ de l'art, pour la plupart d'entre eux, permet d'avoir un regard exigeant sur la culture graffiti : comment se positionner, avec qui en parler, à quelle cause s'associer. Il s'agit de ne pas laisser le monopole du récit à des personnes qui ont une vision étriquée de cette culture — conservatisme, domination, misogynie, entre soi —, car le milieu du graffiti reconduit et extrapole les problématiques anxiogènes qui traversent la société. Il est important d'amener un peu d'air aux plus jeunes qui commencent pour qu'iels puissent se saisir de la pratique comme un espace de liberté : établir leur microsociété utopique, où chacun·e pose ses propres règles.

********** NOTES **********

1. J'emploie *graffiti writing*, *writing* ou *name writing graffiti* pour désigner spécifiquement l'inscription stylisée de pseudonymes dans le paysage urbain qui apparaît aux États Unis à la fin des années 1960 et se diffuse dans le monde à partir du début des années 1980.
2. L'historienne de l'art Joëlle Le Saux analyse dans un texte intitulé « Transmission et mythologie dans le graffiti » la manière dont la circulation des informations sur divers supports (fanzines, magazines, livres, cassettes VHS) participe à la construction d'une mythologie propre aux « cultures informées » comme le *graffiti writing*.
3. L'« *antistyle* », aussi appelé « *ignorant style* », est un style de graffiti dont l'esthétique s'oppose aux canons et conventions de style édictées dans les années 1980. Ce style poursuit les expérimentations graphiques menées sur les wagons new-yorkais des années 1960 et 1970. En tant que parti pris esthétique, il pourrait être rapproché de ce que les peintres modernes de la première moitié du XXe siècle considéraient comme des formes artistiques « primitives » ou « brut ».
4. Dans *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Shusterman s'inscrit dans la lignée de la pensée du philosophe américain John Dewey élaborée dans les années trente. Il invite à dépasser la conception de l'art limitée aux seuls beaux-arts pour inclure les formes d'art populaire et ouvrir à une définition unitaire et démocratique de la création.
5. Dans son ouvrage *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*, l'anthropologue Rafael Schacter analyse le graffiti comme un ornement illégal qui se dessine en dialogue, en opposition voire en conflit avec l'architecture et le paysage urbain.
6. Le « culte du cargo » est un ensemble de rites apparus au XIX–XXe siècle chez les aborigènes de Mélanésie en réaction à la colonisation, qui consiste à imiter la

technique et la culture des colons en espérant déboucher sur les mêmes effets.
7. L'anthropologue Claude Levi-Strauss oppose la pensée sauvage à la pensée moderne ; cette pensée « bricoleuse » est présente chez l'humain tant qu'elle n'a pas été cultivée ou domestiquée. Elle établit des liens entre des événements à des structures qui confèrent aux phénomènes un caractère « magique » — une immanence, relative, que la science et la technique de la pensée « ingénieuse » s'affairent à déconstruire.
8. C'est cette posture paradoxale qu'analyse l'artiste et curateur Václav Magid dans son texte en lien avec l'« *antistyle* » du CAP crew. Ce qui sépare les contre-cultures des sous-cultures correspond à la dépolitisation des praticiens en regard de leur pratique, c'est-à-dire un renoncement à transformer le monde dans son entièreté pour lui préférer des logiques d'existence microcommunautaires qui vont, pour se maintenir, s'accommoder du capitalisme si elles ne parviennent pas à s'en départir.
9. Comme Václav Magid le pointe, une part de la culture du *writing* encourage un ordre archaïque et patriarcal et draine avec lui de multiples formes d'intolérance et de violence, telles que le sexisme et l'homophobie.
10. La chercheuse et militante bell hoos, théoricienne du black feminism, introduit son livre *À propos d'amour* en relatant les effets et affects de la rencontre répétée d'un graffiti dans son quotidien. À partir de ce signal faible, elle ouvre la réflexion sur l'*empowerment* qu'apporte la créativité à la vie.
11. Pour exemple : lors du derby du 25 septembre 2015 entre les joueurs des clubs de football de Strasbourg et de Colmar, une banderole « Migrants raus » signée « Elsass Frei » est déployée, provoquant immédiatement l'indignation et l'expulsion directe des porteurs de banderoles. Le Comité de Strasbourg du Mouvement contre le Racisme et pour l'Amitié entre les Peuples (MRAP) rappelle dans un communiqué de presse daté du 27 septembre la filiation antisémite du slogan et remet en perspective l'identité alsacienne historiquement cosmopolite en citant le poète André Weckmann.

********** BIBLIOGRAPHIE **********

Avramidis, Konstantinos ; Drakopoulou, Konstantina. 2012. « Graffiti crews' potential pedagogical role ». *Journal for Critical Education Policy Studies*. Vol. 10, issue 1, p. 327–340.
Billings, Dorothy K. 2002. *Cargo Cult as Theater: Political Performance in the Pacific*. Lexington Book, 296 p.
BLEZ ; *et al*. 2007. *CAP. Crew Against People*. Prague : Bigg Boss, 250 p.
Boal, Augusto. 2007. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : La Découverte, 246 p.
Chalfant, Henry ; Cooper, Martha. 1984. *Subway Art*. Londres, New York : Thames & Hudson, 101 p.
Chalfant, Henry ; Farrell, Susan ; Prigoff, Jim ; Neves, Pedro Soares (mod.). 11.07.2020. Panel IV: Closing Panel. In : « Screens and Beyond - User, Human, Life Centered Design ». Urban Creativity. User Experience Online Conference. URL : https://www.urbancreativity.org.
Chastanet, François. 2007. *Pixação: São Paulo Signature*. Paris : XG Press, 280 p.
Chastanet, François. 2009. *Cholo Writing: Latino Gang in Los Angeles*. Årsta : Dokument Press, 135 p.
Comité de Strasbourg du MRAP. 27.09.2015. « Communiqué de presse du comité

de Strasbourg du MRAP à propos de la banderole déployée au stade de la Meinau ». URL : https://mrap-strasbourg.org/A-propos-de-la-banderole-Migrants-raus-signee-Elsass-frei
Edelstein, Emmett. 2018. *Hamburg*. Berlin : Hitzerot, 320 p.
Freire, Paulo. 1974. *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*. Paris : Éditions Maspero, 205 p.
Gastman, Roger ; Ogburn Steven ; Pape, Chris. 2014. *Blade, king of graffiti*. Atglen : Schiffer Publishing Ltd, 256 p.
Goscinny, René ; Uderzo, Albert. 1961. *Astérix le Gaulois*. Paris : Dargaud, 48 p.
Goscinny, René ; Uderzo, Albert. 1966. *Astérix et les Normands*. Paris : Dargaud, 48 p.
Goffriller, Gabriele. 2026. *Kyselak*. Salzburg ; Edition Tandem, 738 p. ; 118 p.
Gervereau, Laurent. 1988. « Les affiches de "mai 68" ». In : Courtois, Stéphane (dir.). *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. No 11–13, « Mai-68 : Les mouvements étudiants en France et dans le monde », p. 160–171.
Ginzburg, Carlo. 1980/6. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». In : *Le Débat*. No 6, p. 3–44.
Hecquet, Nicolas. 24.03.2013. « IDFIX: Fô qu'IDgage ! ». In : *Rue89 Strasbourg*. URL : https://www.rue89strasbourg.com/idfix-fo-quidgage-33109.
hooks, bell. 2022. *À propos d'amour*. Paris : Éditions Divergences, 240 p.
Kurlansky, Mervin ; Naar, Jon ; Mailer, Norman. 1974. *The faith of graffiti*. New York : Praeger publishers, 128 p.
Le Cataclaste. 2026. *Alain Rault*. Lille : Power Vision, 78 p.
Le Saux, Joëlle. 2015. *Transmission et mythologie dans le graffiti*. Brest : Éditions Peinture, 48 p.
Levi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris : Plon, 347 p.
Lewino, Walter. 2018 [1968]. *L'imagination au pouvoir*. Paris : Allia, 272 p.
Lindstrom, Lamont. 1993. *Cargo Cult. Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond*. Honolulu : University of Hawai'i Press, 288 p.
Mondher, Kilani. 1980. « Cultes du cargo et changement social en Mélanésie : Problèmes d'interprétation ». In: *Journal de la Société des océanistes*. No 68, tome 36, p. 173–179.
Rancière, Jacques. 1987. *Le Maître ignorant*. Paris : Fayard, 234 p.
Renard, Patrice (dir.). 2017. *Banlieue-Banlieue, pionniers de l'art urbain*. Paris : Éditions Hartpon, 264 p.
Restif de La Bretonne, Nicolas-Edme. *Mes inscriptions : journal intime de Restif de La Bretonne (1780–1787)*. Paris : Plon, 1889, CXXV p. ; 338 p.
Schacter, Rafael. *Ornament and Order. Graffiti, Street Art and the Parergon*. Londres : Ashgate, Londres, 2014, 312 p.
Shusterman, Richard. 1992. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Éditions de Minuit, 336 p.
Tessier, Stéphane. 2014/1. « Art et éducation dans le travail social : les apports de la pédagogie de l'interstice ». In : *Vie sociale*. No 5, p. 111–130.
Zep. 1993. *Dieu, le Sexe et les Bretelles*. Paris : Glénat, 48 p.

********** BIOGRAPHIE **********

Mathieu Trembin (°1980) est un artiste français, curateur, chercheur et maître de conférences en arts plastiques et visuels à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Il vit à Strasbourg et travaille en Europe et au-delà. La pratique artistique de Tremblin est liée à l'usage et à l'usure de l'espace urbain : documentation, action et mise en récit rendent lisible et tangible la dimension publique de la ville, tout en encourageant son appropriation. Il piste et aborde les attitudes et les traces laissées par les habitant·es des villes comme des signaux faibles de leurs urbanités, dont il s'agit d'écrire la micro-histoire, pour tisser une compréhension de phénomènes urbains à d'autres échelles. Le processus de qualification et de symbolisation de ces urbanités active un imaginaire où les communs fabriqués dans les marges urbaines sont ramenés au centre de l'attention. Cette démarche prend la forme de séries d'interventions urbaines, d'expérimentations éditoriales, de curation d’exposition ou encore de programmes de résidence. Sa recherche s'intéresse aux dispositifs d'accompagnement et de mise en récit des pratiques d'intervention urbaine, aux démarches de diagnostics sensibles, aux perméabilités entre analogique et numérique dans le champ de l'édition et de l'urbain, aux protocoles et processus de collaboration et co-création et aux liens entre créativité, microhistoire et luttes sociales avec des propositions comme l'Office de la créativité, Die Gesellschaft der Stadtwanderer, Public Domain Public, les Éditions Carton-pâte, Paper Tigers Collection, Affichage libre, le Fonds documentaire de l'Amicale du Hibou-Spectateur, Post-Posters ou encore le séminaire Arts & luttes.

********** COLOPHON **********

Relecture de la postface par Antoine Hoffmann, Nicolas Gzeley, Alexandra Pignol-Mroczkowski.