

FICHTRÉ!

&

CONTRE-
FICHTRÉ

mémoire du
2024 2025 C&PI



Bonjour ! J'espère que vous allez bien et que vous êtes bien installé·e·s. Bienvenue dans cette compilation de réflexions autour de l'intervention artistique. Voici tout d'abord une sorte d'introduction :

Déjà, enchantée de vous rencontrer via ce texte interposé. Je m'appelle Anouk Parmentier : oui j'ai un nom de patate, c'est pourquoi mes activités principales portent l'initiale *P*, en textures déclinées : peinture (purée), performance (chips), poésie (frites). Aussi, j'étudie la philosophie à l'université d'à côté (gratin ?).

Et puis surtout cette année j'étais stagiaire au CFPI ! Figurez vous que le CFPI contient plein de mots en *P* comme autant de possibilités, de prises de conscience ou de risque. Plein de prismes : prétexte, participation, présence, publics, processus, plaisir, pratique, politique, perturbation, parole, pédagogie, perception, projection, plis, etc.

Cette année de CFPI m'a fait sacrément cogiter et c'était un grande joie, qui continuera sûrement indéfiniment. Cogiter sur :

- Les rapports de pouvoir et les structures — institutionnelles, spatiales, sémantiques — qui les sous-tendent.
- Les stratégies de subversion de ces rapports de pouvoir, qu'elles soient existantes ou fantasmées.
- Les brèches-interstices existantes ou inexistantes (enfin, inaccessibles) où ces subversions peuvent parfois se glisser.
- Le rôle du mensonge, de la fabulation, du détournement, de la fiction.
- Celui de la parodie, du renversement, de la transvaluation.
- Les rôles des artistes, les rôles de tout le monde. Les façons d'en jouer.
- Les modes de relations, les rapports, les dynamiques sociales.
- Les groupes, les communautés, les institutions.
- L'émancipation, l'autonomie, l'éducation.
- Le décroisement, le dialogue, l'hospitalité, la confiance.
- La hiérarchie et l'horizontalité.
- Le fantasme et la réalité.
- La performativité et l'agentivité.
- Etc.

Dans cette boîte-ci que vous avez là j'ai voulu me focaliser sur quelques points qui, j'imagine, pourront m'être utiles longtemps comme des pensées pour de futures aventures, et qui, je l'espère, pourraient aussi constituer des pistes de réflexion ou des supports à l'imagination pour d'autres personnes. Ce travail a donc pour vocation de partager des réflexions — parfois nées de généralités ou de lieux communs (j'adore les lieux communs car c'est souvent là où on peut se retrouver pour l'apéro) parfois venues de petits détails sur-interprétés — pour témoigner du lien vivant entre expérience vécue et pensée, né sous le signe de la réflexivité.

Je ne suis pas exhaustive, ah non ! J'envisage ce travail comme un chantier à compléter, à augmenter et nuancer au fil des prochaines expériences, lectures, anecdotes, métaphores. C'est pourquoi vous trouverez le → [SOMMAIRE DES FICHES FANTÔMES](#) : celles dont le nom et l'intention existent dans mon carnet, mais qui n'ont pas eue la possibilité de s'incarner entièrement dans le présent fichier, malgré leur bonne volonté. Il n'est pas exclu qu'un jour elle rejoignent notre monde et se voient accorder un temps dédié pour être développées... Avec les fiches existantes, dont la liste est consultable au → [SOMMAIRE DES FICHES \(F\)ACTUELLES](#), il s'agit pour l'instant d'établir des sortes de définitions non définitives, accompagnées d'exemples plus ou moins concrets de contextes où les éléments évoqués ont pris, ou pourraient potentiellement, prendre leur force. Et aussi, d'induire des associations (à but non lucratif) entre les éléments pour les faire dialoguer. Il y aussi des fiches qui présentent plus précisément, sans être exhaustives non plus, des interventions déjà vécues et d'autres à vivre bientôt. Elles sont sobrement nommées les *fiches d'interventions* et vous les trouverez dans le → [SOMMAIRE DES FICHES D'INTERVENTIONS](#).

Pour essayer de résumer ce travail en une question centrale, je dirais : « *Quels dispositifs ou façons de faire peuvent planter des graines de subversion en intervention ?* ». Ça me semble réunir toutes ces fiches. Subversion peut impliquer, par extension contextuelle : autonomie, créativité, émancipation, imagination, désintéressement, etc. Subversion n'est pas quelque chose *en soi* : elle dépend beaucoup de l'horizon. Il s'agit de changer de version ou de versant pour le voir autrement. Le *sub* n'est pas nécessairement

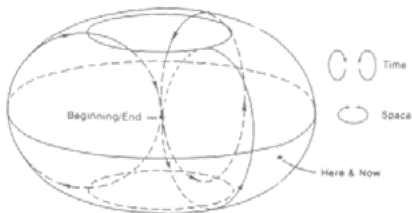
celui du dessous mais plutôt celui du fait de *sublim*er les conditions d'intervention. Limer l'image, par exemple, pour en dévoiler les couches et pour l'imiter dans sa capacité à pluri-signifier. Se déplacer sur une longueur d'ongle illimitée. La version est à prendre aussi au sens de traduction. Ces fiches s'appellent ainsi pour réfléter les antinomies : bien qu'elles soient des *fiches*, elles traitent de ce dont je ne me *fiche* justement pas du tout. Ce qui s'avère fichtrement compatible.

Dans certaines fiches, il y a parfois un aspect directement pratique : qu'est ce qui est trop, qu'est ce qui est pas assez, qu'est ce qui a semblé équilibré à certains moments ? D'autres prennent un ton plus descriptif, d'autres plus critiques, d'autres plus poétique : ce sont des ingrédients aux goûts différents pour concocter, disons, des recettes pour intervenant·e·s. Mais pas des recettes toutes faites : des recettes contextuelles s'il vous plaît, qui se font et défont avec les grains de sel, de folie et de beauté que les vrais gens décident d'y incorporer.

Je crois que pour moi les interventions artistiques, c'est un bon moyen d'essayer de *dénaturaliser* les acquis, à une humble échelle — chatouiller la hiérarchie, les certitudes, les rapports à soi et aux autres, aux lieux, aux normes, aux habitudes, aux images... pour que cela se ramollisse et se détende tranquillement, même en situation de tension. C'est un bon *pré-texte* (donc *avant* le *texte* : bien avant celui-ci) pour chahuter les lignes figées, flouter les contours, déformer les reflets, questionner. Le point d'interrogation est d'ailleurs fait d'une ligne chaloupée : ? Cette entreprise de trouble nécessite bien sûr de la marge de manœuvre et de la mascarade. Comme les artistes bénéficient parfois d'un privilège symbolique (qui va souvent de paire avec un manque de considération professionnelle) — car iels sont souvent vus comme un peu chelou, ou alors parce que le moment d'art est *bors-cadre* dans un lieu qui n'est pas initialement dédié à cela — faire gigoter les lignes est un peu plus envisageable via l'intervention artistique car on est caché·e·s sous le caractère exceptionnel de la situation, ou sous la fiction, héhéhé.... Bien sûr, les artistes n'échappent à plein de normativités. Mais elles sont peut-être partiellement propres au champ de l'art, donc les apporter dans d'autres champs sociaux, ça mélange hop ça

brouille les pistes et les différents champs se contaminent — alors, leurs lignes se flexibilisent mutuellement : hypothèse. Ce n'est pas l'idée que l'art va nous sauver des situations d'oppression ou fournir un regard nécessairement plus pertinent, plus constructif, plus subversif, non. Je pense qu'un floutement de lignes se produit dans toute situation de croisement de champs, ce qui est très souhaitable. C'est en général : tous les décroisements — qui, par chance, se produisent à plein d'échelles chaque jour et chaque nuit dans l'univers entier. Dans le cas des interventions artistiques, ce qui est aussi plus facilitant c'est qu'on a le temps et qu'on est (normalement) payé·e justement exprès pour assurer le croisement décroissant : donner, recevoir, décevoir, expérimenter.

J'ai choisi de me lancer, en majorité, dans un mode interprétatif car je crois qu'interpréter peut parfois servir à légitimer un détail en lui donnant du relief (relief qui justement a plusieurs versants et donc versions). Ça peut aussi servir à décortiquer différents enjeux d'une situation (surtout si elle est *à la noix*) pour mieux la conscientiser. Ou juste servir à digresser par pur plaisir de relier des choses par analogies signifiantes : supposer du sens et tisser un réseau d'éléments marquants pour se repérer dans l'intervention au sens large. Que l'élément veuille bien nous prêter sa réalité pour penser, et qu'en retour on lui prête un sens, sans qu'il ne soit obligé de le restituer : c'est ça, *inter-prêter*.



Chaque axe de réflexion prend donc la forme d'une fiche recto-verso. Sur chaque fiche, vous trouverez : le TITRE de l'axe en question et parfois ses déclinaisons, puis une anecdote vécue ou entendue — souvent lors d'une intervention, lors d'une session de CFPI, parfois dans la vie en général. Ou alors une référence lue ou vue, avec une interprétation subjective de ma part et avec les questions que cela m'a permis de soulever. Le tout parfois accompagné d'images qui se trament et de citations génériques, comme augmentations libres à la réflexion. Si tout se passe bien, cette compilation est combinatoire. C'est un répertoire à manipuler, vous pouvez mélanger les fiches et faire des associations variées. Par exemple, si vous associez à chaque fois 3 fiches tirées des 35 *fiches (f)actuelles*, 6545 combinaisons sont possibles. Elles n'ont pas d'ordre linéaire, bien qu'elle aient un ordre d'idée et que des rebondissements analogiques vous soient suggérés comme ça : → CLOCHE.

Voici la somme d'aires des sommaires :

(c'est comme la cantine des cantiques ou la crème de la...)

- → SOMMAIRE DES FICHES (F)ACTUELLES
- → SOMMAIRE DES FICHES D'INTERVENTIONS
- → SOMMAIRE DES FICHES FANTÔMES



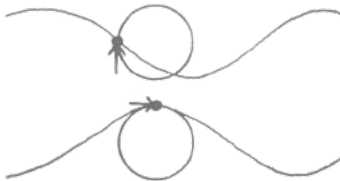
Je vous adresse un méga giga extra grand MERCI pour votre lecture et votre attention, de quelque teneur qu'elles soient.

J'ai hâte de vous rencontrer en vrai et de pouvoir en discuter !!!

Aussi, je dédie un MERCI infini à mes fantastiques collègues mais surtout ami·e·s du CFPI !!! Voici un monument d'annagrammes en leur honneur :

Lise Herdam - *Délibhames*
alicia arco - *caracolaii*
Apolline Floc'h - *Allpe Folicbon*
Manon Thedrez - *Zhone Tandrem*
Sophie Rogg - *Goob Espoir*
Camille Maupas - *Lac Alemplumais*
Maëlis Dubois-Deletang - *Goudda Embellissaient*
Vincent Gallais - *Vignes Alcalint*
Milo Berger - *Liberer Gom*
Cécile Espinasse - *Essence Spéciial*
Anouk Daguin - *Aka Guidon Nu*
Shuya Zhu - *Abb Yuzus*
Oriane Brunat - *Anar Turbino*

Et aussi un big MERCI tout aussi infini à Grégory Jérôme, Marie-Jo Daloz, Cynthia Montier, Océane Alouda, Anne Matthaey, Cécile Tonizzo, Nicolas Couturier, Valentin Schaepelynck et toutes les extraordinaires autres personnes qui sont venues intervenir auprès de nous ou qui nous ont accueilli·e·s dans leurs structures. Et puis mille MERCI à tous·te·s les participant·e·s à nos propres interventions de s'être préte·e·s aux jeux !!!!



SOMMAIRE DES FICHES (F)ACTUELLES

• CLOCHE

- Cloche de Shuya
- Cloche de Dany
- Cloches des églises
- Cloche à fromage & Cloche de jardinage
- Quelque chose cloche

TABLE •

Sous la table : cabane hors-champ -

• RIDEAU DE SCHERWILLER

- RG des espion-ne-s

(GH)AISE •

Se mettre à l'aise : détourner l'utilité de l'objet -

• RIDEAU DE TWIN PEAKS

- Seuil liminaire

COSTUME •

Drapeau de paix, média discret -

• TRIBUNAL

- Tartes et bonne conduite

FRESQUE •

Examen du fresquisme et de l'anti-fresquisme -

• MUSÉE

- Discipline des corps

PEINTURE 1 •

Confidence critique sur la confiture tartine de pain dur -

• A.MUSÉE

- Déplacer le musée

PEINTURE 2 •

Nuances sur la précédente confiance -

• BUREAU DE LA DIRECTRICE

- L'interdit et l'autorisé par l'autorité

PARTICIPATION •

Examen de l'illusion de la cohésion -

• CABINET DE BARBE-BLEUE

- S'autoriser et autoriser à transgresser

FORUM •

Tbâtre-forum : s'entraîner à la révolution -

• CENTRE

- Forces en mouvement

DOLÉANCES •

Cadre commun de réception des revendications -

• DISSENSUS

- Importance du pluralisme agonistique

• CONFLIT

- La conflictualité comme force relationnelle

• TRAGÉDIE

- Expression du conflit intérieur brut

• CONSENSUS

- Se modifier en réponse à l'altérité

- Émergence du « nous »

• FERMENTER / FAIRE MENTIR

- La fiction d'émotions par Sophie

• EXAUÇER

- Cadeau pour les gens et les rêves de la part de...

• FORMER

- Se réaliser de manière conditionnée

• DÉFORMER

- Le savoir imprévu et inconnu

• DÉPLAIRE

- L'éthique du courage, le courage de déplaire !

• CRINGE

- La honte comme outil de réflexivité

TRICKSTER •

Allégories de la subversion -

RENOMMER •

La Cafête de nuit à l'Hôtel du Château d'Eau -

RECLAIM •

La force re-signifiante du performatif -

RENARCISSEUR •

Restaurer l'image de soi - les idées de compétences et d'utilité -

F(R)ICTION •

Un collectif d'imaginations pour l'action -

HORTAUGRAFFE •

Staüpe balladique tatâr dule engage phijé -

LANGUES •

Vvaloriser le plurilinguisme -

SOMMAIRE DES FICHES D'INTERVENTIONS

- L'ÉTROIT MOUSQUETON

- *Au Maillon avec Milo Berger et Camille Maupas*

- LE PHYLACTÈRE INFINI

- *Au musée Würtb et à l'école primaire Briand avec alicia arco*

- MOTIF COLLECTIF

- *À la médiathèque de Sainte-Croix-aux-Mines*

- DIVERSION TRADUCTION

- *À l'Association des Résidents de l'Esplanade*

- LA TIMIDITÉ

- *Dispositif Cabanes en Accueil Collectif de Mineurs avec Nicolas Curtis Keller*

- L'EXPOSITION DES PLANCTONS

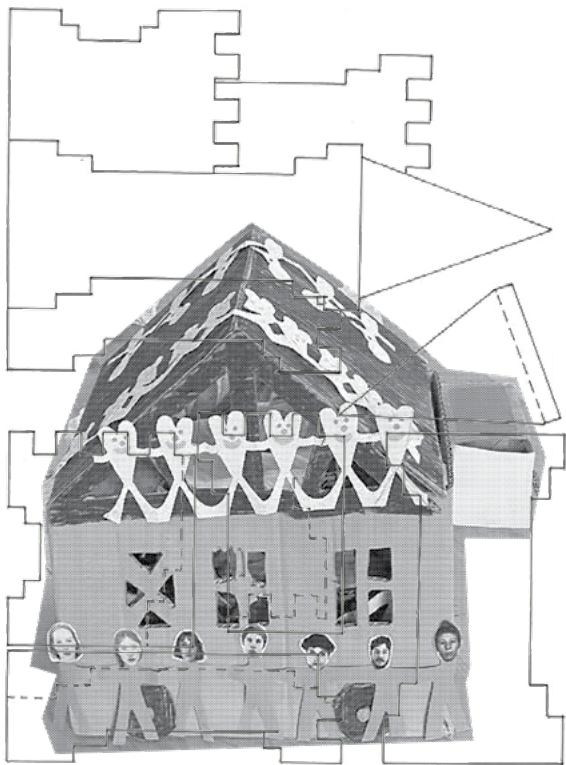
- *Résidence de territoire / in-situ avec Nicolas Curtis Keller*

- LE BESTIAIRE IMAGINAIRE

- *Périscolaire à l'école Albert Le Grand*

- CONCEPTS FÉMINISTES

- *À la faculté de philosophie avec Ninon Pierson et Chiara Salamone*



SOMMAIRE DES FICHES FANTÔMES

• FABULER

- Maître Gims : l'électricité des pyramides
- Fabrizio Terranova : la narration spéculative
- Incarner des « could be » = to be ?
- Bergson + Whitehead

DÉBUT •

Examen des façons de commencer une intervention -

• PARODIER

- Analyser les codes pour se les réapproprier
- L'effet comique et critique de la parodie

Examen des façons de finir une intervention -

FIN •

• INCARNER

- Incorporer - place du corps dans le grand jeu de l'identité
- Personnage - laboratoire de la personnalité

Qu'est-ce qui permet une intervention dans le temps court ? -

LONG •

• INTER-PRÊTER

- Pas de notion justesse/faux
- Prêter un sens qui peut être rendu
- Traduction

Qu'est-ce qui permet une intervention dans le temps long ? -

Comment s'expliquer la différence entre un cours et une intervention ? -

COURS •

• PROTOCOLE

- Les « Wicked art assignments »
- Protocoles Fluxus

*La place de l'humour dans les relations d'intervention -
Schervuiller : le concours de calvitie, la flaque de pipi -
La communauté hippie des institutrices à Erstein -*

RIRE •

• CONSIGNE

- Qu'est-ce qu'on signe consciemment ?

Les patient-e-s impatient-e-s de Georges Federmann -

PATIENTER •

• POSSIBLE

- Déjà contenu dans le réel

Qu'est-ce que les instituteur-ice-s instituent ? -

INSTITUER •

• FALC

- Le langage « facile à lire et à comprendre »

Qu'est-ce qu'on donne, qu'est-ce qu'on prend ? Ou reçoit ? -

DONNER / PRENDRE •

• CAMÉRA

- *La place de la caméra comme intervenante à part entière*
- *Confier une caméra à un·e enfant pour le partage de subjectivité*
- *Examen des façons de filmer « à hauteur d'enfant »*
- *Sean Baker, Florida Project ? Claire Simon, Récréations ?*
- *Eléonore Saintagnan avec les gens*
- *Re-enactment ?*

• CROIRE

- *Croyance en la grammaire, F. Nietzsche*
- *Volonté de croire, W. James*
- *Croître*

• BOUGLE

*Faire et défaire, retour en arrière -
Se looper -*

• SOUPE

- *Cracher dans la soupe (critiquer)*
- *Soupe Alphabet contenue dans le saint bol*
- *Soupe commerciale = soupe de navet = mépris ?*

• RITUEL

Instaurer une coutume commune dans une intervention -

• HOSPITALITÉ

- *Dispositif de Léa Fournier à 'Paroles sans Frontières*
- *Changement du mobilier au CCAM de Vandœuvre-lès-Nancy*
- *« Boire un pot »*

Italo Calvino -

*Pas d'identité mais juste de la volonté -
Bartleby le scribe « I would prefer not to » -*

• RENARDS

- *L'histoire d'André sur l'exploitation de fourrure à la Renardière d'Aubure*
- *La place de l'anecdote légendaire dans la rencontre*

Ombres et inter-action -

• PRÉTEXTE

*Proposer un projet à destination d'une institution -
Le détourner allégrement -*

• CHEVELUS

- *Bassins versants : imagination du sourcier chauve d'Aubure*

• COSMOGONIE

• INTERVENIR

Redéfinir une structure au monde où l'on se trouve ici -

- *Inter-venir : venir entre qui et quoi ?*
- *Interventionnisme des USA*

• SÉSAME

Les mots magiques et leur agencivité -

CLOCHE DE SHUYA

Un lundi, Shuya nous a proposé une intervention qui se déployait en phases progressives. Dès qu'elle faisait sonner sa cloche, on entrait dans un nouveau chapitre de sa proposition, dans un nouvel acte, une autre zone temporelle. La vibration traversait l'espace et nos corps pour marquer une virgule dans la phrase *intervention* qu'elle déployait. Comme un caillou sonnait poli par le flot du temps. Le son de la cloche avait un pouvoir apaisant, il dilatait le temps pour relâcher l'action. Il nous permettait de passer à autre chose, en sauvegardant le moment précédent.

CLOCHE DE DANY

Mamie Dany faisait retentir sa cloche pour appeler *À table !*, notamment à l'attention de Papi Jean-Marie, souvent reclus au fond du jardin auprès des ruches. Cette cloche marquait un temps très important : le repas. Le respect et l'appétit faisaient qu'on obéissait derechef à cette cloche sans lui poser de question. Cette cloche ouvrait un temps donné tout en l'inscrivant dans la continuité de la journée. Comme la sonnerie d'église nommée gratte-cul, destinée à faire se presser les retardataires à l'office.

CLOCHES DES ÉGLISES

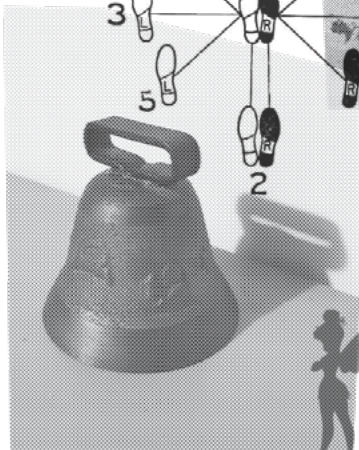
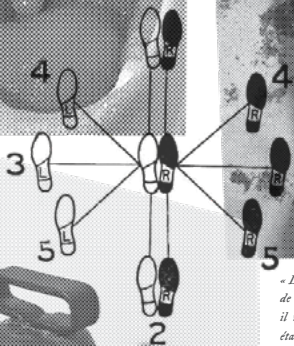
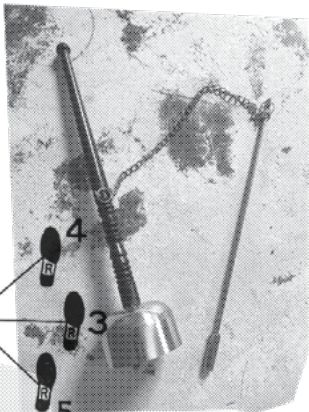
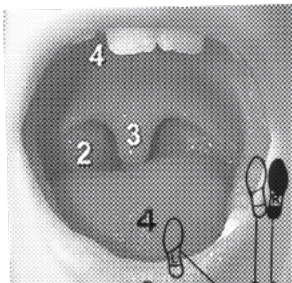
Les cloches d'église ont des significations culturelles précises selon leur sonorité. La volée de Notre-Dame de Strasbourg est très harmonieuse, elle réunit 20 cloches. Elles portent des noms comme : grand bourdon, second bourdon, Zehnerglocke. Ailleurs, il y a la non-pareille, la parva, la chiule, les trémons, les mates, les campanelles, les nalettes, les moineaux, la nole, l'esquelle... Autant d'insectes et d'oiseaux vibrants qui veulent nous prévenir de *ce que fait le temps*. Quand j'habitais à Nancy, ma maison était adjacente à la basilique du Sacré-Cœur. Quand j'habitais à Laxou, ma maison était adjacente à l'église Saint-Genès. On ressentait les vibrations des cloches tous les jours dans le salon. Je n'ai jamais compris comment on en censé déduire l'horaire indiqué par la cloche, mais celle de Laxou sonnait tous les quarts d'heures et ça donnait un rythme très précis à la vie. *Soleil*, en allemand = *Sonne* : une façon de ponctuer les heures en cycle.

CLOCHE À FROMAGE & CLOCHE DE JARDINAGE

La cloche à fromage sert à isoler le laitage de l'air ambiant, des nez et des mouches. La cloche de jardinage sert à isoler la plante du soleil ou des menaces grignoteuses : ce qui vaut pour le fromage vaut pour le froment. La cloche à fromage et la cloche à jardinage sont différentes de la cloche de Shuya en ce qu'elles créent des espaces de séparation, et non des temps de jonction. Seule la cloche de restaurant remplit à la fois ces deux fonctions : elle isole le plat en le gardant au chaud, puis elle est soulevée devant la-e convive pour initier un temps qui signifie *bon appétit*, de manière distinguée.

QUELQUE CHOSE CLOCHE

Si quelque chose cloche, c'est justement qu'il se passe quelque chose d'inhabituel, de bizarre. Quand le temps est fractionné, ça cloche. Quand l'espace est séparé, ça cloche. Clocher est très intéressant pour voir le moment ou le milieu autrement : avancer à cloche-pied, c'est s'enlever une moitié de rythme pour éprouver un déséquilibre troublant : tomber dans le trou blanc du réveil ou de la serrure.



« La plus vraie perte du temps qu'il fut était de compter les heures — quel bien en vient-il ? — et la plus grande rêverie du monde était de se gouverner au nom d'une cloche, et non au dicté de bon sens et entendement. »

François Rabelais - *Gargantua*

« Chaque fois qu'un enfant dit : « Je ne crois pas aux fées », il y a quelque part une petite fée qui meurt. »

J.M Barrie - *Peter Pan*

Lors d'une journée d'intervention à l'école primaire de Scherwiller, chaque stagiaire du CFPI a proposé un court atelier à un petit groupe d'élèves, dans une organisation tournante. Les ateliers avaient lieu dans une même grande salle, organisée en îlots de tables, où les groupes d'enfants circulaient d'un atelier à l'autre toutes les 30 minutes. En l'occurrence, mon atelier consistait à proposer aux enfants de jouer les infiltré·e·s, les agent·e·s d'une mission secrète. Leur rôle : espionner les autres ateliers pour en tirer une enquête fictive, un reportage *documenteur* aux allures de tabloïd, que nous avons intitulé *Enquête sur l'art étrange des artistes bizarres*. Il ne s'agissait pas seulement d'observer et documenter (en prenant des photos et des notes), mais aussi de fabuler, d'extrapoler, d'interpréter la réalité. Mais pour qu'un tel rôle puisse exister – pour que l'imaginaire s'installe avec engagement – il fallait d'abord un espace de retrait, un lieu symbolique pour amorcer la fiction, définir les codes, le ton, la mission : un QG. J'avais donc investi un coin de la pièce commune, en détournant un élément : un rideau qui pouvait coulisser sur toute la baie vitrée. En tirant ce rideau sur quelques mètres, j'avais défini un interstice étroit, un recoin suffisant pour générer une atmosphère de complot. J'y avais accroché quelques éléments de décor – des coupures de journaux sensationnalistes : « *Le destin tragique de Lady Diana* », « *Kennedy assassiné* », « *Benzema : il faut se remettre en question* », « *Crash de l'Airbus Lyon-Strasbourg* », « *La lettre d'une étudiante à Macron fait le buzz* » – et des photos d'archives étranges qui campaient la situation d'enquête. Chaque groupe, en arrivant, était d'abord conduit derrière le rideau. Dans ce lieu top confidentiel (il y avait une pancarte « *Top confidentiel* » à l'entrée) dédié à notre activité clandestine, je leur exposais les règles du jeu et les circonstances de notre mission d'espion·ne·s. Le fait de se réunir pour manigancer dans cet espace dissimulé aux yeux des autres mettait en place une forme de cohésion, un effet de complicité, qui aidaient à donner de l'engagement, et à créer une *communitas* éphémère.

Le rideau jouait ici un rôle un peu rituel. Il matérialisait une délimitation : un sas pour entrer et sortir de la fiction. À la manière d'un rideau de théâtre ou d'un portail d'initiation, en le franchissant, les enfants changeaient de statut : d'élèves ordinaires, iels devenaient agent·e·s secrèt·e·s. Ce dispositif spatial permettait surtout de rythmer l'atelier comme une → **CLOCHE** : tout commençait par une réunion secrète derrière le rideau, se poursuivait par une mission d'infiltration dans l'espace commun, et se concluait par un retour au QG top secret pour débriefer et assembler ensemble les indices récoltés. Ainsi, le rideau devenait un outil de structuration narrative, mais aussi un marqueur d'engagement : franchir le rideau, c'était accepter de jouer, d'observer autrement. Alors le secret se créait. En cela, ça me fait penser au → **RIDEAU DE TWIN PEAKS**.

Personne de main
haut 3
Signe de croix rose
feuille verte avec un banc
me un caca
assoir à droite
une forêt
à droite
personne distraction
Cormichon à 4 eie



le suspect n°1
: MOU CHO.
: 43 ans

plusieurs artistes suspect



des pieds
des chaussures
un db. assise sur un banc



Plein
code secret
Personnage étrange
million de chaussures
Édée Bigana
58 numéros et chiffer
codé

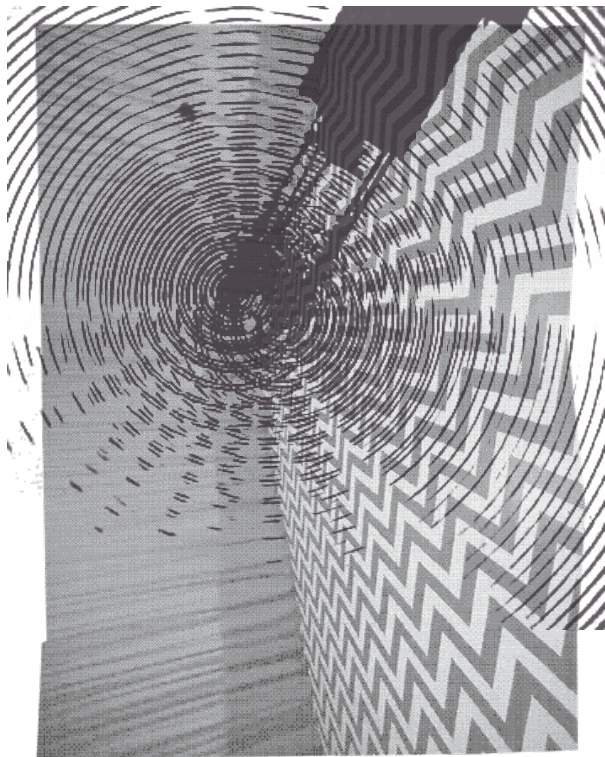
~ RIDEAU DE TWIN PEAKS ~

Dans la série *Twin Peaks* de David Lynch¹, les rideaux semblent aussi avoir une fonction de seuil. Dans l'espace parallèle de la *Black Lodge* (ou *Red Room*), lieu onirique qui échappe aux lois ordinaires du temps, du langage et de l'identité, la délimitation est opérée par de lourds rideaux rouges, omniprésents, qui semblent distinguer deux réalités : celle du réel et celle de l'irréel, ou celle du conscient et celle de l'inconscient. Ces rideaux semblent marquer le passage vers un autre régime d'expérience, comme si franchir leur frontière signifiait entrer dans un état altéré de perception. Ils rejouent le dispositif théâtral du rideau de scène, en rendant visible la frontière entre la réalité et sa représentation, tout en brouillant cette lisière. Le spectateur·ice, comme le personnage, est prévenu·e : *ce que vous voyez ici obéit à d'autres lois*. C'est un espace de fiction intensifiée, où tout est à la fois symbolique, instable et ouvert à l'interprétation, comme pour → FAIRE MENTIR toute conviction.

En ce sens, le → RIDEAU DE SCHERWILLER jouait un rôle modestement analogue, en marquant un seuil, un passage d'un régime de perception à un autre, un espace liminaire de transition. En le franchissant, les enfants accédaient à une dimension parallèle de l'école, celle de la fiction, du jeu, du récit spéculatif. Le tissu opaque matérialisait cette transition : d'un côté, la salle réelle, bruyante, foisonnante, ordinaire. De l'autre, un espace codé, réservé, secret, où l'on chuchote, où l'on reçoit une mission, où l'on devient autre. Le rideau disait : *ceci est un jeu, une représentation, une fiction que nous acceptons de partager*. Une ride d'eau forme une onde : on devient.

« Je n'ai pas aimé la pièce mais je l'ai vue dans de mauvaises conditions : le rideau était levé et, de plus, les acteurs articulaient parfaitement. »
Groucho Marx

« Tirez le rideau, la farce est jouée. »
François Rabelais (derniers mots avant sa mort)

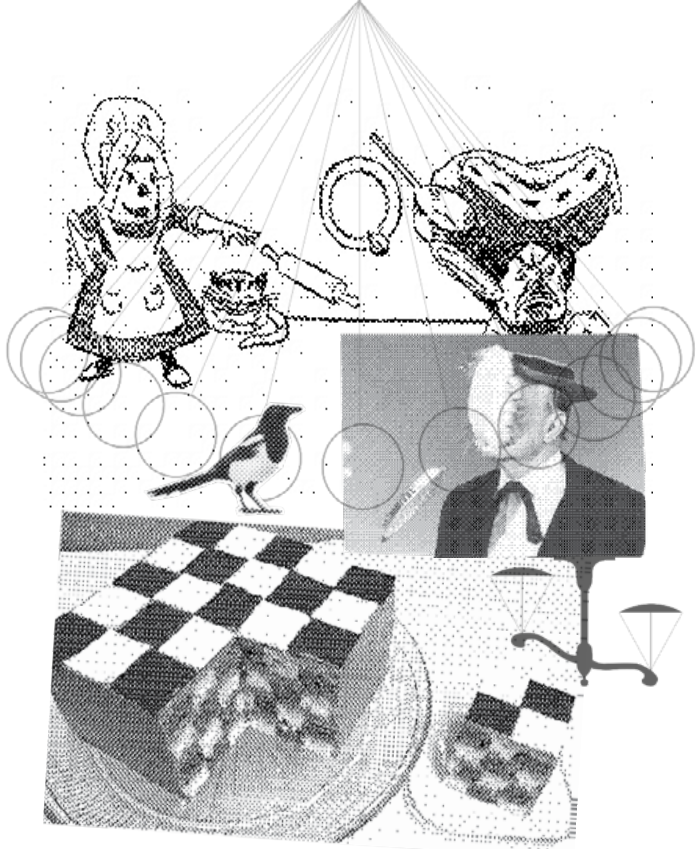


Au Centre Éducatif Fermé de Saverne, les jeunes participent à des ateliers de cuisine. Ça donné naissance à un projet traiteur : « CEF Event's ». À la demande, ils préparent des buffets pour des événements particuliers – y compris pour l'audience solennelle de rentrée du tribunal judiciaire de Saverne. « Voir les jeunes servir la justice, c'était un symbole fort », note une éducatrice. On peut y voir un geste d'inclusion, une tentative de revalorisation : ces jeunes souvent stigmatisés comme « en échec », « en rupture », deviennent acteurs d'un service visible, reconnus dans un savoir-faire, rendus capables d'être accueillants et mis en lumière dignement là où ils ont souvent été exclus. Ce projet, dans cette perspective, peut apparaître comme un vrai levier de requalification sociale.

Cependant, cette requalification a ses conditions : pour être visibles et valorisés, les jeunes doivent ici être utiles. Pour occuper un espace institutionnel, ils doivent le faire au prix d'un certain silence sur ce qu'ils y incarnent. Cuisiner pour le tribunal, c'est certes s'inscrire dans une économie du geste réparateur, mais sans que la justice elle-même soit véritablement remise en cause. Le cadre symbolique est fort mais il repose sur un renversement silencieux : ce n'est pas l'institution qui se rend vulnérable ou se remet en question, ce sont plutôt les jeunes qui s'ajustent à ses codes. Le buffet préparé par les jeunes du → **CENTRE** peut alors apparaître comme une forme de restitution inversée : on valorise l'effort, on admire la transformation, mais sans toujours interroger ce que cette transformation suppose de renoncements et d'adaptations silencieuses à des normes extérieures. La justice est servie, mais est-elle déplacée ? Ce que produit ce geste — au-delà du buffet —, c'est aussi une pacification des tensions, une scénographie de l'intégration sans → **DISSENSUS**, dont le coût reste souvent inconnu.

- « Je leur en donnais une, ils m'en donnèrent deux... Eh bien, c'est ce que l'accusé a dû faire des tartes, sans doute... »
- « Vous perdez de vue la suite : « Mais toutes cependant leur revinrent, à eux », fit remarquer Alice.
- « Justement les voilà ! » dit triomphalement le Roi, en montrant du doigt les tartes posées sur la table.

Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* « La déposition d'Alice »



Quand on a mené l'intervention *Le phylactère infini* avec alicia au musée Würth avec les élèves de l'école primaire de Benfeld, il y a eu a un moment où on s'est tous-te-s fait-e-s sacrament enguirlander par le gardien du musée, parce qu'on dérangeait les gens. Il ne craignait pas tellement pour les œuvres – bien qu'un enfant a failli s'asseoir sur une oeuvre en forme de banc blanc, placée comme un vrai banc au milieu de la pièce... la confusion était légitime :) – mais pour la tranquillité des quelques visiteur-euse-s. Pour lui, le problème c'était le bruit et le fait que les enfants s'éparpillaient. J'avais pourtant l'impression que c'était justement à ce moment-là que ça commençait à devenir intéressant : iels habitaient l'espace, s'exclamaient. Mais c'est comme si leur effervescence était une offense au sanctuaire du musée.

Ça m'a renvoyée à la position parfois ambiguë d'intervenante, avec des groupes d'enfants agités : comment canaliser le groupe sans tomber dans l'autorité, surtout quand ce n'est pas notre manière habituelle d'entrer en relation ? Comment instaurer des rituels collectifs de retour au calme sans que ce soit des règles scolaires ? Il y a des méthodes alternatives, comme par exemple celle d'Apolline Agard que Anne Matthaey nous donne souvent en exemple : établir un geste signal – par exemple, un geste de la main qui signifie *silence*. Ou le jeu du *roi du silence*. C'est parfois presque magique, mais parfois ça ne marche pas du tout : ça dépend du contexte, du lieu, du niveau d'excitation générale.

Mais ce qui m'a marquée au musée, c'est quand même l'austérité symbolique du lieu. On invite les enfants dans le musée, on leur parle de création, on les incite à s'approprier les œuvres, mais on leur demande quand même de se faire plus minuscules qu'ils ne le sont. On restreint leurs mouvements et leurs expressions. Ne pas trop bouger, ne pas courir, ne pas s'exclamer : ça crée quand même un paradoxe de l'accessibilité cantonnée à des règles strictes. On ne sait pas quelles pressions ou stress subit l'engueleur mais bon. Il faudrait qu'on puisse connaître ses → **DOLÉANCES** et qu'on lui communique les nôtres. Certains musées font des efforts pour être plus chaleureux : ils développent des actions sociales, installent des mobiliers accueillants, créent des dispositifs de médiation ludiques et accessibles. Mais les règles principales restent souvent non négociables, même sans être explicites : lenteur, silence, retenue. Comme s'il fallait avoir l'air sérieux pour que l'expérience soit dite « esthétique », comme si l'intensité d'une rencontre avec une œuvre ne pouvait exister que dans le calme et la maîtrise.

Pareil au théâtre et au cinéma, le silence et l'impassibilité relatives sont de mise. C'est pour ça que j'adore aller au cinéma avec Maxine, parce que souvent elle éclate de rire super fort, c'est communicatif et parfois c'est gênant mais juste à cause de la règle implicite, qui du coup est mise en lumière, parce que c'est presque sûr que tout le monde se retient de rire aux éclats. Parfois c'est frustrant de se canaliser face à des œuvres expressives.

Quand on avait projeté le court-métrage → *Dérive en 4 actes* avec Curtis au Cinéma Concorde de Pont-à-Mousson pour que les enfants qui avaient joué dedans le découvrent, iels étaient en écrasante majorité dans la salle et du coup iels ne retenaient aucune réaction, iels criaient, riaient, réagissaient à tout tellement fort qu'on entendait même plus le film, ça m'a beaucoup → **A.MUSÉE** ! C'était sûrement ça la vraie expérience de ce film, quand je le revois seule il est quand même bien plus chiant.

Au Musée Würth, j'aurais dû leur montrer la scène de → *Bande à Part* de Godard où les personnages battent le record du monde de vitesse (9 minutes 43 secondes) pour traverser le Louvre en courant !



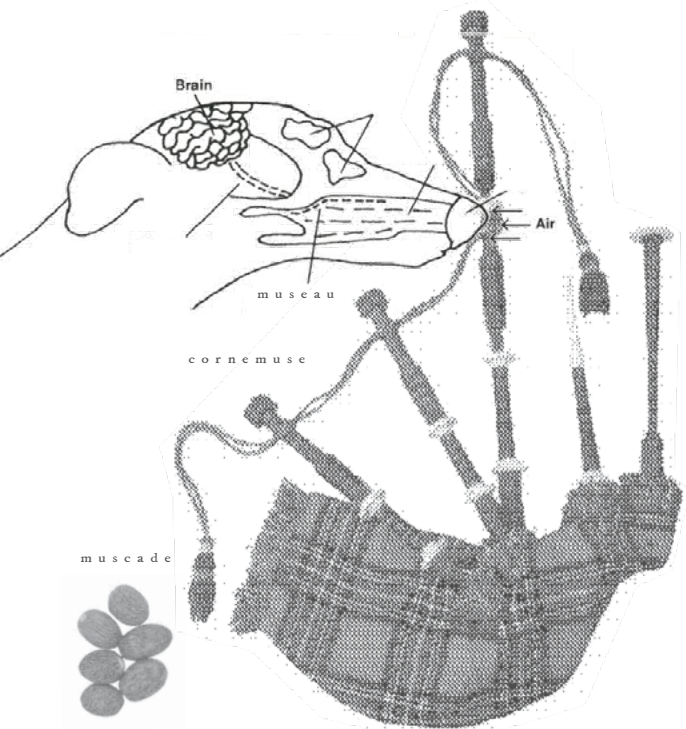
« Jacques Sannière, le célèbre conservateur en chef du musée du Louvre, s'élança en courant dans la Grande Galerie. »

Dan Brown, *Da Vinci Code*

Lors d'une autre journée au → **MUSÉE**, la journée de rencontres intitulée *Tous créatifs*, chaque stagiaire du CFPI proposait une intervention à destination de groupes d'institutrices en formation arts plastiques. Ma proposition consistait à faire ensemble une interprétation située, à partir de nos sensations, de nos impressions corporelles et affectives de l'espace du musée, pour essayer de les transformer en une sorte de visite guidée mimée, dansée, performée. Ce qui m'a frappée, c'est qu'au moment où j'ai demandé aux participantes d'écrire quelques adjectifs qui caractérisaient pour elles l'atmosphère du lieu, la grande majorité des mots choisis étaient connotés assez négativement : « austère », « froid », « impersonnel », « aseptisé ». D'autres étaient plus neutres – « grand », « blanc », « lisse », « neutre » justement – mais rien d'à proprement parler chaleureux ou accueillant. À un autre moment, je leur ai demandé de se placer dans un endroit du musée — on était alors dans le hall, au rez-de-chaussée – un endroit où elles se sentaient particulièrement bien. Presque toutes se sont spontanément dirigées vers le coin enfants avec les livres, les fauteuils colorés, les jeux. Une participante s'est assise dans les escaliers, l'espace de passage, l'entre-deux. Et une autre, qu'on a mis un petit moment à retrouver, s'était isolée au fond de la cafétéria. Quand on lui a demandé pourquoi elle avait choisi cet endroit, elle a répondu : « J'avais envie d'être seule. Et d'ici, on voit le jardin. »

Lors de la deuxième version de cette intervention, avec un autre groupe, comme j'avais pu réaliser à quel point l'espace du musée était difficile à s'approprier — difficile d'y intégrer le corps autrement que de manière discrète et mesurée en un temps si restreint — j'ai proposé qu'on effectue l'atelier dehors, dans le parc. Je ne sais pas si c'était la composition du groupe, ou l'air libre (sûrement les deux), mais l'ambiance était hyper différente. Là on osait danser, improviser, on se sentait plus libérées, moins visibles, moins surveillées, moins symboliquement jugées. L'environnement était en fait plus accueillant, et ça ouvrait des possibles artistiquement parlant.

Je me suis dit que ce serait idéal que les interventions puissent se dérouler dans des zones libres de droit. Des lieux où les règles sont mouvantes, négociables, où on ne craint pas de gêner, où la création n'est pas sous conditions. Des lieux où le corps a sa place pleine et entière, sans se faire rappeler à l'ordre au moindre débordement. Peut-être que ces zones existent déjà, mais qu'on les oublie. Ou qu'on les invente chaque fois, un peu à la marge, en déplaçant le → **CENTRE**.



*« Alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté.
Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette.
Et cet envers sera son véritable endroit. »*

Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*

⊗ BUREAU DE LA DIRECTRICE ☞

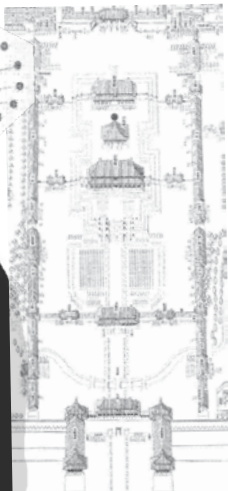
Quand on a tourné le court-métrage → *Dérive en 4 actes* avec les enfants du centre social et culturel des 2 Rives à Pont-à-Mousson (avec Curtis), on a réquisitionné un lieu spécial pour filmer une des scènes : le bureau de la directrice du → **CENTRE**. C'était un choix à la fois pratique et symbolique. La scène qu'on y a tournée ouvre l'acte 4, celui du film d'horreur. Une enfant assise, de dos, dans un fauteuil de bureau surdimensionné, fait face au mur, de sorte qu'on ne voit d'elle qu'une silhouette immobile à l'allure inquiétante. Lentement, elle se retourne, avec une gestuelle évoquant les méchant·e·s de cinéma. Son regard est machiavélique, elle braque un pistolet vers l'objectif de la caméra – pistolet qui est en fait un thermomètre infrarouge digital. Quand je travaillais comme agente de service hospitalier dans un centre de dialyse pendant l'épidémie de covid 19, je devais pointer ce même drôle d'appareil sur le front des patient·e·s chaque matin à leur arrivée – ce geste m'a toujours semblé ambigu, presque menaçant, malgré son intention de prévention.

Habituellement, les enfants ne sont pas autorisé·e·s à entrer dans le bureau de la directrice, sauf dans des circonstances exceptionnelles où leur statut d'enfant reste inchangé : iels y entrent, mais pas nécessairement comme sujets actifs ou égaux. Il y avait un autocollant « *Interdit !* » sur la porte. Même pour nous les adultes, ce lieu était chargé d'une aura de mystère et d'autorité : une pièce centrale mais silencieuse du dispositif institutionnel. On était dans un centre social et culturel, certes – un lieu de loisirs, de sport, de sorties, de socialisation – mais son fonctionnement reproduisait en bonne partie des schémas scolaires : horaires fixes, hiérarchies internes, consignes, obéissance. Le bureau de la directrice, dans ce contexte, c'est l'endroit où l'on est convoqué pour discuter sérieusement : pour se faire gronder ou accompagner ses parents qui signent des papiers. En investissant le bureau, les enfants se sont un peu approprié symboliquement cet espace de pouvoir. Ce déplacement, aussi simple soit-il, a engagé une once de subversion du solennel (que ce dernier soit réel ou fantasmé).

Et puis, comme souvent dans les bureaux d'adultes très professionnel·le·s, les murs étaient ornés de décorations à vocation affective : des photos de famille, des dessins d'enfants, des mugs rigolos offerts par des collègues ou des bricolages de fêtes des mères... Des indices intimes qui disaient une autre version de la directrice : moins institutionnelle, plus humaine. Les enfants ont pu littéralement se mettre à sa place, s'asseoir à son bureau, manipuler ses affaires. Iels ont aussi constaté que le fauteuil à roulettes était bien plus confortable et amusant que leurs petites → **CHAISES** dures.

« Pourquoi est-ce qu'un corbeau ressemble à un bureau ? »

Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*



Dans le conte éponyme, Barbe-Bleue¹ impose une interdiction à sa nouvelle femme : elle ne doit en aucun cas entrer dans un certain cabinet. Ce lieu dissimule un terrible secret : les corps des anciennes épouses assassinées par Barbe-Bleue lui-même. Cet interdit autoritaire est une manière de tester la loyauté et la soumission de sa femme, une épreuve de docilité. Il met en scène, à travers le secret, une stratégie de domination : le mari cruel détient le pouvoir de savoir, de cacher, de punir. Mais l'épouse désobéit. Elle est animée par une curiosité profondément liée à une volonté de savoir, à un désir de comprendre à qui elle a affaire. En transgressant l'interdit, elle entame son émancipation : elle refuse de rester dans l'ignorance, ce lieu symbolique où la domination s'exerce de la façon la plus insidieuse.

Au centre des 2 Rives, les enfants n'ont pas découvert de cadavres dans le → BUREAU DE LA DIRECTRICE bien que c'était une scène de film d'horreur. Ce qu'ils ont découvert, en revanche, c'est l'envers du décor : les coulisses du travail, les objets personnels, les signes d'une vie quotidienne souvent occultée par la posture d'autorité. Ce n'était pas un cabinet secret au sens flippant de Barbe-bleue, mais quand même un espace de pouvoir symbolique, soudain ouvert à la réappropriation. Le fait d'y jouer a permis de *dénaturaliser* les fonctions habituelles de cet espace, de déplacer des règles implicites et explicites. Même si cette ouverture restait encadrée : nous, adultes, les y avons autorisé·e·s, après avoir nous-mêmes été autorisé·e·s à les autoriser. Ça dit quelque chose du pouvoir – comment il se transmet, se partage (ou non), comment il est toujours conditionné par des chaînes d'autorisations plus ou moins claires.

Quand j'étais enfant, je croyais que le cabinet de Barbe-Bleue désignait des cabinets au pluriel : des WC, d'où le sens initial de l'interdit, parce que je savais qu'il ne faut surtout pas entrer dans les cabinets quand quelqu'un y est. Je pensais que peut-être ses anciennes épouses étaient mortes asphyxiées par ses pets. En fait, les interdits prennent effet dans des espaces concrets, parfois grotesques, parfois sacrés – mais toujours épais et chargés.

Blagues de Toto :

Toto se rend aux toilettes mais laisse la porte ouverte.

Sa maman arrive alors :

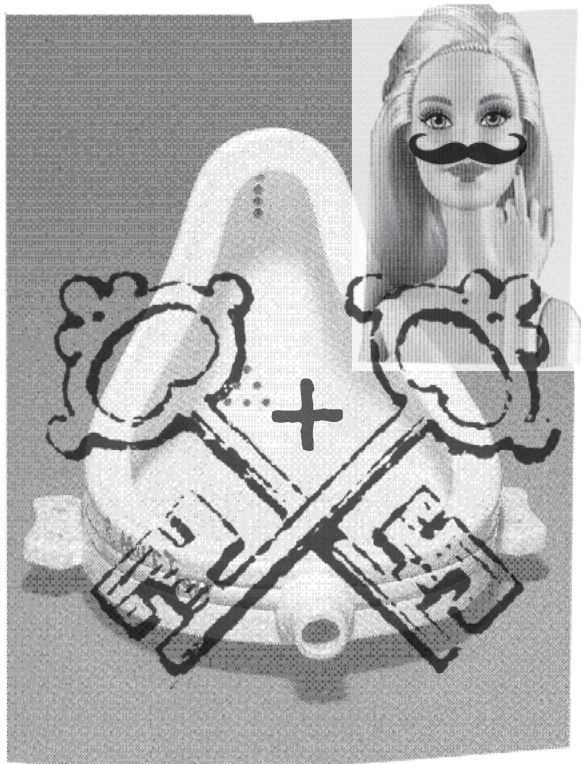
- Toto, pourquoi laisses-tu la porte ouverte ?

- Parce que j'ai peur que quelqu'un regarde par le trou de la serrure !

Tu connais l'histoire de Toto aux toilettes?

Non? C'est normal il a fermé la porte à clefs.

o*o



« CENTRE »

On dit un centre : un centre social, centre culturel, centre pénitenciaire, centre hospitalier, centre culturel, centre de loisirs, centre équestre, centre d'intérêt, centre aéré, centre antipoison, centre de rétention administrative, centre d'accueil, centre de recherche, centre dramatique national, centre éducatif fermé. Est-ce que le centre assemble, contient, catalyse, rassemble des éléments dispersés en une unité ? Le centre, *c entre* : c'est au milieu, c'est au *mi-lieu*. Deux demi-lieux réunis au milieu forment un centre uni.

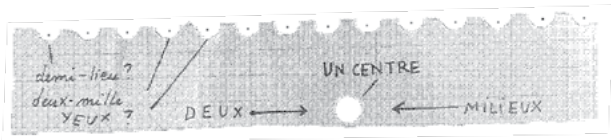
Un centre induit un périmètre, une circonférence, une délimitation entre un dedans et un dehors. Ainsi, le centre réunit mais il est circonscrit, il garde parfois une aire circonspéct. Le centre n'est pas forcément un point fixe. Il peut être un point mouvant de croisement, le noyau du rayonnement. Il est traversé par des tensions, des lignes de forces, des énergies à l'unisson ou d'ahurissantes contradictions. Animé par : des forces centrifuges (qui vont vers l'extérieur, qui font déborder, qui étendent) et des forces centripètes (qui vont vers l'intérieur, qui concentrent, qui ramènent). Ces forces coexistent, se bousculent. Parfois, elles s'annulent, parfois elles créent un mouvement de spirale, un vortex fertile. C'est l'éternel aller-retour entre *avec* et *pour*.

Un centre parenthèse : ((©))

Un cintre : Ɔ

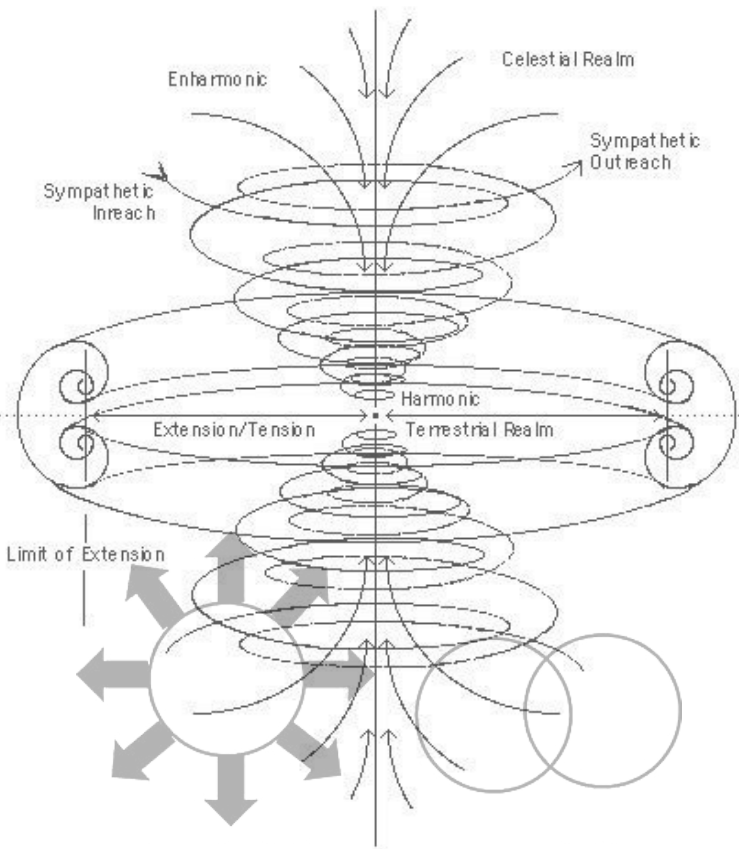
Un ventre : ①

Anagrammes de centre : creent / recent (à lire ressent?)



« Quand tu manges un gâteau rond, commences-tu par le centre ? »

Proverbe Haoussa



⌘ TABLE ⌘

Au festival intergénérationnel → *Barenfolies* (organisé par Curtis avec les résident·e·s senior de l'Abraça à qui il enseignait la performance) la scénographie globale rejouait l'ambiance d'un restaurant-cabaret : l'auditorium était ponctué d'îlots de tables où étaient à la fois installé·e·s les spectateur·ice·s et les performeur·euse·s. Pas de frontalité scène/public, mais une circulation libre, conviviale, où chacun·e pouvait se déplacer, discuter, observer, participer, boire, manger. Sur les tables : des nappes, des victuailles et des napperons. Les numéros performés s'enchaînaient comme au cabaret.

Avec Maxine, ma partenaire de performance, on avait installé un dispositif *sous la table* pour notre numéro. Ce lieu évoquait un imaginaire régressif : celui des jeux d'enfants pendant les longs repas de famille, une cabane improvisée, des conspirations et des explorations du monde sous celui les adultes. Se cacher sous la table, c'est à la fois se soustraire aux regards qui surveillent et se rendre visible, ou du moins perceptible, autrement. Le *sous la table* n'est pas vraiment un lieu clos et hermétique : c'est un poste d'observation à un niveau autre et surtout un poste d'émission de signaux, comme une station de diffusion clandestine. Dans notre performance avec Maxine, on se filmait – en portant des masques et manipulant des marionnettes de nous-mêmes en papier et en vaisselle de table – et ces images étaient retransmises en live, augmentées de sous-titres aléatoires, à l'extérieur du *sous la table* : sur le mur, pour les convives du cabaret. On rejouait, en miroir, le théâtre du dessus. Notre installation restait relativement ouverte, de larges interstices restaient exposées au regard des convives que la lumière émise depuis la cabane appelait. Les coulisses étaient dévoilés, on se rendait visibles en se croyant cachées, comme les autruches. *Sous la table* est une zone hors-champ, une zone pleine de vide, ou vide de plein : un creux qui peut se remplir de présence, de récits, de subversions. Sous la table, les enfants nouent les lacets des adultes, chatouillent les pieds, sabotent au niveau des bottes et des sabots : rappellent qu'ils sont là sans passer par les mots. Iels ne disparaissent pas du tout : iels réapparaissent autrement, c'est une posture très stratégique.

La table elle-même, mobilier fonctionnel, commun, organisé pour l'usage collectif ou individuel comme la → (CH)AISE l'est, mérite d'être détournée, ou retournée. Le plein (le plateau de la table) est appelé à devenir une structure, un toit. Le vide (le dessous) contient le plein, la cabane, le théâtre. L'espace utilitaire est ainsi réorienté, rechargé de fictions, de possibilités. Comme le → BUREAU DE LA DIRECTRICE l'était.

Ça me rappelle l'exercice de simulation de séisme à l'école : quand l'alarme sonnait, on devait tous·te·s se pelotonner sous nos tables. Malgré le propos grave – une catastrophe, une urgence – cette situation produisait toujours un moment incongru, propice aux éclats de rire et aux gestes complices. Pour un instant, la classe basculait : les enfants sous les tables et la maî-

trousse hors-champ, dans une sorte d'inversion, de suspension à l'envers des règles spatiales. On pourrait retenir de cette situation – au-delà de sa charge dramatique – son potentiel performatif : la permission qu'elle donne de subvertir temporairement l'espace et l'usage des objets, de façon d'autant plus spontanée qu'il faut à tout prix se dépêcher.

« Le tennis et le ping-pong, c'est pareil. Sauf qu'au tennis, les joueurs sont debout sur la table. »

Coluche, *Les vacances*

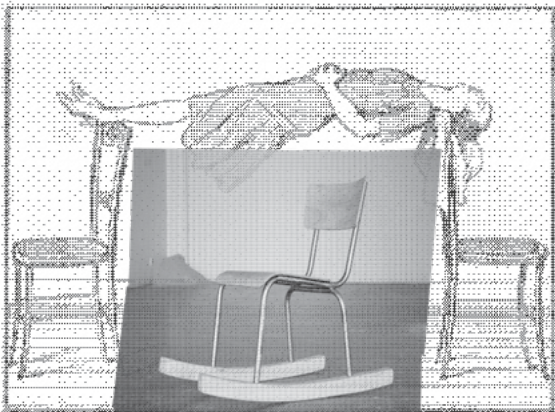


Avec son projet intitulé → *Se tenir droit*, la designer Kelly Molon a invité des élèves d'école primaire à mener des expérimentations autour des chaises de leur classe. En croisant design d'espace, design d'objet et recherche en éducation, elle a observé le rapport des élèves à leurs chaises et de là, imaginé des détournements. La chaise d'école est un mobilier normé, standardisé, dont l'utilisation ne varie que très rarement : elle cantonne à une posture droite, une discipline du corps, une certaine immobilité passive. Elle matérialise le cadre scolaire comme espace d'apprentissage mais aussi de contrôle : on y est assigné·e à une place, on doit *se tenir droit*, littéralement et symboliquement. En observant les comportements et en recueillant la parole des élèves sur leur volonté mouvementée : se déplacer, se retourner, se balancer, s'étendre dans la classe, Kelly a pu élaborer des mobiliers alternatifs : à roulettes, en forme de transat, à bascule, pivotants... que les élèves ont pu tester dans leur classe. Iels ont ensuite été invité·e·s à dessiner leur propre mobilier idéal.

La métamorphose des chaises engage une autre manière d'être au monde dans la classe : plus mobile, moins hiérarchique. Quelque chose est fait comme une commande *pour* les élèves, selon leurs réels besoins. Leur parole a alors une place et prend même une matérialité, c'est presque comme l' → **EXAUGER**. C'est une manière de ré-introduire du jeu et de l'expérimentation dans le cadre strict, de permettre l'appropriation de l'espace de la classe par les enfants ell-eux-mêmes, de reconnaître l'école comme un lieu d'expérience sensible et non uniquement de transmission verticale. Transformer l'usage d'objets utilitaires pré-existants et quotidiens participe au mouvement critique de *dénaturalisation* de l'organisation, en reconsidérant l'espace de la classe non pas comme une donnée figée, mais comme une construction normative. En détournant l'usage, les règles intériorisées sont mises en lumière et questionnées. Comment habiter autrement l'espace éducatif, mettre les chaises à l'aise et transformer les → **TABLES** en étables (pour l'élevage d'élèves sans cage), la table en tableau ou le tableau en tas bleu ? Quelles postures, quels gestes, quels liens ça permet ? C'est une façon de créer des brèches, des espaces potentiels pour jouer, pour se réapproprier le mobilier sur lequel on passe des journées entières.

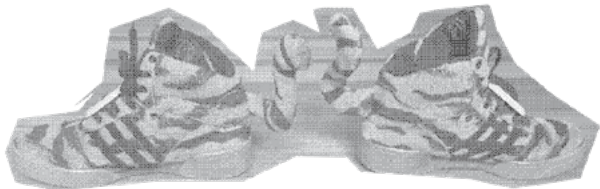
« La chaise est toujours assise. »

- Achille Chavée, *Décoctions*



.. COSTUME ..

Quand je vais faire une intervention artistique avec des enfants, je fais 100% exprès de mettre un t-shirt signifiant : Minecraft, Nintendo, Pokemon, Dragon Ball ou One Piece, etc. C'est des univers que j'adore sincèrement, et je me dis, peut-être qu'ils peuvent nous relier si iels les aiment aussi, on peut se rejoindre dans nos goûts malgré la différence d'âge. C'est un peu un signal de paix aussi, pour incarner moins d'autorité et de distance mais plus de potentielle connivence : un signe qui peut lever le soupçon et tendre une perche. Je trouve que le vêtement fait souvent office de média discret, à l'avant-poste d'une entrée en relation. Il n'impose rien mais il peut déclencher une conversation, un regard, une reconnaissance. C'est d'ailleurs comme ça que j'ai découvert que le caissier de la Biocoop était comme moi trop fan de One Piece, et maintenant on peut en discuter. Avec les enfants, le t-shirt peut créer une petite zone d'intersection entre deux mondes qui, socialement, sont souvent très séparés : celui des enfants et celui des adultes. Et dans le cadre d'une intervention artistique, je pense que cette zone-là requiert du soin pour être investie. C'est un geste ténu mais je crois vraiment que les petites attentions – qu'elles soient vestimentaires ou autres – peuvent influencer considérablement la texture d'une rencontre. Elle peuvent induire une entente implicite : on ne sait pas encore ce qu'on va faire ensemble, mais on sait déjà qu'on peut, peut-être, se reconnaître un peu. Costume ressemble à coutume (*custom*) qui ressemble à couture qui ressemble à boutique : clonage, donc le clown-âge qui se moque de l'écart générationnel. Les chaussures marrantes *marchent* en ce sens aussi.



« Mon cœur est une penderie dans laquelle tous les costumes de mes personnages sont accrochés. »

Simone Signoret

■ ■ ■ FRESQUE ■ ■ ■

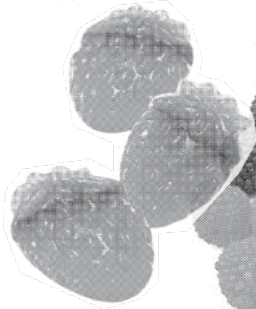
Lors de notre première semaine de CFPI, Anne Matthaey (conseillère pédagogique en arts visuels) nous a parlé de la fresque, et du fait d'être anti-fresque. Elle nous a mis en garde contre un phénomène répandu dans des contextes institutionnels (villes, écoles, centres en tout genre...) : la fresquisition des interventions artistiques. Une tendance à confondre intervenir *avec* les gens et intervenir *sur* un mur. Les motivations fresquistes ne sont pas nécessairement mal intentionnées mais elles charrient souvent un cortège d'attentes implicites, voire de malentendus. Fresque est à une lettre de frasque. Les raisons pour aimer la fresque et être en demande de fresque peuvent être nombreuses et combinées, en voici quelques unes que je projette sur l'esprit fresquiste :

- La fresque est décorative. Elle apporte de la couleur, attire le regard, habille un lieu potentiellement défraîchi par ailleurs, faisant office de façade esthétique, de vernis sexy. Elle peut détourner l'attention des manques matériels ou symboliques du lieu. En ce sens, elle peut être une sorte de communication visuelle, de faire-valoir, voire de marketing urbain ou scolaire : pour se démarquer et donner une bonne image *jolie* qui amadoue. En plus, le sens visuel prime souvent sur les autres, il est par excellence celui de la séduction. C'est qui me chafouine dans → [PEINTURE 1](#).
- La fresque est monumentale. Elle occupe l'espace, s'étale visuellement, donne un effet de grandeur : ça fait bien. Comme l'art doit trop souvent justifier sa place par sa visibilité, la fresque devient une preuve. Une preuve de *vrai* travail accompli, une preuve d'engagement dans le *culturel*, une preuve budgétaire aussi : elle justifie l'investissement. Ce qui est grand et tangible est très rassurant — là où une démarche plus discrète, immatérielle, expérimentielle reste parfois illisible et boudée. Pourquoi ?
- La fresque est pérenne. Elle reste longtemps : l'argent a été investi pour un résultat fini et constaté dans le temps. C'est au-delà de la passion de la restitution qui hante les interventions, c'est carrément la passion de la trace explicite et durable matériellement. C'est comme acquérir une oeuvre, consommer de l'art tout *fait* qui fait de l'effet.
- La fresque a une dimension collective, en apparence. Comme elle est souvent composée d'images et d'idées disparates assemblées en une composition résultat fresquiste, on peut facilement y intégrer les dessins ou les choix de participant·e-s, sans forcément qu'ils dialoguent directement où soient le résultat d'un processus inhabituel. On peut aussi faire peindre les participant·e-s comme des exécutant·e-s. Visuellement, l'amas de signes donne un effet de cohésion sociale qui est tranquilisant : l'illusion mosaïque-patchwork peut suffire à évoquer l'inclusion et la → [PARTICIPATION](#), sans nécessairement remettre en cause les méthodes de production ou les hiérarchies de création.

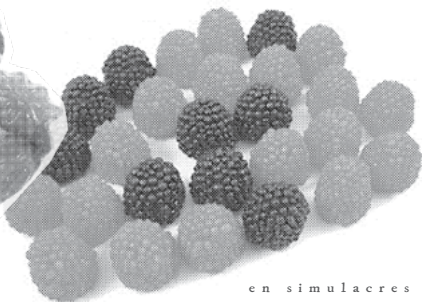
C'est trop dommage qu'il y ait une attente de résultat, une idée préconçue ou un intérêt dans la demande faite à un artiste. Mais en vrai, je ne pense pas que les fresques soient foncièrement à bannir, si leurs enjeux sont conscientisés par les personnes profanes.

Avant, je trouvais que tout ce qui était décoratif dans l'art était très suspect. Que orner = ornière, que parer = parade. Maintenant, je trouve cette idée assez présomptueuse. En fait, tout le monde décore un peu, même les gens minimalistes décorent par le fait de ne pas décorer. Tous les détails d'un environnement sont importants, décorer n'est pas manipuler ou cacher, décorer c'est dire quelque chose qui n'a pas forcément besoin de se justifier plus loin que sa seule portée : décorer. Je ne défend pas la fresque pour autant héhé ! En tout cas, laissons les fresques aux pro-concensus et les processus aux presques, et merci aux institutions de mieux se renseigner.

f r a i s e s



m û r e s



e n s i m u l a c r e s

« Le monde n'était qu'une fresque peinte sur le vide... »

Alexandra David-Neel, *La Puissance du néant*

« Toutes les fresques paraissent bonnes quand elles commencent à peler et à s'écailler. »

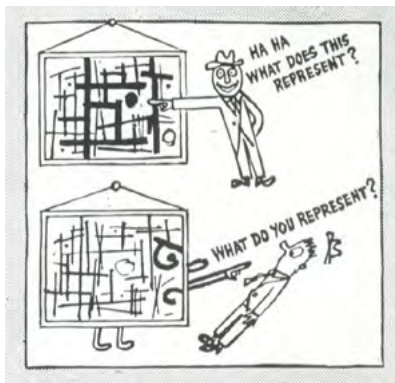
Ernest Hemingway, *L'adieu aux armes*

■ PEINTURE I ■

Bon, la peinture... Je vais en parler d'une manière assez caricaturale pour lui refaire le portrait. Déjà, dans ma propre pratique – où la peinture, enfin disons la question picturale occupe une place centrale – j'entretiens une sorte de rapport d'attraction-répulsion. C'est en partie pour ça que je vais souvent voir ailleurs et que j'essaie de la mélanger avec d'autres approches, car la peinture seule je ne l'assume pas entièrement. Elle me fascine mais elle me gêne aussi car j'ai plein de préjugés sur elle. Certains sont en commun avec la → **FRESQUE**. Déjà, mon premier reproche, c'est que la peinture, souvent, est pleine – elle nous sert une image sur un plateau de surface : c'est immédiat. Je sais que c'est plus complexe que ça, dans les « *bonnes* » peintures, m'enfin. Je n'ai pas trop envie d'être dans la séduction. Et puis, il y a tout le poids historique de ce médium, qui a été très valorisé, sacralisé, vu comme un art pur, fini, auto-suffisant, muséal. Mais le piiiire c'est l'aspect marchand et décoratif ! Tous les médiums artistiques circulent dans des économies plus ou moins troubles, mais le modèle de la peinture en galerie comme objet unique à posséder et à exhiber dans son salon de riche, ou à coffrer dans un local sous clé avec des intentions de spéculation... c'est argh. Pauvres peintures kidnappées ! Bien sûr encore une fois elles n'existent pas que là, mais je n'arrive pas à oublier qu'elles peuvent si vite y glisser. En même temps, ces préjugés ne me suffisent pas pour abandonner la peinture – car elle-même permet de faire *abstraction*. Justement, je pense qu'il est d'autant plus important de faire l'effort de trouver des manières de la rendre collective, vectrice de liens vivants et expérimentale.

Ce qui me tient à cœur, ce n'est pas tant le tableau que le processus de peindre, et heureusement il est possible de le partager, malgré le fait qu'il soit souvent synonyme d'introspection solitaire bla bla bla : ce n'est pas une fatalité. Paradoxalement, je n'ai jamais encore réalisé d'intervention axée sur la peinture (enfin c'est prévu en juin). Pour l'instant, je profite plutôt des moments d'intervention pour proposer des processus en lien avec la performance, le langage, l'audiovisuel – sûrement parce que c'est plus facile de se répartir des rôles, de circuler dans des étapes, de rendre le moment surprenant ou inconfortable – dans le sens sortir de sa zone de confort et de ses habitudes. En fait, la peinture c'est un peu l'art *mainstream*, c'est le cliché de l'art, déjà sur-investi dans les écoles, dans l'art-thérapie, l'histoire de l'art... Ce qui participe au fait que de prime abord ça me paraît moins excitant à proposer que des formes moins attendues. Alors, je me demande, est-ce qu'il faut juste accepter que l'on choisit certains de nos médiums spécialement pour les interventions (de toute façon le processus général reste), admettre que certaines pratiques s'y prêtent mieux, réçèlent un plus grand potentiel de décloisonnement et d'étonnement ? Ou alors, est-ce que la mission est de, malgré tout, réussir à surmonter les obstacles de facilité, d'habitude ou de banalité, qui en plus sont très subjectifs ?

En même temps, des fois, j'ai l'impression que la peinture parle plus spontanément à de larges publics, hors publics snobs. Sûrement justement parce qu'elle est plus immédiate, en apparence plus lisible : elle incarne quelque chose qui semble exister et s'expliquer par soi-même, sans besoin du mode d'emploi textuel qui accompagne parfois les œuvres conceptuelles et induit qu'il y a quelque chose de précis et de compliqué à comprendre, et que si on ne l'a pas compris on est un peu bête. Au final, ce que j'ai juste avant grossièrement reproché à la peinture – son aspect littéral, décoratif, rassurant, ses codes bien établis – peut devenir une force dans certaines expériences, je pense. Ce sont aussi des qualités qui permettent d'enlever un peu des sentiments d'exclusion ou de gêne dans l'approche de l'art contemporain quand on se dit « non initié-e », de court-circuiter un peu l'autorité du discours. Peut-être que la peinture passe plus directement par le sensible que par le rationnel, alors le lien à elle peut sembler plus instinctif, moins élitiste en ce sens. Et alors, quelqu'un-e de touché-e a toujours raison : une émotion n'a pas besoin d'être légitimée ou expliquée. La peinture peut être fière de son potentiel accessible, qui convoque la forme familière d'un art commun. Elle est peut-être parfois moins dépaysante que d'autres médiums, par le même confort du regard habitué, plus invitante. Ainsi, elle serait un peu anti-cloisons, même si elle s'y adosse bien souvent. J'aime bien cette ambiguïté : son potentiel subversif serait plutôt dans la ruse que dans la rupture, à la manière d'un-e → **TRICKSTER**. Nuances à suivre dans → **PEINTURE 2**.



« Qui blâme la peinture
blâme la nature. »

Léonard de Vinci

Franchement, la fiche → **PEINTURE 1** est trop caricaturale ! Elle repose sur une opposition facile entre une peinture accessible et des formes conceptuelles qui seraient excluantes. Comme si déjà la peinture conceptuelle n'existait pas. Et comme si d'autres médiums n'étaient pas propices à être séduisants. Cette dichotomie simplifie beaucoup trop la réalité des pratiques artistiques et des expériences sensibles à mon goût. Il y a bien sûr des peintures complexes, arides, hermétiques, théoriques, et des installations participatives tout à fait opaques. Mais bon, j'ai décidé de la laisser pour montrer les contradictions !

Peut-être que cette grille de lecture serait plus pertinente à appliquer à des formes d'art dites participatives, immersives ou relationnelles, qui revendiquent explicitement une volonté d'inclure la → **PARTICIPATION** des spectateur·ice·s dans l'œuvre, de brouiller la frontière entre artiste et publics, entre œuvre et situation. Dans ces cas-là, la question de l'accessibilité, de l'adresse, de l'engagement des corps et des affects est au centre du dispositif. C'est sûrement là qu'on peut vraiment interroger la manière dont une œuvre se rend disponible, hospitalière, ou au contraire refermée sur un cercle d'initié·e·s. Mais même dans ces propositions, tout dépend de la manière dont elles sont conçues, contextualisées, habitées. Certaines œuvres dites « relationnelles » ne créent en réalité que des interactions très balisées, peu engageantes, ou reposent sur des postulats sociaux assez normatifs, de jolis → **CONSENSUS**. Tandis que certaines œuvres silencieuses, solitaires, formelles, peuvent provoquer des expériences bouleversantes, profondes, sans médiation apparente.

En fait dans **PEINTURE 1** je parle depuis un lieu affectif, celui de la pratique de la peinture, que j'essaie de réconcilier avec mes désirs de partage, d'altérité, de floutage des statuts. Mais bon c'est justement en observant les tensions – entre solitude et partage, entre forme close et ouverture relationnelle – que ça me questionne encore plus. Tout dépend vraiment du cadre et de l'intention portée par la forme. Et aussi, évidemment, des personnes qui se trouvent là dans la relation.

An abstract painting will react to you if you react to it. You get from it what you bring to it. It will meet you half way but no further. It is alive if you are. It represents something and so do you. **YOU, SIR, ARE A SPACE, TOO.**





Paul McCarthy, *Painter*, vidéo, 49 min, 1945



General Idea, *Shut the fuck up 1*,
vidéo, 14 min, 1985

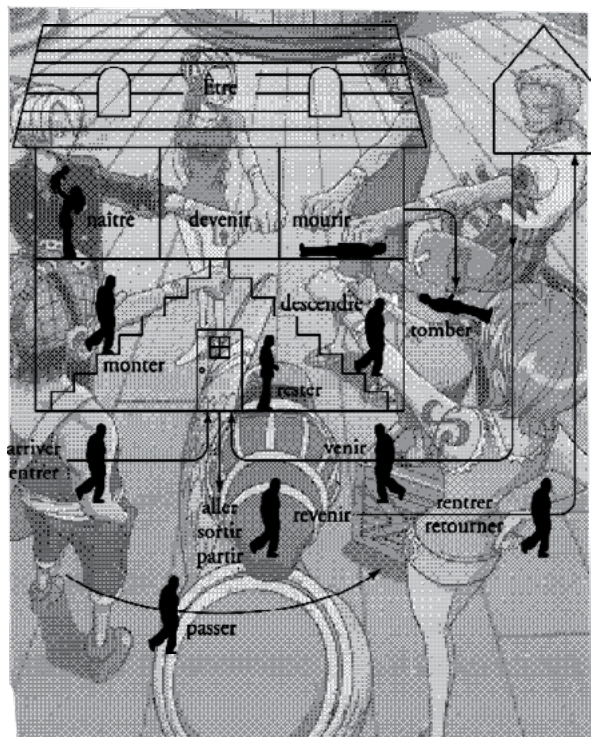
Dans son article « Antagonism and Relational Aesthetics¹ », Claire Bishop répond aux thèses de Nicolas Bourriaud, qui avait théorisé l'*esthétique relationnelle*² : une forme d'art qui met en place des situations sociales, des moments d'interaction entre spectateur·ices, plutôt que des objets ou images finies. Bourriaud valorise ces œuvres comme productrices de lien, de convivialité, de partage. Bishop, elle, est critique envers cette approche empreinte de → **CONSENSUS**. Elle souligne que souvent ces œuvres donnent juste l'illusion de la participation, sans réelle prise de risque politique ou esthétique : elles évitent habilement tout → **CONFLIT**, → **DISSENSUS**, → **F(R)ICTION**, qui sont pourtant essentiels à des échanges fertiles. Elles reposent parfois sur une vision naïve de la communauté, sans analyser les conditions sociales réelles dans lesquelles les interactions sociales prennent place. Bishop défend des pratiques où la relation aux publics est plus critique, où elle est une vraie occasion de se troubler, de se déranger.

Les pratiques dites participatives méritent d'être examinées au-delà de leur intention déclarée, car le mot *participation* a parfois été instrumentalisé, vidé de sa charge politique ou critique. Certaines formes d'art relationnel, souvent soutenues par des institutions culturelles ou des politiques de la cohésion sociale, produisent en réalité des simulacres d'inclusion, où les personnes d'habitude en marge sont invitées à se mettre en scène dans un cadre déjà balisé et verrouillé. C'est un peu du *social-washing* comme parfois l'est la → **FRESQUE**. C'est mieux que rien mais... Au final, dans ces cas-là, la promesse de brouiller les frontières sociales se heurte souvent à un dispositif rigide, où l'espace de désaccord est limité, voire inexistant.

Il ne suffit pas d'ouvrir un espace participatif pour garantir une expérience horizontalement partagée ou transformatrice. Ce qui compte, c'est la manière dont les rôles sont distribués (ou non), dont le cadre est construit, déplacé, négocié *avec* les participant·es. Une œuvre participative peut très bien reproduire des logiques d'exclusion ou de domination symbolique, sous couvert de lien social ou d'activation par les publics, donc de façon d'autant plus incidieuse. Je ne dis pas qu'il faut être dans la méfiance totale pour autant, mais je pense qu'il est important d'examiner et d'interroger le plus possible les dynamiques à l'*œuvre*. À l'inverse, une œuvre plus en retrait peut parfois offrir des prises sensibles, poétiques, politiques inattendues, en laissant à chacun·e la possibilité d'y projeter à sa manière. En fait, l'hospitalité d'une œuvre ne réside pas nécessairement dans son dispositif d'invitation explicite, mais plutôt dans la place qu'elle laisse à l'imprévu, au trouble, à l'altérité radicale. Où est passé le *participe assez* ?

1 Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, 2004

2 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, éd. Les presses du réel, 1998



Le théâtre-forum, développé par Augusto Boal dans le *Théâtre de l'opprimé*, est une forme de théâtre participatif qui met en scène des situations d'oppression afin que les spectateur·ice·s interviennent et expérimentent collectivement des alternatives par l'action. Sans forcément chercher un accord immédiat ou une solution commune, il met en scène le → **DISSENSUS** comme outil démocratique. Une situation d'injustice ou de → **CONFLIT** est d'abord jouée de manière figée, puis relancée, rejouée, reprise par les spectateur·ice·s devenu·e·s spect-acteur·ice·s. Ce qui importe, ce n'est pas tant de résoudre *rationnellement* les problèmes posés que de les rendre visibles *relationnellement* sous des angles multipliés : d'en explorer les tensions, d'ouvrir le champ des futures réactions possibles à travers un répertoire de paroles et des gestes concrets. Dans cette approche, le dissensus n'est pas un échec du dialogue, mais un espace productif où différentes positions peuvent s'exprimer sans pour autant se neutraliser. Le théâtre-forum permet précisément de suspendre l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule manière juste ou bonne d'agir, et d'activer une pluralité de réponses, parfois incompatibles, mais toutes valables dans leur propre logique, qui sauront trouver leur utilité dans les contextes situés, pourront permettre de formuler des → **DOLÉANCES**.



l a b r i s e d e l a p a s t i l l e



« Ce théâtre n'est peut-être pas révolutionnaire, mais, rassurez-vous : c'est une répétition de la Révolution. »

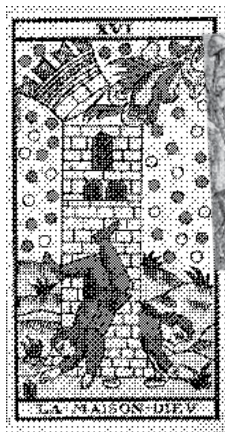
« Oui, c'est sans aucun doute la conclusion: « spectateur » est un mot obscène. Le spectateur est moins qu'un homme. Il faut l'humaniser et lui rendre sa capacité d'agir pleinement. Il doit être sujet, acteur, à égalité de condition avec les autres qui deviennent à leur tour spectateur. Toutes ces expériences de théâtre populaire n'ont qu'un seul et même but: libérer le spectateur sur qui le théâtre a imprimé des images achevées du monde. »



Dans *Où atterrir ?* et avec les ateliers pratiques qui ont suivi cette publication, Bruno Latour a réactivé la forme des cahiers de doléances de la Révolution française comme un outil d'expression politique. Il propose d'y recueillir ce que chacun·e pourrait formuler comme grief, vulnérabilité, attachement ou revendication, à partir de sa situation spéciale dans le monde. Avant de décider collectivement, encore faut-il savoir ce que chacun·e vit, ce qui l'affecte, ce qui compte pour elle ou lui. Les doléances ne sont pas des plaintes passives, mais des énoncés situés, des déclarations d'existence : dire ce à quoi l'on tient, ce qui nous fait tenir et ce qu'on ne peut plus supporter. Elles donnent forme à un → **DISSENSUS** latent, souvent ignoré dans les procédures classiques de consultation ou de démocratie représentative. Elles permettent de faire exister des expériences minorées, disqualifiées ou dispersées, et de leur donner un cadre commun de réception et de reformulation, à la manière du → **FORUM**.

Dans cette perspective, la démarche des doléances peut inspirer les interventions artistiques, notamment dans des contextes où les publics sont en position de retrait, de précarité ou de silence. Il ne s'agit pas de parler *à la place de*, mais de fabriquer des dispositifs d'écoute mutuelle, de récit, de mise en scène des subjectivités. Ce serait comme un laboratoire de co-construction du politique qui invite à reconfigurer les rapports d'adresse et de parole, à permettre aux participant·e·s de nommer leurs attachements (humains et non-humains), leurs peurs, leurs colères, leurs espoirs, sans passer par les canaux souvent normés du débat public, par le → **CONSENSUS** automatique. Ça suppose un déplacement du rôle de l'artiste – qui ne vient plus imposer une recette définie ou récolter les informations des gens comme des grosseilles pour en faire une confiture artistique qu'il va tartiner sur les murs d'une institution subventionnée – mais plutôt co-construit avec les participant·e·s un espace d'énonciation partagé, parfois fragile, mais potentiellement vitaminé : un petit-déjeuner équilibré bien → **F(R)ICTIONNÉ**.

Les doléances peuvent aussi être un support pour produire une cartographie située des préoccupations qui traversent un territoire ou un groupe, et peuvent nourrir des formes d'art contextuelles, participatives ou documentaires (mais pas trop sucrées s'il vous plaît). Et puis, elles nous rappellent que l'expression du → **CONELIT**, du malaise, du trouble, de l'attachement, loin d'être à fuir, constitue une matière essentielle pour penser et faire ensemble.



« Le sol permet de s'attacher ; le monde de se détacher. L'attachement permet de sortir de l'illusion d'un Grand Debors ; le détachement permet de sortir de l'illusion des frontières. Telle est la martingale à calculer »

Bruno Latour, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*

Dans sa théorie du pluralisme agonistique, Chantal Mouffe¹ insiste sur la nécessité de laisser les antagonismes exister au sein même du cadre démocratique. Pour elle, la démocratie ne doit pas se fonder sur un → **CONSENSUS** absolu et pacifique, mais plutôt sur la coexistence de positions divergentes, parfois irréconciliables, dans un cadre où l'adversaire est reconnu-e comme légitime, même si l'on s'oppose fortement à elle ou lui. Le danger réside moins dans le conflit que dans sa négation : refuser les désaccords, chercher à tout prix l'harmonie, c'est aplatir les reliefs et donc les subjectivités, ce qui peut ouvrir la voie à des formes d'exclusion ou de violence symbolique. Dans le chapitre « Politique agonistique et pratiques artistiques » du livre *Agonistique*, Mouffe présente la difficulté actuelle de penser un art qui ait un vrai rôle critique, qui puisse offrir des expériences réellement subversives, qui ne soit pas systématiquement absorbé par l'esthétique du capitalisme biopolitique.

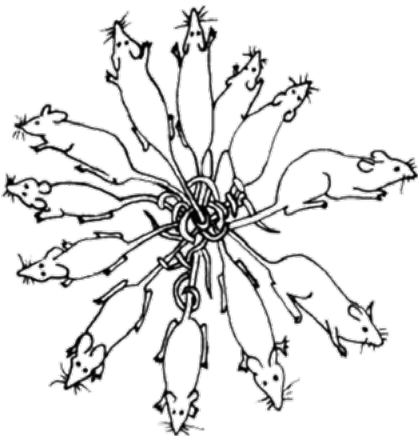
« Leur tâche principale [aux pratiques artistiques] est la production de *subjectivités nouvelles* et l'élaboration de *mondes inédits*. Dans la situation actuelle, il est nécessaire d'élargir le champ d'intervention de l'art, avec des artistes qui travaillent dans de multiples espaces sociaux extérieurs aux institutions traditionnelles, afin de s'opposer au programme de mobilisation sociale totale du capitalisme. »

Elle défend l'idée que les pratiques artistiques peuvent vraiment offrir des espaces de résistance qui subvertissent l'imaginaire social dominant – celui qui est encouragé par la reproduction capitaliste – et qu'il est nécessaire, pour activer leur potentiel politique, que ces pratiques artistiques prennent un réel rôle d'interventions agonistiques dans ce contexte de lutte contre-hégémonique. En ce sens, l'intervention artistique – lorsqu'elle se pense dans des milieux traversés par des enjeux sociaux, politiques ou affectifs complexes – peut être envisagée comme une pratique du dissensus : une pratique qui ne vise pas l'effacement des antagonismes, mais leur transformation en → **CONFLIT** constructif, exprimable, partageable.

Loin de vouloir réconcilier tout le monde autour d'un consensus creux de bisounours, une intervention artistique critique peut choisir de mettre en crise les cadres dominants du visible et de l'énonçable, en travaillant directement avec les matériaux de l'expérience vécue, les rapports de pouvoir locaux, les conflits latents ou tus. Il ne s'agirait pas de calmer les tensions, mais bien d'en faire le moteur d'une expérimentation esthétique et politique féconde. Ça suppose de refuser une conception neutralisée de l'art comme outil de médiation apolitique et ça implique de concevoir l'art comme un acte situé, engagé dans

des champs de forces, capable de participer à brouiller les représentations dominantes, à rendre visibles des subjectivités marginalisées, ou à contester les formes instituées de légitimité.

Je trouve que la thèse de Chantal Mouffe est très utile pour penser le champ d'action d'un·e plasticien·ne intervenant·e, car elle induit qu'un dispositif participatif n'est pas simplement un espace neutre de mise en commun, mais potentiellement un espace de dissensus, où peuvent coexister des voix dissonantes, des récits concurrents, des affects contradictoires – et où le rôle de l'artiste n'est pas forcément de pacifier, mais parfois de maintenir cet espace de complexité et de confrontation ouverte, un peu comme un·e → **TRICKSTER**. Ça donne à imaginer des conditions réelles qui pourraient être mises en place pour que les désaccords aient droit de cité, que la parole ne s'écrase pas dans la peur du conflit, que la divergence ne soit pas automatiquement réduite à un problème relationnel, mais comprise comme une donnée fondamentale du vivre-ensemble démocratique. Même si c'est plus facile à écrire qu'à faire. Ça pourrait → **DÉPLAIRE**.



Dans *Le conflit n'est pas une agression*¹, Sarah Schulman part du constat que dans nos sociétés contemporaines, on peut avoir une fâcheuse tendance à confondre conflit et violence, désaccord et maltraitance, tension relationnelle et réel abus. Cette confusion, selon elle, affaiblit notre capacité à faire collectivement collectivement face aux désaccords et nourrit une culture de la punition, de l'ostracisation et de la dénonciation – là où il faudrait idéalement développer une culture de la responsabilité partagée, de l'écoute, de la réparation. Pour elle, toute communauté saine (affective, amicale, militante, artistique) doit se donner les moyens de traverser les conflits sans les nier ni les surdramatiser. Ça suppose de ne pas céder à la tentation de l'exclusion dès qu'un malaise apparaît, de développer des outils effectifs de dialogue, de médiation, de co-responsabilité, de reconnaître qu'il n'y a pas toujours un·e responsable ultime à désigner, mais souvent des dynamiques systémiques ou affectives très larges à décortiquer. Son livre constitue un plaidoyer pour une *éthique relationnelle* nuancée, qui ne passe ni par la violence ni par le déni, mais par la reconnaissance mutuelle, une mise en commun des vulnérabilités qui soie fertile. Ce qui me fait penser au → **FORUM** et aux → **DOLÉANCES**.

Schulman montre aussi que cette confusion entre conflit et abus peut alimenter des logiques sécuritaires à l'échelle étatique : des pays puissants se présentent comme agressés pour justifier la répression, la surveillance ou la guerre. L'État utilise parfois le langage de la protection ou du traumatisme pour masquer des violences structurelles, et justifier un usage disproportionné de la force. Par exemple, en France, après les attentats de novembre 2015, l'état d'urgence a été instauré, justifiant des perquisitions administratives, des assignations à résidence, et un contournement des procédures judiciaires ordinaires. Présenté comme une mesure exceptionnelle de protection intérieure, cet état dit d'exception a pourtant été prolongé à plusieurs reprises, et certaines de ses mesures ont même été inscrites de façon pérenne dans le droit commun – par la loi « renforçant la sécurité intérieure et la lutte contre le terrorisme ». Cette logique de sécurisation, fondée sur un discours du traumatisme national et de la protection des citoyen·ne·s, a eu des effets concrets discriminants, notamment envers des personnes musulmanes ou perçues comme telles, avec des amalgames délétères renforcés par certains médias paranoïaques et l'alimentation d'une rhétorique de la peur. Cette logique a aussi réduit l'espace d'expression des luttes sociales, comme on l'a vu à travers la répression policière démesurée de certaines mobilisations (Nuit Debout, Gilets jaunes, luttes écologistes, etc.).

Elsa Dorlin aussi analyse cette asymétrie, dans *Se défendre*, en montrant que le discours de la légitime défense est souvent mobilisé de façon asymétrique par les États pour justifier la violence systémique, tout en déniait à certains groupes sociaux la possibilité même de se défendre. Dans cette perspective, l'État se présente comme une entité vulnérable, agressive, à protéger – alors même qu'il détient le monopole de la violence légitime. Dorlin montre que cette figuration d'un corps étatique menacé permet de naturaliser à long terme des dispositifs de surveillance, de répression, de contrôle, notamment à l'encontre des personnes racisées, pauvres, queer ou subversives. Elle parle ainsi de « techniques de fragilisation », par lesquelles certains corps sont rendus vulnérables, exposés à la violence, pendant que d'autres sont armés, protégés, légitimés dans leur usage de la force.

Je trouve ces réflexions politiques importantes pour penser l'intervention artistique et les formes d'art faisant appel à la → **PARTICIPATION** des publics. Les contextes d'intervention sont marqués par des rapports de pouvoir, des enjeux de représentation, des vécus traumatiques ou précaires, où les désaccords et les malentendus sont inévitables. Plutôt que de les nier ou de chercher à les neutraliser au nom d'un bien-être collectif supposé, il est nécessaire de penser des espaces relationnels et symboliques où ces conflits peuvent être exprimés, écoutés, mis en forme. Le conflit, dans cette acception, devient non pas un obstacle à la relation, mais l'un de ses atouts – un espace de mise à l'épreuve de nos engagements, de nos imaginaires, nos différences, nos valeurs, nos responsabilités collectives : une grande confliture de raisins de la colère, ou de fruits de la passion.



☪ TRAGÉDIE ☪

La théorisation de l'importance d'accepter le → **DISSENSUS** et le → **CONFLIT** mène à sérieusement se poser la question : ok, mais quelles formes artistiques concrètes pourraient accueillir le conflit ? C'est là qu'il faut chercher, expérimenter, et c'est pas une mince affaire.

Pour l'instant, ça me fait penser au conflit intérieur que déploie Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double* : une forme de théâtre qui ne cherche pas à représenter mais à affecter, à troubler, à secouer l'ordre symbolique en s'adressant directement aux corps : qui met en place un vrai drame métaphysique. La *cruauté* qu'il invoque ne renvoie pas à la violence gratuite, mais à une nécessité de confrontation devant une vérité insoutenable qu'il faut avoir le courage d'affronter. Le théâtre, pour Artaud, doit faire surgir ce qui est censuré, ce qui est refoulé – les contradictions intérieures, les peurs, les forces obscures – pas pour les apaiser mais pour les vivre jusqu'au bout. Et puis ce conflit intérieur n'est jamais purement individuel : il est porteur de tensions sociales, culturelles, existentielles. Artaud fait de sa propre expérience de la souffrance mentale, du dérèglement du langage, de la dépossession du corps, un matériau théâtral. En cela, il peut inspirer des formes artistiques où le sujet n'est plus maître de lui-même, mais plutôt un champ de forces, traversé par des oppositions irréconciliables. C'est une pratique du trouble, de la rupture, de la perte de maîtrise, qui fait vaciller les identités fixes et les structures de sens : peut-être une piste pour carrément *incarner* le conflit.

« Le théâtre est dans la réalité ce qu'il y a de plus redoutable, et quand il est fait avec violence, il est comme la peste : un fléau chargé de dévoiler, de faire apparaître jusqu'à l'extase les forces de cruauté qui dorment dans l'esprit, dans la profondeur du corps. »

J'ai intitulé cette fiche TRAGÉDIE, parce qu'en fait ça me fait aussi penser à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche que je lis en ce moment. Il y décrit la tragédie grecque antique comme la coexistence du dionysiaque et de l'apollinien – d'un côté, le chaos, l'extase, le tout ; de l'autre, la forme, le rationnel, la mise en ordre. La tragédie, pour Nietzsche, ce n'est pas la mise en scène d'un conflit extérieur ou moral, mais l'expression d'une contradiction interne constitutive de l'existence : celle d'un·e être qui aspire à l'unité tout en étant fondamentalement traversé·e par le chaos et la souffrance. Il parle de la *consolation métaphysique* offerte par la tragédie comme une forme d'affirmation lucide de la douleur en tant que constitutive du réel, comme épreuve partagée de la condition humaine. Bref c'est trop magnifique...

1 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, éd. Gallimard, coll. Idées, 1966, (1938)

2 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, éd. GF Flammarion, 2022, (1872)

Chez Artaud, j'ai l'impression que c'est un peu une radicalisation de cette tension intérieure : la scène n'est plus une représentation, mais une déflagration où le sujet se défait, où l'ordre symbolique se fissure, où le corps est traversé d'énergies incontrôlables. Il s'agit de → **DÉFORMER** les formes, de rompre avec la logique narrative théâtrale, de laisser apparaître ce qui, en nous, résiste à toute pacification : les conflits psychiques, les blessures sociales, les hantises historiques.

Ce brouillage entre intérieur et extérieur, poétique et politique me semble aussi faire écho à des théories du conflit intérieur politisé. Par exemple chez Audre Lorde, la conflictualité prend souvent la forme d'une colère lucide et articulée, qu'elle distingue clairement de la haine ou de la violence destructrice. Dans *Sister Outsider*, elle affirme que la colère des femmes noires, loin d'être irrationnelle ou dangereuse, est une force d'analyse utile et un catalyseur d'alliances authentiques. Elle parle de *colère comme énergie*, comme une voix de l'intelligence corporelle, affective, historique. Lorde propose une sorte d'éthique de la parole risquée, de la confrontation nécessaire entre alliées, et non un → **CONSENSUS** apaisé. Refuser le conflit, c'est aussi prolonger les silences structurels. En cela, son travail poétique et politique ouvre aussi une voie vers des formes d'expression artistique qui assument les tensions, les frictions, les blessures, sans chercher à les gommer, sans craindre de → **DÉPLAIRE**.

« Ma colère m'a appris que si je l'exprime, elle peut me clarifier la situation et non me détruire ; et que si je la cache, elle me rend folle. »

Cette approche me fait aussi penser à celle de Gloria Anzaldúa : dans le livre *Térres frontalières - La Frontera*¹, elle explore les effets existentiels et politiques du métissage, de l'hybridité culturelle, linguistique, sexuelle. Elle y décrit l'état de *nepantla*, un entre-deux inconfortable, mais fertile, où les identités se brouillent, où les systèmes de sens ne s'alignent plus. Alors, l'écriture est un processus de réconciliation intérieure qui vise une lucidité en acte, une façon d'écrire depuis la faille, le trouble, la douleur, sans les effacer. Elle parle de la nécessité de *réconcilier les serpents intérieurs*, ces forces contradictoires en nous qui participent de notre puissance. L'acte artistique, dans ce cadre, peut être comme un rituel de transformation du conflit intérieur, un moyen de guérir non par suppression mais en intégrant la complexité : une manière de faire de la fragmentation des → **LANGUES** une richesse, de la marginalité un point de vue critique.

1 Audre Lorde, *Sister Outsider. Essais et discours* « Les usages de la colère : les femmes face au racisme », éd. Libertalia, 2021. (1981)

2 Gloria Anzaldúa, *Térres frontalières - La Frontera. La nouvelle mestiza*, éd. Cambourakis, coll. Sorcières, 2021. (1987)

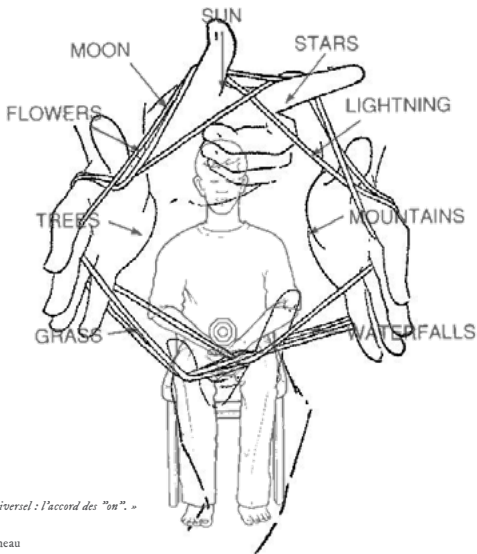
La notion de consensus peut être pensée comme un idéal régulateur du politique et du social. Chez Jürgen Habermas¹, par exemple, le consensus n'est pas simplement une procédure décisionnelle : il représente l'horizon normatif de toute une démocratie délibérative, c'est-à-dire d'une société où les décisions collectives résultent de discussions rationnelles, ouvertes, argumentées, entre sujets libres et égaux. Ce modèle repose sur une foi dans la capacité du langage à porter des revendications de validité universalisables, et sur l'idée que les conflits d'intérêts ou de valeurs peuvent, au moins partiellement, être résolus par la discussion, par la force du meilleur argument plutôt que par la force tout court. Le consensus, chez Habermas, ce n'est pas l'écrasement des différences, mais ce qui reste possible si les conditions idéales du dialogue sont réunies : égalité d'accès à la parole, absence de coercition, transparence, volonté de compréhension mutuelle.

Mais au-delà de ce cadre formel, le consensus peut aussi être envisagé d'un point de vue éthique et existentiel : comme une expérience où chacun·e accepte de modifier un peu ses propres positions pour rejoindre un terrain commun. Dans cette perspective, faire un compromis ne signifie pas simplement céder, mais reconnaître en l'autre une part de vérité qui transforme aussi son propre point de vue. Le consensus serait comme un lieu de traversée subjective, de déplacement de soi par la confrontation à l'altérité. On n'en sortirait pas indemne, mais enrichi·e, altéré·e, parfois troublé·e : le rêve du consensus comme lieu de métamorphose partagée, plutôt que juste comme nivellement des sensibilités.

Cet idéal demeure quand même fragile car il suppose des conditions rarement réunies dans les rapports sociaux réels qui restent hantés par beaucoup de déséquilibres : qu'ils soient de pouvoir, d'expression, de reconnaissance. Pour autant, entre l'illusion d'un consensus total et la célébration du → **DISSENSUS**, il existe peut-être un espace éthique intermédiaire : celui où le consensus est compris non comme un but à atteindre absolument, mais comme un processus continu de négociation, de reformulation, d'engagement vulnérable.

Dans les pratiques artistiques, éducatives ou sociales, cette dynamique du consensus peut être précieuse : non pas comme solution à tous les conflits, mais comme moment d'ouverture, de reconnaissance mutuelle, de fabrique de commun. Un moment où l'on accepte que la vérité ne soit pas déjà donnée, mais co-produite dans le dialogue, dans l'écoute, dans le trouble même de ce qui nous sépare.

Dans les ZAD (Zones à défendre) ou dans certains mouvements sociaux, des décisions doivent être prises rapidement et collectivement sans structure hiérarchique. Ces groupes développent des formes de prise de parole horizontales, basées sur la recherche d'un consensus, mais avec la possibilité du *consentement sans enthousiasme* (personne ne bloque activement, même si iel est critique). Ces pratiques font du consensus un espace éthique de transformation mutuelle, parfois long et conflictuel, mais aussi respectueux de la diversité des positions. Dans ce cadre, parvenir à un accord implique souvent de renoncer à une part de son confort idéologique pour faire advenir un *nous* qui ne préexistait pas. Se laisser contaminer.



« Consensus universel : l'accord des "on". »

FERMENTER

Pour le dernier vendredi du CFPI, Sophie nous a envoyé ce message : « *On fait un atelier fermentation de nos émotions de l'année ou bien juste on coupe des légumes et de la rhubarbe ensemble pour les déguster en juin, le timing est parfait les conditions climatiques également.* »

FAIRE MENTIR

L'image de Sophie — *fermentation de nos émotions* — repose sur une analogie agissante. La lacto-fermentation s'élabore à l'aide d'une saumure d'eau salée, qui symbolise ici nos larmes d'émotion (lesquelles ?) et nous conduit alors à imaginer que :

- Quand on pleure, les larmes en elles-mêmes contiennent effectivement nos émotions.
- La saumure du bocal est en fait composée de nos larmes.
- Les légumes et la rhubarbe, que nous avons coupés et disposés ensemble dans les bocaux vont alors entrer en relation avec ces émotions, à huis-clos (à couvercle clos scellé de caoutchouc).

Le processus de lacto-fermentation se fait via une interaction entre les bactéries lactiques et les sucres des aliments, qui bénéficient de la protection et l'encouragement de nos émotions via le sel qui les a cristallisées. Ce sel crée une osmose qui permet aux végétaux de donner de leur eau – donc d'exprimer leurs propres émotions en retour. Le processus se fera en anaérobiose, soit sans oxygène, entre le dernier jour du CFPI et le dernier-dernier jour du CFPI (celui du jury). Cela pourrait symboliser la *tête sous l'eau* de certain·es, durant cette période en particulier. Le processus de lacto-fermentation aura alors créé :

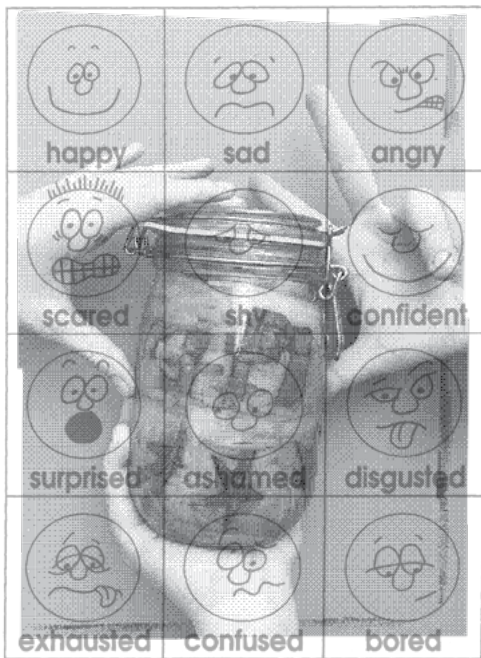
- Des arômes et textures inattendus.
- Des propriétés probiotiques bénéfiques pour qui les consomme.

Nous allons manger ces légumes et cette rhubarbe lactofermentés lors du dernier-dernier jour du CFPI, ce qui ajoute une visée cérémoniale à la recette exutoire. Il y a plusieurs couches de sens et plusieurs couches de végétaux dans les bocaux. La dégustation finale signifie que nos propres émotions, sans distinction, vont nous revenir de manière partagée, mélangée, amplifiée, bonne pour la santé. Grâce aux vertus nutritionnelles, nos futures émotions seront encore mieux dégérées.

Ainsi Sophie, par le *faire mentir* de la *fermentation*, a activé un processus métaphorique vivant. Quand la réaction chimique est amorcée, au bout de quelques jours à température ambiante, on observe des petites bulles à la surface du bocal : c'est la fabulation qui fait buller les agité·es du bocal. Le beau câlin qu'on se fera à la fin.

*« Certaines personnes disent que je suis atroce, mais ce n'est pas vrai.
J'ai le coeur d'un jeune garçon... dans un bocal sur mon bureau. »* Stephen King

« Les grandes fureurs comme les grands Whiskies requièrent une longue fermentation. »
Truman Capote



Dans le projet → *Se tenir droit* de Kelly Molon, les → **CHAISES** idéales que les élèves ont dessinées sont restées des dessins, bien que ceux-ci aient été mis en valeur dans une édition. Bien sûr, Kelly n'aurait pas forcément eu la possibilité technique ou temporelle de les fabriquer, surtout qu'elles étaient parfois fabuleusement extravagantes et pas du tout ergonomiques.

Mais je me demande, jusqu'où peut-on réaliser les rêves les plus fous des autres ? Juste pour leur prouver et se prouver qu'on peut rêver pour de vrai. Des fois je me dis que l'art c'est aussi ça : dépenser plein de temps, d'énergie, d'argent juste pour exaucer des rêves, les siens ou ceux des autres – rendre matérielles ou juste tangibles des idées fantasmées. C'est du pur inutile qui s'avère très utile pour le bonheur et l'étonnement.

Un jour, j'ai vu le diplôme d'un étudiant de la Villa Arson à Nice, qui était basé sur le fait d'*exaucer*. Il était allé voir des gens différents dans la rue – si je me rappelle bien il y avait une vieille dame, un enfant, un ouvrier du bâtiment – et il leur avait demandé séparément : « *Si vous alliez voir un diplôme d'art, qu'est ce que vous rêveriez d'y voir ?* ». Pour chaque réponse donnée, il avait élaboré une installation en essayant de réaliser le rêve le plus fidèlement possible selon l'idée qu'il s'en faisait : par exemple, il y avait une pièce entièrement tapissée de mousse, dont les meubles étaient en mousse, où l'on pouvait se rouler et se blottir à volonté. Askiparait, les rêveur·euse·s avaient été invité·e·s à visiter le diplôme. Je me demande quelles ont été leurs réactions. Je trouve ça trop génial de se mettre au service des rêves. Ça peut d'ailleurs aider les artistes qui ont la bougeotte mais qui n'ont pas trop l'inspiration, ou qui sont trop absorbé·e·s par leur nombril. Bien sûr, le but est que ce soit un cadeau réellement dédié, pas juste une extraction d'idée !



« *Jamais un désir n'est à la lettre exaucé,
du fait précisément de l'abîme qui sépare
le réel de l'imaginaire.* »

Jean-Paul Sartre,
L'imaginaire

ABRACADABRA

ABRACADABR

ABRACADAB

ABRACADA

ABRACAD

ABRACA

ABRAC

ABRA

ABR

AB

MAGGI

A

Arome

ASIA
SHOP

Chez Aristote¹, la forme, c'est un peu la structure, le principe d'organisation d'un être. Celle-ci n'est pas extérieure ni surimposée : elle est ce qui fait qu'un-e être est exactement ce qu'il est, plutôt que n'importe quoi d'autre. La forme actualise la matière, elle l'anime, lui donne un sens, une direction : elle fait passer quelque chose de l'état de possibilité à l'état de réalité. Elle est une orientation : elle tend vers une fin, un accomplissement. Par exemple, un gland n'est pas encore un chêne, mais il porte déjà en puissance la forme du chêne. Et cette forme agit comme une promesse, une plate-forme de lancement, une tension vers une réalisation à venir. Pour Aristote, la forme prime sur la matière : ce n'est pas seulement ce dont une chose est faite qui compte, mais surtout ce qu'elle doit devenir, ce qu'elle est appelée à être. Allô de forme ? Il y a une dynamique téléologique : les êtres sont comme tiré·e·s vers leur fin, comme le haut-de-forme est extrait du lapin.

Et alors, *former* quelqu'un-e, ça voudrait dire la-e mener à se réaliser ? La formation organiserait notre matière – via des matières étudiées – en vue d'un résultat attendu. Mais alors, se former, ce serait aussi se conformer ? Si *con* signifie *avec*, ça suppose une relation dans la formation. Se former *contre* et *pour* à la fois. On se forme avec les expériences des autres, les modèles, les institutions, les attentes. Et les formes qu'on adopte – ou qu'on nous impose – sont-elles en miroir, des reflets de ce que nous sommes déjà en puissance ? Ou bien en négatif, des moules qui découpent dans notre matière ce qui dépasse, ce qui ne rentre pas ? Forme + moule = formoule magique pour métamorphoser d'un état *a* à un état *béat*.

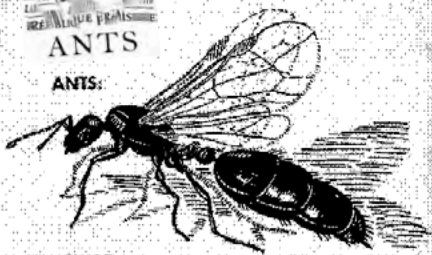
Forme est à une lettre de norme, et de ferme – la ferme comme élevage d'élèves en formation. Il y a cette différence é-norme entre forme comme formol de conservation, forme comme formule de solution, forme comme effort d'intégration, et forme comme norme.

Lors d'une journée CFPI qui se déroulait dans les locaux du Maillon, on avait pour mission d'accompagner des institutrices en formation d'arts plastiques en leur proposant des minis ateliers pratiques ou des temps de réflexion-discussion pour leur partager nos processus et leur donner des idées d'approches artistiques à mettre en place dans leurs classes. Et nous on apprenait beaucoup d'elles, de leurs pédagogies et des réalités de leur métier. C'était une chaîne faite de maillons de formation : nous-mêmes en formation prenions part à la formation de personnes en formation qui participaient à notre formation et s'occupaient aussi de la formation de leurs élèves : la circulation d'informations. Le fait de → **DÉFORMER** l'effort mis par les fourmis dans la déformation professionnelle.

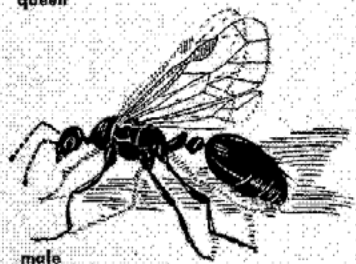


ANTS

ANTS:



queen



male



worker

Dans *World Wants Words*¹ de Céline Ahond, un livre recueil de discussions, Francisco Ruiz de Infante, un des artistes-profs à l'origine du groupe Art3 à la HEAR (aujourd'hui Hors-Format), dit :

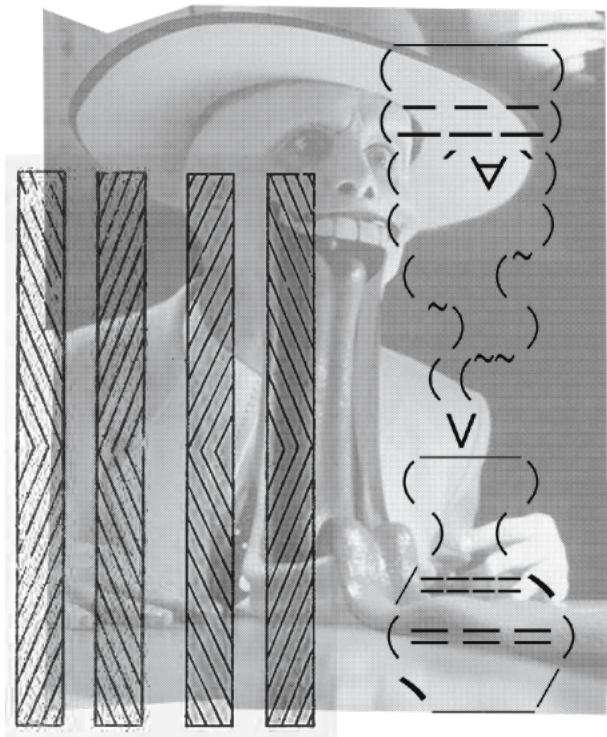
« On est pas des formateurs, on est des déformateurs. Je sais bien que les étudiants ont déjà des formes. Comme nous, ils croient savoir ; le but est de savoir mieux ou autrement, même si à terme on saura une autre chose que celle qu'on avait imaginé renforcer au début. »

Une pédagogie de la déformation, ce serait peut-être une méthode qui ne vise pas à construire une forme stable ou à perfectionner une structure déjà donnée, mais plutôt à bouleverser les certitudes et mettre en crise les représentations préexistantes – y compris celles de l'enseignant·e. Cette posture implique une conception non linéaire et non finaliste de l'apprentissage : il ne s'agirait pas de parvenir à un savoir final défini à l'avance, mais plutôt de s'ouvrir à un savoir potentiel, même inconnu du ou de la prof. Un *savoir* imprévisible, qui émerge d'un déplacement, d'une tension ou d'une friction : c'est *ça voir* dans le flou : plus comme une transformation qu'une accumulation. Si les étudiant·e·s ont déjà des formes, iels arrivent avec des manières de faire, de voir, de penser, déjà conditionnées par des attentes. Le travail de l'enseignant·e ne serait alors pas de les → **FORMER** davantage – c'est-à-dire de couler leur singularité dans une forme reconnue – mais plutôt de faire gigoter ces formes, de les malaxer, pour laisser place à autre chose : une forme bizarre et inachevée. S'il n'y a pas de finalité, de ligne d'arrivée, peut-être qu'il est question de se désorienter ? D'ailleurs l'orientation c'est un mot prisé dans le vocabulaire des formations. En bonne *édu* forme des multi-*plis cation* : × : une question d'huile de foi, de mots rudes.

Dans *Le Maître ignorant*², Jacques Rancière raconte l'histoire de Joseph Jacotot, un pédagogue du XIX^e siècle qui avait développé une méthode d'enseignement anti-hiérarchique. Il montrait qu'il était possible d'enseigner ce qu'on ne connaît pas, pourvu qu'on fasse confiance à l'intelligence égale de l'autre. Le maître ignorant n'est pas dans une logique d'explication : il exige juste un effort d'attention, de traduction, d'interprétation de la part de l'élève. Désorienté : le savoir ne se découvre qu'en acte, l'enseignant·e est un·e compagnon·ne de chemin, pas un·e guide de montagne pour aller au sommet, assomé·e de révisions. Je pense que la désorientation est plus à même d'emmener l'élève vers l'auto-détermination, l'émancipation, dans un rapport de confiance à soi et au monde, ce monde qui au final reste inconnu pour tout le monde.

1 Céline Ahond, *World Wants Words*, éd. ESAAA, 2016

2 Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, éd. La Fabrique, 2004



Lors de sa visite au CFPI, Fabrizio Terranova nous a dit que, sur conseil de s'a-on thérapeute, il avait pris la bonne résolution de décevoir au moins une personne par jour : « *L'éthique du courage, le courage de déplaire !* » et que depuis ça allait beaucoup mieux. Décevoir-déplaire, pas par désinvolture ou par cruauté, mais comme un vrai signe de fidélité à soi-même : refuser de plaire à tout le monde à tout prix, de se conformer aux attentes implicites, de polir sa parole ou son comportement pour participer à maintenir l'illusion d'un consensus confortable : c'est déjà un acte de résistance en faveur du → **DISSENSUS**.

J'ose imaginer le pouvoir libérateur que ça a d'oser déplaire pleinement sans culpabiliser, sans s'en excuser. Je trouve que Brigitte Fontaine a ce courage inspirant, en ça elle est un peu une → **TRICKSTER**. Quand j'étais enfant et que mes parents écoutaient ses chansons dans la voiture je criais : « *Abbb au secours arrêtez c'est trop bizarre !!!* » : sa vieille voix molle et ses paroles crues me mettaient trop mal à l'aise. Elle ne correspondait sûrement pas à l'idée inconsciente que je me faisais d'une chanteuse : douce, séduisante, chantant l'amour romantique ou des trucs comme ça. Brigitte Fontaine, au contraire, elle criait, puis elle murmurait, elle inventait des → **LANGUES**, parlait de mort, de folie, de sexe, d'aliénation, d'injustice sociale, d'alcool, de clope, avec un ton provoquant et féroce. Elle bousculait mes conceptions normées, ça me donnait honte, c'était → **CRINGE** : en fait, elle me déplaisait au très bon sens du terme. Maintenant, c'est précisément cette personnalité en entier qui fait que j'adore et j'admire Brigitte Fontaine. Elle me transmet un peu de courage de déplaire, c'est très précieux, même si ce courage reste encore encadré.

Le courage de déplaire, c'est une grande bataille à mener contre la culpabilité intériorisée, surtout chez celles-eux qui ont été éduqué·e·s à la conciliation, à la douceur, à la conformité. Je pense en effet que le courage de déplaire est profondément genré : les personnes assignées femmes, en particulier, sont souvent socialisées à ne pas déranger, ne pas choquer, à faire plaisir, à être discrètes – ou alors si elles se font remarquer c'est pour être sexualisées. Là où un homme qui dérange sera plus facilement vu comme audacieux, transgressif, visionnaire, une femme qui dérange sera plus souvent disqualifiée : sorcière, folle, inadaptée, hystérique. Les figures féminines du refus sont historiquement marquées par la marginalité ou la mise à l'écart. Ehh oui, malheureusement le courage de déplaire n'est pas également distribué ni également valorisé. Il reste situé, traversé par des rapports de pouvoir : l'invitation à oser ne suffit pas si elle ne prend pas en compte les inégalités structurelles qui pèsent sur les voix et les corps. Déplaire en tant qu'homme cis blanc dans une institution artistique prestigieuse n'a pas vraiment les mêmes effets ni les mêmes conséquences que déplaire en tant que femme racisée, que personne trans, en tant que personne socialement dépossédée de sa légitimité. Il faut avant tout penser l'éthique du courage de déplaire à la lumière de nos vulnérabilités et de nos privilèges inégaux !

Dans ses derniers cours, Michel Foucault s'intéresse à une forme ancienne de prise de parole nommée la *parrésia*, un mot grec que l'on peut traduire par *franc-parler* : un courage de la vérité. C'est pas simplement dire ce que l'on pense, mais c'est dire ce que l'on pense être vrai, en dépit du danger que cela représente pour soi-même ou pour la tranquillité globale. La *parrésia* implique toujours un risque : celui de perdre sa position, d'être sanctionné·e, ridiculisé·e, ou même persécuté·e. Souvent, elle émane d'un sujet qui parle non pas depuis une position d'autorité, mais depuis une position souvent marginale ou vulnérable. La *parrésia* ne va pas de soi : elle exige une capacité à ne pas céder à la peur du conflit ou du rejet. Comme celui de déplaire, le courage de la *parrésia* ne peut pas être pensé sans une attention aux conditions sociales d'énonciation, aux inégalités de pouvoir, et à la solidarité nécessaire pour protéger celles·eux qui prennent ce risque. Valoriser la *parrésia*, c'est soutenir des formes de vérité incarnées, ancrées dans l'expérience vécue de subjectivités. Dans certains contextes – comme ceux de l'intervention artistique ou de l'accompagnement pédagogique – inciter à quelqu'un à énoncer sans peur sa vérité peut être un acte profondément réparateur et je pense que c'est ce qu'il faudrait instaurer.

J'ai l'impression, en observant autour de moi ou sur Internet, que plein de jeunes personnes de la génération Z et même celle d'après, soutiennent à fond la *parrésia*. Sur Wikipédia, on peut lire :

« Les boomers abordent le travail très différemment de leurs aînés : ils sont en général moins conformistes (ils considèrent que les conventions professionnelles sont arbitraires et n'ont pas à être respectées aveuglément), ils aspirent à une organisation plus horizontale du travail (les normes hiérarchiques n'ont souvent à leurs yeux pas de justifications intelligibles). Par ailleurs les boomers valorisent leur épanouissement au travail, leur bien-être, la bonne entente avec leurs collègues et leur épanouissement personnel (bien plus que leurs aînés plus conformistes). »

Bon, je ne sais pas exactement sur quelles données sociologiques cette affirmation est basée mais en tout cas, depuis mon contexte situé, j'admire la propension qu'ont plein de personnes à *dire les termes*. *Dire les termes* c'est : oser dire ce qui fâche, ne rien prendre pour acquis : *dénaturaliser* un fait. Un *terme* n'est pas évident à trouver, mais lorsqu'il est énoncé il devient indispenable. Au CFPI, on a beaucoup dit « *terme !* » pour soutenir le *terme* dit par quelqu'un·e. Ce qui a donné un vocabulaire *terminologique* : le *termomètre* est un fidèle indicateur de la quantité de *termes* énoncés dans une discussion / le *termomix* est le mélange de deux *termes* qui se complètent et fusionnent pour créer un nouveau *terme* plus nuancé donc plus *termique* / les *thermes* sont des *termes* qui apaisent et relaxent / le *terminator* est un *terme* spectaculaire tellement puissant qu'il met fin à tout débat / le *terminus* est un *terme* qui peut paraître insignifiant mais qui a le même pouvoir que le *terminator*, etc. Qu'est-ce qu'une *termite* ? Un *terme* qui ronge le bois ? Oui, les langues de bois !!! Elle les boit en une seule gorgée et c'est terminé !

Dans sa vidéo sur le *Cringe*¹, Natalie Wynn, alias ContraPoints, propose une réflexion sur la honte sociale et ses usages politiques, en s'intéressant à ce que recouvre le terme de *cringe* – cette gêne ressentie face à un comportement perçu comme inapproprié, maladroit ou excessif. Le *cringe* dévoile plus qu'une réaction individuelle : il fonctionne comme un mécanisme de régulation sociale en marquant les frontières mouvantes du goût, de la normativité, et plus largement de l'acceptable. En ce sens, il constitue surtout un outil d'exclusion, souvent dirigé contre les personnes ou les comportements jugés trop sincères, trop passionnés (comme si on pouvait l'être trop...) dans un cadre social global qui valorise la distance ironique, le cynisme, ou la maîtrise de soi.

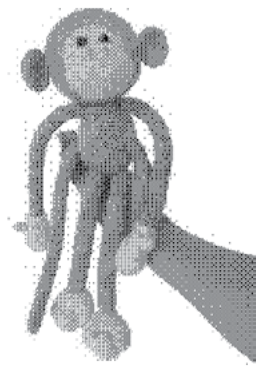
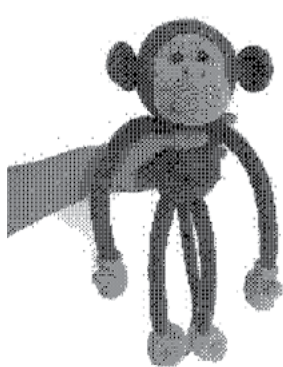
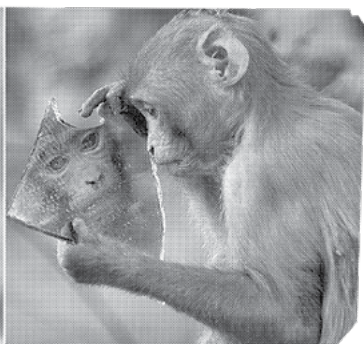
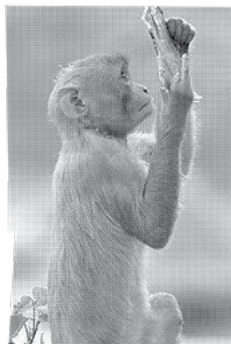
Pour ContraPoints, le *cringe* est particulièrement intéressant lorsqu'il devient réflexif : il ne s'agit plus seulement de juger de ce qui est *cringe*, mais de comprendre pourquoi certaines choses le sont pour nous, et pourquoi pas d'autres, ou pourquoi pas pour d'autres ? Le *cringe* réflexif permet alors d'ouvrir un espace critique en révélant les normes implicites de ce qui est socialement valorisé – et donc en miroir les formes de marginalité qui en sont exclues. Il s'agirait précisément de traverser le malaise : en exagérant, en performant, voire en sublimant des éléments jugés *cringe* (costumes outranciers, accents marqués, pathos revendiqué), ce qui peut transformer la honte en puissance expressive, et la gêne en lieu de confrontation avec les hiérarchies esthétiques et identitaires.

Dans ce renversement, l'acceptation du *cringe* peut constituer une arme critique contre les injonctions à la respectabilité. Comme l'a montré la critique féministe et queer, les normes de genre et de désir sont souvent maintenues par la *police du ridicule* : on se moque des féminités trop voyantes, des préférences sexuelles ou romantiques inhabituelles, des émotions trop brutes, des voix trop aiguës ou trop affectées — et c'est cette moquerie, ce réflexe de rejet, que le *cringe* encode. Travailler avec le *cringe*, c'est donc aussi une façon de désapprendre sa propre honte, ou du moins de la détourner, d'apprendre à → [DÉPLAIRE](#).

Comme le dit ContraPoints : « *Cringe is a mirror. If you look into it deeply enough, you might see yourself.* » ou alors Bladee : « *When you look at me and hate on me, I'm a mirror / If you look at me and don't like me what does that say about you ?* ». Euuuh est-ce que c'est *cringe* de citer Bladee ? Juste après, il chante : « *Take a bunch of empty words and make them mean something* ». Exactement comme on peut le faire grâce au pouvoir de l' → [HORTH AUGRAFFE](#).

1 ContraPoints, *Cringe*, YouTube, 2020. <https://youtu.be/vRBsaJPlt2Q?si=ecS1bb4ivXinEVjS>

2 Bladee, *Hotel breakfast, The Fool*, 2021 <https://youtu.be/ONYP608hO14?si=pvbFp3y2jbiGgDvy>



Dans la volonté de penser le → **DISSENSUS**, ou le fait de → **DÉPLAIRE** non comme des échecs relationnels mais comme des formes fertiles de transformation, la figure du *trickster* – ou *fripou* en français – me semble être une allégorie particulièrement inspirante. Présente dans de nombreuses cultures, cette figure incarne une position liminale, une manière de troubler l'ordre établi sans jamais s'y opposer frontalement, tout en ayant plein de variations à travers des personnages différents.

Exemples de *tricksters* : dans les traditions autochtones d'Amérique, le coyote ou le corbeau jouent le rôle de perturbateur malicieux, mêlant savoir et ruse, vérité et chaos. Chez les Grecs anciens, Hermès transgresse les frontières entre dieux et humains, voleurs et poètes. En Afrique de l'Ouest, Anansi l'araignée détourne les règles établies pour transmettre des récits et des savoirs. Dans la tradition chinoise, Sun Wukong, le roi singe du roman *La Pérégrination vers l'Ouest*, incarne ce même esprit de rébellion joyeuse : irrévérencieux, surpuissant, mais toujours en apprentissage, il défie l'autorité céleste pour mieux interroger ce qu'elle prétend incarner. Dans la tradition médiévale européenne, le goupil, popularisé dans le *Roman de Renart*, incarne la duplicité : rusé, manipulateur, à la fois marginal et indispensable, il défie la hiérarchie féodale par le rire, la ruse et le retournement des rôles. Dans l'Italie de la Renaissance, Arlequin, personnage de la *commedia dell'arte*, incarne encore une autre modalité de cette subversion : valet fantasque et insaisissable, il joue de son statut de dominé pour retourner les rapports de pouvoir. Il trompe ses maîtres, transgresse les règles, désobéit avec élégance et excès. Etc !

Ce qui relie ces figures, c'est leur capacité à souligner l'arbitraire qui se cache derrière l'autorité – par le jeu, la moquerie, le déguisement, le renversement, la ruse, ou la transgression. La *trickster* n'est pas seulement un personnage comique ou marginal : iel est un·e acteur·ice central·e du dissensus, qui déplace les normes sociales en les détournant, et qui trouble les évidences avec une inventivité souvent très pertinente. J'aime le fait qu'iel ne soit pas un·e révolutionnaire frontal·e ou un·e opposant·te héroïque : sa subversion reste ambivalente. Iel ne propose pas une alternative claire mais ouvre des brèches, rend l'ordre visible en le faisant dérailler. Iel n'est pas un modèle moral, mais une incarnation de la créativité dans le → **CONFLIT**.

Dans le cadre d'une intervention artistique, je pense que cette figure peut être une source d'inspiration méthodologique. Elle rappelle que créer du trouble dans les évidences – sur le genre, la norme scolaire, le langage légitime, les hiérarchies, le corps désirable, l'autorité – peut être un geste vraiment émancipateur. Penser les relations aux autres dans cette perspective, c'est sortir de l'idéal du → **CONSENSUS** harmonieux ou de la communication sans heurts, et accepter que le

malentendu, le désaccord, la gêne, le → **CRINGE** puissent être moteurs d'apprentissage et de transformation.

Le *trickster*, on l'appelle aussi *décepteur* (de l'anglais *decieve* : tromper). Même si ça fait directement référence à son pouvoir de manipulation, ça fait aussi penser au fait de *décevoir*, en français, et aussi à son rôle de *récepteur* des contradictions.

Dans une analyse comparative des mythes de certains peuples autochtones d'Amérique, Claude Lévi-Strauss¹ parle de cette figure du *trickster* (qu'il identifie au coyote ou au corbeau dans les mythologies étudiées) : un personnage qui n'a pas de rôle moral clair, mais occupe une place structurale centrale car iel agit comme médiateur-ice entre des opposés binaires fondamentaux dans les systèmes symboliques : la vie et la mort, la nature et la culture, les humains et les dieux, les animaux et les personnes. Le terme *trickster* ne désigne pas simplement quelqu'un·e qui ment et trompe : la·e *trickster* est un·e agent·e de passage, une figure intermédiaire qui trouble les catégories pour permettre leur transformation ou leur articulation. Iel représente le point de tension nécessaire pour maintenir la cohérence du système symbolique :

« Le coyote et le corbeau [...] sont médiateurs entre la vie et la mort, entre les carnivores et les herbivores, parce qu'ils sont eux-mêmes charognards, occupant une position intermédiaire. »

Ça me fait penser à l'écriture d'Hélène Cixous², chez qui la figure du *trickster* ne prend pas toujours la forme explicite d'un personnage, mais se déploie plutôt dans l'écriture elle-même : une écriture qui triche avec les règles, déjoue les assignations, perturbe la logique binaire. Cixous valorise un mode de parole qui désoriente, qui fait fondre la grammaire du pouvoir : c'est une écriture en ruse, qui n'évite pas le chaos ou l'ambiguïté. À travers des figures comme Médée, Jocaste, ou le Juif errant, elle élabore des subjectivités subversives, elle → **RECLAIM**. Alors, la ruse est comme une stratégie de survie face aux systèmes de domination : le langage trahit pour libérer, pour réinventer. Le *trickster*, chez elle, ce serait la posture d'insoumission poétique, qui assume de ne pas se laisser lire en une seule couche de sens. Je pense que cette approche peut nourrir des pratiques artistiques où le trouble, la pluralité et l'inattendu sont au cœur de l'intervention, comme dans la célébration de l' → **HORTHAUGRAFFE**.

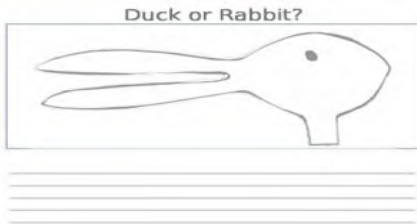


1 Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, éd. Plon, 1964.

2 Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, éd. Galilée, 2010. (1975)

Quand je cherche « *Hôtel du Château d'Eau - cafête de nuit* » sur Internet, les premiers résultats sont regroupés sous l'intitulé : « *Découvrez les meilleurs hôtels avec spa et boîte de nuit* ». L'hôtel du Château d'Eau est un service d'hébergement d'urgence du 115, un refuge pour personnes sans-abri. La cafête de nuit est un dortoir pour femmes, au dernier étage de l'Hôtel, aménagé dans l'ancienne cafétéria du personnel. Frédéric Bauer, qui nous avait fait visiter le centre nous avait parlé du choix de ce nom.

Je me dis, en extrapolant, qu'il y a peut-être un glissement de sens intéressant qui s'opère là, un décalage entre l'imaginaire associé aux mots *hôtel* et *cafête* et la réalité sociale qu'ils recouvrent ici. Utiliser ces termes tranquilles pour désigner ces espaces d'urgence, c'est un peu les arracher à leur usage normatif, souvent associé à un certain confort bourgeois, pour les recharger autrement : changer la désignation littérale, c'est ouvrir un espace d'appropriation symbolique. De toute façon, c'est vraiment comme un hôtel, les gens passent et restent un peu. Mais est-ce que les personnes qui dorment à l'Hôtel du Château d'Eau pourraient elles aussi proposer des nominations, par exemple pour les chambres, au lieu qu'elles aient des numéros ?



« C'est du profit que je veux, sans lequel la renommée ne vaut pas une obole. »

Miguel de Cervantès, *Don Quichotte de la Mancha*



Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler s'intéresse à la manière dont certains mots négatifs – injures, insultes, désignations essentialisantes – ne sont pas de simples énoncés, mais des actes de pouvoir effectifs. Les paroles qui blessent sont performatives : elle accomplissent l'action d'assujettir réellement.

Butler pose une question importante : si le langage nous constitue, nous assigne – peut-on pour autant s'en défaire ? Peut-on résister avec les mêmes outils qui nous ont blessé·e·s ? En réponse à ça, le *reclaiming*, c'est le fait de se réapproprier une insulte, une assignation, une parole qui a servi à marginaliser, c'est-à-dire le fait de retourner la force du performatif contre lui-même. C'est faire vaciller le pouvoir que la parole impose, non pas la nier, mais en l'utilisant autrement.

Par exemple, le mot *queer*, longtemps utilisé comme insulte homophobe aux États-Unis, a été réinvesti dans les années 1980-90 par des militant·e·s queer et des penseur·se·s féministes. Dans cette logique, le *reclaiming* n'efface pas l'injure – il l'exhibe en produisant une instabilité du langage qui ouvre un espace pour autre chose : un usage dissident, une esthétique politique. Le mot re-signifié ne devient pas inoffensif : il devient ambigu, polyphonique, porteur d'une mémoire collective, d'une résistance. C'est ça que Butler appelle la force resignifiante du performatif.

Prendre le mot *gouine*, par exemple, ou *salope*, ou *pute*, dans les luttes queer et féministes, c'est arracher des mots à leur usage dominant, stigmatisant ou médicalisant, pour les retourner, les réarmer, les revêtir d'une fierté subversive : c'est refuser la honte imposée, saboter les usages oppressifs du langage. D'une manière similaire mais spatialisée, les marches des fiertés réinvestissent par les corps des espaces publics dont l'accès libre leur a été restreint.

Reclaim, c'est littéralement revendiquer ce qui a été enlevé – pas pour restaurer un état antérieur idéalisé, mais pour créer autre chose, depuis la faille béante elle-même. C'est aussi une poétique de la déviance : faire des insultes une bannière, des stigmates un style, des traumatismes un langage propre. Ce que le *reclaiming* fabrique, ce n'est pas une réparation morale, mais un espace d'auto-définition : une capacité à dire « je suis ça » sans demander à être sauvé·e ni corrigé·e, ce qui peut aider à se → **RENARCISSISER**.

Young Holofernes



Dans les contextes marqués par la précarité, les violences systémiques ou l'isolement, l'image de soi – physique comme mentale – peut se trouver totalement altérée. Les parcours dits *brisés* ne le sont pas nécessairement en eux-mêmes, mais le deviennent souvent sous le regard social, qui tend à disqualifier, à pathologiser ou à réduire l'existence des gens à leurs parcours. Je pense que certaines formes d'intervention artistique peuvent humblement essayer de proposer un travail de revalorisation subjective, qui passe par une réappropriation de l'image de soi.

Par exemple, une pratique du portrait peut jouer un rôle dans ce processus, à condition d'être mobilisées dans un cadre respectueux et participatif. Lorsque les participant·e·s choisissent leur → **COSTUME**, leur lumière, leur contexte, leur façon de se représenter, il s'agit de redevenir réalisateur·ic·e de leur propre image : affirmer que l'on mérite d'être vu·e autrement que par les filtres du contrôle ou de la stigmatisation.

Et puis l'image de soi ne se réduit pas bien sûr pas à l'apparence. Elle englobe aussi le sentiment d'avoir une place, une compétence, une légitimité culturelle. Dans de nombreux contextes institutionnels, les savoirs qui ne relèvent pas des formes reconnues (académiques, techniques, administratives, rationnelles) sont invisibilisés. Pourtant, raconter une histoire, exprimer un point de vue, faire preuve d'humour ou de soin, mobiliser une mémoire sensorielle ou communautaire, etc : tout ça constitue des formes de savoirs et de compétences énormes qu'il est parfois possible de valoriser dans des dispositifs artistiques.

Le rôle de l'intervenant·e artistique ne serait pas là de projeter une image idéalisée des participant·e·s, ni de chercher à réparer, mais d'essayer de créer des conditions où une certaine confiance en soi et dans le regard d'autrui est possible. Il ne s'agit pas de nier la complexité des situations vécues, ni d'idéaliser les effets de l'art, mais de reconnaître qu'une mise en valeur sincère peut peut-être ouvrir des espaces-temps où l'idée de compétence s'élargit, où l'utilité cesse d'être strictement productiviste, où l'image de soi se modifie, se complexifie. Pour proposer des façons de → **RECLAIM** son image ou l'idée qu'on se fait de l'utilité.



Les observations pédagogiques de Fernand Deligny donnent un point de vue très intéressant sur l'usage qui peut être fait de la fiction dans un contexte d'intervention. Voici un passage de « Raconter une histoire »¹ où il en explique les modalités :

« Une histoire imaginée ensemble fait ciment vivant et crée un état latent de collaboration affective, alors que des exposés trop directs sur l'amitié et la camaraderie risquaient d'effaroucher des individualités d'autant plus susceptibles qu'elles sont tendres et, comme on dit, égocentrées. Ce qui importe, c'est d'oser, d'abandonner en l'occurrence toute intention d'information, de formation, de pression prématurée ou lassante. Ce que l'adulte veut prétendre et prouver est suspect à l'enfant. Mais ses intentions profondes et les pulsions du groupe à l'écoute se feront entendre par les moindres événements du récit improvisé. »

La fiction, pour lui, ne se présente pas comme l'occasion de trouver un refuge intérieur ou de valoriser une certaine expression de soi destinée à un·e individu·e tourné·e vers elle ou lui-même. La fiction ici est comme un levier d'action, un outil capable d'ouvrir un espace de participation collective, au-delà des enfermements psychologiques et éducatifs classiques, assez individualisants. En fait, comme l'écrit Catherine Perret dans *Le tacite, l'humain*², la vision de Deligny s'oppose à une certaine idée bourgeoise de l'éducation qui valorise l'expression de soi comme une finalité. Dans ce contexte classique, l'imaginaire est un lieu solitaire, voué à l'introspection et au renfort du mythe de l'enfant génial·e et libre. Et justement, il propose de contourner cette cloture de l'intériorité fictionnelle, pour envisager la fiction comme un acte partagé. Pour cela, d'après ce que j'ai compris, il ne faut pas que la fiction soit imposée, décrétée, il vaut mieux la laisser émerger naturellement via les mouvements des relations.

J'imagine qu'on a tous·tes des souvenirs de fictions très puissantes qui se sont créées spontanément avec des ami·e·s quand on était enfants et qui agissaient réellement comme point de ralliement, sans que celles-ci nous aient été proposées par des adultes ou même des récits préexistants. C'était leur secret et leur irréductibilité à autre chose qui faisait leur force. En primaire avec mon pote Émile, on allait tout les midis dans notre atelier bois (imaginaire) : on taillait des bâtons en les frottant sur un mur granuleux de la cour de récré et c'était vraiment notre responsabilité, notre tâche, notre guilde de métier ! Notre patron était le dieu Azerty, une gouttière à qui on donnait des offrandes d'épluchures de clémentines et nos copeaux de bois, ses ennemis jurés étaient les pyjamas. Le texte →

1 Fernand Deligny, *Œuvres*, « Raconter une histoire », éd. L'Arachnéen, 2007 (1913-1996)

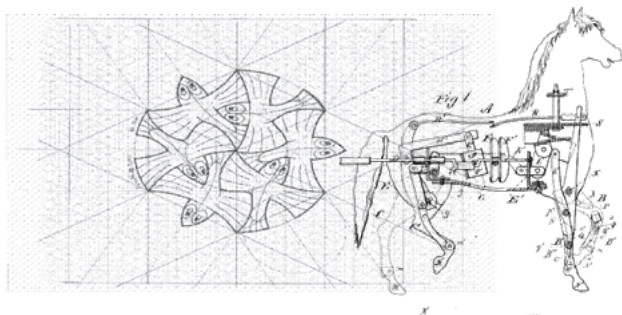
2 Catherine Perret, *Le tacite, l'humain - Anthropologie politique de Fernand Deligny*, éd. Seuil, coll. La librairie du XXI^e siècle, 2021.

Rouven raconte un peu ça.

La fiction comme un *collectif d'imaginations* que propose Deligny ne vise pas à produire une œuvre ou un récit structuré mais juste à créer les conditions des actions communes, soit-elles fragmentaires, muettes ou sans image. C'est pour ça que c'est un *ciment vivant* : elle ne sert pas à expliquer ou convaincre quiconque mais juste à faire advenir un état de lien, de présence solide aux autres. Ça permet peut-être d'enlever de ce qui peut parfois gâcher beaucoup d'expériences d'intervention : l'attente d'un résultat construit qu'on pourra ensuite partager de façon compréhensible. Alors qu'en fait, la fiction, de ce point de vue, est plus comme un état à habiter : on peut éventuellement le décrire après, mais en fait c'est juste une trame qui a soutenu les interactions et leur a permis d'être moins hiérarchisées, plus responsabilisantes et collectivisées.

« [...] l'éducateur doit travailler avec et sur le groupe dont il fait lui même partie. C'est alors que ce groupe deviendra, pour l'enfant isolé qu'est avant tout l'enfant difficile, un foyer d'action commune permettant l'amorçage de choix individuels que son sentiments d'impuissance jusque-là excluait. L'éducation, ce n'est donc pas le développement de la personnalité de l'enfant, ni de sa créativité supposée. La base du travail éducatif, explique Deligny, consiste au contraire à détourner l'enfant d'un exercice stérile de l'imagination qui le conduit à s'enfermer dans le rêve et l'introspection. Lui permettre d'être actif. De participer. »

En cela, je pense qu'on pourrait → **RENOMMER** la fiction en f(r)iction pour ne pas s'y tromper.



Un jour au CFPI, on se posait la question (je crois que c'était Apolline qui l'avait lancée) : si on fait une intervention auprès d'élèves à l'école et que dans leurs productions il y a plein de fautes d'orthographe, est-ce qu'il faut les corriger ou pas ? Bon évidemment il ne *faut* rien, chacun·e fait en fonction de son propre rapport à la langue, de son aversion ou non pour les fautes d'orthographe, puis surtout en fonction de la décision des élèves eux-mêmes sur ce qu'ils veulent montrer, ou par souci pédagogique de soutenir le travail d'apprentissage des règles que mène l'instituteur·ice dans la classe.

Ça m'a bien fait réfléchir, parce que perso les écarts à la norme linguistique sont des moteurs centraux dans ma pratique. Je m'attèle à trouver des fautes, à les provoquer volontairement, parce qu'elles me permettent ensuite de déceler des polysémies, les homophonies signifiantes et de m'amuser avec des jeux de mots qui permettent de se saisir du langage comme un matériau plastique malléable en faisant fi des règles préétablies. Souvent les images que je trouve les plus intéressantes surgissent là où la langue académique exigeait de la conformité.

Déjà, le concept d'orthographe, je le trouve embêtant car très normatif. Il véhicule une idée de droiture, de justesse, de vérité linguistique : un mot bien écrit serait un mot correct, tandis qu'un mot mal orthographié serait faux. Faux par rapport à quoi ? À une norme construite historiquement, de façon arbitraire, conservatrice, élitiste ? Je comprends qu'on ait besoin d'une base commune pour se comprendre, mais est ce qu'on doit pour autant sacrifier l'inventivité, l'erreur fertile, au nom d'un langage figé ? Des fois je me dis, si on peut lire phonétiquement un mot, et que son sens nous parvient, c'est ok non ? Surtout dans un contexte artistique, où la forme elle-même est un lieu de réinvention. En plus, particulièrement en français c'est très illogique des fois, il y a tellement d'exceptions, de pièges. Alors ça donne envie d'embrasser cet arbitraire et d'improviser à sa sauce. Et puis après y'a des gens qui trouvent que le langage inclusif c'est une offense à la langue française, non mais vraiment...

Puis surtout, il y a plein d'attentes sociales liés à la maîtrise de l'orthographe. Très souvent, surtout chez les adultes, c'est un facteur de jugement : presque tout le monde juge inconsciemment un texte en fonction des fautes qu'il y a dedans, ça peut décrédibiliser des propos pourtant très importants. Les fautes sont souvent interprétées comme des signes d'ignorance, de paresse, voire de bêtise – alors qu'elles sont souvent le symptôme d'un rapport différent à la norme : enfants dyslexiques, élèves allophones, gens ayant grandi loin des livres ou des études (c'est très lié au capital culturel !). Derrière une *faute* se cache souvent une histoire particulière, une langue maternelle différente,

un rapport au langage traversé de tensions sociales, culturelles, affectives. Et pourtant, souvent, les fautes deviennent un marqueur de classe : un facteur de disqualification. C'est très absurde car il y a plein de conneries sans nom qui ont été écrites sans aucune faute et plein d'idées magnifiques qui ont été écrites dans des façons d'utiliser le langage qui ne correspondent pas à la norme.

Je me dis qu'avec des interventions artistiques, il est peut-être possible d'ouvrir des espaces où les règles du jeu sont différentes : même par exemple essayer de faire le plus de fautes possible. Non pas pour décredibiliser la nécessité d'un langage commun, mais pour bien montrer que ses règles peuvent être redéfinies et qu'on a le droit, que ce n'est pas interdit. C'est même encouragé dans cette idée d'intervention *Hortaugraffié*. Transformer ce qui est considéré comme erreur en trouvaille inventive, ça pourrait aider à valoriser des élèves (ou des gens en général) qui n'ont pas une maîtrise du français innée, ou juste qui ne sont pas à l'aise avec la norme scolaire. Ce qui est habituellement stigmatisé peut devenir un levier d'expression, aussi pour mieux s'appropriier les mots et peut être en avoir moins peur : jouer avec et avoir confiance en ses capacités. La langue c'est un terrain de jeu, pas seulement un terrain d'examen. Sinon après normal que ça devienne une corvée d'écrire.

Et puis si l'éducation nationale n'est pas contente, il n'y a qu'à invoquer le chic écrivain Raymond Queneau par exemple : dans *Zazie dans le métro*¹, il écrit comme Zazie parle, pour de vrai, avec un argot phonétisé. *Doukipudonktan*, c'est le premier mot du roman. Y'a aussi *meussieu* ou les *bloudfinnzes* par exemple. Ce type d'écriture donne une légitimité littéraire (si besoin) à une langue minorée, souvent méprisée : celle de l'oralité, des jeunes, ou des classes populaires. Ça ouvre la voie à penser une écriture vivante, affranchie de l'autorité, qui ne renonce pas à la beauté ou la puissance du langage mais le sublime avec malice, inspiré par l'irrévérence du → [TRICKSTER](#).

Aussi, les livres de Pef avec le personnage du Prince de Motordu² sont de vrais terrains de jeu linguistique, personnellement c'était très libérateur de lire ça en tant qu'enfant. Le prince y vit dans un *chapeau* au lieu d'un château, a une *bonne glisse* au lieu d'une bonne grippe et Pef raconte sa *belle lisse poire*. Chaque mot est tordu volontairement pour créer un univers parallèle où les erreurs sont des vecteurs précieux pour l'imagination. Et surtout, ce monde déformé est une manière d'embrasser la singularité : quand la princesse Dézécolle corrige tous ses mots, le prince n'y perd pas son identité, il découvre qu'il peut apprendre tout en gardant sa façon de parler. C'est un peu une leçon d'inclusion : l'apprentissage peut être marrant, ouvert, respectueux des différences et des → [LANGUES](#).

1 Raymond Queneau, *Zazie dans le métro*, éd. Gallimard, coll. Folio, 1972- (1959)
2 Pef, *La belle lisse poire du Prince de Motordu*, éd. Gallimard, 1980.

U LANGUES !?

Dans de nombreux contextes éducatifs, les élèves allophones sont d'abord perçus à travers ce qu'ils ne maîtrisent *pas encore* : la langue d'enseignement, les codes institutionnels, les références culturelles hégémoniques. Cette approche déficitaire – fondée sur le manque – invisibilise une réalité fondamentale : ces élèves possèdent déjà des savoirs langagiers riches, complexes, profondément situés, qui peuvent et doivent être reconnus comme tels.

Parler plusieurs langues, parfois dans des registres ou des contextes très différenciés (familial, migratoire, communautaire), c'est mobiliser une intelligence relationnelle, affective, souvent autodidacte. Pourtant, ces compétences restent peu visibles dans le cadre scolaire, où la norme du *bon français* tend à écraser les autres formes de parole. Cette invisibilisation peut avoir des effets subjectifs importants : honte de son accent, refoulement de sa langue maternelle, disqualification de sa propre voix. L'école reproduit ainsi une hiérarchie des langues et des cultures, qui participe plus globalement à une hiérarchie des personnes. Les jeunes cadres dynamiques valorisent le fait de parler plusieurs langues sur leur CV. Mais pour d'autres personnes, marginalisées par leur origine, ce n'est pas vu comme stylé.

Je me dis que l'intervention artistique peut essayer de jouer un rôle de rééquilibrage symbolique. En proposant des dispositifs qui intègrent le plurilinguisme – que ce soit par l'écriture, la performance, le chant, le récit. Cela ne signifie pas seulement autoriser à « *s'exprimer dans sa langue* », mais reconnaître cette langue comme vecteur de culture, de mémoire, d'humour, d'émotion, de résistance. Loin d'être une concession, c'est une manière de redonner aux élèves le droit d'avoir une voix plurielle, et de faire de cette pluralité une richesse partagée. Il ne s'agit pas d'exiger une maîtrise académique de chaque langue présente, mais de créer les conditions d'un espace polyphonique, où les langues cohabitent, se répandent, se traduisent parfois, ou coexistent simplement. Ce travail peut passer par des ateliers de traduction, de mise en voix, de narration collective, ou par l'intégration de récits personnels dans des projets d'écriture ou de mise en scène.

Valoriser le plurilinguisme, c'est résister à l'idée d'une langue unique, d'un récit unique, d'une culture dominante. C'est affirmer que la pluralité des langues est aussi la pluralité des mondes, des regards, des façons d'habiter le réel et que cette pluralité, loin de fragiliser le groupe, peut en être la force – à condition d'être accueillie avec respect, et pensée comme un levier, non comme un obstacle à surmonter.

Quand on avait tourné le film → *Dérive en 4 actes* (en collaboration avec Curtis, avec l'équipe

et les enfants du Centre social et culturel des 2 Rives à Pont-à-Mousson) on avait demandé aux enfants de compter jusqu'à 10 à voix haute dans toutes les langues qu'ils connaissaient. Spontanément, iels mettaient en avant les langues apprises à l'école : anglais, allemand, espagnol, italien. Ce sont les langues *autorisées*, valorisées dans le cadre de l'école. Les langues qu'on apprend, qu'on évalue, qu'on inscrit dans les carnets de notes. Et pourtant, en discutant un peu plus, on s'est rendu compte que plusieurs enfants parlaient aussi d'autres langues à la maison, dans leur quotidien : l'arabe, l'ukrainien, etc. Mais ces langues-là n'étaient pas venues d'emblée. Comme si elles n'avaient pas le même statut. Je trouve que cet exemple illustre à quel point la hiérarchie des langues est profondément intériorisée dès l'enfance. À quel point certaines langues sont perçues comme légitimes, et d'autres comme secondaires, informelles.

Le plurilinguisme est souvent célébré en théorie – dans les discours institutionnels, on parle de richesse culturelle, d'ouverture – mais en pratique, toutes les langues ne sont pas accueillies de la même manière. Celles qui sont rattachées à des identités minorées, racisées ou migrantes sont trop souvent assignées à la sphère privée. L'école, l'espace public, l'espace artistique même, sont encore trop souvent des lieux de monolinguisme déguisé où la diversité linguistique est tolérée mais rarement intégrée comme une ressource active à valoriser.

