

AUTOFORMATION ET CULTE DU CARGO

Les pratiques sociales et créatives, comme le *graffiti writing*, le skateboard ou la free-party, s'épanouissent sans cadre institutionnel et relèvent d'une esthétique pragmatique (Richard Shusterman). La raison d'être et l'horizon de ses formes s'accordent ainsi avec le terrain de leur expérience, qu'elle vise à incorporer dans leur processus à des fins d'émancipation collective, plutôt que de contemplation distanciée, actant le pouvoir transformateur de la créativité liée à la vie des formes, plutôt qu'à leur taxidermie. L'apprentissage du *writing*, consiste en une autoformation avec d'une part, le contact urbain direct avec les diverses formes du graffiti et ses acteur·ices, puis leur médiation par des publications spécialisées ; et d'autre part, un exercice du pied (exploration des formes urbaines), du regard (spot à investir) et de la main (inscription stylisée) en autonomie ou avec des tiers. Cette autoformation procède par mimétisme et répétition, depuis les archétypes pédagogiques verticaux des transmissions de connaissance conventionnelles (du maître à l'élève), vers des formes empruntant à l'éducation populaire qui privilégient une transmission critique qui encourage les conditions d'une autonomie (maître ignorant·e ou théâtre forum). L'esthétique pragmatique du graffiti impose une oscillation entre expérience solitaire et retour d'expériences des pairs qui permet de résoudre collectivement dans la pratique les difficultés rencontrées et de se dépêtrer des situations qui semblent inextricables lorsqu'elles sont vécues pour la première fois.

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 cherche encore à échapper à l'institutionnalisation, de par son caractère ontologiquement informel, appropriationniste et illégal qu'il semble impossible d'exclure. Cependant, en lieu et place de cette normalisation exogène au milieu, nombre de *crews* (« équipe » en français) se sont efforcés, depuis ses origines américaines dans les années 1960, d'élever cette pratique au rang d'« art » — *graffiti art* — à renfort de fresques ornementales spontanées ou commanditées, s'appuyant sur une hiérarchie esthétique consensuelle 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, participant de cette manière à un formatage 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 citoyen·es. 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 (Rafael Schacter) et l'embellissement supposé de et 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, qui encourage le sentiment d'appartenance à une communauté clandestine, et invite à se comporter comme telle, d'autant que le régime de répression législative spécifique des inscriptions rend plus complexe l'apparition de médiateur·ices grand public de ses arcanes purement vandales et pirates. La culture du *writing* agit comme un « culte du cargo » — cet 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. De manière immuable, les « adeptes » de ce *graffiti cargo cult* reconduisent un ensemble de préceptes sans interroger les tenants et aboutissants de leur ville, susceptibles de modifier le cadre de leur expérience et de leur pratique. Et iels se laissent happer par une « pensée magique » et « sauvage » (Claude Lévi-Strauss) 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.

Mais cette compréhension du *writing* en tant que mouvement créatif et social mondialisé réserve un point aveugle, qui tient à une méprise propre au contexte capitaliste de son existence, que l'apparente simplicité sémantique du geste d'inscription égocentré tend à masquer. 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, d'autant plus toxiques que certain·es croient pouvoir exercer leur activité de manière indépendante, c'est-à-dire sans se préoccuper de la réalité sociale 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 attendant 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, les « 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 précèdent le *name writing* américain : des graffitomanes Kyselak et Restif de La Bretonne au XVIII–XIXe 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 mégapoles 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 silencieuses 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 de véhicule d'une vision affirmative de la vie (bell hooks). 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 déploient 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, qu'un pseudonyme sur lequel ils jettent encore et encore 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'ils 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 en ce qu'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, pour le moins dans les premiers temps de l'initiation avant que la société capitaliste ne les rattrape, *via* une forme de reconnaissance : *fame* et infamie d'un même tenant.

PROVINCIALITÉ ET PROVIDENTIALITÉ

« 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 » — « Alsace 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 les Alsacien·nes, il 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 Alsaciens expatriés de leur terre — et les VON entre autres — porteur d'espoir : une aspiration ontologique à la liberté.

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 en 2005 lorsque ses membres, issus de chaque côté de la frontière — avec des racines qui tirent vers la Pologne, l'Italie, l'Angleterre ou l'Écosse —, se rencontrent au collège de l'Esplanade 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 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 et alcool, couteau 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. Sur les murs de Strasbourg, il y a des messages politiques sans consistance et des signes plus cryptiques qui intriguent le groupe et qu'ils reprennent par pur mimétisme. 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 laissés à eux-même, qui grandissent avec des parents négligents. 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 toutes, 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 leur sautent même dessus pour 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. Vers 14–15 ans, 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 comme les 7 et les TFG restent indifférents à 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 de 2010–2011, alors qu'ils entrent au lycée, ce sont les premières altercations avec la police et les premières bagarres 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 signe 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. Les parents finissent par identifier leurs frasques et les coups volent de toute part — civils, flics, graffeurs — comme une réponse à leur insolence. La bande d'amis devient une famille de substitution qui compense les dysfonctionnements du modèle nucléaire. 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.

OUVERTURE SUR L'EUROPE

Les VON ont 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 coïncide avec la rencontre de PHNUNKS qui a grandi à Agen. Plus âgé et déjà en études à la Haute École des arts du Rhin, il dispose d'un appartement à lui 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 « aîné » 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, l'Agenais 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 noms vernaculaires 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 Clodos ; le Virage (juste un virage) ; Cara Mundo (un foyer pour toxicomanes surnommé d'après le bâtiment abandonné) ; le Spot du Samedi soir (une voix qui ne peut être peinte 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 se fait relativement discrète en se tenant à l'écart du milieu graffiti. Elle conserve son noyau originel et ses membres se retrouvent pour des actions ciblées qui attestent de leur intégrité collective. 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 acerbe 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 anxieuses qui traversent la société. Il est important d'amener un peu d'air aux plus jeunes qui commencent pour qu'ils puissent se saisir de la pratique comme un espace de liberté : établir leur microsociété utopique, où chacun·e pose ses propres règles.

***** 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.
- 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.
- Freire, Paulo. 1974. *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*. Paris : Éditions Maspéro, 205 p.
- Gosciny, René ; Uderzo, Albert. 1961. *Astérix le Gaulois*. Paris : Dargaud, 48 p.
- Gosciny, René ; Uderzo, Albert. 1966. *Astérix et les Normands*. Paris : Dargaud, 48 p.
- Goffriller, Gabriele (éd.). 2026. *Kyselak*. Salzburg : Edition Tandem, 120 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.

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.

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.

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. 2015. *Le style à l'état vif*. Somaesthétique, art populaire et art de vivre. Paris : Questions Théoriques, 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.