

a  
r  
d

faire  
avec

numéro 1 • 2026







# *faire avec*

Les pratiques artistiques socialement engagées:  
outils, lieux et transmissions



# Avant-propos

Ulrika Byttner

Cette livraison de la revue de recherche/création de l'ésadhar inaugure une nouvelle étape à plus d'un titre. En effet, si depuis 2018 nous publions une exploration de la recherche en art et design au sein des pages de la revue *Radial*<sup>1</sup>, cette forme évolue pour désormais s'appeler *ard*. La vocation de *ard* est de poursuivre la valorisation d'une approche singulière de la recherche en école d'art, avec sa capacité d'emprunter des chemins parfois en dehors des sentiers battus et de créer des connexions inattendues entre entités hétérogènes. Ainsi, nous poursuivons l'ambition de traiter de sujets qui animent les débats internes au monde de l'art tout en ayant conscience de la nécessaire inscription de cette recherche dans les débats plus globaux. En accueillant artistes, universitaires, critiques, chercheur·euses indépendant·e·s, *ard* propose un champ des possibles inédit allant bien souvent au-delà des formes attendues.

Par ailleurs, *ard* consolide l'engagement initié avec *Radial* dans l'accompagnement à la recherche au sein de la pédagogie de second cycle de l'École. Ce premier numéro de *ard* reprend une journée d'étude organisée à l'ésadhar par Virginie Bobin, alors lauréate 2023-24 de la première résidence Grand'Mare (résidence de recherche en pratiques curatoriales<sup>2</sup>). Consacrée aux nouvelles manières de coproduire la création artistique, la restitution de cette journée est complétée par des textes inédits issus d'un appel à contribution ouvert. En outre, *ard* poursuit le dispositif éditorial initié avec *Radial* et qui consiste à laisser carte blanche, pour la maquette, à un·e jeune designer graphique récemment diplômé·e de l'ésadhar.

1. Cinq numéros parus, disponibles en ligne sur le site esadhar.fr sous l'onglet recherche.

2. Ce projet est un partenariat entre l'École supérieure d'art et design Le Havre-Rouen, C-E-A/Association française des commissaires d'exposition, le Centre André-Malraux et avec le soutien de la DRAC Normandie et de la ville de Rouen.

# Éditorial

Virginie Bobin, rédactrice invitée

« Est-il possible d'enseigner l'engagement ? » Cette question, empruntée à l'artiste et enseignant<sup>e</sup> Ève Gabriel Chabanon<sup>1</sup>, résume avec lucidité les interrogations qui sous-tendent ce numéro de la revue *ard*. Notre ambition est à la fois de mener une réflexion théorique et en actes sur les pratiques artistiques socialement engagées (PASE) au sein du monde de l'art. Dans la continuité de ma résidence de recherche curatoriale à l'ésadhar (2023-2024)<sup>2</sup>, ce projet s'inspire de l'approche d'Isabelle Stengers, qui appelle à « faire avec, ou faire grâce aux autres, et au risque des autres » afin de recréer collectivement des mondes désirables fondés sur le soin, la rencontre et l'attention<sup>3</sup>. D'autres influences ponctuent cette démarche, à l'image du collectif microsillons qui, dans son ouvrage *Motifs incertains*, invite à considérer l'incertitude comme une méthode pour des « démarches artistiques participatives et collaboratives (impliquant souvent des personnes ne se définissant par comme artistes dans la production)<sup>4</sup> ». Loin de tout romantisme, il s'agit de tenir compte des expériences, des nécessités, des rythmes et des désirs des personnes en présence, sans oublier les rapports de pouvoir (entre institutions, artistes et participant<sup>e</sup>s; enseignant<sup>e</sup>s et étudiant<sup>e</sup>s...), les risques et les responsabilités (éthiques, professionnelles, économiques, matérielles ou encore psychologiques) en jeu.

1. Voir la conversation entre Ève Gabriel Chabanon et microsillons publiée dans ces pages.

2. Initiée en 2023 par l'ésadhar avec la complicité de C-E-A et en partenariat avec le Centre André-Malraux, la résidence de recherche curatoriale vise notamment à construire des collaborations avec les habitant<sup>e</sup>s et acteur<sup>e</sup>s culturels et associatifs du quartier de la Grand'Mare, où l'école est installée depuis 2014. Elle est soutenue et financée par la DRAC, la région Normandie et la Ville de Rouen.

3. Isabelle Stengers, *Résister au désastre*, Marseille, Editions Wildproject, 2019.

4. microsillons (dir.), *Motifs incertains. Enseigner et apprendre les pratiques artistiques socialement engagées*, Genève, HEAD, Dijon, Les presses du réel, 2019.

Si les PASE font aujourd'hui l'objet d'une attention théorique et institutionnelle dans le champ de l'art français, ce phénomène reste récent comparé à l'abondante production critique et à la valorisation de ces pratiques dans le contexte anglo-saxon<sup>5</sup>. En France, l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual a d'ailleurs choisi de se pencher sur des artistes britanniques pour étudier « l'art en commun » et sa capacité à « réinventer les formes du collectif en contexte démocratique », à travers des « collaboration[s] au long cours dans les lieux de la vie quotidienne<sup>6</sup> ». Parmi les artistes, curateur·e·s et travailleur·e·s de l'art français·e·s ayant contribué à la reconnaissance de ces pratiques, on peut citer Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud<sup>7</sup> autour de leur programme de recherche « Héritages et modalités des pratiques artistiques de cocréation », déployé entre 2015 et 2017 sous forme de conférences, ateliers, expositions et d'une publication<sup>8</sup>. Ces pratiques contribuent aussi à soulever des questions éthiques et politiques internes au milieu de l'art contemporain, comme les conditions de travail et la rémunération, la soutenabilité et l'empreinte écologique des projets, les discriminations de classe, de race et de genre ou encore le validisme<sup>9</sup> – qui entrent parfois en contradiction avec les discours et les intentions des acteur·e·s.

Malgré cette actualité, et hormis quelques exceptions notables<sup>10</sup>, les PASE restent encore peu enseignées, voire dévalorisées, au sein des écoles d'art en France. Comme leurs formes résistent à l'exposition ou à l'évaluation, elles sont parfois assimilées de façon péjorative à de « l'action culturelle » ou de l'animation. Pourtant, ces pratiques gagnent aujourd'hui en reconnaissance, en partie grâce au soutien d'institutions qui les intègrent pleinement à leur programmation artistique – entre nécessité stratégique de répondre aux exigences des tutelles politiques (qui conditionnent certains de leurs financements à l'intervention d'artistes dans des espaces sociaux divers) et ambition expérimentale. Beaucoup de jeunes artistes débutent leur carrière par des ateliers ou des résidences comportant un volet social, parfois sans formation spécifique<sup>11</sup>. Par ailleurs, nombre d'entre elles et eux voient dans ce type de pratiques un moyen d'intervenir activement au cœur des situations de crise (sociale, écologique, économique, politique, sanitaire) et de porter un engagement politique tourné vers la création d'espaces et de situations de rencontre, de collaboration, de partage des savoirs, de résistance et de soin. Ce faisant, quelles nouvelles modalités de production, de financement, de diffusion et de transmission institutionnelles de l'art leur est-il possible de mobiliser ? Aussi, comment ces modalités inédites s'accommodent-elles du contexte de fragilité économique dans lequel elles émergent ?

Il nous a paru crucial de consacrer un numéro d'une revue d'école d'art aux PASE qui proposent un modèle d'artiste non plus centré sur sa démarche individuelle et ses systèmes de valorisation traditionnels, mais tournée vers l'agencement de collectifs en réponse à des situations sociales particulières sur lesquelles il s'agit d'intervenir ensemble. Pour soutenir et accompagner de telles pratiques, il importe d'interroger – voire de renouveler – les pédagogies au risque de frictions : par exemple, comment concilier le rythme institutionnel d'une année scolaire, composé d'échéances (bilans, mémoires, diplômes) et de coupures (workshops, mobilités, vacances), avec le temps long nécessaire à toute coopération ? Comment proposer des formes d'évaluation qui intègrent des processus informels et collectifs ?

5. On peut citer par exemple, pour les États-Unis, l'ouvrage fondateur dirigé par l'artiste Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle-Washington, Bay Press, 1994) ainsi que les travaux de Grant Kester dès la fin des années 1990 ; et, pour l'Angleterre, l'ouvrage critique de Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Londres-New York, Verso Books, 2012).

6. Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, p. 11.

7. Les recherches artistiques de Marie Preston (également enseignante-chercheuse à l'université Paris 8), les projets curatoriaux accompagnés par Céline Poulin et toute l'équipe du CAC Brétigny (comme *Elger* ou *L'École*) ou encore le colloque *Participa(c)tion*, organisé dès 2013 par Stéphanie Airaud au MacVal, ont contribué à faire entrer ces pratiques dans l'histoire de l'art et les institutions en France.

8. Céline Poulin, Marie Preston et Stéphanie Airaud (dir.), *Co-création*, Paris, Éditions Empire, Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny, 2019.

9. Citons l'important travail de plusieurs collectifs engagés contre le validisme, comme Les Dévalideuses, la plateforme de traduction Crashroom ou encore Ostensible (Lucie Camous et No Anger) et l'exposition « En-dehors » (Sète, CRAC-Occitanie, 5 oct. 2024 au 5 janv. 2025).

10. Comme la résidence curatoriale de l'ésadhar ou La Balise, pôle d'éducation artistique et culturelle de l'École supérieure d'art de Clermont Métropole.

11. Ces problématiques ont été abordées par Licia Demuro, curatrice en résidence à l'ésadhar (2024-2025), dans son article « École, prison, entreprise... Les artistes interviennent dans l'espace social », *Hebdo du Quotidien de l'art*, n° 2835, 24 mai 2024, p. 7-9.

Ce numéro d'*ard* rassemble artistes, chercheur·euses, curateur·euses et critiques qui mettent les PASE au cœur de leur travail, tout en réfléchissant à des dispositifs pour enseigner, diffuser et transmettre ces pratiques au sein des écoles d'art, des universités, des institutions artistiques mais aussi en dehors.

La première partie de ce numéro prolonge les discussions entamées avec les invité·e·s de la journée d'études « Faire avec / Pratiques artistiques socialement engagées : outils, lieux, transmissions », que j'ai organisée à l'ésadhar le 18 avril 2023. À la croisée des pratiques curatoriales, de la pédagogie et de la permaculture, Anna Colin (codirectrice du Centre for Art and Ecology à Goldsmiths, Londres) en appelle à une pratique sociale écocentrée, fondée sur la soutenabilité, la réciprocité et la formation. Artistes et enseignant·e·s, Ève Gabriel Chabanon et le collectif microsillons reviennent sur l'histoire et l'évolution du master TRANSforme à la HEAD (Genève), dont la pédagogie inspirée de Paolo Freire favorise le dialogue, le collectif et l'imprévisibilité. Critique d'art, éditeur et enseignant à l'Isdat (Toulouse), Jérôme Dupeyrat nuance les discours émancipateurs qui accompagnent souvent les pratiques relationnelles et invite à en reconnaître la potentielle dimension conflictuelle, voire violente. Familier de ces enjeux, le photographe Sylvain Gouraud choisit de partir des images pour témoigner des processus de composition à l'œuvre entre les différentes parties prenantes de ses projets, dans des espaces à la fois déconsidérés et en tension (zones agricoles, prison, forêt périurbaine). Enfin, l'artiste Marianne Mispelaère revient sur deux projets réalisés en milieu scolaire, portés par le désir de réinventer les conditions de la prise de parole dans des espaces extrêmement codés et hiérarchisés.

En écho, la deuxième partie présente les contributions d'auteur·e·s ayant répondu à l'appel « Pratiques artistiques socialement engagées : outils, lieux, transmissions ». Curatrice, membre de l'équipe du CAC Brétigny, Marie Plagnol analyse le rôle diplomatique des médiateur·e·s et des curateur·e·s dans l'accompagnement des PASE, à l'intersection de différents rapports de pouvoir, de coopération, voire d'amitié. Charlotte Attal, designer graphique et artiste basée à Rouen, propose une sélection d'images issues du projet *Cheveux en bataille*, mené avec une classe UPE2A [Unité pédagogique pour élèves allophones nouvellement arrivés], en collaboration avec La Fabrique du regard du BAL. Artiste et réalisatrice, Marie Moreau imagine le récit d'un film à venir, archive réparatrice du Bureau des dépositions (2018-2023), collectif d'auteur·e·s revendiquant, depuis le droit des étranger·e·s, une efficacité politique et juridique. Guillaume Maraud, artiste et doctorant du programme *RADIAN*, ébauche une recherche-crédation appliquée aux formes juridico-politiques pour proposer des stratégies contre les formes d'exploitation des PASE. Enfin, Garance Wernert (diplômée de l'ésadhar en 2023) propose un retour d'expérience collective et militante entre étudiant·e·s d'une école d'art.

La dernière partie, « Varia », accueille des propositions hors thème. Manon Recordon (doctorante du programme *RADIAN*) ébauche une cartographie subjective pour imaginer des futurs possibles à partir de l'œuvre d'Octavia Butler. Guillaume Aubry (artiste diplômé du programme *RADIAN*) propose, quant à lui, une pérégrination poétique et plastique en Terre de Feu (Patagonie) inspirée de son travail sur les couchers de soleil considérés comme spectacle quotidien de la fin du monde.

Face aux fins du monde quotidiennes, il importe plus que jamais de « faire avec les autres, grâce aux autres et au risque des autres » pour forger des outils collectifs d'apprentissage, de soin et de lutte; et cultiver des espaces où s'assembler pour ré-imaginer des futurs désirables et hospitaliers.



# Discussion

## **Autour d'une pratique pédagogique socialement engagée. Le master TRANSforme à la Head.**

Le collectif microsillons et Ève-Gabriel Chabanon

**Ève-Gabriel Chabanon.** — Cette conversation intervient à la rentrée 2024-25. Cela fait bientôt 10 ans que vous, microsillons (Olivier Desvoignes et Marianne Guarino-Huet), avez repris la coordination du master TRANSforme (anciennement master TRANS—x, renommé cette année). Pour ma part, je débute ma troisième année d'enseignement au sein de l'équipe pédagogique qui est également constituée par Claude-Hubert Tatot - qui prend notamment en charge les pratiques de l'exposition et de la médiation - et Anne-Laure Franchette, l'assistante-doctorante du master depuis cette rentrée académique. Pourriez-vous parler de l'histoire du master? Dans quel contexte celui-ci a-t-il été créé?

**microsillons.** — Le master TRANS— a été créé en 2010 à la HEAD - Genève<sup>1</sup>. C'est l'une des orientations du master Arts Visuels des écoles d'art romandes. En 2015, après avoir fait plusieurs interventions puis donné un enseignement régulier, nous reprenons la coordination de cette orientation master. Jusqu'alors, ce master formait principalement les futurs enseignant·x-s en art, en partenariat avec l'Institut universitaire de formation des enseignant·x-s de l'Université de Genève. Il proposait également une option « médiation ».

À notre arrivée, nous avons mis en place une réorientation de TRANS— vers ce que nous nommerons « les pratiques artistiques socialement engagées » (qui devient le sous-titre du master, remplaçant « enseignement - médiation »). Une transition s'engage alors, qui s'appuie sur une série d'évènements et sur l'écriture de textes permettant de donner à ces pratiques une légitimité dans le paysage culturel de l'art genevois.

1. Le master TRANS- est l'une des cinq orientations du master en arts visuels de la HES-SO.

**ÈGC.** — Quelle est la spécificité du Master ? De quelle manière l’avez-vous structuré ? Qu’est-ce qui vous paraissait important d’y insuffler vis-à-vis de votre propre parcours ?

**microsillons.** — Deux principes centraux (eux-mêmes issus des pédagogies critiques et en particulier de notre lecture de Paulo Freire) structurent le master. Premièrement le dialogue, qui se pratique à la fois dans les échanges au sein des enseignements et dans les projets artistiques menés par les étudiant<sup>e</sup>-x-s, puisque les projets artistiques socialement engagés ont pour caractéristique d’être co-produits avec des groupes de personnes qui ne se définissent pas comme des artistes. Deuxièmement, le travail en collectif : alors que dans l’école la majorité des enseignements (et par conséquent des évaluations) se fait de manière individuelle, les projets collectifs sont en effet au cœur du parcours des étudiant<sup>e</sup>-x-s à TRANSforme. Ces projets collaboratifs sont conçus et menés de manière dialogique non seulement au sein du groupe d’étudiant<sup>e</sup>-x-s mais aussi avec les groupes de personnes impliqués. Ce dialogue à plusieurs niveaux, nous le verrons, donne aux projets une forme d’imprévisibilité caractéristique<sup>2</sup>. Ces choix s’appuient sur notre pratique d’artistes et de chercheuses, sur une méthodologie que nous avons mise en place avec nos premiers projets en tant que collectif microsillons, alors que nous étions étudiante-x-s dans l’école. Aussi, le programme est un reflet de ce que nous voulons défendre comme approche de l’art et de la pédagogie.

**ÈGC.** — En effet, dès la première année, une partie des enseignements sont structurés autour de la réalisation de projets collectifs. Ces projets répondent généralement à des demandes extérieures spontanées provenant de structures locales genevoises. À leur arrivée, les étudiant<sup>e</sup>-x-s se répartissent en groupe pour répondre aux propositions de collaboration et s’y attèlent ensuite pendant les trois premiers semestres de leur master. À l’issue de cette période, un texte choral est rédigé par chaque groupe. L’objectif ici est moins de narrer les possibles résultats que les processus de travail collectif en eux-mêmes, dans tous leurs reliefs<sup>3</sup>.

**microsillons.** — Écrire sur notre rôle d’enseignant<sup>e</sup>-x-s et de coordinateur<sup>e</sup>-x-s nous a permis de réfléchir à ce qui faisait la spécificité de cet enseignement des pratiques artistiques socialement engagées et à comment d’autres, ailleurs, avaient choisi d’enseigner ces formes de pratiques en rupture avec une approche de l’art pour l’art<sup>4</sup>. C’est aussi une façon de construire un réseau stimulant qui ne cesse de s’étendre. Le contexte dans lequel nous travaillons fait aussi notre spécificité ; l’histoire de la pédagogie à Genève en fait un lieu intéressant pour discuter de ce sujet et la ville, culturellement diverse, offre un terrain de travail riche pour développer des projets avec les étudiant<sup>e</sup>-x-s.

Par rapport à tes expériences précédentes comme étudiant<sup>e</sup>-x ou enseignant<sup>e</sup>-x/intervenant<sup>e</sup>-x, qu’est-ce qui t’apparaît comme singulier dans le master TRANSforme, et quelle singularité cherches-tu à y apporter ?

**ÈGC.** — Lorsque j’ai postulé pour rejoindre l’équipe du master TRANSforme, je me rappelle avoir été interloqué-x par l’intitulé du master qui parlait d’enseigner les pratiques artistiques socialement engagées. Je me suis demandé-x s’il était possible d’enseigner l’engagement et, en creux, je me suis interrogé-x sur les contours de mon propre engagement et ce que j’avais à en transmettre.

2. Nous avons cherché à étudier dans plusieurs cadres l’importance de cette imprévisibilité, notamment en organisant, en 2015-2016, avec le TU - Théâtre de l’Usine de Genève, une série de conférences intitulée *De l’imprévisibilité dans les pratiques artistiques socialement engagées et la médiation*, conférences auxquelles ont participé Janna Graham, Pablo Helguera, Carmen Mörsch, Nora Sternfeld et le collectif Wochenklausur.

3. On peut retrouver ces textes dans la publication annuelle du master, dont les versions numériques sont disponibles ici : <https://www.mastertransforme.ch/publications-2/publications/>

4. Voir notamment à ce propos les participations du MFA Art and Social Practice (Portland State University), de l’Institut für Kunst im Kontext (Universität der Künste Berlin), de l’Independent Studies Program (MACBA, Barcelone) et du MA Socially Engaged Art and Further Education (NCAD, Dublin) dans l’ouvrage *Motifs incertains* (microsillons (Desvoignes, Olivier & Guarino-Huet, Marianne) (sld.), *Motifs incertains. Enseigner et apprendre les pratiques artistiques socialement engagées / Uncertain Patterns. Teaching and Learning Socially Engaged Art*, Les presses du réel, Dijon, 2019).

D'une certaine manière cette question est devenue un des fils rouges de mon enseignement.

J'ai étudié dans un groupe dit « hors-format » à la HEAR Strasbourg. Les pratiques des étudiant·x·s dans cette formation étaient très diverses mais avaient pour point commun de se reposer les unes sur les autres, que ce soit en termes de co-production ou dans les sessions de présentation du travail qui se faisaient toujours en présence de l'intégralité du groupe. Une grande partie des étudiant·x·s que j'ai côtoyé·x·s à la HEAR se sont réuni·x·s après leurs études dans un même collectif polymorphe, actif pendant une dizaine d'années. Je peux dire en souriant que cela est peut-être le point de départ de ma fascination, mais aussi de ma méfiance, envers le travail collectif, dûes notamment aux dynamiques de pouvoir qui jaillissent souvent du manque de structure et du flou dans la définition des rôles de chacun·e. Cette expérience, que j'ai prolongée par la suite en vivant plusieurs années au sein d'une communauté à Bruxelles, a nourri de manière active et critique ma pratique de recherche et mon enseignement.

Après un court passage par l'université pour étudier le commissariat d'exposition et un rappel sec du système d'éducation « bancaire »<sup>5</sup>, j'ai rejoint l'équipe du centre d'art Les Laboratoires d'Aubervilliers en tant que chargé·x des éditions. C'est depuis cette institution que je me suis familiarisé·x avec les problématiques d'engagement social, de participation et de diversification des espaces et des moyens de l'art. C'est aussi aux Laboratoires que j'ai découvert le projet d'école alternative londonienne Open School East (OSE), présenté par l'une de ses codirectrices de l'époque, Anna Colin, que j'ai intégrée quelques mois plus tard.

Gratuite et non diplômante, OSE était conçue de manière à générer des rencontres entre des personnes qui n'auraient jamais été rassemblées dans une école d'art conventionnelle<sup>6</sup>. Elle donnait accès à une dizaine de participant·x·s par année à des ateliers, des tutorats avec des personnalités de la scène artistique locale et internationale, un budget à gérer collectivement pour l'organisation d'événements publics (ou non), et la gestion d'un espace collectif à partager avec des associations et groupes locaux. L'expérience d'OSE a fortement influencé mon parcours d'abord dans ma compréhension des formes de pratiques artistiques socialement engagées mais aussi dans l'histoire militante, les réalités matérielles du travail collectif et les pédagogies intersectionnelles en lien avec l'environnement.

Pour revenir à votre question, l'un des éléments qui m'a paru se démarquer des formats pédagogiques que j'ai traversés en tant qu'étudiant·e ou enseignante·x/intervenante·x est le fait que les collectifs soient constitués si tôt dans la temporalité du master à un moment où les étudiant·x·s sont encore dans une phase de découverte et d'assimilation de la structure du master et des projets qui leur sont proposés. Ces collectifs répondent ainsi à des propositions initiées par des structures extérieures ou par le master et non à des engagements provenant des étudiant·x·s iel·x·s-mêmes.

Je précise que cette dimension collective ne concerne pas seulement les projets artistiques, mais aussi la vie quotidienne du master. Par exemple, à chaque rentrée, nous redéfinissons ensemble l'espace de travail partagé. Plutôt que de partir des besoins individuels de chacun·e, nous tentons d'identifier nos ressemblances, les champs d'investigation et moyens de production que nous avons en commun. Nous nous sommes également demandé comment mettre en place une routine réaliste de ménage et de rangement, qui serait répartie équitablement entre les utilisateur·x·s afin de rendre l'espace accueillant et fonctionnel pour chacun·e dans la durée.

Que pensez-vous que le contexte du master - c'est-à-dire agir depuis une institution d'enseignement supérieur avec ses propres temporalités, moyens d'évaluation et inertie - fait à une proposition pédagogique comme celle-ci ?

5. Terme employé par Paulo Freire (1974) pour décrire un système d'éducation non-dialogique basé sur le « dépôt » de connaissances préexistantes par les enseignant·x·s dans la tête des apprenant·x·s.

6. Selon une description de l'école par Anna Colin, dans « Espaces pédagogiques alternatifs, de l'utopie à l'institutionnalisation », *La Surface démange*, Nice, Villa Arson, 2024.

**microsilions.** — Mener des pratiques collaboratives à partir d'une position d'étudiant·x·s à la HEAD et au master TRANSforme est a priori plutôt une chance: une approche expérimentale est favorisée et il y a peu de contraintes ou de pression sur le résultat; n'étant pas dans une logique de commande, les étudiant·x·s peuvent réellement inventer, proposer et développer des projets qui correspondent à leurs envies; l'équipe enseignante accompagne au besoin les étudiant·x·s dans la recherche de partenaires de terrain (recherche facilitée par la reconnaissance de la HEAD par la plupart des interlocuteur·x·s comme un partenaire sérieux et important à Genève); les problèmes budgétaires ne se posent que très rarement. Pour ces raisons, l'on peut mener dans le master TRANSforme des projets d'art socialement engagé dans des conditions que l'on rencontrera rarement dans le monde professionnel.

Néanmoins, travailler depuis cette institution peut également poser des problèmes. L'année dernière par exemple, la question de la liberté d'expression et de la liberté académique s'est posée à plusieurs reprises sur fond de manifestations étudiantes en soutien au peuple palestinien et il a parfois été difficile pour les étudiant·x·s d'assumer une part de militantisme dans leurs projets, au sein d'une institution qui prônait la «neutralité» et cherchait à éviter toute forme de prise de position trop audible ou visible. Cette situation nous a confronté·x·s à des questions sur notre rôle au sein de cette institution, pour appuyer les demandes des étudiant·x·s qui nous semblaient légitimes tout en maintenant un échange constructif avec notre direction.

Par ailleurs, le calendrier académique structure beaucoup les projets. La limitation aux deux années de la formation doit être prise en compte. Il est parfois difficile, lorsqu'une relation durable s'est installée avec un partenaire de terrain, d'arrêter abruptement un partenariat (parce que les étudiant·x·s sont diplômé·x·s et se dirigent vers d'autres activités et parce que le financement s'arrête). Des solutions ont parfois été trouvées pour développer ces partenariats sur un plus long terme, comme enchaîner les projets dans un même cadre (comme ce fut le cas avec le Service Culturel des Hôpitaux Universitaires de Genève) ou ouvrir une résidence destinée en premier lieu aux alumni du master TRANSforme, comme nous l'avons fait dans le quartier des Libellules après y avoir géré pendant deux années et demi un espace culturel.

Une autre contrainte institutionnelle forte porte sur la composition de groupes pour les projets collectifs : les groupes se constituent par intérêt commun pour telle ou telle proposition mais le travail collectif débute sans que les étudiant·x·s ne se connaissent. Cette situation reflète certes la réalité de la vie professionnelle (argument que nous utilisons souvent lorsque des difficultés internes au groupe apparaissent) mais pas forcément la réalité des collectifs d'artistes où la dimension affinitaire est souvent plus importante dans la constitution du groupe.

**ÈGC.** — Pour revenir sur les questions liées à l'institution sous un autre angle, nous pouvons peut-être parler du nom du master. Celui-ci a été changé cette année après un laborieux processus institutionnel. De «Master TRANS—» nous sommes passé à «TRANSforme». Pourriez-vous revenir sur cette démarche ?

**microsilions.** — Le nom TRANS— avait été choisi par la précédente direction du master, avant tout pour évoquer la transmission, puisque le master formait alors principalement des enseignant·x·s. À notre arrivée à la tête du master, nous avons cherché (notamment puisque la notion de transmission entrainait en contradiction avec la pédagogie dialogique que nous souhaitons défendre) à nous approprier ce nom-préfixe et à en réaffirmer la polysémie, en intégrant les notions de «transformation» et de «transpédagogie»<sup>7</sup>. Ces dernières années le nom a été l'objet de critiques, et certain·x·s ont pu y voir une forme de *pinkwashing*, d'appropriation qui pourrait induire en erreur des personnes intéressées par des *gender studies* centrées sur les transidentités.

7. Soit, d'après Pablo Helguera, le fait de mixer art et pédagogie dans une seule et même pratique hybride. Voir : Helguera, P. (2009). «Notes Toward a Transpedagogy», Ehrlich, Ken (sld.) *Art, Architecture, Pedagogy: Experiments in Learning*. viralnet.net : 98-112.

En lien avec la notion – centrale dans les pratiques artistiques socialement engagées – de « transformation », nous avons donc renommé le master « TRANSforme », à la fois pour maintenir le lien avec la longue histoire de ce programme et pour lever toute ambiguïté. Ce nouveau nom insiste aussi sur la notion de « forme », qui distingue les pratiques qui sont menées dans le master de celles du travail social ou de la médiation culturelle.

Nous avons aussi eu ensemble de longues discussions sur ce que ce nom pouvait avoir de problématique. Tu avais été interpellé·x·e sur ce point par des acteur·x·s de la « scène artistique ». Pourquoi était-ce à ton avis important de changer ce nom ?

**ÈGC.** — À mon sens, les interrogations venaient surtout de personnes extérieures à l'école, par exemple des travailleur·se·x·s de l'art issu·x·s de la communauté queer. Elles questionnaient ou suspectaient un langage institutionnel non-performatif<sup>8</sup>. C'est-à-dire que l'institution tirerait parti d'une possible lecture multiple du mot « trans ». Aujourd'hui, pour une personne n'ayant pas connaissance du positionnement du master, l'ancien nom faisait *a priori* plus facilement écho à un marqueur identitaire qu'à des questions de « transmission » ou de « transpédagogie ». Cette confusion pouvait alors être perçue comme une manière de faire l'économie d'enseignements prenant en compte les études queeres<sup>9</sup> (enseignements par ailleurs présents à différents niveaux dans l'école), ainsi que de mettre en place les conditions nécessaires à la restructuration constante de l'institution vis-à-vis des oppressions qui la traversent et la composent nécessairement.

On pourrait d'un côté considérer ces conversations sur le nom du master comme futiles, nous détournant des problématiques urgentes et nécessaires des luttes contre les violences systémiques. Et de l'autre comme l'occasion de se préciser, de resituer et de passer par la question de la positionnalité<sup>10</sup>, notamment au sein du paysage pédagogique du réseau des écoles d'art romandes. Il me paraît également bon d'éviter d'ajouter de la confusion de manière générale, à un moment où les identités queeres sont d'un côté de plus en plus récupérées dans une logique néolibérale et, de l'autre, subissent des pressions grandissantes, médiatiques et politiques, ayant des conséquences concrètes sur le quotidien et la survie de beaucoup d'adelphes.

Il me semble cependant que ces conversations sur le nom du master ont été une entrée en matière riche lors de mon arrivée, notamment parce qu'elles nous ont permis de nous rencontrer. Claude-Hubert Tatot, parle souvent de l'importance du croisement « générationnel » au sein de l'équipe enseignante.

Pour vous qu'est-ce que faire équipe signifie dans ce contexte ? Et qu'est-ce que la particularité de travailler en duo depuis vos débuts amène dans votre rapport à l'équipe et à la coordination ?

**microsillons.** — Nous avons été engagé·x·s sous la direction de Jean-Pierre Greff en tant que collectif microsillons, symboliquement – administrativement, nous avons des contrats nominatifs, bien entendu. Ce statut particulier nous a fait réfléchir à notre rôle, à la façon dont nous voulions nous définir dans ce cadre institutionnel. Malgré le fait que la plupart des enseignements soient donnés par un·x·e enseignant·x·e seul·x·e (ou en duo donc pour notre part), les quatre enseignant·x·s font réellement équipe grâce tout d'abord à un échange constant sur les formats donnés et sur les échanges individuels avec les étudiant·x·s.

8. La notion de langage institutionnel non performatif est utilisée par Sara Ahmed notamment dans l'article « The Nonperformativity of Antiracism », *Meridians*, Vol. 7, No. 1, Duke University Press, 2006.

9. Le mot « queer » est un emprunt, transposé depuis l'anglais sans modification, qui signifie originellement « étrange » ou « particulier ». Retournant l'usage discriminant du mot, alors accolé à la honte, les militant·e·x·s des droits LGBT+ aux États-Unis dans les années 1990 l'ont associé à la fierté et aux luttes. Restant un grand intraduisible en langue française je fais le choix ici de le « situer » et donc de le conjuguer.

10. Le terme « *positionality* » est issu des politiques féministes et décoloniales. On retrouve ce qui semblerait être sa première occurrence dans Linda Alcoff, « Cultural Feminism versus Post-Structuralism : The Identity Crisis in Feminist Theory » (*Signs*, vol. 13, no 3, 1988).

11. Voir à propos de cette notion : Costa, A. and Kallick, B. « Through the Lens of a Critical Friend ». *Educational Leadership: Journal of the Department of Supervision and Development*, NEA 51(2), p. 49-51, 1993.

Dans cet échange, nous cherchons à être les un·e·s pour les autres des *critical friends*<sup>11</sup>, faisant plus souvent part de nos difficultés que de nos succès, pour faire évoluer nos manières de faire au plus proche de ce que nous percevons collectivement des besoins et des désirs des étudiant·e·s. Il s'agit d'être bienveillant·e·s, sans chercher à masquer les potentielles différences d'approches et de points de vue.

Plusieurs outils et formats ont été mis en place pour faciliter cet échange entre nous et pour le rendre transparent auprès des étudiant·e·s. Par exemple, les étudiant·e·s écrivent, après chaque rendez-vous individuel, quelques lignes de résumé des échanges dans un document partagé avec l'ensemble de l'équipe (sur la base de ces notes, les étudiant·e·s produisent un texte d'autoévaluation partagé avec l'équipe une semaine avant les évaluations semestrielles, ce qui permet d'ajuster certains éléments des présentations avant les jurys).

Des « sessions croisées » sont organisées pour que les groupes puissent présenter leurs projets collectifs à l'ensemble de l'équipe enseignante et de leurs camarades. Par ailleurs, l'équipe participe en général dans son entier aux évaluations, en soutien aux étudiant·e·s qui présentent leur travail à des juré·e·s externes.

La participation de l'équipe aux repas collectifs hebdomadaires avec les étudiant·e·s, ou aux voyages d'étude par exemple, permet également de renforcer la dimension collective des échanges.

Enfin, l'intervention d'invité·e·s, avec des rôles divers, dans les enseignements, est l'occasion pour chaque membre de l'équipe de partager son réseau, de mettre en lien la pédagogie du master avec nos pratiques et activités « en dehors ».

Comment as-tu perçu cette équipe lors de ton arrivée ? As-tu l'impression que le rôle que tu pourrais y jouer était clair, mais laissait aussi la place à une possible évolution / appropriation ?

**ÈGC.** — Ma compréhension de ce qui a été retenu lors de mon recrutement est la manière dont j'envisageais conjointement pratique socialement engagée et production de formes. Je me rappelle une conversation, lors de mon entretien, sur la lecture que je faisais de la notion de « premier » et « second public »<sup>12</sup>. Le premier public serait les participant·e·s directement engagé·e·s dans les projets et dont l'implication produirait un détournement du quotidien permettant une sorte de plus-value ou un bouleversement social, intime, politique et/ou culturel liée à un contexte donné. Le second public serait celui qui recevrait le récit d'expériences du premier à travers la production notamment d'artefacts qui rejoindraient le vocabulaire esthétique et conceptuel du champ de l'art contemporain. J'ai donc très vite eu la sensation que l'on attendait de ma participation au master une réflexion sur la production de formes au sein des pratiques socialement engagées. C'est quelque chose à laquelle je porte effectivement beaucoup d'importance et je prends un réel plaisir à amener cette approche dans mes enseignements et la construction d'une pensée collective avec les étudiant·e·s.

Le fait d'enseigner à ce moment précis de ma carrière s'appuyait donc sur un désir sincère de me confronter à une nouvelle dynamique collective de travail. Cela répondait à un besoin de prendre du recul sur les pratiques socialement engagées tout en prêtant attention à d'autres parcours et regards, confirmés dans votre cas ou émergents dans celui des étudiant·e·s. L'autre problématique qui me traversait au moment de rejoindre l'équipe était celle de l'économie des pratiques artistiques socialement engagées. Je travaillais jusqu'alors selon une logique d'enchaînement de projets, sans structure porteuse ni statut salarié. Au fil des années cette autonomie a été également accompagnée d'un épuisement et d'une précarité grandissante malgré l'accumulation de travail et de projets.

Comment des pratiques majoritairement financées par des institutions artistiques et politiques peuvent-elles se trouver limitées et/ou instrumentalisées par leurs financeurs ? À quel point les dynamiques « d'appel à projet » qui régissent largement le paysage de soutien et d'engagement de nos pratiques les formatent-

12. La notion de rôle des publics comme participant·e·s et spectateur·e·s a été développée par la théoricienne de l'art Claire Bishop dans son travail sur la participation en art. On retrouve notamment cette notion dans son ouvrage *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, New-York, Verso Book, 2012.

elles? Comment ces dynamiques limitent-elles nos imaginaires, notre capacité à se projeter et à inventer des formats répondant à des réalités de terrain plutôt qu'à un discours majoritaire visant certaines communautés? Comment ne pas faire le jeu de ces discours et garder une forme d'autonomie d'action et de pensée? Sur quelles économies reposent les artistes socialement engagé·x·s, d'autant plus quand iels ne diversifient pas leur travail en passant par des logiques de marché? Qui peut alors se permettre ce type de pratique ou alors comment les soutenir sans rentrer dans une logique d'exploitation des travailleur·use·x·s de l'art? Enfin comment les artistes se forment-iels pour agir dans des contextes sociaux politiques précis et complexes en constante mutation?

Aussi, travaillant simultanément à une thèse sur l'influence des identités en traduction et notamment au sein de traductions collectives vis-à-vis d'un corpus poétique queer, j'ai progressivement amené mes recherches au sein de l'enseignement du master et les ai mises en interaction avec les étudiant·e·x·s et d'autres enseignant·e·x·s de l'école - tel Clovis Mailet qui officie depuis le Work.Master à la HEAD-Genève. Autant d'entrées qui stimulent et font avancer ma démarche à plusieurs niveaux. Le choix de débiter une thèse coïncide avec celui de devenir enseignant·e·x et de rejoindre une équipe. Il était motivé notamment par le besoin de m'accorder un temps long de recherche et d'écriture que je ne pouvais pas me permettre dans la logique de financement de projets en art.

À l'issue d'un projet de recherche, vous avez publié un livre intitulé *Motifs Incertains. Enseigner et apprendre les pratiques socialement engagées*. J'emploie souvent l'image de ces « motifs incertains » pour discuter avec les étudiant·e·x·s de leurs projets. Pourriez-vous expliquer de quoi il s'agit et comment ce principe d'incertitude s'applique au master?

**microsilons.** — Nous nous sommes en effet assez tôt interrogé·x·s sur la notion « d'imprévisibilité », qui nous semblait essentielle à la fois comme un outil critique de l'approche strictement professionnalisante du cursus telle qu'elle est souvent soutenue dans les écoles d'art en suisse et comme valeur centrale pour les pratiques artistiques socialement engagées et dialogiques. Nous avons ainsi organisé une série de conférences au Théâtre de l'Usine à Genève en invitant plusieurs artistes et médiatrices à réfléchir autour de cette question : Carmen Mörsch, le collectif Wochenklausur, Janna Graham et Pablo Helguera<sup>13</sup>.

Sur la base de ces réflexions, mises en pratique dans les premières actions menées par les étudiant·e·x·s du master dans un quartier populaire en périphérie genevoise, nous avons publié - en dialogue avec d'autres programmes d'enseignement de pratiques similaires à Dublin, Barcelone, Berlin et Portland - un livre intitulé *Motifs incertains*<sup>14</sup>.

Dans cet ouvrage, nous avons écrit que « l'ouverture à l'incertitude du résultat est gage de la prise au sérieux de l'échange ». Nous voulions par-là souligner l'importance d'assurer les conditions de la possibilité d'un réel échange dans le projet artistique collaboratif, pour dépasser des formes de fausse participation, voire de manipulation encore trop fréquentes dans ce type de projets<sup>15</sup>. Le master cherche à la fois à offrir les conditions pour qu'un tel échange soit possible dans les projets collectifs (en refusant la logique de commande, c'est-à-dire en ayant une pratique qui ne soit pas soumise à une attente précise et prédéfinie d'un partenaire, en travaillant sur un temps long et en ne cadrant pas la forme des résultats attendus) et à apporter l'expérience et terrain et les ressources théoriques nécessaires pour que les diplômé·e·x·s puissent, dans leurs futures activités d'art socialement engagées, travailler à la mise en place de telles conditions.

13. Série de conférences *De l'imprévisibilité dans les pratiques artistiques socialement engagées et la médiation*, TU - Théâtre de l'Usine, Genève (Master TRANS-, HEAD - Genève), 2015-16.

14. microsilons, 2019.

15. Voir à ce propos l'échelle de la participation citoyenne de Sherry Arnstein, qui cherche à dépasser l'idée d'une participation qui serait intrinsèquement bonne en proposant une description des différents types de participation possible : Arnstein, Sherry R., « Une échelle de participation citoyenne » (Trad.fr Virginie Bobin, microsilons et Rossana Puyol), microsilons (Desvoignes, Olivier & Guarino-Huet, Marianne s.l.), *Une question d'échelle. Expériences en commun 2022-23*, Master TRANS - Pratiques artistiques socialement engagées, HEAD - Genève, Genève, 2023.

Les thèmes de travail – que se soit dans les pratiques personnelles ou collectives des étudiant·x·s, ne sont pas imposés car ils doivent pouvoir être définis en discussion avec les personnes impliquées, afin qu'ils résonnent avec leurs intérêts directs et favorisent ainsi les échanges (en suivant l'approche freirienne de « thèmes générateurs »)<sup>16</sup>.

**ÈGC.** — À ce propos, vous allez ouvrir dans quelques jours une exposition à LiveInYourHead, l'espace d'exposition de l'école. Celle-ci présente trois projets artistiques collaboratifs menés par des alumni·æ·x du master : Grace Gloria Denis, Aurélien Fontanet et Lavinia Johnson. Ces projets expérimentent des approches pédagogiques nouvelles qui ouvrent des pistes d'agir collectif face à la crise climatique. Vous avez appelé l'exposition « Faire éco. Écopédagogies par les moyens de l'art ». Celle-ci fait suite à un numéro d'*Issue*, la revue de l'école, qui est consacrée aux écopédagogies et que vous avez dirigée l'année dernière.

**microsillons.** — Même si la notion d'écopédagogie n'était pas présente lors de la réorientation du master vers les pratiques artistiques socialement engagées, il nous semble avoir dès le départ mis en place une série d'outils relevant de l'écopédagogie. Cette notion est ancrée dans les pédagogies critiques. Elle apparaît dans les années 1990, dans les écrits du costaricain Francisco Gutiérrez et du brésilien Moacir Gadotti, pour décrire la recherche d'un changement global et non strictement environnemental. Angela Antunes et Moacir Gadotti écrivent ainsi : « L'écopédagogie n'est pas une pédagogie parmi tant d'autres [...] elle est liée à un projet utopique : celui de changer les relations humaines, sociales et environnementales actuelles<sup>17</sup>. »

Nous accordons beaucoup de valeur, en tant que collectif, à ce que la réflexion sur chaque projet transforme le suivant (comme dans la logique en spirale de la recherche-action participative<sup>18</sup>).

Pour étirer cette temporalité, et dans une logique écopédagogique de relations durables, nous multiplions les occasions de travailler avec les alumni·æ·x : format de résidence évoqué plus haut, invitations à venir parler des leurs parcours après l'école (en particulier lors de journées sur l'enseignement de l'art et sur la médiation culturelle), implication dans des projets de recherche (comme cette année autour du projet « Faire éco »<sup>19</sup>). La large diffusion de la publication annuelle, *Expériences en commun*<sup>20</sup>, dans laquelle les étudiant·x·s publient des articles réflexifs sur leurs projets collectifs cherche par ailleurs à favoriser la transition entre les études et les activités futures des diplômé·x·s.

Le rôle du collectif, de la dynamique de groupe, nous semblent centraux à une approche qui se veut écopédagogique. Mais cela se traduit dans des modalités qui relèvent du quotidien, et dont l'accumulation ferait « écopédagogie ».

Ainsi, les étudiant·x·s et les enseignant·x·s passent du temps ensemble, évidemment pendant les enseignements, mais aussi lors de repas de midi collectifs (où se joignent régulièrement des alumni·æ·x<sup>21</sup>, étendant cette communauté). Le cadre de travail fait l'objet d'une discussion collective, dans laquelle la faculté s'implique. Ce cadre doit être agréable et permettre ces temps d'échanges divers. L'espace de travail est chaque année un peu différent, mais comporte toujours une grande table collective, un coin cuisine et une sorte de salon, qui accueille conversations et siestes. Une partie des éléments de mobiliers sont le fruit de workshops qui ont eu lieu au sein du master.

16. Voir le chapitre 3 de Freire, P., *Pédagogie des opprimés*, Paris, Editions Maspero, 1974.

17. Antunes, A. & Gadotti, M., « Ecopedagogy as the appropriate pedagogy to the Earth charter process », P.B. Corcoran sld., *The Earth Charter in action: Toward a sustainable world*, Amsterdam, KIT Publishers, 2005, p. 135-137.

18. Sur la Participatory Action Research, voir par exemple: M. Anisur-Rahman, « The Theory and Practice of Participatory Action Research », O. Fals-Borda (sld.), *The Challenge of Social Change. Sage Studies in International Sociology*, SAGE Publications, London, 1985.

19. Un projet de co-créations artistiques en milieu scolaire, à Genève pour expérimenter des formes d'écopédagogies par les moyens de l'art. Voir: <https://www.hesge.ch/head/projet/faire-eco-co-creations-artistiques-en-milieu-scolaire-experimenter-ecopedagogie>

20. Les versions numériques de cette publication peuvent être téléchargées ici: <https://mastertrans.ch/publications-2/publications/>

21. Cette dimension de convivialité défendue dans le master est un élément clé des approches libertaires et anarchistes (voir McQuinn 2002-2003, p. 5) soutenues dans certains courants de pédagogies radicales dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, une pratique sur laquelle nous avons essayé de changer des habitudes peu durables est celle du voyage d'étude: nous avons expérimenté au printemps 2022 un format de voyage d'étude local, cherchant des alternatives au traditionnel voyage en avion dans une capitale européenne. Nous nous sommes ainsi retrouvé·x·s pour une « retraite » de trois jours dans un chalet à St-Cergue (à 45 minutes en train de Genève). Depuis, nous portons une grande attention à ce que ces voyages soient le moins « touristiques » possible, à ce qu'ils servent la pédagogie et le collectif. Nous partons vers des destinations atteignables en train et faisons des rencontres hors des institutions de l'art.

Cette approche écopédagogique se traduit aussi dans les façons dont les étudiant·x·s du master se sentent impliqué·x·s dans la vie de l'institution par le biais de formats pédagogiques qui parfois peuvent produire des changements institutionnels sur le long terme. Par exemple, en 2019, un groupe s'intéressant aux pédagogies critiques (mot-clé qui leur avait été proposé pour débiter un projet), remarque l'absence de structures politiques étudiantes au sein de l'école et décide de créer le premier syndicat étudiant au sein de la HEAD. Le collectif Sindy, qui créera ce « Syndicat » va immédiatement être très actif, répondant notamment à nombreux problèmes posés par les confinements successifs et les situations de précarité qui en ont découlé. Le Syndicat deviendra rapidement un interlocuteur privilégié de la direction et un acteur important dans les discussions sur l'inclusivité dans les écoles d'art, sur les représentations des minorités et sur les luttes contre les violences sexistes ou racistes. La structure restera active après le départ des membres du groupe - diplômé·x·s - et postulera même collectivement à la succession de Jean-Pierre Greff à la direction de l'école. Le Syndicat dispose aujourd'hui d'un local dans l'école, confirmant la volonté de l'institution de pérenniser la présence d'entités agissant comme des contre-pouvoirs. Cependant, cette institutionnalisation rend également le Syndicat comptable envers l'institution. Ces négociations permettent aussi plus largement de penser, pour ces futur·x·s artistes, la question de l'institutionnalisation et ses dangers lorsque l'on cherche un positionnement critique.

L'année passée, à la reprise du semestre, le collectif ETC<sup>22</sup> était chargé d'un workshop qui s'est trouvé entrer en tension avec la volonté d'une partie des étudiant·x·s d'entrer en grève pour porter une série de revendications auprès de la direction de la HEAD en lien notamment avec le refus de l'école de rompre les partenariats existants avec des universités israéliennes. Le collectif a ouvert un cadre pour trouver un moyen de concilier le workshop et l'agenda des grévistes. Les objets produits au cours de ces trois jours ont permis aux étudiant·x·s de prendre part à la grève et de visibiliser leurs revendications.

Enfin, nous aimerions mentionner ici le projet de Récuperie que mène Charlotte Mermoud, dans le cadre de sa pratique personnelle. Sa démarche consiste à développer une structure qui soit à la fois un outil pour récupérer des matériaux utilisés dans les œuvres des étudiant·x·s en arts et un moyen de questionner les modes et les rythmes de production au sein de l'école d'art.

**ÈGC.** — Je reviens souvent à la question de l'échec dans ma propre pratique, qui rejoint dans un sens le principe d'incertitude dont nous parlions plus tôt. Je me demande ainsi souvent ce que permet ce qui n'aboutit pas et comment l'évaluer. Lors d'un jury au sein du master nous avons eu une conversation compliquée concernant l'évaluation de certaines propositions de nos étudiant·x·s qui, aux yeux du jury, semblaient s'apparenter plus à des intentions qu'à des travaux finalisés. Comment pensez-vous que ces projets puissent être considérés selon les critères d'évaluation en vigueur dans les écoles supérieures d'art? Et qu'est-ce que ces critères font à ces projets, à notre manière de les penser en premier lieu mais aussi de les accompagner?

22. <http://www.collectifetc.com>

**microsilions.** — Nous cherchons à déployer des outils pour aborder de façons plus complexes et dialoguées avec les étudiant·x·s l'évaluation de leurs projets. Ainsi, nous avons mis en place des fiches d'autoévaluation, qui permettent de rendre compte de la complémentarité des approches et des retours de l'équipe enseignante.

**ÉGC.** — L'évaluation au sein du master est d'autant plus compliquée qu'elle intègre cette spécificité du programme qui est la dimension collective. Il s'agit d'un élément rare dans le paysage des écoles supérieures d'arts aujourd'hui qui ont tendance à encourager une économie fondée sur la comparaison et à être de plus en plus connectées au marché. Les évaluations qui sanctionnent la remise des diplômes sont souvent basées sur des critères de production en termes de quantité, de mise en scène et de résultats. Il en va de même pour les critères d'attribution de prix remis lors des expositions de diplômes. Une dynamique qui déforme les capacités d'échange, de mutualisation, de rassemblement des étudiant·x·s et donc leur capacité à réagir et à agir depuis les institutions qui les forment, ou plus tard durant leurs parcours professionnels. Dans ce contexte, les pratiques socialement engagées peinent à trouver leur place.

**microsilions.** — Malgré les tensions institutionnelles que cela peut créer, enseigner l'art socialement engagé est pour nous plus important que jamais. Nous cherchons à ouvrir des zones de praxis pour « penser en faisant »<sup>23</sup> pour éviter de rester dans une séparation théorie-pratique qui peut être bloquante (peur de ne pas être légitime sur le terrain notamment) et pour faire en sorte que la dimension administrative et organisationnelle des projets collectifs collaboratifs ne l'emporte pas sur les moments de réflexion, d'échange et de création collective.

Avec une forme d'élan romantique parfois, l'idée de transformer le monde par l'art reste très présente dans les pratiques artistiques socialement engagées<sup>24</sup>.

Transmettre cette idée d'un pouvoir transformateur de l'art, donner l'envie de développer une pratique artistique socialement engagée, c'est transmettre une confiance en l'agentivité de chacun·x, c'est prendre en compte l'importance de constamment réinstaurer<sup>25</sup> plutôt que de se « contenter » des institutions telles qu'elles sont. Enseigner les pratiques artistiques socialement engagées c'est ainsi s'inscrire dans l'histoire des pédagogies critiques et affirmer qu'il n'y a pas d'éducation neutre, que l'éducation reproduit l'existant ou le transforme<sup>26</sup>.

23. Voir à ce propos : Lucas, R., Ingold, T., & Harris, M. (sld.) (2007), « In Ways of Knowing: New Approaches in the Anthropology of Knowledge and Learning », *The 4 A's (Anthropology, Archaeology, Art and Architecture): Reflections on a Teaching and Learning Experience*, Berghahn Books, 2007, p. 287-305.

24. Loraine Leeson commence son ouvrage de référence sur les pratiques artistiques socialement engagées en écrivant « I simply wanted to change the world », Leeson, L., *Art, process, change: Inside a socially situated practice*, Routledge (2017). Thomas Hirschhorn, à propos de son Musée précaire Albinet disait quant à lui vouloir montrer des artistes « dont l'utopie était de changer, à travers l'art, le monde » : *Thomas Hirschhorn, « Musée précaire Albinet » : Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, X. Barral/les Laboratoires d'Aubervilliers, 2005.

25. En s'inspirant de la notion d'« imaginaire instituant » chez Castoriadis. (C. Castoriadis, « Sujet et vérité dans le monde social-historique », Séminaires 1986-1987. *La Création humaine I*, Paris, Seuil, 1996, p. 20).

26. Paulo Freire écrit par exemple : « La nature de la pratique éducative, sa nécessité de finalité, les objectifs, les rêves qui en découlent interdisent sa neutralité. La pratique éducative est toujours politique. C'est ce que j'appelle la « politisation » de l'enseignement. La nature même de l'enseignement est politique. La question se pose alors de savoir quel type de savoir quel type de politique, en faveur de quoi et de qui, contre quoi et contre qui elle est dirigée ». (Freire, Paulo, *L'Éducation dans la ville*, Paris, éditions Paideia, 1991, p. 23).

# Pour une pratique sociale écocentrée

Anna Colin

J'écris ce texte depuis une forêt dans le Surrey, en Angleterre, où je réside hors réseau depuis le mois d'août. J'alterne les lieux d'écriture, un jour dans les bois, un jour à la bibliothèque locale pour charger mes outils de travail. Ce qui a commencé par deux semaines de « WWOOFing » - un programme selon lequel les participant·s, dit·s wwoofeur·ses, travaillent vingt-cinq heures par semaine dans une ferme agroécologique ou un bois en besoin d'attention, en échange d'un logement et de repas - a évolué, le long d'une amitié avec les propriétaires de ces deux hectares de forêt, sur une durée encore indéterminée. Depuis cinq semaines, j'apprends à vivre avec le temps forestier, animé de jour comme de nuit par de multiples espèces : biches, blaireaux, lapins, souris des bois, écureuils, chouettes, hiboux, milans royaux, faucons crécerelles, pics, rouges-gorges, chenilles processionnaires, scarabées, libellules, tiques, punaises, humains... Mes tâches sont diverses et variées : abattre les frênes touchés par la charalose, qui affecte 97% de cette espèce, rapporter les troncs à la scierie à l'aide d'un quad et d'une remorque à bois, débiter les troncs plus fins à la tronçonneuse pour chauffer les cabanes d'habitation et alimenter le feu pour la préparation des repas, entretenir les toilettes sèches, construire un four à pain, ou encore éradiquer les rhododendrons invasifs, dont le système racinaire toxique attaque les arbres alentour et dont la croissance rapide et exponentielle empêche le développement des jeunes pousses nécessaires à l'écosystème local. Après avoir dédié vingt ans de ma vie à la pratique curatoriale et près de quinze ans aux pratiques artistiques socialement engagées, à organiser des manifestations artistiques, soutenir des artistes, fonder et gérer des espaces culturels et pédagogiques, écrire, enseigner, et me confronter à la difficulté, constamment renouvelée, d'aligner mes pratiques sur mes valeurs, cet espace forestier, qui suit d'autres espaces

comme celui du jardin et de la ferme régénérative – au sein desquels je déploie mon énergie et développe mon apprentissage depuis quatre ans –, est un lieu particulièrement propice à mes réflexions sur la rencontre entre l'art et l'écologie, et sur ce que l'on pourrait nommer la pratique sociale écocentrée.

### **Vers une réforme temporelle et infrastructurelle : de l'illustration à l'action**

Depuis la pandémie de Covid-19, un nombre croissant de praticien·e·s culturels ont redirigé leurs efforts vers l'horticulture, l'agroécologie et la sylviculture, ancrant leur apprentissage et leur expérience dans et en collaboration avec les sols, tout en appliquant leurs nouveaux savoir-faire, outils et visions à leur pratique culturelle et mode de vie. Si Bonnie Ora Sherk, Derek Jarman, Fritz Haeg, Claire Pentecost et, plus récemment, Fernando García-Dory, Suzanne Husky, Luigi Coppola, Marianne Lanavère, Graham Burnett, Sean Roy Parker, Harun Morrison et Étienne de France, entre autres, nous ont montré la voie par vagues successives, le déplacement de l'art vers le champ environnemental s'est particulièrement exacerbé grâce au temps libre et d'autoréflexion dont certains ont pu bénéficier pendant les différents confinements. Par effet d'entraînement, ces développements ont influencé la conception d'expositions, de programmes curatoriaux et pédagogiques, ainsi que de nouvelles visions organisationnelles<sup>1</sup>, transformant les rapports des travailleur·e·s et des institutions de l'art avec le travail, le soin, la gouvernance et la gestion des ressources afin de réajuster l'alignement précaire entre intentions, principes et besoins, d'une part, et réalités du secteur de l'art, de l'autre. Les artistes sus-cités, ainsi que les praticien·e·s ayant émergé dans ce nouveau champ à la croisée de l'art et de l'(agro)-écologie, déploient des méthodes de travail collaboratives – incluant des entités non humaines (la terre, les plantes, les insectes, les microbes...) –, situées, pensées sur le temps long, et typiquement extra-institutionnelles.

Celles-ci contrastent avec les pratiques – non sociales et davantage inscrites dans l'institution et le marché de l'art – qui étendent leur engagement artistique au domaine écologique selon des modalités anthropocentriques et des procédés représentationnels. Ces dernières soulignent ce que l'historien de l'art T. J. Demos a nommé « une crise majeure dans la manière dont l'écologie peut être abordée dans le domaine curatorial et artistique<sup>2</sup> ». Demos fait notamment référence à la nature temporaire des jardins réalisés par certains artistes de *DOCUMENTA* (13), comme ceux de Kristina Buch et de Christian Philipp Müller, plantés, construits et démontés au terme de l'exposition, suivant les cycles de l'institution plutôt que le temps écologique, défini par la sociologue Barbara Adam comme contenant « une vaste gamme d'échelles de temps "coexist[a]nt" simultanément », allant de « l'imperceptiblement rapide à l'inimaginablement lent, couvrant des processus qui durent de la nanoseconde au millénaire<sup>3</sup> ». D'autres exemples d'engagement à court terme, gestuel ou encore extractif de l'art pourraient inclure la Biennale de design de Londres 2021, qui a transporté quatre cents arbres dans la cour de Somerset House pour

1. Une panoplie d'expositions sur les thèmes de la rencontre entre paysage, art et politique ; art et botanique ; et artivisme et permaculture ont marqué le champ curatorial depuis la pandémie, notamment : « The Botanical Revolution: On the Necessity of Art and Gardening », Utrecht, Centraal Museum, 11 sept. 2021 – 9 janv. 2022 ; « Paysans Designers, l'agriculture en mouvement », Bordeaux, madd, 17 juil. 2021 – 17 mai 2022 ; « Radical Landscapes: Art Inspired by the Land », Liverpool, Tate Liverpool + RIBA North, 5 mai – 4 sept. 2022, et Londres, William Morris Gallery, 21 oct. 2023 – 18 fév. 2024 ; « Bordering Plants », Vienne, Akademie der bildenden Künste Wien, 9 nov. 2023 – 18 fév. 2024 ; « Coalition. 15 ans d'art et d'écologie », Paris, La Gaité lyrique, 22 avr. – 2 juin 2024 ; « Artistes et paysans. Battre la campagne », Toulouse, Les Abattoirs, 1er mars – 25 août 2024 ; ou encore « The One-Straw Revolution », Amsterdam, Framer Framed, 11 fév. – 19 mai 2024. Les précurseurs incluent : « Radical Nature », Londres, Barbican Centre, 2009 ; *DOCUMENTA* (13) [« Collapse and Recovery »], Kassel, 2012 ; « Rights of Nature: Decolonising Indigenous Epistemologies », Nottingham, Nottingham Contemporary, 2015 ; « Jardin infini, de Giverny à l'Amazonie », Centre Pompidou Metz, 2017 ; et « The Planetary Garden. Cultivating Coexistence », *Manifesta* 12, Palerme, 2018. Les programmes pédagogiques au croisement entre art, alimentation et agroécologie créés ces dernières années incluent : Scuola delle AgriCulture, Castiglione d'Otranto (Lecce), 2017, projet mené par l'artiste et agroécologiste Luigi Coppola (voir [Old.constructlab.net/projects/scuola-delle-agriculture](http://Old.constructlab.net/projects/scuola-delle-agriculture)) ; *Inland*, 2011–..., dirigé par l'artiste Fernando García-Dory (voir [Fernandogarciadory.info](http://Fernandogarciadory.info)) ; Food & Art, proposé par The Gramounce (voir [Thegramounce.com/alternativema](http://Thegramounce.com/alternativema)) ; ou encore le Permaculture Design Course for Artists and Creatives, dispensé par l'artiste Liz Postlethwaite (en ligne sur [Permaculture.org.uk](http://Permaculture.org.uk)). On notera enfin l'émergence du terme « permaculture institutionnelle », formulé par la curatrice Béatrice Josse lors des tables rondes « Palais vivant », Paris, Palais de Tokyo, septembre 2022, et repris par le curateur et président du Palais Guillaume Désanges dans son *Petit traité de permaculture institutionnelle pour un site de création contemporaine vivant et productif*, Paris, Palais de Tokyo, 2022, p. 16-17 (en ligne à l'adresse <[admin.palaisdetokyo.com/wp-content/uploads/2022/11/Petit-traité-de-permaculture-institutionnelle.pdf](http://admin.palaisdetokyo.com/wp-content/uploads/2022/11/Petit-traité-de-permaculture-institutionnelle.pdf)>) et dans Julia Harmann, Nada Rosa Schroer (dir.), *Towards Perma-Cultural Institutions: Exercises in Collective Thinking*, Schöppingen, Stiftung Künstlerdorf, 2022.
2. T. J. Demos, « Curating against the Apocalypse: *DOCUMENTA* (13), 2012 », in Heidi Bale Amundsen, Gerd Elise Mørland (dir.), *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2015, (p. 71-90) p. 72. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'autrice.
3. Barbara Adam, *Timewatch: The Social Analysis of Time*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 128.

les vingt-sept jours de la manifestation ou, la même année, l'exposition « Surface Horizon » (Paris, Lafayette Anticipations, 17 juin - 5 sept. 2021), qui a placé des œuvres d'art sur des bordures de plantes vivaces transplantées dans l'espace d'exposition, qui se sont fanées et ont trépassé avant la fin de l'exposition.

Au-delà des œuvres et des expositions, la pensée écologique infiltre l'infrastructure de l'institution elle-même, comme c'est le cas du Palais de Tokyo à Paris qui, en 2022, déclarait son allégeance à la permaculture, une conception des systèmes agricoles fondée sur l'observation des cycles naturels et des écosystèmes, ou encore une philosophie du vivre et du partage en synergie avec l'environnement. À la suite de « Palais Vivant », une série de tables rondes organisées par la curatrice Béatrice Josse autour de l'écologie, l'art et l'utopie dans les institutions culturelles en septembre 2022, le Palais publiait un traité sur comment permaculturer l'institution artistique. Quatre piliers étaient proposés : « penser et programmer en écosystème » ; le zonage, ou « reconsidérer le temps et l'espace de manière ingénieuse et optimisée » ; le « circuit court » et la « (bio)diversité des formes<sup>4</sup> ». Peu après, un programme de mécènes affiliés au développement durable était lancé. Si honorables et audacieux soient ces gestes, quels outils, quelle évaluation, quelles illustrations et quelles conclusions de l'application permacole à l'institution cette dernière partage-t-elle avec ses publics et avec ceux investis dans des cheminements similaires sur la nécessité de l'art et de ses institutions de sortir de l'exceptionnalité environnementale dans laquelle elles sont depuis trop longtemps confinées<sup>5</sup> ? Aucune, malheureusement, et les conversations informelles que l'on pourrait avoir avec différents employés de l'institution dénotent un certain nombre de contradictions et d'ambiguïtés.

Un autre exemple d'écologie infrastructurelle pourrait être celui de la maison des arts de Malakoff qui, après avoir mené, durant plusieurs mois, une réflexion avec l'équipe, des artistes invités, des citoyens et des associations, avec l'accompagnement du collectif Les Augures, « coup[ait] les fluides » en 2023 pour cinq mois, à l'exception de trois heures par jour d'électricité et d'eau, sans pour autant cesser de faire tourner le centre d'art, de présenter des œuvres et d'accueillir des publics. Les observations et conclusions de cette opération sont cette fois disponibles sous forme de deux rapports émanant de l'institution et des Augures, qui font pratiquement doublon<sup>6</sup>. Organisés autour des différents étapes et axes du projet, les rapports font part de : ce qui a été appris (par exemple, que la réduction du temps de travail sur écran n'affecte pas la productivité de la majorité des emplois du centre d'art et qu'elle permet une montée en compétences sur la médiation grâce à l'usage exclusif de la communication orale) ; ce qui est répliquable (par exemple, le suivi des impacts environnementaux d'un projet initié dès la phase de conception plutôt qu'en fin de projet, afin d'atteindre une réelle réduction de ces mêmes impacts) ; et les façons dont chaque axe pourrait être poussé (par exemple, par l'organisation d'une manifestation artistique régulière autonome en fluides ou par l'écriture d'un guide sur les mobilités et transports bas carbone pour les artistes et intervenant<sup>s</sup>).

Les premiers exemples cités (*DOCUMENTA (13)*, 2012 ; Biennale de design de Londres, 2021 ; « Surface Horizon », 2021) témoignent de la nécessité, pour les institutions, de s'adapter à des temporalités nouvelles et plus longues, et de déployer des méthodes, ressources et infrastructures permettant de passer véritablement de l'anthropocentrisme à l'écocentrisme, en reconnaissant l'aggravation de la crise climatique, des droits de la nature et de la cohabitation multiespèces. Les deux derniers exemples (Palais de Tokyo et maison des arts de Malakoff) ont, d'une certaine manière, répondu à cette nécessité, que ce soit par le manifeste, une action infrastructurelle, ou le déploiement de mesures dont les apprentissages ont pu faire avancer l'institution dans sa mission de décarbonation.

4. Comme le note Laurence Perrillat, cofondatrice du collectif Les Augures, dans un entretien avec l'auteur en 2023.

5. « Couper les fluides - alternatives pragmatiques », Malakoff, Centre d'art contemporain de Malakoff - maison des arts, 12 fév. 2023 - 8 juil. 2023 (voir <Maisondesarts.malakoff.fr>).

6. Ce qu'a fait Gasworks, à Londres, en engageant pour deux ans, de 2018 à 2020, les artistes Andrea Francke et Ross Jardine, travaillant sous le nom de Future of the Left (FOTL), pour développer un système d'évaluation participative des pratiques socialement engagées soutenues par l'institution. Ce système est accessible en ligne afin de servir de ressource à toute institution ou artiste impliqué<sup>s</sup> dans ce champ, à l'adresse : <<https://docs.google.com/document/d/1vNNw36Zitmhoj0mCF4y-jywzCSkc094H0QoFnmsAFzg/edit#heading=h.ed62dg9mk16g>>.

En contraste, d'autres institutions, culturelles comme éducatives, ont choisi de pousser plus loin leurs explorations vers les synergies possibles entre l'art et l'écologie, en s'emparant des principes de la permaculture non seulement au sens allégorique mais aussi matériel du terme, se rapprochant ainsi de la signification traditionnelle de la permaculture comme forme d'agriculture et d'horticulture régénératives. Une telle transformation systémique implique non plus seulement de réformer le temps et les structures institutionnelles, mais aussi de créer des engagements formels et affectifs pour protéger les écosystèmes dont les institutions et les artistes se font gardien·es, idéalement pour une période indéfinie et à proximité. C'est dans une telle démarche que se sont projetés le Nature Research Department de la Jan van Eyck Academie, à Maastricht; le Garden Department de la Gerrit Rietveld Academie et du Sandberg Institute à Amsterdam; Chromoculture, à l'Ensad-Limoges; The Mothership à Tanger, projet de l'artiste Yto Barrada; Gesamthof, projet de l'artiste Éline de Clercq à Anvers; The Experimental Station for Research on Art and Life à Silistea Snagovului, attaché à tranzit.ro; ZKM Orchard, à proximité du ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe; NCAD Field, au National College of Art and Design, à Dublin; le jardin d'art & d'essai du 3bisf à Aix-en-Provence; ou encore l'Art Research Garden du Centre for Art and Ecology de Goldsmiths à Londres, pour citer quelques exemples.

Initiés par des artistes, éducateur·es, étudiant·es et travailleur·uses de l'art, ces « para-institutions » - comme les nomme informellement ma collègue Giulia Bellinetti, de la Jan van Eyck Academie - sont engagées dans une recherche artistico-écologique appliquée qui passe par la création, la revitalisation et l'entretien de jardins et de lopins de terre à des fins pédagogiques, artistiques, sociales et de sciences mitoyennes. Le plus souvent mises en place après l'avènement de la pandémie globale, ces diverses initiatives offrent l'opportunité d'apprendre directement des écosystèmes naturels, grâce à une observation de longue durée, à l'absence d'intervention humaine ou, à l'inverse, à une intervention humaine active mais à faible impact (par exemple, la création d'habitats ou d'un composteur qui, dans le cas de l'Art Research Garden, affilié au Centre for Art and Ecology que je codirige avec Ros Gray, prend la forme d'une œuvre fonctionnelle réalisée par les artistes Harun Morrison et Paul Granjon). Ces jardins sont des laboratoires vivants dont les récoltes et les résultats peuvent être utilisés respectivement comme matériaux pour la recherche et la création d'œuvres d'art, et pour repenser fondamentalement les rapports de la recherche pédagogique, artistique et curatoriale avec le temps, les compétences et les savoirs, l'agentivité, la coopération, le soin [*care*] et l'intendance [*stewardship*]. Travailler avec le temps cyclique, repenser la relation de la production artistique avec les dommages environnementaux et contribuer à la conscience écologique dans un environnement le plus souvent urbain constituent leurs engagements.

### **Quelques piliers et nécessités de la pratique sociale**

Revenons sur ces mots qui, par ailleurs, mais non pas par hasard, constituent les piliers de la pratique sociale : temps, compétences et savoirs, agentivité, coopération, soin, intendance. Il ne s'agit pas de tous les couvrir et, de fait, je ne m'arrêterai que sur certains d'entre eux. L'une des principales exigences de la pratique artistique dite sociale est le temps, nécessaire pour développer un vocabulaire commun, par exemple entre artistes et associations issus d'un secteur externe à l'art; pour construire des relations de confiance avec les participant·es, mais aussi avec l'institution commanditaire; ou encore pour négocier, dans le cas d'un projet dans l'espace public, avec les partenaires et entités administratives dont les fonctionnements engagent souvent un temps long. La temporalité requise par la pratique sociale est typiquement en contradiction avec celle des institutions artistiques, régies par un calendrier d'expositions, ainsi que budgétaire, et tendant à projeter un impératif de productivité par rapport au temps imparti. Il en va de même pour les bailleurs de fonds qui, pour la majorité, n'ont pas grand-chose à gagner à renouveler leur financement pour un projet spécifique ou, en d'autres termes, à offrir plus de temps au projet, aussi important soit-il. La question de l'après [*legacy*], une fois que le financement a pris fin, est, elle aussi, rarement prise en considération. Que faire alors des relations amicales ou empathiques créées, et de la responsabilité de l'artiste face au désir, par ailleurs souvent partagé, de prolonger le projet? Cette question en soulève d'autres quant à l'approche à long terme qu'une institution pourrait adopter, sur la possibilité d'engager des artistes en tant qu'employés, plutôt qu'en tant qu'indépendant·es

sur des projets limités dans le temps<sup>7</sup>. Cela soulève encore la question de la rémunération des participant·s, sans la présence desquels le projet n'existerait pas. Et pourtant, elles inspirent souvent le thème, l'orientation et le développement du projet, accordent à celui-ci un temps proche de celui de l'artiste, contribuent au capital social de l'institution commanditaire, et par là même lui permettent de lever des fonds contribuant à payer les salaires de ses employé·s. Pour autant, cette discussion reste rare, à quelques exceptions près, telle celle des projets de l'artiste Thomas Hirschhorn. S'il était important de le souligner, là n'est pas cependant l'objet de ce texte.

Une autre des exigences de la pratique sociale est celle des compétences. Il est entendu que l'expertise de l'artiste peut se situer au niveau des idées, de la technique et de l'artisanat; dans sa capacité à écouter, partager des connaissances et des savoir-faire, éclairer, spéculer, organiser, critiquer, résister, empuissanter, et ainsi de suite. Les écoles d'art enseignent aux étudiant·s comment élaborer des propositions artistiques inventives et réalisables, ainsi qu'à maîtriser des techniques artistiques. Le reste - à savoir l'écoute, l'attention, la construction et l'entretien de relations, ou encore la capacité à communiquer avec des personnes et des entités issues d'autres parcours de vie et d'autres secteurs - sont des dispositions plus difficiles à transmettre et, le plus souvent, sous-valorisées dans l'enseignement artistique. Et pourtant, les projets à orientation sociale impliquent fréquemment des communautés ou des individus vulnérables sur un plan physique, psychique, socio-économique, politique ou encore culturel. Par exemple, travailler avec des adultes et des mineur·s vulnérables nécessite une approche différente et un devoir de diligence auxquels les artistes et les curateur·s ne sont formé·s ni dans l'enseignement supérieur, ni dans les institutions commanditaires.

Quelles sont les solutions à ce problème de manque d'expertise? Une proposition consisterait à voir les institutions consacrer un budget pour permettre à l'artiste de travailler en tandem avec un·e travailleur·euse social·e ou une personne dont les compétences et l'expérience correspondent à la nature des individus auprès desquels l'institution s'engage. Ce financement devrait constituer une condition préalable pour qu'un·e artiste accepte une invitation à développer et à diriger un projet de pratique sociale sous l'égide d'une institution. Cet accompagnement serait idéalement couplé avec une formation pour l'artiste, mais aussi pour le-la curateur·e œuvrant sur le projet, dans des domaines essentiels tels que la protection des enfants, des jeunes ou des adultes vulnérables. Une autre proposition consisterait à réaliser un audit des besoins du groupe auprès duquel le projet s'engage; des compétences existantes, manquantes et nécessaires à cet engagement; et des installations du lieu d'accueil.

### De retour aux sols

Les sujets du temps, des savoirs, peut-être plus que des compétences, ou encore de la relation entre art et écologie sont fréquemment abordés par le jardinier et auteur Gilles Clément. Mentoré par le jardin, et à son tour mentor d'artistes et de curateur·s, Clément a inventé le terme « Jardin planétaire », qui a donné son titre à la biennale Manifesta 12 (Palerme, 2018), pour décrire « un moyen de vivre en harmonie avec la nature, d'apprécier les écosystèmes dans toute leur diversité, d'agir en tant que jardinier·ère et gardier·e<sup>8</sup> ». Les créations de Clément, artiste lui-même, vont au-delà de la conception de jardins et des représentations d'écosystèmes, sous forme d'esquisses, qui illustrent ses écrits. L'artiste-jardinier rêve également d'autres avènements pour l'environnement bâti, par exemple lorsqu'il propose de laisser Notre-Dame de Paris à l'état de ruine et de planter un jardin à l'intérieur, qui auraient bénéficié de la lumière du soleil à travers la flèche et le toit ouverts. Le jardin aurait été en partie cultivé, en partie laissé en auto-gestion, accueillant, au fil du temps, des plantes et espèces en mouvement<sup>9</sup>.

Dans *Une brève histoire du jardin* (2011), Clément affirme que si les jardins ont été créés pour des raisons de subsistance (pour les humains et le bétail), le jardin d'aujourd'hui a pour mission de sauvegarder la biodiversité et les écosystèmes, de « protéger la vie<sup>10</sup> ». Ne se contentant plus d'être un maître d'œuvre architectural, un paysagiste techniquement performant, un professionnel expéditif, extérieur au site, qu'il quittera après l'avoir planté, l'artiste-jardinier est aujourd'hui le-la gardier·e et l'observateur·e du

7. Gilles Clément, « In Practice: Gilles Clément on the Planetary Garden », *The Architectural Review*, 16 fév. 2021 en ligne sur [Architectural-review.com](http://Architectural-review.com).

8. Gilles Clément, *Notre-Dame-des-Plantes*, Paris, Bayard Adulte, 2021.

9. Gilles Clément, *Une brève histoire du jardin*, Paris, Éditions du 81, 2011, p. 100.

10. Michael Marder, *Time Is a Plant*, Leyde, Brill, p. 5.

biotope; ielle se doit d'acquérir des connaissances écologiques et biologiques et de travailler au rythme des saisons, attendant patiemment le temps nécessaire pour que les plantes germent, pour que les espèces se mêlent et collaborent afin que l'imprévisible émerge. Comme l'affirme le philosophe Michael Marder, «le temps, c'est la fruition et la non-fruition, le moment mûr et l'événement tout à fait contingent<sup>11</sup>». En conséquence, comme l'écrit Clément, le temps écologique «change les projets de l'artiste comme il change les gestes du jardinier, en menaçant de façon sérieuse la pérennité des formes [...]. Le jardin écologique ne peut être qu'un jardin de transformation des formes<sup>12</sup>».

« Sous cette configuration, que seul apporte le jardin vivant, [le temps] se charge de l'instant en faisant disparaître les menaces et les mirages du futur. Qui donc, aujourd'hui, a le temps de prendre ce temps-là? Qui se permet d'oublier le temps qui passe pour s'intéresser au temps qu'il fait? Qui a l'esprit assez préoccupé du vivant d'un jardin naissant pour s'en contenter dans son état et le suivre dans son évolution<sup>13</sup>? »

Comme en écho à ces questionnements, la philosophe María Puig de la Bellacasa, qui pratique la permaculture et réalise des projets de recherches interdisciplinaires autour de la science des sols, évoque l'idée de « diversité temporelle ».

« Si nous voulons penser la possibilité d'une diversité de pratiques et d'ontologies, le régime temporel progressiste, productiviste et anticipatif, bien que dominant, ne peut être le seul, et n'est pas non plus exempt de coexister avec d'autres paysages temporels, de même qu'il soutient des tensions au sein d'une variété d'échelles temporelles qui se recoupent et peuvent se contester mutuellement<sup>14</sup>. [...] Les imaginaires temporels qui prennent le temps de prendre soin contribuent à mettre en œuvre une multiplicité de temporalités interdépendantes, en favorisant des alternatives qui remettent en question la prédominance des paysages temporels anti-écologiques<sup>15</sup>. »

C'est peut-être dans la diversité temporelle, dans le renoncement d'un futur où les fruits de nos efforts seraient anticipés, que la pratique sociale écocentrée devrait s'ancrer. En effet, si le développement durable, la résilience et la soutenabilité font désormais partie du jargon culturel, ces termes sont trop souvent entendus dans un rapport à la fixité, la stabilité et la permanence. Dans leurs écrits sur l'agriculture biologique régénérative, l'activiste Vandana Shiva et l'anthropologue Jacques Caplat appréhendent ces termes autrement, inspirant des conceptions plus justes et transférables, avec un peu d'imagination, aux pratiques culturelles :

« La viabilité à long terme, ou durabilité, est un phénomène dynamique et non pas statique. C'est aussi un processus cyclique et non pas un résultat final. Elle est à la fois un paradigme et un processus, un phénomène dynamique qui boucle son cycle nutritif à chacune des quatre étapes: biodiversité-complexité, flux de nutriments, apports de nutriments forestiers, sols vivants<sup>16</sup>. »

### Notes de conclusion

De la même manière que le-la praticier<sup>re</sup> socialement engagé se doit de s'entourer de personnes compétentes dans le champ du soin et/ou du travail social, celui engagé dans une collaboration avec les écosystèmes naturels ne peut que travailler de pair avec des écologistes, biologistes, agronomes et/ou horticulteur<sup>s</sup>, à moins d'avoir acquis des compétences dans ces disciplines, comme c'est le cas de la majorité des artistes cités au début de ce texte. Pour finir sur l'exemple du Centre for Art and Ecology à Goldsmiths, dont je suis partie prenante, ce laboratoire de recherche, créé en 2024, est constitué de membres et de conseiller<sup>ères</sup> internes et externes à Goldsmiths qui sont ar-

11. Gilles Clément, *Une brève histoire du jardin*, op. cit., p. 102-103.

12. *Ibid*, p. 104.

13. María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human*, Chicago, University of Minnesota Press, 2017, p. 175-176.

14. *Ibid*, p. 215.

15. Vandana Shiva, Jacques Caplat, *Une agriculture qui répare la planète. Les promesses de l'agriculture biologique régénérative*, Arles, Actes Sud, 2021, p. 104.

16. Peter Berg, Raymond Dasmann, « Réhabiter la Californie », trad. fr. Mathias Rollot, *EcoRev'*, no 47, 2019/1, p. 73-84.

tistes, anthropologues, sociologues, microbiologistes, pédologues, nutritionnistes et botanistes, chacun porté par un désir de déplacement disciplinaire. Centrant son activité sur l'Art Research Garden, un jardin urbain sujet à un haut degré de pollution environnementale, lumineuse et sonore, les membres du laboratoire sont impliqués dans des projets de recherche portant sur la justice alimentaire, la fermentation, la réparation des sols, l'éco-pédagogie et l'usage de technologies sensorielles écocentrées. Ielles sont également engagées dans la culture de plantes et de fibres utilisables pour la conception de biomatériaux, la création d'une prairie, d'une micro-forêt et de mares en synergie avec le couloir environnemental de la localité, ou encore dans le développement d'œuvres, de procédés et de dispositifs au service des écosystèmes (par exemple, le compostage, les habitats et la séquestration du carbone). Ce travail, encore balbutiant, résonne en cela avec ce que les environmentalistes Peter Berg et Raymond Dasmann proposaient d'appeler la « réhabitation », en 1977, dans le journal *The Ecologist*.

« Réhabiter signifie apprendre à vivre *in situ* au sein d'une aire qui a précédemment été perturbée et endommagée par l'exploitation. Cela signifie devenir originaire d'un lieu, devenir conscient des relations écologiques particulières qui opèrent au sein de ce milieu et autour de lui. Cela signifie entreprendre des activités et faire naître des comportements sociaux capables d'enrichir la vie de cet endroit, de restaurer ses systèmes d'accueil de la vie, et d'y établir un mode d'existence (pattern of existence) écologiquement et socialement durable. Dit en peu de mots, cela implique de devenir pleinement vivant, au sein d'un lieu et avec lui. Ce qui implique de demander à faire partie d'une communauté biotique et cesser de se considérer comme son exploitant<sup>17</sup>. »

17. Guillaume Désanges, *Petit traité de permaculture institutionnelle pour un site de création contemporaine vivant et productif*, op. cit., p. 16-17.



# Reconnaître le(s) conflit(s)

Jérôme Dupeyrat

Les pratiques artistiques socialement engagées (PASE) et les logiques qui les traversent (participation, co-création, art en commun) reposent par définition sur les interactions sociales entre leurs multiples protagonistes et les contextes dans lesquels ces relations se produisent.

Par-delà leurs spécificités<sup>1</sup>, ces pratiques partagent le fait d'impliquer une pluralité d'acteur·s, qui peuvent être des artistes, mais aussi de tierces personnes, et ce en dehors d'un simple rapport de délégation ou de prestation qui peut conduire usuellement les artistes à collaborer avec d'autres pour fabriquer leurs œuvres. Dans les cas ici concernés, les pratiques sont « relationnelle[s] ou conversationnelle[s] dans [leur] mode de fonctionnement<sup>2</sup> » et s'inscrivent dans ce que certains ont qualifié de « tournant social de l'art contemporain<sup>3</sup> ».

Nous voudrions mettre en question un autre dénominateur commun de ces pratiques, qui semble découler du précédent, à savoir qu'une large part de la littérature à leur sujet repose sur un présupposé selon lequel la relation entre artistes et, plus encore, entre artistes et autres participant·s, se déroule toujours de façon enrichissante, convi-

1. Nous parlons ici de pratiques hétérogènes, qui entretiennent des liens parfois divergents à la participation, au collectif, au politique. Cf. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012 ; Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011 ; Maria Lind, *Taking the Matter into Common Hands: Collaborative Practices in Contemporary Art*, Londres, Black Dog Publishing, 2007 ; Microsillons (éd.), *Motifs incertains. Enseigner et apprendre les pratiques artistiques socialement engagées*, Dijon, Les Presses du réel, 2019 ; Céline Poulin, Marie Preston (dir.) en collaboration avec Stéphanie Airaud, *Co-Création*, Paris - Éditions Empire, Brétigny-sur-Orge - CAC Brétigny, 2019 ; Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

2. Caroline Sebilléau, échange mail avec l'auteur, le 26 avril 2022.

3. Voir notamment Claire Bishop, « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », *Artforum*, vol. XLIV, no 6, février 2006, p. 178-183.

viale, voire émancipatrice ou réparatrice. La nature relationnelle<sup>4</sup> de ces pratiques est pensée comme induisant une dimension nécessairement politique, la politique étant alors appréhendée sous l'angle d'une production du consensus citoyen ou démocratique. Or, si l'on peut tout d'abord questionner la réalité ou du moins l'exactitude de cette dimension politique<sup>5</sup>, on s'attachera ici à mettre en question l'à priori consensuel, là où d'autres conceptions du fait politique et social induisent au contraire la reconnaissance et la prise en compte du dissensus<sup>6</sup>.

Comme le souligne Thomas Hirschhorn à propos de son rapport à l'espace public - non pas au sens limité d'espace urbain, à ciel ouvert, mais aussi au sens d'un domaine politique, lieu d'échanges sociaux -, travailler dans ce contexte l'oblige « à entrer en contact avec le noyau dur de la réalité. Cette prise de contact n'est pas pacifique, sans résistance, ni consensuelle. Des faits inconciliables, des visions divergentes, des interprétations et évaluations contraires de la vie entrent en collision directe<sup>7</sup> ».

Mener une enquête auprès de différents artistes concernés par des logiques de co-création, d'art en commun ou par les PASE permet de confirmer, à l'appui de leurs récits, que les conflits, de degrés et de natures variables, sont le lot commun de ces pratiques. Les évoquer est une tâche difficile. Comme l'explique l'artiste Caroline Sebilleau, qui considère sa pratique comme « relationnelle, collaborative, et parfois socialement engagée », en étant « le plus souvent possible dans une démarche de co-création » :

« Je crois qu'on a tendance à effacer ce type de relations, avant tout parce que ce n'est pas ce dont on souhaite se souvenir. Lorsque l'on fait le récit d'une expérience collective, il est très compliqué de nommer ou de faire exister les relations conflictuelles car elles sont incarnées. Je me sens autorisée, par exemple, à parler de relations conflictuelles dans le cas d'une interaction avec une institution. Lorsque je suis intervenue dans des foyers d'aide à l'enfance, quasiment toutes les séances de travail ont été émaillées de conflits entre les enfants ou avec les animateur·s. Mais le contexte institutionnel permet de lui faire porter une part de la responsabilité<sup>8</sup>. »

Si certains dissensus tiennent à des affects individuels, la récurrence des difficultés et tensions implique toutefois d'interroger la façon dont l'art s'inscrit dans des rapports de force, de pouvoir, de domination, des enjeux de représentation qui interviennent entre participant·s, entre artistes et participant·s, ou encore entre artistes, participant·s et institutions.

À l'encontre d'un discours simplificateur à l'endroit de la relation sociale, essentialisée comme positive en soi, il s'agirait ici de prendre en compte une réalité plus complexe, non par goût pour le conflit - qui n'a pas non plus de vertu positive *en soi* - mais parce que l'occultation fréquente de cette dimension dans les discours critiques, et quasi systématique dans les discours institutionnels, ne peut que conduire au mieux à des malentendus, au pire à une dépolitisation de démarches qui relèvent pourtant souvent d'une tentative de faire de l'art politiquement<sup>9</sup>.

De plus, à l'heure d'une historisation naissante et d'une reconnaissance de ces pratiques, s'attacher à cette dimension apparaît comme une nécessité pour savoir comment les raconter et les transmettre, pour savoir quelles représentations elles produisent et comment elles agissent en dehors des espaces-temps dans lesquels elles se déploient.

Cette étude repose sur plusieurs matériaux préalables :

— Des communiqués, dossiers de presse, appels à projets, documents adressés aux publics émanant de diverses structures ou organismes artistiques ayant programmé ou accompagné des projets relevant des PASE. La lecture de tels documents fait émer-

4. On notera que s'il est bien question de relation(s) au sein des pratiques auxquelles se réfère ce texte, ces dernières diffèrent néanmoins de « l'esthétique relationnelle » théorisée par Nicolas Bourriaud (*Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998).

5. À ce sujet, voir Véronique Goudinoux, « Pratiques de co-création et mondes temporaires », in Céline Poulin, Marie Preston (dir.), *Co-Création*, op. cit., p. 87-97.

6. On pense ici particulièrement aux approches de Georg Simmel en sociologie, et de Jacques Rancière et Chantal Mouffe en philosophie politique.

7. Thomas Hirschhorn, échange mail avec l'auteur, le 13 janvier 2022.

8. Caroline Sebilleau, échange mail avec l'auteur, le 26 avril 2022.

9. Concernant la possibilité de faire politiquement de l'art (et non simplement de l'art politique), cf. Jean-Luc Godard, « What Is To Be Done? », *Afterimage*, no 1, avril 1970, n. p., ainsi que Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

ger l'à priori consensuel précédemment évoqué. Peu approfondi théoriquement, celui-ci est construit par des expressions toutes faites, distillées au fil des d'écrits dans lesquels les échanges, « vecteur[s] de lien social et politique<sup>10</sup> », cet « indispensable lien social qui permet de faire communauté<sup>11</sup> », sont qualifiés de « puissants leviers d'émancipation personnelle et de cohésion sociale<sup>12</sup> », entre autres.

— L'observation de projets artistiques ainsi que la collecte informelle de récits à leur sujet dans le cadre de mes activités de critique d'art, de programmation artistique, de création et d'édition.

— Les réponses de plusieurs artistes à un questionnaire<sup>13</sup>, complétées par des conversations avec une partie d'entre elles et eux.

Il aurait été pertinent de compléter cette enquête auprès de participant·s non artistes. Le caractère plus difficile de cette tâche traduit une différence de statut entre artistes initiateur·s et participant·s qui, si elle est remise en question par les PASE, ne s'estompe que très rarement de façon définitive.

Il aurait pu être pertinent également de mener des entretiens auprès de commissaires et de responsables de lieux artistiques. Nous avons fait le choix de nous en tenir à la production écrite des institutions pour éviter de susciter une parole justificatrice (le but n'étant pas de mettre en accusation des institutions ou des professionnels de l'art mais de voir ce qui se produit entre leur horizon d'attente et celui des artistes ou participant·s), et plus encore car nous faisons l'hypothèse que ces documents et discours officiels constituent, dans leur stratification, une vulgate<sup>14</sup> sur les pratiques ici évoquées, qui joue un rôle prescripteur pour leur réception et leur reconnaissance.

### **L'art difficile, et pas toujours paisible, de la participation**

Discuter avec des artistes impliqués dans des PASE permet de collecter nombre de récits éloignés de l'atmosphère de convivialité voire de communion qui émane de la littérature au sujet de ces pratiques. Les difficultés sont monnaie courante, quoique variables dans leur nature comme dans leur intensité. Du manque de fluidité dans la relation entre les protagonistes jusqu'au conflit ouvert se soldant par une rupture relationnelle irrémédiable, les manifestations dissensuelles sont multiples, de même que leurs raisons. Les inimitiés purement individuelles n'ont guère d'intérêt ici, bien qu'elles soient inévitables. Sont davantage significatifs les motifs d'apparition du dissensus qui semblent tenir à un manque de formalisation du cadre relationnel (souvent au prétexte d'une recherche d'horizontalité<sup>15</sup>), ainsi qu'à des différences d'attentes ou de degrés d'information entre participant·s, qui peuvent manquer de visibilité ou diverger dans leur appréciation des finalités d'un projet.

Richard Louvet, dont le travail à la croisée de la photographie, du design et de l'installation implique le plus souvent une dimension coopérative, avec la participation d'habitant·s, d'élèves, de retraités, de familles, de patient·s, etc., relève ainsi : « Je me suis rendu compte que les conflits [...] proviennent très souvent de zones de flou sur la place de chacun dans le projet. Source de malentendu, elles finissent bien souvent par se cristalliser négativement<sup>16</sup>. »

Les degrés d'implication dans un projet collectif sont souvent différents – en raison des disponibilités et/ou motivations et/ou compétences de chacun·e –, or il n'est pas rare que cela n'apparaisse qu'au fil des relations. C'est fréquemment en faisant que les rôles et les modalités de participation se définissent, alors qu'il serait plus transparent – mais pas toujours faisable ni même facilitateur – de les énoncer dès le départ.

10. « Parcours d'œuvres du Cnap au CIAP de Vassivière », 2017. Communiqué en ligne sur Cnap.fr/transhumance.

11. « Salve », centre d'art Passages à Troyes, 2024. Communiqué de presse et dossier pédagogique en ligne sur Cac-passages.com/expositions/salve.

12. Appel à projets « Culture et lien social 2024 ». En ligne sur Culture.gouv.fr.

13. Notamment Jean-Baptiste Farkas, Thomas Hirschhorn, Richard Louvet, Laurent Marissal, Cynthia Montier, Marie Preston, Caroline Sebilliau, Emmanuel Simon, Ana Vega.

14. En simplifiant parfois les questionnements qui traversent aussi la pensée des acteur·s institutionnel·s. Dans le livret de l'exposition « Quotidien communs » (Ferme du Buisson, Noisiel, 2023-2024), son commissaire Thomas Conchou souligne la capacité des pratiques collaboratives « à produire de l'intérêt collectif sur le temps long ». Mais il précise aussi avec lucidité : « Ce travail du quotidien, c'est l'acte de se reconnaître dans la collaboration : fût-elle pleine de contradictions, d'incompréhensions ou de frustrations. [...] L'éventail des émotions humaines ne cesse de s'y déplier au gré des contraintes, des complications ou des possibilités. En somme, rien n'y est facile et tout y est à apprendre. »

15. Cf. Jo Freeman, « The Tyranny of Structureless » [La Tyrannie de l'absence de structure, Beulah, mai 1970], *The Second Wave. A Magazine of the New Feminism*, vol. II, no 1, 1972, en ligne sur Jofreeman.com. Trad. fr. en ligne sur Infokiosques.net.

16. Richard Louvet, échange mail avec l'auteur, le 16 avril 2022.

Quid alors du périmètre d'action de chacun ? Comme le note l'artiste Ana Vega à propos de ses expériences de création collective, il est « extrêmement difficile de débattre ou de donner son point de vue sur l'intervention en cours d'un participant<sup>17</sup>, de manière légitime, sans sentir que l'on excède le périmètre de la liberté d'interprétation et de création d'un autre individu<sup>17</sup> ».

Emmanuel Simon, dont la pratique repose sur des œuvres de collaboration créées par des groupes qu'il impulse puis au sein desquels il cherche à avoir un rôle identique aux autres membres, relate un cas récurrent : « Plusieurs choix que nous avons faits [dans le cadre d'un projet] ont été difficilement acceptés par une membre du groupe qui était absente lors de la prise de décision, et cela a provoqué un conflit qui n'a eu de cesse de s'envenimer au fil des mois<sup>18</sup>. »

Face à la récurrence de ce type de difficultés, finalement banales mais provoquant des situations conflictuelles, Marie Preston, qui mobilise la notion de co-création pour définir sa pratique et qui a largement contribué à en analyser les enjeux<sup>19</sup>, propose de s'appuyer sur l'expérience de la « militante écoféministe Starhawk, [pour qui] les tensions des expériences collectives se travaillent par l'attribution réfléchie de rôles et surtout par leur alternance, ce qu'elle [Starhawk] partage avec la pédagogie institutionnelle<sup>20</sup>. »

Qui plus est, les déséquilibres dans la structuration d'un groupe peuvent aussi tenir à la manifestation de dominations systémiques diverses, susceptibles de mettre à mal les bonnes volontés individuelles. Marie Preston souligne ainsi l'importance de « questionner la nature et [le] fonctionnement des espaces [de co-création] que l'on crée: y sommes-nous attentives à nos privilèges, à nos cultures différentes, à nos âges, à notre santé physique et mentale ? Ces espaces sont-ils protecteurs, sûrs, ou ne le sont-ils pas<sup>21</sup>? ».

Si les dominations ou inégalités susceptibles de se manifester au sein d'un groupe incluent toutes celles qui traversent la société, elles peuvent aussi tenir à une différence de statut souvent trop rapidement occultée entre initiateur<sup>22</sup> des projets – généralement un artiste – et participant<sup>s</sup> – qui ne le sont pas nécessairement. Les rôles peuvent s'estomper au sein d'un groupe, mais cet estompement gomme rarement l'histoire des projets et leur perception par des personnes extérieures, dont les repères et grilles de lecture peuvent être inadéquates, en matière d'auctorialité notamment.

### **L'artiste, les participant<sup>s</sup>, l'institution**

Ainsi, Marie Preston souligne le malaise pouvant naître au sein d'un groupe entre les participant<sup>s</sup> et l'artiste, qui se pensaient égales les unes aux autres, jusqu'à ce qu'une institution érige l'artiste en interlocutrice privilégiée à l'occasion d'une résidence devant donner lieu à une exposition dans un centre d'art :

« [L]e faisceau lumineux se pointait sur nos statuts plutôt que sur notre fonction artistique partagée. Cela était notamment induit par l'invitation qui m'avait été faite personnellement [...]. Les places de chacun qui semblaient avoir été trouvées par tâtonnement, progressivement, demandaient dans ce nouveau contexte [...] à être précisées, inscrites, éclaircies. [...] Soudain, nous réalisons que nous n'agissions pas selon les mêmes règles, que nous n'en avons tout simplement pas, que nous ne partagions parfois même pas la même éthique. Notre déplacement nous demandait d'inventer de nouveaux gestes instituants<sup>22</sup>. »

17. Ana Vega, échange mail avec l'auteur, le 16 septembre 2022.

18. Emmanuel Simon, échange mail avec l'auteur, le 14 janvier 2022.

19. Cf. Marie Preston, in Céline Poulin, Marie Preston (dir.), *Co-Création, op. cit.*

20. Entretien entre Thierry Chancogne, Jérôme Dupeyrat, Marie Preston et Laurent Star, *En marges! L'intime est politique. Revue de sciences humaines et d'arts*, n° 12, « Enseignements artistiques et pédagogies alternatives », 7 octobre 2024, en ligne sur Enmarges.fr.

21. Marie Preston, « Une ronde de maies pour un groupe en devenir », juillet 2021. Texte transmis à l'auteur en date du 2 février 2022.

22. *Ibid.*

Ici, on comprend qu'outre la difficile gestion des dynamiques de groupe, il faut interroger ce que l'institution fait aux PASE et pratiques analogues, car une part des dissensus qui peuvent y survenir tiennent précisément à leur *institutionnalisation*. Celle-ci n'induit pas seulement leur reconnaissance par des lieux culturels dédiés, mais aussi leur intégration au sein de cadres de fonctionnement, de normes et d'attentes prédéfinies, qui peuvent entrer en contradiction avec les présupposés de pratiques nées en dehors des contextes institutionnels, et même parfois à leur rencontre.

Ainsi les institutions ont-elles l'habitude d'avoir des interlocuteurs identifiés et de distribuer des rôles. Elles doivent aussi rendre des comptes et communiquer. Or Richard Louvet souligne que « des dissensus particulièrement récurrents sont liés à la visibilité médiatique des projets. [...] l'écriture des journalistes déforme souvent, caricature parfois, les intentions et le cadre de travail collectif que vivent les participants. Cela produit toujours une colère plus ou moins affirmée, mettant en doute les acteurs du projet et produisant du désaccord<sup>23</sup> ».

L'institutionnalisation des PASE est un processus ambivalent. Nécessaire à la réalisation de certains projets – quoique les structures n'assument pas toujours les moyens de leurs ambitions –, elle peut en même temps être source de quiproquos en raison de différences d'attentes entre institutions et artistes, jusqu'au dévoiement ou à l'instrumentalisation, dans le pire des cas.

Le plus souvent, ce qui se produit n'est pas nécessairement de l'ordre du conflit ouvert, mais d'une cohabitation de compréhensions divergentes voire antagonistes des mêmes termes. Dans *L'Art en commun*, Estelle Zhong Mengual évoque « l'équivocité<sup>24</sup> » des notions qui sont au cœur des pratiques qu'elle étudie et qui recoupent en bien des points les PASE : communauté, lien, relation, participation, démocratie. Les institutions, les décideurs politiques qui les financent, les artistes et les participants peuvent employer ce vocabulaire de façon convergente tout en les investissant de significations et finalités différentes. Si, d'après l'auteur, l'équivocité offre un potentiel de résistance à l'instrumentalisation politique, il ne fait guère de doute que c'est aussi un motif de malentendus et, possiblement, de conflits ou dissensus.

Ces conflits interviennent plus encore lorsque la dimension politique prêtée aux PASE n'advient pas seulement comme un sujet, mais comme un terrain effectif, traversé par des rapports sociaux antagonistes. Les institutions artistiques n'anticipent pas toujours les effets de pratiques ancrées dans des réalités sociales vis-à-vis desquelles elles peuvent peiner à prendre position en raison de leur dépendance politiques et économique aux tutelles, aux financeurs, etc.

On peut rapporter plusieurs expériences relatées dans l'ouvrage collectif *L'Intérêt à agir*, au sujet de pratiques artistiques co-créatives qui se construisent à la croisée du droit des étrangers et du droit de la propriété intellectuelle.

« Le 4 octobre 2021, invité par le festival Le Printemps de septembre, le duo Karma est empêché de présenter sa performance *Shattered Reality* au palais de justice de Toulouse. L'un de ses membres, Abdul-Hadi Yasuev, vient d'être arrêté et placé au centre de rétention administrative de Strasbourg [...]. Par téléphone et par l'intermédiaire de Cynthia Montier, sa coauteurice, Abdul-Hadi témoigne depuis sa cellule de l'atteinte qui lui est faite. En direct, l'audience éprouve son éloignement et peut acter de sa privation de liberté aux motifs d'une injustice rendue légale par la loi française<sup>25</sup>. »

Revenant sur cette expérience, Cynthia Montier témoigne :

« À ce moment-là, nous avons fait face à une grande détresse, dans la mesure où le festival se devait d'assumer l'annulation de la performance et que nous devons de notre côté nous défendre, et vite. [...] La situation d'Abdul-Hadi a très vite généré une situation de crise en mettant en péril l'attractivité du programme, alors qu'il s'agissait de dignité humaine. [...] La performance devait se passer dans une cour d'appel, au palais de justice de Toulouse. J'ai appelé mon coauteur pour qu'il puisse témoigner et s'exprimer sur la situation, depuis le

23. Richard Louvet, échange mail avec l'auteur, le 16 avril 2022.

24. Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun*, op. cit., p. 221-224.

25. Jérôme Dupeyrat, Julie Martin, « Avant-propos » au livre collectif *L'Intérêt à agir. Quand l'art s'inquiète du droit des étrangers et du droit d'auteur*, Toulouse, Éditions Lorelei, 2024, p. 5.

centre de rétention administrative de Geispolsheim. [...] Ironiquement, la performance initialement prévue était précisément inspirée d'une expérience de rétention. Au-delà de tous les dissensus avec le festival, concernant la communication, la gestion et la coordination de leur programmation, nous avons été à la fin félicités de notre « performance », qui n'en était pas une, [...] comme si les personnes avaient pris du plaisir à assister à un moment important, mais de manière spectaculaire et passive<sup>26</sup>. »

Une autre situation concerne le collectif – aujourd'hui dissous – Le Bureau des dépositions, composé de coauteurs de nationalité française et de demandeurs d'asile ou en situation irrégulière. En 2022, deux des coauteurs, Aliou Diallo et Saâ Raphaël Moundekeno, furent arrêtés alors qu'ils se rendaient en train à Bordeaux pour une performance lors d'un festival. S'en est suivie pour eux une rétention en CRA suivie d'une obligation de quitter le territoire. Alors qu'un des principes du Bureau des dépositions était de contractualiser avec les structures artistiques invitant le collectif le fait que ses performances étaient indissociables de la présence physique des coauteurs, l'épisode relaté dans *L'Intérêt à agir* fait part d'une difficulté du festival et de ses tutelles à assumer les conséquences de l'invitation et à prendre position pour la défense des deux coauteurs arrêtés<sup>27</sup>.

On le voit ici, la réalité des PASE n'est pas toujours heureuse. La violence sociale, l'injustice, la conflictualité politique peuvent s'y manifester de façon abrupte. Or la façon dont s'exprime le soutien des institutions artistiques laisse supposer que celles-ci cherchent, au travers de la dimension collective, participative et contextuelle des PASE, à promouvoir la convivialité, la communauté, à encourager des formes de citoyenneté, et peut-être à en tirer une certaine vitalité voire une aura.

Que se passe-t-il alors quand la dimension sociale des dites pratiques est heurtée par tout autre chose qu'une convivialité ou un sens de la communauté abstrait, comme dans les cas ici relatés ? Que se passe-t-il, de même, quand la convivialité importe peu à l'artiste ? Le travail de Jean-Baptiste Farkas induit une dimension participative et socialement engagée, mais qui vise, au travers d'actions furtives et discrètes, à engager une critique radicale et une perturbation effective de l'industrie culturelle, au sein de laquelle il inclut l'art contemporain. Les actions impulsées par l'artiste sont portées par des logiques soustractives et assument une dimension volontairement agressive, ainsi que le risque de déplaire : un tournant non pas social, mais « hostile<sup>28</sup> ».

Pour un autre artiste habitué des pratiques discrètes dans un contexte socialement engagé, Laurent Marissal, le conflit n'est pas une fin en soi, mais il peut être un moyen. Actions de grève, perruque, révélation des antagonismes qui sous-tendent les contextes de travail de l'artiste<sup>29</sup> définissent alors sa démarche en lui conférant une inévitable rugosité institutionnelle. Dans une perspective nettement plus spectaculaire, Thomas Hirschhorn dit encore :

« Dans toutes mes œuvres réalisées dans l'espace public, il y a eu des conflits, des problèmes, des difficultés [...]. Je dois me battre car c'est aussi lutter pour mon travail, pour ma position, pour ma conception de l'art, et finalement pour l'art. L'important, c'est de conduire cette guerre, de livrer combat. Il ne s'agit pas de vouloir se poser en vainqueur, mais d'affirmer [...] sa vision et sa compréhension de l'art dans l'espace public, de la défendre et d'essayer de lui donner forme. »

On pourra s'interroger sur l'éventuel prisme de genre qui se glisse ici, dans ces versions rugueuses et même belliqueuses de la pratique artistique. N'en reste pas moins une complexification de la question de la « relation » et du « social » qu'il convient de ne pas occulter.

26. Cynthia Montier, échange mail avec l'auteur, le 16 avril 2022.

27. Collectif, *L'Intérêt à agir*, op. cit., p. 10-13.

28. Jean-Baptiste Farkas, *Le Tournant hostile. Plaidoyer en faveur des coups bas*, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2013, en ligne sur <dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00926837>.

29. Jérôme Dupeyrat, *En grève. Art et conflit social*, Toulouse, Éditions Lorelei, 2024, p. 22-36.

## Le conflit n'est pas une agression

À l'encontre d'un discours qui, au fil des décennies, a érigé la participation en art et l'ancrage social des pratiques artistiques comme une quasi-garantie de lien communautaire et d'émancipation, il faut reconnaître que les choses sont plus complexes : d'une part, les dynamiques de participation, de co-création, de travail contextuel sont difficiles à mettre en œuvre; d'autre part, le déséquilibre des rapports sociaux et les antagonismes entre groupes se produisent aussi dans la sphère de l'art, jusque dans la production et la réception des œuvres.

À la croisée de ces contraintes, deux points de vue mériteraient une place plus large dans l'approche critique des PASE : ne pas nier la part dissensuelle de ces pratiques, dans la mesure où la vie sociale inclut le dissensus et où ce dernier peut en être un agent de compréhension ou même de transformation<sup>30</sup>; mais aussi distinguer la nécessaire acceptation du dissensus et les conflits non souhaitables, en analysant ces derniers pour améliorer la conduite des pratiques. En ce sens, Emmanuel Simon déclare :

« Le dissensus me semble sain et démontre que les membres des groupes sont assez en confiance pour exprimer leurs idées, même si celles-ci ne suivent pas l'avis majoritaire. J'ai l'impression que le conflit intervient quand nous n'avons pas réussi à bien communiquer autour du dissensus ou qu'une partie du groupe n'arrive pas à passer outre le désaccord<sup>31</sup>. »

Marie Preston écrit quant à elle :

« À mon sens, le dissensus peut être créateur de nouveaux possibles, permettre de faire entendre des voix discordantes, mais dans le cadre d'une éthique partagée. Je m'interroge beaucoup sur la place à accorder à un conflit portant sur ce que nous considérons comme fondamental [...]. L'exercice démocratique l'oblige mais un groupe de concrétion, une situation pédagogique? [...] Le conflit peut être destructeur de l'élan commun quand il porte sur l'éthique de l'expérience elle-même. Pragmatiquement, il menace alors le groupe dans ce à quoi il tient<sup>32</sup>. »

On peut ici penser à l'affirmation de Sarah Schulman, « le conflit n'est pas une agression », et à la distinction qu'elle induit :

« L'agression est un pouvoir du dessus. Par exemple, le racisme systémique, l'islamophobie ou l'antisémitisme, sont des systèmes d'agression et de domination impossibles à entraver individuellement. Contrairement à l'agression, le conflit est une lutte de pouvoir où les parties concernées peuvent encore interagir entre elles, quand bien même leur responsabilité dans l'émergence du conflit n'est pas la même. Cela ne signifie pas que le pouvoir se distribue à parts égales ou que les conséquences sont les mêmes, mais elles peuvent notamment empêcher que le conflit ne dégénère<sup>33</sup>. »

Les artistes, conscient<sup>s</sup> de ces difficultés, en tirent des retours d'expérience sur leurs pratiques. On conclura ainsi en citant les *Considérations éthiques sur le project art*<sup>34</sup> mises en place par Ben Kinmont dans le cadre d'une démarche participative qui prend place dans des contextes sociaux divers, souvent hors des lieux institués de l'art. Les 18 recommandations composant ce texte concernent des pratiques dont les modalités sont celles de la contribution ou de la collaboration plutôt que de la co-création.

30. Selon Cyril Lemieux (« À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent*, n°25, 2007, p. 191-212), le processus conflictuel peut être utilisé « comme un révélateur, au sens photographique, de rapports de force, de positions institutionnelles ou de réseaux sociaux qui, sans lui, resteraient plus difficiles à voir. [...] une seconde approche consiste à voir dans les processus de dispute des phénomènes *sui generis* et, plus précisément, des actions collectives conduisant à la transformation du monde social [...]. Le chercheur qui se place dans cette perspective insiste sur la dimension [...] institutive des processus conflictuels qu'il étudie, se préoccupant finalement moins de ce qu'ils peuvent lui révéler d'une structure préexistante réputée avoir été leur cause que de ce qu'ils engendrent, qui ne leur préexistait pas ».

31. Emmanuel Simon, échange mail avec l'auteur, le 14 janvier 2022.

32. Marie Preston, échange mail avec l'auteur, le 23 février 2022.

33. « Le conflit n'est pas une agression. Entretien avec Sarah Schulman », *Contretemps*, 13 mai 2021, en ligne sur [contretemps.eu](http://contretemps.eu). Voir Sarah Shulman, *Le Conflit n'est pas une agression*, Paris, B42, 2021.

34. Ben Kinmont, *Considérations éthiques sur le project art*, 2011. Affiche 70 × 100 cm, 1 500 ex.

Elles ne sauraient être en aucun cas un manuel à l'usage des PASE en général, mais elles sont intéressantes en tant qu'exemple d'anticipation des dissensus pouvant survenir dans une pratique souvent appréhendée sous l'angle de la convivialité :

« 1. Le project art doit considérer soigneusement le contexte dans lequel le projet se déroule.

6. L'information donnée au participant doit être exacte.

11. Expliquer au participant comment son apport et sa contribution pourront être utilisés par la suite (en termes de publication, d'archives, d'exposition, de site internet) [...].

13. Quand le projet relève d'une production et implique un auteur, être clair avec soi-même et avec le(s) participant(s) sur qui en est l'auteur. [...]»

Et, ne l'occultons pas : « Il y a aussi des projets qui se sont bien passés!<sup>35</sup> »

35. Caroline Sebilleau, échange mail avec l'auteur, le 26 avril 2022.

# Composer ensemble

Conversation entre Sylvain Gouraud et Virginie Bobin

**Virginie.** — L'idée de cet entretien est de prolonger les échanges que nous avons eus à l'occasion de la journée d'études «Faire avec», à l'ésadhar de Rouen, le 18 avril 2024, en repartant de certaines de tes photographies et des projets que tu as pu mener dans différents contextes sociaux, comme la prison ou un collectif d'agriculteur·e·s.

La plupart de tes projets sont des enquêtes au long cours s'appuyant sur un dialogue avec des personnes qu'on pourrait qualifier d'extérieures au champ de l'art. Elles donnent lieu à une production d'images, souvent coconstruites avec ces personnes, qui acquièrent ensuite une existence autonome dans des livres et des expositions. Pour les personnes qui ne participent pas à ces projets, ces images offrent à la fois des représentations mais aussi un accès à ce qui précède leur réalisation : les récits, les rencontres... Elles soulèvent des questions par rapport à la figure de l'auteur, au rôle des personnes concernées et à la manière dont elles vont se saisir des outils ainsi que des représentations que tu proposes. Comment ces représentations sont-elles (co-)construites, comment cette (co-)construction est-elle reflétée ou pas dans les espaces de circulation et de monstration de ces images ? Pour discuter de tout cela, tu m'as proposé de partir de quelques images, reproduites ici.

**Sylvain.** — La première image que je voulais évoquer est présentée à la huitième minute du film *D'ici, de là*<sup>1</sup>. C'est un travail que j'ai mené à l'invitation du Centre Pompidou avec un groupe d'agriculteur·e·s du Centre Ouest Bretagne qui subissent les effets de la pollution d'une rivière, le Blavet, et qui montent une asso-

1. *D'ici, de là*, 2021. Vidéo couleur, 16:9, 12min 57s, en ligne sur [Sylvaingouraud.com](http://sylvaingouraud.com).

ciation pour discuter de l'impact de leurs pratiques agricoles sur le paysage, notamment en lien avec les normes édictées par Bruxelles. C'est donc un groupe déjà existant, constitué d'agriculteur·e·s aux pratiques très différentes, allant de l'agriculture intensive au bio, et qui parlent ensemble malgré tout: des personnalités suffisamment ouvertes pour dialoguer.

Je leur ai proposé un travail de photographie de paysage. Iels me font visiter leurs différentes installations et me décrivent leurs usages. J'essaie de rendre visibles les problématiques inhérentes à chacun d'eux. Je reviens plusieurs fois avec des images imprimées que je partage avec elleux lors de rencontres et je les invite à s'en emparer pour décrire les difficultés auxquelles iels sont confronté·e·s.

Jean-Michel Mener, producteur laitier en polyculture-élevage, saisit une image (qui n'est pas celle qu'on voit là) et décrit la manière dont j'ai utilisé des traces de roues dans un champs de céréales pour en faire un geste graphique. Il dit qu'il existe désormais une sorte de cliché du paysage agricole et rural dont les traces de roues sont devenues l'un des motifs. Or, ces traces sont la marque d'épandeurs à pesticides : lui-même n'utilisant pas de pesticides dans son champ, qui est en bio, il n'y a pas de traces de roues. Jean-Michel décrit comment cette absence de traces l'extrait du domaine de la représentation du monde rural, dès lors qu'elles sont devenues des signes distinctifs de la ruralité, aux yeux de spectateur·e·s éloigné·e·s de la façon dont on pratique les champs. Alors que lui voudrait défendre un paysage rural sans trace de roues de tracteur, parce qu'il est lié à des pratiques écologiques du vivant. Ces traces de roues, telles que décrites par l'agriculteur lui-même, sont donc chargées d'enjeux politiques.

Et ces enjeux peuvent apparaître parce qu'on a créé un espace de dialogue rassurant pour les participants, dans lequel les photographies servent de support à l'expression des attentes de chacun.

**Virginie.** — Dans cette scène du film, vous vous retrouvez à plusieurs dans une salle de réunion à la chambre d'agriculture. Tu as imprimé tes photos en format A3 et les personnes se les passent de main en main et choisissent une image qui les a interpellées pour en discuter. Quelles ont été les réactions des autres à l'analyse de Jean-Michel ?

**Sylvain.** — Le groupe comprend des agriculteur·e·s intensives. François Ganne explique au contraire que son champ présente des traces de roues parce qu'il répand des produits dans ses champs, dont il a besoin pour pouvoir les cultiver. Sans ça, il aurait des chardons et plein d'autres mauvaises herbes, et il n'arriverait pas à faire pousser ses maïs. Commence donc alors une conversation sur l'intérêt de deux types d'agriculture, chacun y allant de son argument. Il n'y a pas eu de réponse à ces contradictions, mais cela a permis de faire saillir les divergences au sujet de ce que qui définirait l'attrait ou la netteté d'un champ. Jean-Michel dit : « Moi, j'ai un beau champ, il est bien cultivé, il y a d'autres herbes que celles dont on a besoin pour nourrir les humains, mais c'est pas grave, parce que ça crée un beau champ. Le coquelicot est une mauvaise herbe mais en réalité, elle égaie les campagnes ». François, lui, dit : « Si je ne mets pas ces pesticides dans mon champ, il ne va pas être propre ». La notion de propreté d'un champ déterminerait l'adoption, par l'agriculteur, de telle ou telle pratique. La dimension esthétique est donc fortement intégrée dans la pratique. Ça n'est pas une esthétique en soi, elle découle d'une idée de la pratique industrielle qui veut aligner les choses pour éliminer les aléas, créer des lignes droites et uniformiser le paysage.

Du fait de l'exode urbain, plus de la moitié de la population habite en ville : son contact avec le paysage passe par les représentations plutôt que par le corps et sa façon de l'arpenter, contrairement aux agriculteur·e·s qui sont dans le paysage, à l'intérieur, et dont l'implication du corps dans l'évolution des pratiques de culture est très forte. Le paysage est donc un sujet très intéressant, aujourd'hui, pour penser notre façon d'appréhender le monde, et particulièrement le monde agricole.

**Virginie.** — Un aspect de ton film qui m’a beaucoup touchée tient dans le jeu entre images filmées et images photographiées, lorsqu’on a l’impression de voir une image fixe alors que c’est une personne qui tient cette image devant la caméra. Tu fais rentrer dans le cadre ces corps qui d’ordinaire agissent sur le paysage et qui ici, manipulent tes photographies. Des images tirées en très grand format, qui impliquent des gestes difficiles faisant écho à la pénibilité du travail agricole. Comment as-tu pensé cette chorégraphie des corps et des images ?

**Sylvain.** — La rencontre est importante. Quand ça se passe bien, il y a des étincelles, une énergie extraordinaire. C’est cette énergie qui me fait travailler. J’aime beaucoup cette phrase de Robert Filliou : « L’art, c’est ce qui rend la vie plus intéressante que l’art. » Ce que je tire de toutes mes œuvres, c’est une rencontre avec des gens. C’est très puissant parce que ça nous renvoie à notre manière de vivre ensemble, c’est même une question primordiale, à mon sens, aujourd’hui<sup>2</sup>. Cette énergie produite au moment de faire des images ensemble est aussi merveilleuse que difficile à retranscrire en tant que telle. C’est pour ces raisons que je conçois la photographie comme un moyen plutôt que comme une fin. Mes photographies sont un outil de contact, un déclencheur.

De manière générale, les agriculteur·e·s n’ont pas de temps. Tu arrives en disant : « On va faire de l’art ! » et elleux te disent : « Mais attendez, moi, j’ai même pas le temps de me prendre un café entre deux traites. » Comme beaucoup, iels ont une conception de l’art comme une chose en dehors des pratiques du quotidien : on s’arrête, on fait une pause et un pas de côté, on en appelle aux sensations, comme si elles étaient inexistantes le reste du temps. Mais là, c’est l’inverse qui est proposé, en partant de l’énergie créatrice et sensible propre à leur activité. Les enjeux actuels liés à la santé, au développement territorial, à l’économie, l’emploi ou encore l’environnement touchent de plein fouet les agriculteur·e·s. Iels me disent : « On reçoit toutes ces injonctions et on doit porter ça sur nos petites épaules et donc on a besoin de crier, de dire “Attendez ! aidez-nous !” » Dans la mise en scène que j’ai proposée, ce besoin de revendication a été traduit par les images tendues face caméra pour rejouer la gestuelle de la manifestation. Des images qui sont en effet assez lourdes, difficiles à porter, ça construisait des situations où il fallait maintenir en vue ces paysages, d’une part, et d’autre part, les mettre en mouvement. On a travaillé cette dimension de visibilité ensemble. C’est l’énergie de la rencontre, la relation de confiance et d’écoute que nous avons construite dans la durée, qui leur ont permis d’accorder du temps à cette expérience.

**Virginie.** — Penses-tu que cette implication puisse avoir lieu parce que chacun·e en tire aussi un bénéfice ? La production d’une œuvre pour toi, une manière de servir des intérêts spécifiques pour les personnes avec lesquelles tu travailles ? Un rapport de négociation se joue avec des personnes soumises à des enjeux de représentation et d’autoreprésentation, qui sont l’objet de discours médiatiques et politiques et ont peut-être le sentiment de manquer d’accès à la production d’un discours sur elles-mêmes, d’un espace pour faire entendre leurs opinions, leurs revendications. Dans ta rencontre avec ces agriculteur·e·s, comment ces enjeux de représentation sont-ils formulés et revendiqués ?

**Sylvain.** — On ne peut pas juste arriver dans un endroit en disant : « Voilà, je voudrais faire ça, vous voulez bien me suivre ? » Quand les gens ne voient pas leur intérêt, ils ne s’investissent pas. Après, quels enjeux prennent-iels en compte et en considération pour elleux-mêmes ? C’est complètement variable puisque ce sont des groupes avec des personnalités très différentes, on ne peut donc jamais vraiment savoir ce que ça produit pour chacun·e. Iels acceptent de se mettre dans une position d’incertitude, sans trop savoir exactement où l’expérience va aboutir, alors qu’une vision néolibérale de la société nous incite à la rentabilité et l’efficacité.

2. Cette conversation a eu lieu au lendemain du premier tour des élections législatives de juin-juillet 2024.

S'il y a une liberté dans la pratique artistique, elle est là : sortir du cycle organisé. On n'a pas besoin d'être artiste pour se mettre dans cette posture, la preuve : les agriculteurs l'ont très bien fait.

En effet, ces gens sont rarement les producteurs de leur représentation. On en revient à cet enjeu : qui a le pouvoir de représenter les choses ? Pour l'agriculture, il y a par exemple les grands groupes industriels, qui produisent des représentations au service de leur lobbying, les syndicats, ou encore les journalistes, censés redéployer les enjeux de façon un peu plus juste. Moi, je revendique le fait que les artistes peuvent aussi jouer un rôle à cet endroit, différent du journalisme, un rôle de construction en commun avec les acteurs. Si on accepte de travailler dans un mode de partage avec les autres, il y a des portes ouvertes pour faire en sorte que chacun puisse s'en emparer.

**Virginie.** — En écho à ces questions, pourrais-tu parler de ton projet de 2012, *Les Empêchés (65 Fi)*<sup>3</sup> ?

**Sylvain.** — J'ai mené dix ateliers, dans les murs de la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, sur le thème du masque. J'avais enquêté sur la représentation des détenus et j'avais constaté qu'il n'existait aucune image de détenus à visage découvert dans la presse française depuis au moins une vingtaine d'années. On pourrait imaginer que c'est pour que les gens puissent se réinsérer facilement. Mais les personnes du SPIP (Services pénitentiaires d'insertion et de probation) qui accompagnent les prisonniers dans leur réinsertion m'avaient dit qu'au contraire, ces derniers mènent un travail pour assumer cette situation et que beaucoup de détenus cherchent à revendiquer leur statut de détenus afin de pouvoir, ensuite, passer à autre chose. Beaucoup de gestes photographiques de journalistes, qui venaient couper leur visage, les mettre de dos, utiliser des contre-jours, fabriquaient donc une sorte de stigmatisation sur les prisonniers, qui ne devaient pas être reconnus : le détenu, c'est celui qu'il ne faut pas voir.

En les interrogeant, j'ai constaté qu'en réalité beaucoup d'entre eux voulaient apparaître à visage découvert ou, du moins, n'y voyaient pas véritablement d'inconvénient. J'avais été pendant un an visiteur de prison en rencontrant Stéphane, un détenu, une fois par mois à Fleury-Mérogis. Cela m'avait donné une vision plus concrète de la maison d'arrêt.

J'ai donc proposé à un groupe de dix détenus de travailler pendant dix séances sur le masque, pour en jouer plutôt que de le subir. À chaque fois, j'apportais dix Polaroid, une photographie qui sortait tout de suite de l'appareil photo et qu'on pouvait regarder ensemble pour en faire une deuxième. Une image amenait une autre image. J'utilisais une chambre photo, donc un appareil assez imposant et ressemblant aux vieux appareils, avec un tissu sous lequel on se cache pour voir l'image sur un verre dépoli. Ça permettait d'avoir des images assez grandes pour être regardées ensemble (10 × 13 cm). Cent Polaroid sont donc sortis de ces séances, dans lesquels les détenus jouent avec ces codes pour se cacher, se représenter et surtout dévoiler plus ou moins leur identité.

En fait, l'administration pénitentiaire avait un droit de regard sur ces images et devait juger si on reconnaissait les personnes. Comme tu peux le voir sur les images, il y a des moments où on a un peu de mal à décider dans quelle mesure on arrive à reconnaître la personne photographiée. Parfois, elle est masquée mais elle a un tatouage, donc, aux yeux de l'administration pénitentiaire, elle serait reconnaissable pour quelqu'un qui la connaît. L'une des images a été faite en surimpression, avec deux visages imprimés l'un sur l'autre. Et là, en reconnaissant des yeux, l'administration pénitentiaire a décrété que c'était une personne reconnaissable alors qu'en fait, elle n'existe pas.

3. <https://sylvaingouraud.com/Les-empeches-65Fi>

**Virginie.** — Pourquoi l'administration pénitentiaire devait-elle accréditer ces images ?

**Sylvain.** — En réalité, la loi n'interdit pas que des photos reconnaissables soient diffusées. Évidemment, j'ai demandé l'autorisation à chaque personne représentée. À partir de là, l'administration ne peut pas s'opposer à ce que la photo soit diffusée, sauf si cette restriction s'avère nécessaire à la sauvegarde de l'ordre public, à la prévention des infractions, à la protection des droits des victimes ou de ceux des tiers ou à la réinsertion de la personne concernée. À ces titres, un juge peut interdire la diffusion. Il faut donc pouvoir sélectionner en amont les images où les gens sont reconnaissables. Avant que j'arrive dans cet atelier, le site du ministère de la Justice déclarait qu'aucun photographe qui pénètre dans une prison n'a le droit de représenter les détenus à visage découvert, ce qui est contraire à la loi et, surtout, retire indûment le pouvoir de décision aux détenus. C'est pourquoi on a construit avec les détenus des images mettant en scène des situations de masquage. Certains ont accepté d'être à visage découvert et même, à la fin du projet, que les images les représentant soient publiées dans le journal *Libération*<sup>4</sup>.

**Virginie.** — Comment as-tu mené le dialogue avec ces personnes ?

**Sylvain.** — J'ai d'abord proposé un atelier de portrait photographique au service pénitentiaire d'insertion et probation qui s'occupe des activités pour les détenus. La situation carcérale influence beaucoup l'investissement de ces derniers dans les ateliers. Au début, certains ne voulaient même pas faire de photos, ils disaient : « Moi, je fais pas de photos, je suis là parce que je veux sortir de ma cellule. » Mais une sorte d'émulation s'est construite au fur à mesure de l'atelier et, finalement, tous les détenus ont voulu passer devant la caméra et jouer. Pourtant, il s'agissait d'un moment de jeu assez complexe puisqu'il fallait trouver des moyens de masquer l'identité dans une pièce où ne se trouvaient que quatre chaises, deux tables, une corbeille à papier et une armoire métallique fermée. Le dénuement propre à la prison obligeait à chercher une forme, à faire preuve d'imagination pour trouver des moyens de se cacher. C'est cette sécheresse comblée par l'imagination intense des détenus qui a donné à ces images ce goût particulier, nourri par l'ambiance très chaleureuse qui présidait aux séances. Ces images me sont donc très chères.

**Virginie.** — Parlons de la circulation des photos, de la manière dont ces représentations sont diffusées. Au-delà de leur parution dans *Libération*, y a-t-il eu des expositions ? Qui conserve les images ? Est-ce que les détenus en ont reçu des reproductions ?

**Sylvain.** — Les images ont été publiées dans le magazine « Next » de *Libération* avec un article de la journaliste Sonia Faure : ça, c'était important, en termes de diffusion, c'était même l'ambition du projet, de combler un manque en termes visuels. Après, j'ai construit deux caisses en bois empilables, dans le fond desquelles j'ai creusé des rectangles qui servent de cadres pour y placer les images. Elles ont été exposées aux archives départementales de l'Essonne qui rassemblent tous les dossiers de tous les détenus de la prison de Fleury-Mérogis. Elles y sont désormais conservées patrimoniallement, sous la cote 65Fi. N'importe qui peut donc les consulter aux archives pour une durée illimitée. C'est une dimension importante pour ces personnes qui luttent contre une forme d'invisibilité. Chaque participant a en outre reçu une copie de sa photo. Ce qui pose des questions pour une photographie qui est faite à deux, car il faut que les deux acceptent que l'un ait la photo de l'autre. Et quand ils sont dix dessus, il faut que les dix acceptent.

**Virginie.** — C'est très intéressant que les photos se retrouvent au même endroit que les dossiers des détenus dans les archives, dans un contexte qui met l'ac-

4. Supplément « Next » du journal *Libération* du samedi 6 et dimanche 7 avril 2013.

cent sur des formes de déviance par rapport à la norme. On imagine l'archive comme quelque chose d'extrêmement cadré, organisant la typologie des documents, leur classement, leur accès, les manières dont on va pouvoir les regarder. Tes images s'insèrent dans ce système mais elles essaient aussi de proposer d'autres représentations, construites avec ces personnes : un objet différent, procédant d'intentions différentes, des cadrages et des modalités de production différentes. Avais-tu en tête cette idée de griffer l'archive de l'intérieur ?

**Sylvain.** — C'est une démarche un peu utopique. La consultation des archives ne se fait jamais par hasard. On va dans une archive parce qu'on y cherche quelque chose. Il y a donc toute une structure derrière la recherche avant qu'elle n'arrive. Si on n'organise pas l'idée commune qu'on pourrait avoir des œuvres d'art consultables dans une archive, personne ne va aller les y chercher. Donc, il y a comme une sorte de petit objet posé à cet endroit et peut-être qu'un jour ça produira quelque chose, mais peut-être que c'est complètement illusoire.

Je voulais aussi trouver une forme qui relate cette dimension archivistique des images. Lors d'une présentation des images à Sciences-Po Paris, j'ai mis les fonds des boîtes à la verticale, montés sur des pieds. Ça crée une sorte de structure, une petite chambre avec deux boîtes et un couvercle, dans laquelle on peut rentrer comme dans un isoloir. Ce système permet donc à la fois l'archivage et l'exposition des images, et ce passage du plat de la paillasse scientifique au mur de l'exposition, de l'enquête à l'œuvre.

**Virginie.** — Pour finir, nous voulions aborder un dernier projet, *Un ensemble*. Peux-tu en dire quelques mots ?

**Sylvain.** — Ce projet appartient à une commande publique du Cnap, *Les Regards du Grand Paris*, autour des paysages du Grand Paris. J'ai travaillé sur le bois de Saint-Eutrope, une forêt assez ancienne, complètement enclavée à l'intérieur de la ville entre la prison de Fleury-Mérogis, que je connaissais déjà assez bien, et l'hippodrome d'Évry-Ris-Orangis, un lieu complètement désaffecté où personne ne va. Je dis « une forêt » parce que quand on est à l'intérieur, l'espace est suffisamment grand pour pouvoir y marcher pendant assez longtemps sans voir aucune construction. C'est un espace dans lequel on sort des codes de l'urbanisation et de la surveillance, où on peut se sentir isolé, libre et à l'abri des regards. Je trouvais intéressant de voir comment des gens de la ville se ré-appropriaient ces espaces et quelles confrontations pouvaient s'y jouer.

Il y a une clairière qui a très vite été occupée par un groupe de gens du voyage. Iels ont été délogés et pour qu'ils ne reviennent pas, les gestionnaires du bois ont déposé sur cet espace des montagnes de sable excavé des tunnels du Grand Paris Express. Ça produit ce paysage de dunes qu'on voit dans deux des photos, un paysage violent. J'ai rencontré un agent de l'Office national des forêts, qui m'a expliqué que les arbres étaient coupés et brûlés par les gens pour se chauffer ; mais ils étaient mal coupés et souvent trop jeunes. En discutant, on comprend qu'ils coupent beaucoup de robiniers, un arbre invasif, et qu'en réalité, ça pourrait ne pas tellement poser de problème en termes de gestion sylvicole. Mais politiquement, c'est compliqué : « certaines entreprises paient pour exploiter le bois de la forêt, on ne peut pas laisser [les Roms] le prendre gratuitement », m'avait indiqué le responsable du domaine. Alors j'ai voulu aller voir les Roms et discuter avec elleux de cette situation et de leur façon d'utiliser le bois, mais j'ai eu beaucoup de difficultés à créer une relation durable avec les membres de la communauté : quand que je revenais, je ne retrouvais jamais la même personne. J'ai appris que la communauté rom fonctionne sans structure hiérarchique, c'est pourquoi elle est considérée comme anormale du point de vue des institutions classiques.

En me promenant dans la forêt, j'avais découvert une sorte de marée de fils colorés. Ces câbles électriques qu'on extrait de leur gaine sont récupérés et le cuivre revendu. Je voulais représenter cette situation qui créait un fort contraste visuel avec l'écosystème de la forêt. Je voulais reconstruire une image et comme je n'ai trouvé personne chez les Roms qui accepte de jouer ce

rôle, j'ai décidé de demander à un acteur de venir et de refaire l'image avec moi. Depuis longtemps, je m'interroge sur la pratique du journalisme, en lien avec mes études de photographie à l'École des arts décoratifs. J'ai appris l'enquête journalistique et j'étais plutôt destiné à aller voir des médias et à représenter la « vérité » ou la « réalité », pour réutiliser les termes que j'ai appris là-bas – enfin, tu vois, quelque chose « d'objectif », sans mise en scène, hérité de l'école Henri Cartier-Bresson où « on ne fouette pas l'eau avant de pêcher<sup>5</sup> » ; c'est-à-dire qu'on ne fait pas évoluer le milieu qu'on photographie. On doit rester à distance, etc. Cette question de la vérité correspond à une époque, mais aujourd'hui on sait que la vérité peut parfois être exprimée de manière encore plus forte quand on la construit, et que la fiction est aussi un outil de vérité très fort. Je cherche surtout une forme de justesse vis-à-vis de la situation.

**Virginie.** — En regardant ces images, je n'avais pas du tout saisi qu'elles étaient reconstruites. C'est assez révélateur du type de regard qu'on peut porter sur elles, dès lors qu'on imagine qu'elles relèvent de cet ordre journalistique dont tu parles et de cette valorisation de la photographie comme instantané magique. Sur ton site, la première image qu'on voit est celle d'un chevreuil saisi prise sur le vif : ça provoque une façon de regarder les images qui suivent dans une perspective « documentaire ». Il y a eu un côté déceptif quand j'ai appris que tu avais fait appel à des acteurs.

En même temps, la façon dont tu présentes ce travail est très intéressante parce que l'idée de réagir à une situation d'impossibilité ou à une absence de désir de contact dit beaucoup aussi sur les pratiques artistiques socialement engagées. Tu portes beaucoup d'attention à créer une relation avec des personnes et, pour toi, la démarche artistique se situe à cet endroit-là. Mais parfois, les personnes ne partagent pas ce désir, le rapport de confiance ne se construit pas, il n'y a pas peut-être pas cette notion d'intérêt dont on a parlé tout à l'heure. En même temps, c'est beau, ce que tu dis sur la fiction comme élément fort de fabrication d'une image et d'un récit sur une situation qui est bien réelle et qui va juste venir se superposer comme un filtre photographique.

**Sylvain.** — Cette image est aussi une référence très forte à Jeff Wall, un artiste qui a beaucoup influencé mon travail. Je pense qu'il faut aussi parler des questions de présentation et de forme. Il y a une problématique récurrente du fait que, comme je dialogue beaucoup lors de mes rencontres, apparaissent des controverses qu'il s'agit ensuite de traduire en images. Étant donné que les enjeux sont souvent très puissants et exprimés par des mots dans une tonalité plutôt didactique, ils ont tendance à masquer la part sensible du travail. Or la forme que je produis répond à ces enjeux.

Les images d'*Un ensemble* ne sont pas dans mon format habituel de 4/5, c'est un format que j'ai inventé pour l'occasion. Le format horizontal rectangulaire correspond habituellement au paysage et le format vertical, au portrait. Là, on est dans une sorte d'ambivalence entre les deux : ce ne sont pas des images complètement statiques, carrées, elles sont un tout petit peu rectangulaires. Ce format correspond aux dimensions des corps dans l'espace, c'est un signe que j'utilise pour accentuer ce que je veux montrer.

Les cadres sont montés sur des pieds en bois, ils se tiennent les coudes, ils s'accrochent les uns aux autres pour former une structure autoportante hexagonale. Ce dispositif recrée cette sorte de huis clos de forêt autour duquel on peut tourner. Comme ces tables d'orientation panoramiques qu'on atteint en haut de certaines montagnes.

Et puis ça reprend l'hexagone de l'architecture en panoptique de la maison d'arrêt de Fleury-Mérogis, en renversant le point de vue du surveillant : ce sont les spectateurs qui regardent vers le centre de l'installation. Cette posture renvoie en symétrie à celle du prisonnier qui observe la forêt depuis sa fenêtre.

**Virginie.** — Pour conclure, peux-tu parler du titre de la série, *Un ensemble* ?

5. Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Pars, Éditions Verve, 1952 ; *The Decisive Moment*, New York, Simon and Schuster, 1952 ; rééd. fr. avec une postface de Clément Chéroux, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 2024.

**Sylvain.** — C'est à la fois « un ensemble » et « un, ensemble ». Comment est-on ensemble dans cette forêt qui nous laisse une certaine forme de liberté ? Tu vois cette photo du jeune homme qui fait des roues avant sur une ancienne piste de parking ? Ces jeunes n'ont pas d'espace, et le seul espace dans lequel ils ne vont pas trop emmerder le monde avec leur moto, c'est la forêt. Et là, au milieu de nulle part, il y a encore des gendarmes qui viennent les voir pour leur dire : « Non, vous n'avez pas le droit de faire ça, le bruit des moteurs traverse la forêt. » Donc la question, c'est comment fait-on pour avoir chacun ses activités et vivre ensemble, et la forêt offre-t-elle un espace qui permet ce genre de choses ? Il y a aussi toute une communauté homosexuelle qui a une activité très intense dans cette forêt parce que c'est un lieu à l'écart, à l'abri des regards. C'est un lieu qui permet d'être ensemble, cachés ou au grand jour. La ville a absorbé ce genre de lieux, il n'y en a plus, la place du village n'existe plus.

Et le fait de l'appeler « Un, ensemble », c'est aussi une forme d'expression de notre identité composée et d'une revendication du commun comme horizon de félicité. L'art peut-il être une place publique ? Un espace d'accueil bienveillant, où venir chacun exprimer « ce à quoi nous tenons », pour reprendre le titre d'un livre d'Émilie Hache.

**Virginie.** — Ces liens que les différents usagers de la forêt entretiennent avec les arbres, avec les animaux - même si leurs rapports sont parfois antagonistes, régulés à certains endroits, dérégulés à d'autres - produisent une communauté de subsistance et d'usage autour de cet espace et de ses ressources. Des dialogues et des échanges existent, qui sont médiés par la forêt, d'une certaine façon, et rendus visibles dans le cadre d'un projet artistique.

**Sylvain.** — Je pense encore une fois qu'à cet endroit, l'art peut atteindre une certaine efficacité. Dans cette capacité à décrire de manière sensible et avec une grande liberté le monde qui nous entoure. Et cette représentation n'est pas une mise à distance vis-à-vis du monde, un constat *a posteriori*, mais un moyen d'action, un travail concret sur l'imaginaire, fédératrice de nouveaux récits et, je l'espère, *d'empowerment* - même s'il ne faut pas tomber dans une vision trop romantique. Il y a parfois des échecs, des refus, des résistances (comme celle des membres de la communauté Rom qui ont refusé de participer à mes photographies). Je crois que l'artiste peut être le producteur d'un espace de liberté dans lequel il est en mesure de réagencer le réel. Cet espace peut être partagé avec des personnes convaincues de l'importance de s'investir dans cette représentation. Ce qui nous invite à aller vers des endroits où, habituellement, on ne fait pas de l'art.



1



2



3

1. Copie d'écran du film *D'ici, de là*, 2021.
2. *Champ aux traces de roues*, de la série « La Nature des équilibres », 2020.
3. Séance 02, *Polaroid 09*, de la série « Les empêchés (65Fi) », 2012.



4



5

4. *L'Éveil*, de la série « Un ensemble », 2018.  
5. *Le Pad*, de la série « Un ensemble », 2018.

# Parole donnée sans doigt levé

## Quand l'art infiltre l'école pour expérimenter d'autres conditions de prise de parole et d'écoute

Marianne Mispelaëre

Tout<sup>2</sup> seul, on ne fait pas grand-chose, et l'artiste n'est pas une exception. Mon travail, comme tout travail, est créé dans le réel de la société, pris dans un entrelacs de collaborations, d'échanges, de soutiens et d'héritages. J'observe, j'écoute les idées, les connaissances, les gestes, les formes, les matières et les représentations. Je les emprunte, les déplace, les rassemble. Cette approche de l'art, au cœur de mon travail depuis une dizaine d'années, s'est vu renforcée et complexifiée par les deux recherches qui articulent ce texte : « Les langues comme objets migrants », menée dans trois établissements scolaires publics, à Marseille, grâce à l'action des Nouveaux commanditaires<sup>1</sup> (2020-2022) ; et « Forum », développée au collège public du Ban de Vagney (Vosges) dans le cadre du dispositif dit du « 1 % artistique<sup>2</sup> » (2023).

Parce que toute seule, je n'aurais pas fait grand-chose, j'aimerais commencer ce texte par des remerciements : à celles qui ont permis, participé, encouragé, qui ont eu de la curiosité et/ou de la générosité, ou, pour le dire simplement, qui ont *fait vivre* les deux recherches processuelles et polymorphes réunies ici.

Si l'école demeure le terrain de ces deux actions, dont chacune a permis la réalisation de plusieurs œuvres en proche collaboration avec des élèves, la comparaison s'arrête là. La manière dont j'y ai accédé (une invitation, d'une part, un concours, d'autre

1. Le dispositif Nouveaux commanditaires invite des citoyens et des citoyennes, confrontés à des enjeux de société ou de développement d'un territoire, à passer commande d'une œuvre à un artiste, avec l'accompagnement d'un médiateur-ice. *A priori* éloignés du champ de l'art contemporain, elles et ils croient en l'art, c'est-à-dire en son pouvoir : voir et penser autrement, selon d'autres codes et avec d'autres perspectives, pour vivre un peu mieux (ensemble). Voir : [lasocietedesnouveauxcommanditaires.org](http://lasocietedesnouveauxcommanditaires.org).

2. Le 1 % artistique permet à un artiste de créer une œuvre à l'occasion de la construction d'un établissement public (dont la fonction peut être diverse) localisé en France. L'État et les collectivités territoriales ont pour obligation d'appliquer cette procédure, dont la vocation est de soutenir la création tout en sensibilisant les citoyens<sup>es</sup> à l'art. Voir : « Le 1 % artistique », sur [Culture.gouv.fr](http://Culture.gouv.fr).

part), les financements respectifs de ces deux projets, leurs rythmes et leur durée, le nombre d'enfants investis, leurs besoins, l'accompagnement par les équipes administratives et pédagogiques, les paysages dans lesquels ils se situent, l'histoires de ces lieux et de ces personnes, ont modelé des contextes de travail radicalement opposés et auxquels il a fallu adapter ma manière de travailler, l'artiste et la personne que je suis.

Néanmoins, *a posteriori*, je constate que ces deux commandes ont été menées avec un désir commun : réinventer les conditions de la prise de parole. Comment l'art peut-il contribuer à créer des espaces de parole inédits, remettre en jeu des rapports de pouvoir institués, sortir du silence pour faire éclore des histoires invisibilisées et des points de vue inattendus? Comment la parole peut-elle composer, en tant que matière première, le processus artistique d'un artiste? Comment l'oralité et le côtoiement, en tant qu'événements éphémères et impalpables, peuvent-ils construire une œuvre?

### **Qu'est-ce que cela signifie, d'étudier dans une école publique française, aujourd'hui, en tant qu'adolescent<sup>e</sup> polyglotte et/ou vivant dans un milieu multi-culturel? (Marseille, 2020-2022)**

En 2019, huit professeures de lettres et langues du collège Vieux-Port, du lycée professionnel René Caillié et du lycée Victor Hugo, trois élèves et une didacticienne des langues se constituent en groupe commanditaire, accompagnés par Claire Migraine (*thankyouforcoming*), médiatrice pour la Société des Nouveaux commanditaires. Ensemble, iels se réunissent autour d'un constat, point de départ de la commande « Les langues comme objets migrants<sup>3</sup> » : les écoles - publiques - où il et elles travaillent accueillent des classes caractérisées par une grande diversité de langues et de cultures, à laquelle n'est portée aucune attention<sup>4</sup>. Inviter une artiste au sein de leurs établissements scolaires permettrait de transformer ce vide en échanges, en lien et en énergie à travers des expériences artistiques. La commande qui m'est alors adressée aura pour finalité la création d'une œuvre protocolaire. Sabine Bodet Faravel, commanditaire-professeure de français au collège Vieux-Port, désire « faire advenir un sentiment de détente » vis-à-vis de ces compétences et richesses linguistiques qui, ni pour la majorité des élèves ni pour l'institution, ne sont considérées comme telles. Les commanditaires-professeures, avec la complicité et le soutien de leur inspectrice académique Mme Odile Aubert, appellent à ne plus ignorer ni les pratiques langagières, ni les histoires, ni les imaginaires de leurs élèves. Reconnaître la simple présence de ces langues au sein de l'école républicaine, c'est déjà les y faire exister. Reste à les y faire vivre.

À partir du cahier des charges mûrement rédigé par les douze commanditaires et la médiatrice, mais aussi avec en tête l'histoire de notre pays - où l'hégémonie de la langue française<sup>5</sup> étouffe les langues régionales autant que les langues étrangères présentes sur son territoire, désignées comme un « handicap socioculturel<sup>6</sup> » -, je formule une question simple, angulaire : *Qu'est-ce que cela signifie d'étudier dans une école publique française, aujourd'hui, en tant qu'adolescent<sup>e</sup> polyglotte et/ou vivant dans un milieu multiculturel?*

### **Des langues qui n'auraient pas toute la valeur**

Pendant deux ans, je fais régulièrement le trajet entre deux villes jumelles : Aubervilliers (93) où je vis et Marseille, pour apprendre à faire avec : des enfants qui collaborent et d'autres moins, leurs réalités affectives, administratives et économiques, des adultes accompagnant<sup>s</sup> et d'autres encadrant<sup>s</sup>, l'institution éducative pour laquelle elles et ils travaillent. Mais aussi avec un contexte sanitaire inédit, des paroles politiques, des concepts et des vies. Si le côtoiement avec les professeures et les élèves est porteur d'affection et d'interdépendance, l'état des lieux du contexte qui fut le nôtre a pu être empreint de découragements ou de mises à distance nécessaires. Un sentiment de responsabilité m'a cependant poussée à ne rien lâcher durant ces deux années, malgré les difficultés liées à la crise sanitaire provoquée par la Covid-19, ses répercussions au sein

3. « Les langues comme objets migrants », une action Nouveaux Commanditaires, avec la médiation-production de *thankyouforcoming* et le soutien de la Fondation de France, la Fondation Daniel et Nina Carasso, la Fondation des artistes, en association avec le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur et l'Académie d'Aix-Marseille.

4. Si la commande se déroule à Marseille, une étude montre que ce constat pourrait être étendu à l'ensemble des territoires français: en 2022, 1 enfant sur 4 grandit en France avec une autre langue que le français à la maison, selon Insee-Ined.

5. La France est en droit un pays monolingue, selon l'article 2 de la Constitution en vigueur (1958).

6. Voir, entre autres, les allocutions de Nicolas Sarkozy à l'Assemblée nationale au printemps 2006, précédant la circulaire du 13 juin 2006, « Mesures à prendre à l'endroit des ressortissants étrangers dont le séjour en France est irrégulier et dont au moins un enfant est scolarisé depuis septembre 2005 ».

des établissements scolaires et dans les familles. Malgré, également, l'apparition de nouveaux mots dans la société au cours de l'année 2021, révélateurs d'une certaine « ambiance » nationale - « wokisme », « islamo-gauchisme », « séparatisme », « français de papier ». Personne ne sait ce que ces mots signifient exactement, mais chacun peut désormais s'en servir, à ses risques et périls.

Durant mes séjours dans les écoles marseillaises, j'ai rencontré différentes situations que je n'ai, de fait, pas pu résoudre, parfois à peine vivre, mais que j'ai bien observées, traversées et touchées. Elles dessinaient les contours de nos vies à l'école; elles ont donc forcément eu une incidence directe ou collatérale sur la commande, notre travail et nos relations. Elles demeurent encore aujourd'hui : la désintégration de l'école publique, les fragmentations, crispations et replis présents dans toutes les couches de la société, le sentiment d'exclusion ressenti par des personnes nées en France<sup>7</sup> vis-à-vis de ce pays dont elles et ils possèdent la nationalité, l'illettrisme à géométrie variable des élèves, une certaine méfiance parfois de la part des parents comme des élèves à l'encontre de l'institution-école, les mères allophones, une protection par l'État des enfants en processus de demande d'asile pouvant s'apparenter à de l'abandon, la sécurisation des établissements scolaires qui n'assure la sécurité ni des enseignant·e·s, ni des élèves, ni du personnel administratif, la fin de la croyance en un avenir assuré par une scolarisation assidue, la dévaluation de l'écoute et de la concentration à tous les âges, des langues maternelles qui ne sont que rarement transmises entre les générations, le racisme qui marque notre histoire culturelle commune. Et au milieu, la souffrance des enseignantes de se sentir ainsi empêchées, de toutes parts, de faire leur travail. À mes commanditaires exceptionnelles d'inventivité, de générosité et de pugnacité, je n'avais aucune solution à apporter. Je disposais seulement du temps à passer à leurs côtés et des *œuvres-outils* à imaginer, à la fois *avec et pour* chacune.

257 adolescent·e·s comprennent et/ou parlent plus de 60 langues dans un collège et deux lycées à Marseille. Elles et ils sont âgés de 11 à 18 ans. La plupart sont nés en France métropolitaine et sont polyglottes. Ceux et celles allophones, c'est-à-dire élèves en UPE2A<sup>8</sup>, s'approprient la langue française. Ils et elles parlent twi, albanais, kurde, bamba-ra, pachto, soninké, français, yoruba, azéri, coréen, hindi, wolof, malgache, ourdou, portugais, bengali, kabyle, arabe(s), créole de la réunion, tamoul, russe, fula, arménien, grand comorien, persan, corse, mandarin, ukrainien, etc. Une langue est une richesse. Cette idée est communément admise. Mais de quoi parle-t-on exactement? Avec les élèves, nous avons échangé sur le sens de cette phrase - ce qu'une langue permet, ou pas, dans notre perception et notre description du monde.

La conversation fait apparaître que nos langues-richesses n'auraient pas toutes la même valeur. Les langues parlées avec les amis ou la famille ne seraient pas aussi dignes d'intérêt que les langues vivantes apprises à l'école - l'anglais, l'allemand, l'espagnol. Les élèves tentent chacun·e à leur tour de m'expliquer leur propos en me parlant de honte, de bizarrerie, d'anormalité dans le fait de parler sa langue à l'extérieur de l'intimité de sa maison. Elles et ils ne veulent pas prononcer de mots dans leur(s) langue(s) devant le reste de la classe (par peur de moqueries? du fait même qu'ils sont dans l'école?), quand d'autres passent sous silence leur plurilinguisme, espérant ainsi échapper à la commande qui nous réunit et à ces questions, s'invisibiliser complètement. Iels me disent avec sincérité n'avoir rien à dire sur leur(s) langue(s) qui puisse être intéressant. À ma droite, un élève me rappelle que puisque nous vivons en France, nous devons parler français. Nous sommes en classe, je suis debout dos au tableau face à des enfants assis·e·s, jouant le rôle de l'enseignante que je ne suis pas. Néophyte, j'ai eu besoin de temps pour me rendre compte de cette évidence : cette posture contribue au refus de certains de participer au projet. C'est-à-dire : faire entrer les langues de la maison à l'école. Fatalité face à l'autorité.

À partir de la rentrée 2021-2022, nous déplacerons bureaux et chaises à chaque début d'heure pour configurer d'autres espaces de relation, comme autant de frontières mouvantes entre nous, ce que nous représentons aux yeux des autres et ce que nous nous représentons de nous-même. Durant deux ans, je n'aurai de cesse de les encourager à ne

7. À noter que « la France » désigne le territoire métropolitain, qui s'étend en Europe de l'Ouest, tout autant que le territoire ultramarin, présent dans les océans Indien, Atlantique et Pacifique, ainsi qu'en Antarctique et en Amérique du Sud. Cette géographie est à dessiner derrière chaque lecture du mot « France » au sein de ce texte, comme partout ailleurs.

8. Unité pédagogique pour élèves allophones arrivants. En demande d'asile, ces enfants sont inscrit·e·s au sein d'un établissement scolaire dans une classe correspondant à leur âge. En parallèle à cet enseignement donné en français, iels apprennent la langue française au sein de cette unité interclasse. En 2021-2022, environ 77 000 enfants sont arrivés sur le sol français de différents pays.

pas choisir entre leurs langues. Car précisément, nous ne nous situons pas entre, comme dans un no man's land, mais avec toutes nos langues.

### **Donner la parole, s'autoriser à la prendre**

Les professeures-commanditaires souhaitent que s'inversent les rôles entre sachants et apprenants. Le savoir ne ruissellerait plus d'une seule personne à un groupe qui l'écoute. La première année, les élèves et moi ne faisons rien d'autre que discuter : échanger des expériences et des points de vue. « Parler, c'est déjà créer » devient notre mantra : parler, en tant que construction collective, est une œuvre en soi<sup>9</sup>. Barbara Cassin<sup>10</sup>, marraine de la commande, parle de performances pour évoquer ma présence auprès des élèves à l'école.

Une semaine par mois, je vais à Marseille apprendre d'elles et d'eux. À chaque atelier, je pose un enregistreur sonore sur un bureau dans la classe, où j'espère créer de l'effervescence et des débats à partir de questions philosophiques ou d'extraits en tous genres choisis en amont (émissions de radio, films de fiction, films documentaires, musiques, textes). La parole est donnée aux élèves, par ailleurs rarement invités à la prendre sur des questions qui les concernent pourtant directement, intimement. Mais donner la parole n'est pas simple, et de fait, ne suffit pas – face à des voix, des corps, des histoires dont beaucoup sont emplies de silences, de trous et de traumas. Même après deux années de côtoiement et avec toute la bienveillance et les meilleures intentions possibles, se voir *donner la parole* peut être perçu par les enfants (comme par les adultes) comme une sorte d'effraction de la part de l'inconnue qui leur *permet* de parler de leur(s) langue(s), et par là même, de leur intimité familiale et de leurs vécus, pour une recherche artistique dont la finalité leur échappe. Ce n'est pas parce qu'on donne l'autorisation de raconter qu'en face, la voix s'ouvre.

Lors de notre toute dernière rencontre, Latifa, collégienne en classe de 3e, me demande si je parle plusieurs langues. Personne n'avait osé me poser la question ou ne s'était demandé si des chemins de migration habitent ma famille. C'est évident : je suis 100 % française, ce que ma peau blanche et mon prénom républicain confirment. Alors qu'est-ce que je pourrais bien comprendre de leurs mots, de leurs situations, de leurs corps et de leurs récits ? Seul le temps passé ensemble a pu créer un lien, une confiance de nature à permettre de remplacer les images produites par nos corps, par la sincérité de nos mots. Nos clichés virés par nos intuitions sensibles.

Je pose une caméra devant moi lors d'entretiens individuels avec les élèves. Je me surprends à récolter des témoignages – un réflexe que nous omettons de remettre en question, au sein des collaborations artistiques, documentaires ou journalistiques auquel les personnes issues des couches populaires sont souvent soumises. Elles racontent mais ont rarement la possibilité de concevoir les principes esthétiques qui présideront au réagencement de leurs récits. Je comprends que ma pratique de l'art, qui consiste à rassembler des points de vue, des vécus et des sensibilités, ne peut se déployer pleinement si elle exclut ces adolescent·e·s de l'art. Je ne dis pas que les élèves me donnent sans recevoir. Je dis qu'elles et ils donnent sans goûter au pouvoir de la création artistique. Comment susciter le désir de participer, chez des enfants qui trouvent souvent refuge dans la passivité fugitive, ou ont pris l'habitude d'être guidés par un adulte, à travers des exercices précis sollicitant des compétences uniformisées et conduisant à une réponse unique ? Comment donner à chacun le sentiment que son absence ou son remplacement par un autre élève changerait tout, mettrait en péril la commande ? Après tout, seuls trois de ces élèves faisaient partie du groupe de commanditaires, les autres ne m'avaient rien demandé.

Dans ces incertitudes, mon attitude évolue. À la rentrée 2021, je décide de considérer l'ensemble des 254 élèves comme mes commanditaires, espérant ainsi leur permettre d'acquérir un rôle agissant : je leur dois concrètement quelque chose puisqu'elles et ils me confient désormais ensemble la création d'une œuvre. Notre côtoiement change de statut : les élèves étaient *le contexte* de la commande, iels deviennent demandeur·e·s, expérimentateur·e·s, décideur·e·s. Je travaille alors à la fois *avec / grâce à / au risque de*<sup>11</sup>, et *pour* elles et eux / *sous* leur regard critique.

9. Les élèves sont troublés et se plaignent : elles et ils voudraient dès le début du projet faire avec les mains l'œuvre finale. Leur inclusion au sein du processus artistique nécessite une immersion de ma part dans leur environnement, à leur contact. Ce mantra permet d'inclure au sein de l'école l'idée que la parole, la réflexion, l'échange forment déjà une construction collective, une œuvre en soi.

10. Barbara Cassin est philosophe, philologue et helléniste, élue à l'Académie française en 2018.

11. Je pense à Virginie Bobin citant la philosophe Isabelle Stengers, « faire avec, ou faire grâce aux autres, et au risque des autres », *Résister au désastre*, Marseille, Éditions Wildproject, 2019.

## Des œuvres-outils

Les idées et les intuitions germent au fur et à mesure de cette première année, dans un mouvement de va-et-vient entre mon atelier en Seine-Saint-Denis et les écoles marseillaises. J'ai le sentiment que chaque élève accompagne, oriente, inspire, fatigue, désoriente, construit tout à la fois la commande, le processus artistique, la personne que je suis, une certaine idée de l'art et de sa pratique. Chaque classe est une communauté de sachant·s. Ensemble, nous cheminons de la connaissance vers l'inconnu. Je les embarque dans un travail qui se construit petit à petit, comme une maison dont chacun et chacune pose une pierre. L'année suivante, comme on taille un outil, nous expérimentons ensemble les œuvres afin de les ajuster au contexte de l'école et à leurs compréhensions d'adolescent·s.

Initialement, le cahier des charges de la commande me confiait la création d'une œuvre protocolaire – permettant aux enseignantes de la réaliser librement avec leurs élèves, année après année, sans limite de temps. L'œuvre n'existe physiquement qu'à condition que le protocole soit activé. Infiltrant l'école, elle prend des formes toujours nouvelles au gré des interprétations subjectives de chaque élève. En réaction à la richesse et aux complexités de la commande, plusieurs *œuvres-outils* sont finalement produites :

— L'œuvre protocolaire et processuelle *Écrire dedans sa langue* traverse trois matières enseignées à l'école : le français, les arts plastiques, la chimie. Elle invite chaque élève à s'interroger sur son histoire, ses souvenirs et ses sensations, en utilisant la métaphore et la métamorphose dans le but de produire une « encre subjective » qui sera injectée dans un stylo-bille personnel. Un tutoriel a été réalisé en collaboration avec les élèves pour en assurer les activations futures<sup>12</sup>.

— *Un œil sur ta langue*<sup>13</sup> est un film de paroles. Il croise des conversations menées en vis-à-vis avec certains élèves, et des scènes d'ateliers collectifs ayant eu lieu pendant la commande.

— La typographie La Marseillaise<sup>14</sup> permet d'écrire en français avec les alphabets des langues parlées au collège Vieux-Port. Chacun des trente-sept phonèmes de la langue française est matérialisé par un signe de l'une des langues parlées par les élèves de l'établissement, capable de produire également ce son. Différents dispositifs existent pour activer cette typographie (pochoirs, livret pédagogique, affiches, etc.).

— *Comment vois-tu le monde à travers ta langue ?* pose une question à laquelle chacun·e est invité·e à répondre librement par l'écriture d'un texte. Celui-ci est imprimé au niveau du torse, à l'intérieur d'un t-shirt. Seul l'élève portant son t-shirt peut le lire, en tirant sur son encolure. Le dispositif permet de « porter » sa (ses) langue(s), de la (les) garder contre sa peau, à peine perceptible(s) au-dehors. Si cette œuvre protocolaire permet d'inscrire son histoire, elle révèle en creux l'impossibilité ou la volonté de la rendre totalement lisible par d'autres.

— L'œuvre protocolaire *Être un être traduit* est une expérience de dessin invitant au débat. Formé sur une feuille de papier avec de l'huile alimentaire, le tracé d'un autoportrait ou du portrait d'un·e camarade échappe rapidement à son auteur·e. L'huile évolue au fur et à mesure qu'elle se déploie par capillarité sur la feuille, transformant tout réalisme du dessin en une forme quasi ou totalement abstraite. L'expérience suggère l'impossibilité de figer ce qui ne peut l'être : l'identité est en constante construction (en perpétuelle traduction). L'expérience est rythmée par des sessions d'échanges.

## Que produit la rencontre de personnes que rien n'amène à se côtoyer ? (Vagney, 2023)

Dossiers, lettre de motivation, études, ingénieries et entretien sanctionné par un jury ont précédé la mise en route du projet « Forum »<sup>15</sup>. En réponse à un appel à candidatures lancé par le conseil départemental des Vosges, je propose un dispositif de parole qui invitera des élèves volontaires à discuter avec des invité·s, prévoyant aussi le tournage d'un film dont la forme et le fond sont encore inconnus. Ce travail se développe en dialogue avec l'architecture du collège du Ban nouvellement construit, puisque l'œuvre y sera installée de manière pérenne et immuable en fin de processus, comme le prévoit le dispositif du 1% artistique.

12. *Écrire dedans sa langue*, 2021-2022, protocole en trois temps, texte, matériaux mixtes, alambic en céramique, stylos. En collaboration avec Olivier Zol, céramiste et alchimiste.

13. *Un œil sur ta langue*, 2022, vidéo numérique couleur, son stéréo, 46 min 38 sec.

14. La typographie est réalisée et dessinée en collaboration avec So-Hyun Bae et Federico Parra Barrios, graphistes et dessinateurs de caractères.

15. « Forum », dans le cadre du 1% artistique. Maître d'ouvrage : conseil départemental des Vosges.

Forte de l'expérience menée à Marseille dont la délégation aux enseignantes s'effectue en mars 2022, je souhaite donner à ce projet une forme plus spatiale, plus « scénique ». Je désire prolonger certaines réflexions qui continuent de m'obséder : comment créer une zone de contact entre des adolescent·e·s et des adultes dans le cadre de l'école, tout en essayant de reproduire le moins possibles les relations habituelles et rôles institués, pour mieux les questionner. Les adolescent·e·s qui demandent la parole aux adultes, les adultes qui la leur *permettent*, aucun·e ne se sentant libres d'« être elleux-mêmes » en la présence des autres. Les élèves savent ce que l'adulte a envie d'entendre ; l'adulte doit tenir un rôle pédagogique dénué de subjectivité ou d'affect, quitte à censurer certains discours entrant en contradiction avec les valeurs et récits prônés par l'école *libre, égalitaire et fraternelle*. Cette théorie est en réalité souvent mise à mal par le simple fait que la neutralité n'existe pas. Cependant, les convictions personnelles n'existent que par petites touches, sans le temps dont elles auraient besoin pour s'articuler / se confronter / se remodeler : être constructives. Comment susciter, au sein d'une institution donnée, un *vrai* débat entre des adolescent·e·s en la présence d'un·e adulte, en tentant de déjouer les rapports de force et d'autorité ?

Il s'agit aussi de lutter contre la passivité dans laquelle se réfugie un groupe d'adolescent·e·s réunis au sein d'un projet dont iels n'ont pas la charge, c'est-à-dire au sein duquel seule l'artiste est investi·e de la fonction d'insuffler de l'énergie. Comment partager ce poids dans la continuité ? Comment amener les élèves à goûter au plaisir de la réflexion et de la création artistique - le meilleur moyen, me semble-t-il, pour faire naître en elleux une motivation profonde et sincère.

Le village de Vagny, situé dans la région Grand Est, appartient aux « campagnes en déclin<sup>16</sup> » : zones abandonnées du politique, stigmatisées par les médias. Comme Marseille, les zones rurales souffrent des clichés dont elles font l'objet, dont leurs habitant·e·s sont conscient·e·s et qui les fragilisent assurément. Au sein de ces deux localités, les liens communautaires sont très forts et la « réputation » est au centre des relations amicales et professionnelles. Il y a « nous » et il y a « eux ». Le groupe, que je ne peux concevoir que comme lieu de rassemblement, peut se révéler excluant — un pouvoir antinomique similaire à celui du langage que mon travail artistique ne cesse d'explorer.

### **Des paroles en côtoisement**

Comme à Marseille, je propose de faire de la parole la matière première de l'œuvre et, par suite, l'écoute et la rencontre. Je suis convaincue que seuls ces trois ingrédients peuvent faire bouger les certitudes, les clichés, les croyances de chacun·e (y compris les miennes ?). Plusieurs personnes, issues d'horizons divers, habitant la France entière, travaillant parfois à l'étranger, sont invitées à Vagny. *Être avec* d'autres expériences de vie, les questionner, les comparer et les relier aux siennes, fait bouger nos représentations de soi et des autres. Se côtoyer : vos côtes contre les miennes se soulevant pour inspirer l'air que je viens d'expirer. Notre corps, notre présence nous ancrent dans un *nous*, que j'identifie comme affectif, d'interdépendance, du commun - plutôt qu'un *nous* d'appartenance ou d'identification. Chaque conversation, que l'on y participe ou que l'on y assiste, est un flux de dons reçu et émis. Ce flux se retrouve au cœur du projet que j'imagine.

Notre côtoisement, justement, ne durera que quelques semaines. Tout s'enchaîne vite. Suite au visionnage d'une courte vidéo pédagogique et au placardage d'affiches au sein de l'établissement, 26 élèves, âgés de 13 à 15 ans, se portent volontaires pour participer à l'œuvre *Forum*. Nous nous rencontrons une première fois sans d'autres attentes (pour ma part) que celles de les entendre parler de ce qu'ils aiment, ce qu'ils détestent, ce qui leur fait peur ou les passionne, ce qui les fait se lever le matin ou, au contraire, les décourage. Je tente d'établir un climat détendu et joyeux, non pyramidal, où les échanges sont spontanés et les paroles libres. Puis, une fois rentrée à l'atelier à Aubervilliers, je réécoute les enregistrements de nos conversations et en dégage des thématiques. Chaque thématique soulevée par au moins un·e élève me fait penser à un livre lu, une interview entendue, une conférence appréciée, la rencontre passée d'une personne que j'ai envie d'inviter à mon tour à échanger avec les élèves. Je décide d'inviter à Vagny différentes personnes, dont les paroles et les présences me sont précieuses : Nelly Pons, Édouard Elias, Isabelle Salem Diego, Khaled Miloudi, Joffrey Becker, Leslie Kaplan.

16. Benoit Coquard, *Ceux qui restent. Faire sa vie dans les campagnes en déclin*, Paris, La Découverte, 2019.

Chacun d'entre eux rencontrera deux groupes de treize élèves pendant deux heures. Ils sont invité·s à intégrer le groupe d'élèves, c'est-à-dire : participer aux conversations au même titre que n'importe quel·e protagoniste. Personne n'est en charge de mener la conversation. Je ne leur demande pas d'aborder certains sujets spécifiques (qui seraient liés à leur travail et/ou engagements), mais au contraire, de se laisser embarquer dans l'énergie du moment. Les habitudes et les schémas de construction relationnels sont si forts qu'il a souvent été difficile, voire impossible, pour les enfants comme pour les adultes, de ne pas tenir le rôle qu'on attend d'eux et eux - l'adulte qui organise le temps passé ensemble et rythme le débat; l'enfant qui ne contredit ni ne « bouscule » l'adulte invité. Un invité notamment pense comprendre les enjeux relationnels que j'expérimente ici, tout en accaparant la parole. Je me retrouve impuissante face à son attitude qui renforce plutôt que détricote ces rôles.

À l'inverse, les sessions de rencontre avec Khaled Miloudi déconcertent particulièrement les adolescent·e·s : il parle très peu, il est lacunaire, répond souvent simplement par « oui » ou par « non » à leurs questions. Ils n'osent pas le bousculer ni poser de questions trop frontales quant à son passé, qui leur semble être douloureux. Une impasse semble s'échafauder pour elleux, qui me jettent des regards interrogateurs, appelant à l'aide. Aux élèves d'aller vers l'adulte et de le sortir de son mutisme, de son retrait.

À l'instar du forum romain ou du forum virtuel sur internet, le projet crée un lieu public de rencontre et d'échanges. Le groupe est assis sur une plateforme circulaire de cinq mètres de diamètre recouverte de cuivre, installée dans la cour de l'école. C'est là que toutes les conversations prennent place. Des traces d'oxydation s'y sont formées à l'endroit où les corps sont restés plus longtemps en contact. Sur une surface initialement neutre, des signes apparaissent, sorte de mémoire de tout ce qui est advenu durant ces moments passés ensemble à discuter.

Si le projet est accompagné par une enseignante en arts plastiques ainsi que par la direction du collège, ni l'une ni l'autre n'assistent aux rencontres ni n'assurent l'accueil des invité·s. Nous sommes dans l'école et tout à la fois un peu en dehors, avec le sentiment factice que nous y agissons de façon autonome.

Durant les rencontres, je me tiens à l'extérieur de ce cercle de parole. Je veille sur la technique, sur le soleil qui nous surplombe (nous sommes au mois de juin), qui inquiète l'infirmière du collège et notre caméraman, sur les bruits environnants inhérents à la vie d'un collège et aux voisins des maisons qui le bordent, qui désespèrent nos deux preneurs de son. J'essaie de ne pas être la médiatrice entre les élèves et l'invité, afin de les laisser se débrouiller ensemble.

### **Enregistrer, monter, restituer la parole**

Les rencontres sont également le lieu du tournage d'un film, *Treize années en présence*<sup>17</sup>. Le film n'est pas un documentaire : il ne cherche pas à cerner ce qui se passe lors du tournage mais se sert de la part de fiction que produit tout montage (postproduction) pour donner à percevoir une réalité.

Depuis les Vosges, des adolescent·e·s discutent, échangent des idées. La parole est répartie : l'aisance des uns, le courage des autres les poussent à prendre la parole, tandis que d'autres encore les écoutent et observent. Ces rôles, qu'ils performant sans y penser<sup>18</sup>, se retrouvent au cœur de leurs conversations. Jouissant de treize années de présence en ce monde, elles et ils nous racontent que, parfois, « parler ne dit rien ». Deux histoires de personnes de leur âge, dont les paroles ont été ignorées, se croisent.

L'une de ces histoires les touche particulièrement : le mois dernier, une jeune collégienne s'est suicidée après avoir subi des faits de harcèlement de la part de certaines camarades au sein et en dehors de son établissement scolaire, dans le Pas-de-Calais. Le second récit leur semble lointain : de jeunes adolescents, désignés en tant qu'« émeutiers », descendent dans les rues de Seine-Saint-Denis pour protester par le feu, la brisure et le bruit, suite à la mort de Nahel. La collégienne, comme les acteurs de ces rassemblements en banlieue parisienne, ont parlé pour tenter de faire exister leurs réalités, sans que celles-

17. *Treize années en présence*, 2023. Vidéo numérique couleur, film couleur 8 mm, son stéréo, 33 min 46 s. Montage, Emilien Awada ; montage mixage son et *sound design*, Stéphane Rives ; musique, Benjamin Aman ; étalonnage, Alexandre Lelaure ; traduction anglaise, Daniel Levin Becker.

18. Ce texte tend à cerner ceci : le seul fait que la parole soit donnée, donc permise, ne suffit pas au locuteur·e pour la prendre. Le mécanisme n'est pas simple. Se sentir légitime pour prendre la parole dépend du caractère de chacun, mais aussi des normes sociales intégrées inconsciemment (liées à la race, au genre, à la classe sociale, et à bien d'autres choses encore).

ci trouvent d'auditoire. Si les mots peuvent être des actions, le silence auquel la parole peut être confrontée agit lui aussi. Dans les deux cas, la violence (contre soi-même, contre des biens matériels) a semblé être la seule et ultime réponse possible face à ce silence. La diversité des réactions des adolescent<sup>s</sup> de Vagney dépend notamment de leur capacité à se projeter, ou non, dans les situations dont ils sont témoins. Cela rejoint les questions soulevées à Marseille : sans prétendre pouvoir connaître les réalités quotidiennes de l'autre, comment être poreux<sup>s</sup> afin de vivre ensemble au sein d'une société partagée ? Comment reconnaître, via une multitude de biais qui nous sont propres, ce que nous ne connaissons pas ?

En juin 2024, soit un an après le tournage du film à Vagney, celui-ci n'a malheureusement toujours pas pu être montré aux élèves qui y ont participé, la direction de l'établissement n'étant pas décidée à l'inscrire à son agenda. En participant à un tournage, toute personne donne sa confiance au réalisateur<sup>c</sup>. Le montage que subissent en post-production les images et les paroles spontanées peuvent susciter un sentiment de déception, de dépossession et/ou de trahison chez la personne filmée - sentiments qui me semblent légitimes et que je cherche à éviter absolument. L'une des premières projections du film aurait dû être réservée à ses participant<sup>s</sup> afin que nous puissions ensuite en discuter : pour placer, encore une fois, la parole, l'écoute, le débat au centre de nos rencontres.

La restitution est évidemment un moment précieux à tout travail collaboratif : il s'agit de rassembler une dernière fois ce, celles et ceux qui ont cheminé ensemble. Elle marque à la fois un achèvement et une amorce de la place que prendront désormais les *outils* laissés par l'artiste dans les lieux, les esprits et les corps rencontrés. En travaillant en dehors des musées ou des centres d'art, *avec* et *pour* des citoyens et citoyennes, exercent-ils une influence différente ? Ce qui continue à vivre depuis mon départ des écoles marseillaises ou à Vagney, entre leurs murs mais aussi dans les têtes et les ressentis des personnes investies, est difficilement mesurable. Des protocoles, des dispositifs ou des objets ont été délégués - à activer à Marseille, à observer à Vagney -, dans les deux cas, je l'espère, à interpréter à l'aune de son expérience propre par tout<sup>e</sup> élève, tout professeur<sup>e</sup> qui les rencontreront.

Les œuvres produites dans ces deux contextes n'ont pas été pensées au départ pour être exposées dans des lieux dédiés à l'art. Elles le seront, dans un second temps, via de nouvelles formes, pour celles développées à Marseille : l'exposition « Faire connaissances », au centre d'art Ygrec, à Aubervilliers, en est la première tentative<sup>19</sup>. Un ouvrage, publié par Paraguay Press<sup>20</sup>, permettra également de repenser les œuvres et leurs dispositifs afin d'étendre leurs diffusions au niveau national, au sein de contextes éducatifs, ou pas. Un livre à annoter, à corner, à ancrer dans le présent afin d'activer les œuvres par et avec tout un chacun (enfant comme adulte). Des œuvres, qui ont d'abord vocation à infiltrer l'école, se tournent donc désormais vers la société.

19. « Faire connaissances », exposition personnelle. Commissariat: Guillaume Breton & le BHI, Aubervilliers, centre d'art Ygrec, 14 septembre - 9 novembre 2024.

20. *Tu peux répéter ? - écrire, parler, expérimenter les langues avec Marianne Mispelaëre*, Paris, Paraguay Press, 2025



1



2

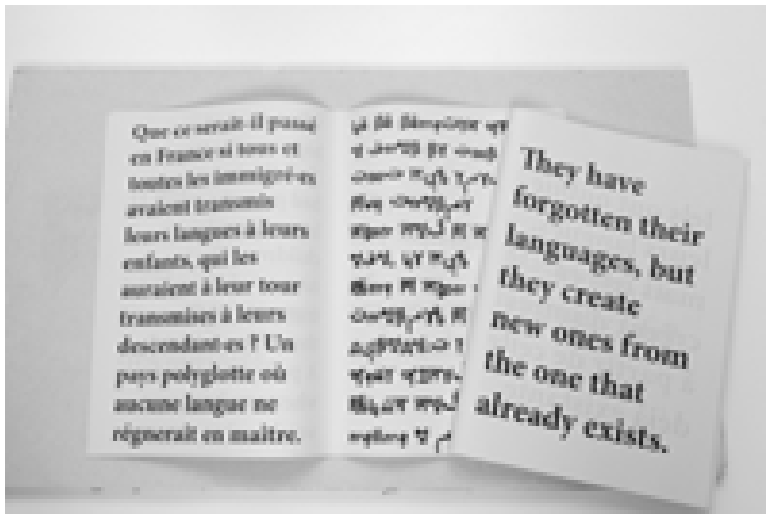
1 & 2. *Forum*, 2023, 1% artistique, collège du Ban, Vagney (Vosges) performances relationnelles (rencontres): dispositif de parole en cuivre et bois, installations murales pérenne: cuivre et bois, diptyque photographiques, film « Treize année en présence » (33 min 46 sec) © ADAGP, Paris, photo: Marianne Mispelaëre



3



4



5

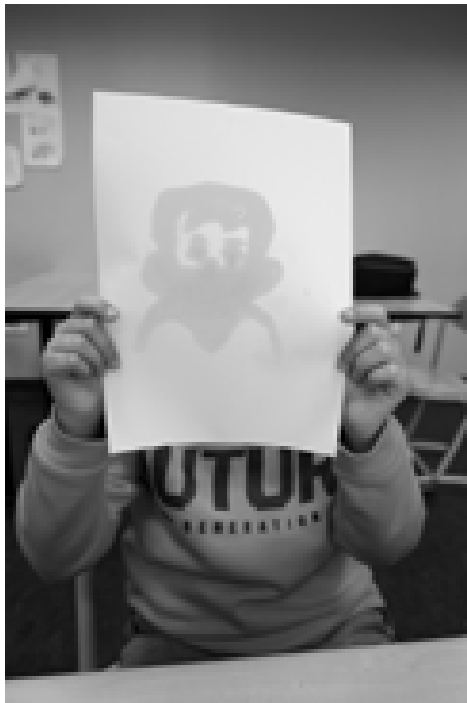
- 3 & 4. La Marseillaise, typographie du collège vieux Port, 2020-2023, typographie, fichiers .otf, pochoirs, affiches, livret pédagogique. La typographie La Marseillaise est réalisée en collaboration avec So-Hyun Bae et Federico Parra Barrios, graphistes et dessinateur-rices de caractères, dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires « Les langues comme objets migrants » (médi-prod.: *thankyouforcoming*). © ADAGP, Paris, photo: Marianne Mispelaère
5. *La langue est synonyme de promesse*, 2023, édition d'artiste, 182 pages, bilingue FR/EN, bi-typographique Minion / La Marseillaise, impression numérique sur papier 80g/m<sup>2</sup> 21x29,7 cm, © ADAGP, Paris, photo: Marianne Mispelaère



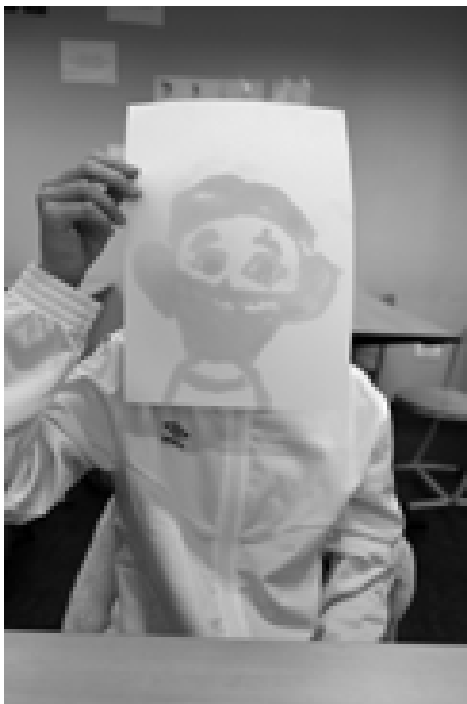
6



7



8



9

7, 8 & 9. *Être un être traduit*, 2021, protocole de dessin, 21x29,7cm chaque, huiles alimentaires sur papier. Œuvre réalisée dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires «Les langues comme objets migrants» (méd.-prod.: *thankyouforcoming*). © ADAGP, Paris, photo: Marianne Mispelaëre

# La médiation, la curation et tout ce qu'il y a entre : tentatives d'accompagnement des pratiques collaboratives

Marie Plagnol

Curatrice et médiatrice, j'envisage les projets que je mène ou accompagne comme autant d'occasions de susciter des rencontres entre des altérités. Le projet de co-création « Perceptions », mené au CAC Brétigny en co-curation avec Ostensible, rassemble ainsi personnes voyant<sup>es</sup>, mal voyant<sup>es</sup> et aveugles. Chacun des modes de perception, des expériences singulières et des vocabulaires artistiques que les participant<sup>es</sup> ont développés aux côtés des artistes Nicolas Faubert et Mona young-eun Kim participent d'une création collective et d'une démarche commune de sensibilisation aux enjeux d'accessibilité. Le projet comprend l'expérience du handicap comme pouvant ouvrir des possibles créatifs, offrir des alternatives aux imaginaires dominants. Il s'inscrit dans une démarche anti-validiste, en opposition au système d'oppression qui fonde la hiérarchie symbolique entre personnes valides et personnes handicapées. Au fil de la définition d'un tel projet, en accompagnant les artistes lors des temps de co-création avec les participant<sup>es</sup> ou en réfléchissant aux textes qui le racontent, je m'interroge sur les mécanismes qui permettent ou entravent le travail collectif; sur ce qui facilite ou empêche les artistes, participant<sup>es</sup>, médiateur·rices et curateur·rices de déconstruire, au moins le temps que la collaboration adviennent, les rapports de domination qui traversent nos sociétés.

## Entre médiation et curation

L'accompagnement des processus de formation d'un collectif au travers de la rencontre entre des pratiques artistiques et des individus ou groupes a priori non-artistes est au cœur du travail mené au CAC Brétigny, où j'ai été responsable communication et médiation de 2022 à 2025. Dirigé par Céline Poulin de 2016 à 2023, le centre d'art est un lieu où se pense et s'institutionnalise la co-création<sup>1</sup> comme un espace de programmation,

1. Voir notamment Céline Poulin et Marie Preston avec la participation de Stéphanie Airaud (dir.), *Co-Création*, Éditions Empire-CAC Brétigny, 2019.

signée par des curateur·rices. La place donnée aux pratiques collaboratives au sein du projet de direction de Céline Poulin s'incarne également dans l'attention accordée à la manière dont les artistes sont accompagnés dans leur rencontre avec les structures partenaires des projets et les personnes avec lesquelles ils collaborent. Les artistes, invités par des curateur·rices (membre ou non de l'équipe), sont également accompagnés par un·e médiateur·rice. Mon poste m'amène à curater au CAC Brétigny plusieurs projets de co-création, à en accompagner d'autres comme médiatrice. Si je devais le définir rapidement, je dirais que mon rôle est d'établir et d'entretenir le lien entre des artistes, des personnes qui ne se définissent pas comme artistes et des institutions : le centre d'art pour lequel je travaille comme les structures (écoles, centre sociaux, établissements pénitentiaires...) qui accueillent les projets. J'ai cependant bien souvent du mal à dire où commence la médiation et où s'arrête la curation, si ce n'est dans la question de la signature des projets (l'on signe en tant que curateur·rice, beaucoup plus rarement comme médiateur·rice). Pour dénouer les fils (ou resserrer les nœuds qui les lient) de la médiation et de la curation dans ma pratique d'accompagnement de pratiques collaboratives, je me suis entretenue avec Laura Burucoa et Élise Courcol-Rozès. La première a mené plusieurs projets de co-création au CAC Brétigny. Elle a d'abord été accompagnée en 2021 par la curatrice et responsable de production du centre d'art Camille Martin pour la résidence *Deux fois mille*, puis l'exposition *En attendant les voitures volantes*, réalisée avec les lycéer·nes rencontrés au cours des dix mois passés dans *l'Edutainer*, sur le parvis entre le centre d'art et le lycée Jean-Pierre Timbaud. Elle a également participé au programme *Elger*, co-curaté par Fanny Lallart et Céline Poulin et accompagné par l'équipe de médiation du centre d'art. Je l'ai ensuite accompagnée en tant que médiatrice, autour de la résidence en milieu scolaire *L'équipe de rêve*, menée en 2022-2023 avec Aliette Salama. Enfin, nous avons collaboré ensemble à l'occasion d'une exposition curatée par le collectif Champs magnétiques dont je suis membre, où était notamment présentée une de ses pièces issue d'un processus de co-création. Avec Élise, nous échangeons au moment de cet entretien autour d'une invitation formulée collectivement par l'équipe du centre d'art à participer à une exposition en y montrant un projet issue d'une collaboration avec des groupes d'adultes et d'enfants, mais aussi d'un accompagnement en cours de construction où j'occupe une place de curatrice et médiatrice pour une résidence de recherche et de co-création avec des détenus. Les différents modes d'accompagnement de ces deux artistes font sans cesse se croiser, autour de leurs pratiques collaboratives et socialement engagées, les « casquettes » de médiatrice et de curatrice. Avec elles, je me suis demandé quel est le rôle de la médiation et de la curation au fil de nos collaborations, mais aussi dans chacun de leurs projets où elles « font avec » des personnes a priori non-artistes. Nous nous sommes interrogées sur les formes de relations qui se tissent dans ces contextes, sur ce qu'il nous faut déconstruire de réflexes relationnels hiérarchisés pour permettre la rencontre, pour travailler ensemble et non sous la direction de quelques un·es.

### **Rassembler des altérités : l'amitié comme outil**

Les pratiques que je qualifierais ici de collaboratives – pour désigner largement les diverses formes allant de la création signée collectivement à la participation des publics à une œuvre signée par un·e artiste, en passant par toutes les propositions de faire quelque chose que l'on nomme artistique ensemble – rassemblent des altérités dans des processus dont les participant·es doivent définir ensemble le fonctionnement. Comme l'écrit Marie Preston, artiste et chercheuse dont les travaux pensent et expérimentent la co-création, « pour s'inventer en tant que collectif, chaque groupe doit décider de gestes instituants spécifiques à son fonctionnement. Cela suppose que des "artifices", des "institutions" soient mis en œuvre. L'artifice "tente de faire fuir les agencements qui, dans une situation donnée, bloquent, enferment les capacités d'agir." Il consiste à inventer de nouvelles habitudes et à croire en leur potentiel effet transformateur. Il nous oblige à des "décalages" et à réfléchir à ce qui semble "naturel"<sup>2</sup>. » Il s'agit donc bien de travailler les relations des participant·es entre eux et le rapport de chacun·e au projet collectif, de nous confronter aux difficultés que posent la constitution d'une communauté permettant à des altérités – à des personnes différentes de par leurs origines sociales, leur race ou leur genre, leurs conditions économiques et juridiques ou encore leurs habitudes de vie – de collaborer.

2. Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-création*, dir. Marie Preston & Céline Poulin, éditions Tombolo Presses et CAC Brétigny, 2021, p.207.

L'amitié me semble pouvoir être un outil conceptuel intéressant pour penser nos manières d'expérimenter des modes de collaboration divers, de créer des relations d'affinités se donnant pour défi si ce n'est pour base l'horizontalité. L'amitié a des sens multiples et larges, qui font son intérêt et son importance. Si l'amitié en tant que relation privilégiée entre deux personnes est fondamentale, il serait réducteur de la limiter à une relation advenant par la rencontre circonstancielle entre deux personnes qui ont la possibilité de faire connaissance et le temps nécessaire au développement de leurs points communs. J'entends donc ici l'amitié dans un sens pluriel, comme un ensemble de relations d'affinités, de collaboration ou de partage basées sur l'échange, posées comme un choix libre par les parties qui acceptent de se faire confiance, dans un rapport d'égalité – si ce n'est en toute chose du moins dans le cadre de la relation. L'amitié peut alors être politique, au sens donné par Roland Barthes du terme : « Il faut naturellement entendre : politique au sens profond, comme ensemble de rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde<sup>3</sup> ». En tant qu'elle est un de ces rapports humains possible, l'amitié accède à la capacité de contribuer à fabriquer du collectif – si ce n'est le monde.

L'artiste Céline Condorelli, dans *The Company She Keeps*, envisage au travers de cinq conversations entre amis l'amitié comme une forme de solidarité. Elle pose notamment à la sociologue et écrivaine Avery F. Gordon la question suivante : « Nous avons parlé de la façon dont un certain type d'anciens *boys club*, d'homosocialité masculine, caractérise les cercles intimes du pouvoir; on la désigne habituellement comme de l'amitié. Cette acception s'inscrit dans la notion dominante qui veut que la politique soit basée sur la division entre amis et ennemis. [...] Pourrais-tu me dire quelque chose des amitiés dont nous ne voulons pas<sup>4</sup> ? ». Son amie lui répond que : « Les positions organisationnelles imbriquées de l'élite au pouvoir et le processus de socialisation intergénérationnelle de la reproduction de l'élite dépendent entièrement d'une certaine amitié et de l'entretien de relations personnalisées. L'amitié n'est pas seulement un plaisir, une zone d'autonomie et parfois une arme des faibles, mais aussi une modalité importante par laquelle les puissants reproduisent leur pouvoir de manière intergénérationnelle et au sein de leurs réseaux idéologiques<sup>5</sup> ». L'amitié entre puissants serait donc, au sein de réseaux servant la reproduction sociale de l'élite, une manière de maintenir, à travers les générations, les mêmes au pouvoir.

Cette forme d'amitié non désirable selon Condorelli et Gordon repose un problème dont s'empare Jacques Derrida. Dans *Politiques de l'amitié*, le philosophe contemporain français nous confronte à la question de l'amitié comme constitutive du politique<sup>6</sup>. Il s'agit de dépasser la logique de la ressemblance – qui fonde l'amitié sur le partage de caractéristiques communes – afin d'ouvrir nos communautés à l'altérité. Condorelli, quand elle rappelle que l'amitié des *boys club* repose sur la distinction entre ami et ennemi, pense très probablement aux théories de Carl Schmitt auxquelles Derrida s'oppose, cherchant à déconstruire une vision de l'amitié supposant que les amis partagent des caractéristiques qui excluent de leur relation des ennemis. Selon lui, l'un des problèmes fondamentaux des conceptions de l'amitié ayant dominé l'histoire de la philosophie occidentale est ainsi celui de la ressemblance. Les compréhensions de l'amitié basée sur la logique de la ressemblance sont refusées par Derrida en tant qu'elles ne permettent pas l'émergence de communautés inclusives.

La recherche d'une politique désirable de l'amitié suppose donc de s'intéresser à l'opposé du même et de la ressemblance : à la place faite à l'autre et plus largement à l'altérité. L'on peut notamment interroger la manière dont nos démocraties contemporaines se sont construites, dont elles ont pensé l'accès à la citoyenneté et aux bénéfices

3. Roland Barthes, *Mythologies* [1957], Paris, Seuil, 2014, p.253.

4. "In our previous conversation we talked about how a certain kind of old boys club, of male homosociality, characterises the intimate circles of power; it is usually called friendship. It lives within the overpowering notion that politics is based on the division between friends and enemies. While it is useful to undo the romantic ideas we might have about abstract or philosophical notions of friendship, we have somehow inherited this legacy, what you call "the great institutions that men have invented and forced upon the rest of us: the military, the monarchy, the monastery, the prison, and the factory". Could you tell me something about the friendships we don't want?", Céline Condorelli, *The Company She Keeps*, Londres, Book Works, 2014, p.83.

5. "The interlocking organizational positions of the power elite and the intergenerational socialisation process of elite reproduction is completely dependent on friendship of a certain sort, and on the cultivation of personalistic relationships. Friendship is not only a pleasure, an autonomous zone and sometimes a weapon of the weak, but also an important modality by which the powerful reproduce their power intergenerationally and within their ideological networks.", *id.*

6. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

qui lui sont associés. La politologue Réjane Sénac s'intéresse ainsi dans *Les non-frères au pays de l'égalité* à la manière dont la République française a défini ses critères d'appartenance. Il s'agit selon elle « d'analyser les interactions entre l'égalité, la liberté et la fraternité. La question fondamentale de savoir qui est un "frère" et qui est un "non-frère", au sens d'exclus de la fraternité républicaine, est un impensé de la République. Si la devise française était "Liberté, égalité, sororité", la place privilégiée des sœurs ne manquerait pas de faire débat. Il faut bien comprendre que, pas plus que la sororité, la fraternité n'a été, n'est, ni ne sera neutre et universelle<sup>7</sup> ». Penser l'importance symbolique de la troisième partie de la devise de la République française, qui donne la fraternité comme critère d'appartenance et donc d'accès aux promesses des deux premières parties, ouvre à une analyse de la manière dont la démocratie à la française – bien souvent donnée comme exemple d'une nation fondée sur l'égalité – est construite *par* et *pour* des ressemblants. Comme l'écrit Sénac, « la devise française incarne l'héritage historique et théorique d'une République où les "hommes blancs" tracent les limites du politique, en termes à la fois de ce qui est politique et de ce qui est politique<sup>8</sup>. » Sont exclus de la fraternité et donc des limites du politique tous les non ressemblants : ceux qui ne correspondent pas au critère « homme », comme ceux qui ne correspondent pas au critère « blanc ». Au contraire, le renouvellement du politique vers lequel tend la déconstruction entreprise par Derrida dans *Politiques de l'amitié* repose notamment sur l'inclusion de tou-tous aux liens amicaux qui structurent le social et fabriquent le monde – pour reprendre les mots de Barthes.

### **Le problème de la ressemblance et le défi de la collaboration**

Dans le champ de l'art contemporain, le problème de la ressemblance se pose de manière observable et observée<sup>9</sup>. Margot Bernard, alors étudiante à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris, le dit bien quand elle relate son enquête sur le statut social et économique des artistes : « Après le coup de fouet de ce nouveau paradigme – l'artiste est un travailleur<sup>10</sup> – j'imaginai une pratique artistique ayant une fonction vertueuse, créatrice de lien social entre les personnes, d'objets de réflexions et d'expériences. Ma vision située et limitée me laissait percevoir l'artiste comme catalyseur social, capable de diffuser des points de vue critiques et lucides sur son environnement. Mais en réponse, l'expérience de l'atelier et des conversations alentour ne dépassaient pas ce rapport au remplissage, à la création de pièces souvent statiques et exposées dans des espaces où je ne retrouvais, en tout cas pour l'instant, que des personnes qui me ressemblent. White cube, white people. La pratique artistique devenait pour moi la pratique du déni, de l'entre-soi et de l'ajout constant<sup>10</sup>. » Cette frustration ressentie, ici par une artiste, peut paraître un poncif. Bien qu'écoulé, le reproche de l'entre-soi de l'art contemporain – qui tient à distance nombre de personnes anticipant ne pas être les bienvenues dans les espaces d'expositions – parle d'un phénomène encore bien réel.

Les pratiques artistiques collaboratives induisent au contraire une rencontre avec des « autres », elles font sortir du domaine confortable du « même » dont parle Derrida. C'est bien souvent là que se situe à la fois leur difficulté et leur intérêt, comme le souligne Élise Courcol-Rozès : « En tant qu'intervenante, ta posture peut être perçue comme surplombante, et pourtant tu arrives dans un groupe qui est déjà constitué, qui a ses propres codes, son propre langage, etc. Toi par contre, tu es seule. Tu dois réussir à comprendre comment ça fonctionne, comment tu peux réussir à faire quelque chose ensemble. C'est très fragilisant. Passionnant, mais très fragilisant pour les artistes. » Le défi est de taille.

Cet état de fait, ce défi de la collaboration, ouvre cependant la possibilité de tisser des relations d'affinités qui ne soient pas basées sur la ressemblance. Comme l'exprime Laura Burucoa aux personnes avec lesquelles elle collabore : « Moi, ça m'intéresse les ateliers parce que je trouve qu'on a toujours les mêmes histoires, les mêmes récits dominants, qui nous écrasent, et si je fais des ateliers, c'est pour *en entendre et en créer d'autres*. » Je pense ici à ce qu'écrivent Céline Poulin et Fanny Lallart à propos d'un projet d'interventions d'artistes dans différents contextes institutionnels (école, prison, centre d'hébergement d'urgence, etc) qu'elles curatent : « *Elger* est ainsi porté par l'idée, utopique mais importante, qu'à l'échelle de chaque groupe se jouent et se rejouent des lo-

7. Réjane Sénac, *Les non-frères au pays de l'égalité*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, p.8.

8. *Ibid.*, p. 12.

9. Voir notamment Samuel Belfond, « De l'école à la galerie : pourquoi les jeunes artistes s'évaporent-elles ? », *Manifesto XXI*, 2018.

10. Margot Bernard, *Praxis. Brèves histoires actives.*, Mémoire de recherche aux Beaux-Arts de Paris co-dirigé par Clara Schulmann & Jean-Yves Jouannais, 2024, p.32.

giques qui articulent plus largement une société. Dans cette dynamique, faire vivre d'autres types d'organisations collectives, essayer d'autres façons de faire ensemble, est une expérience d'émancipation politique forte<sup>11</sup>. » L'essence politique des pratiques collaboratives est peut-être là : dans l'opportunité qu'elles offrent de se rassembler sans se ressembler. Comme le dit Élise : « Souvent, [les participant·s] font déjà groupe entre eux. L'idée est donc de faire collectif, mais autrement ». L'on pourrait résumer ainsi l'ambition utopique des pratiques collaboratives : inventer des manières de faire collectif qui ne reproduisent pas les organisations collectives hiérarchisées et excluantes qui ont cours dans nos sociétés.

Élise poursuit d'ailleurs en disant : « Et c'est pour ça qu'avoir quelqu'un, médiateur·rice ou curateur·rice, en soutien à la fois purement humain et émotionnel – et artistique évidemment – c'est vraiment important ». Être accompagné, c'est déjà et surtout ne pas être seul. En échangeant avec Élise, j'ai pensé aux romans de science-fiction d'Ursula K. Le Guin, où l'on suit des personnes qui représentent une institution intergalactique ayant pour principe d'envoyer toujours une personne seule établir un premier contact avec de nouvelles planètes<sup>12</sup>. Alors qu'un groupe peut être perçu comme une invasion, une personne seule est en capacité de faire advenir quelque chose qui soit de l'ordre de la rencontre, une discussion, le début d'une relation d'affinité. Si l'artiste est un·e émissaire qui vient formuler à un groupe – déjà constitué ou non – une proposition de collaboration, le rôle des curateur·rices ou médiateur·rices peut déjà consister à être là en soutien, même à distance comme c'est parfois le cas. Il me semble que le rôle curatorial tout particulièrement peut être pensé comme une base arrière. Qu'il peut être un espace de discussion du projet artistique, d'accompagnement de l'artiste dans la définition de la proposition à adresser aux participant·s comme de ses ajustements tout au long du projet, et surtout d'encouragement. Laura le dit bien quand elle relate sa collaboration avec Camille Martin : « On faisait des points, je lui racontais des trucs et on discutait beaucoup. C'était un soutien moral et artistique. ».

### Se donner un langage commun

Si l'enjeu d'une politique de l'amitié non exclusive est de dépasser l'opposition dialectique entre le même et l'autre, il nous faut trouver un élément qui fasse le lien pour se rassembler sans se ressembler. Patrick Hayden, chercheur en philosophie, postule dans son article *From Political Friendship to Befriending the World* que « si, politiquement, les amis doivent avoir quelque chose en commun, alors à proprement parler ce "quelque chose" n'appartient à aucun des deux en tant que personnes individuelles, mais existe plutôt comme un troisième élément dans la relation entre elles. Ce troisième élément partagé en commun est mieux compris comme "monde"<sup>13</sup> ». En s'appuyant sur la philosophie d'Hannah Arendt<sup>14</sup>, il ouvre un horizon à l'amitié, qui – ancrée dans un réinvestissement du politique et de l'importance de la chose publique comme liant entre les êtres humains –, permet de dépasser l'opposition entre le soi et l'autre, entre le même et l'autrui. Comme l'écrit Patrick Hayden, « la réciprocité implique le partage non seulement comme l'échange d'objectifs ou de raisons utilitaires, ce qui laisserait les gens séparés dans leur intérêt égoïste, mais inclut le partage de quelque chose reconnu comme estimable, qui est ancré dans ou existe entre elles et eux en tant que tels : ce qui est joint ou partagé en commun<sup>15</sup> ».

N'est-ce pas en somme ce que proposent les pratiques collaboratives ? Il me semble que cette acception de la relation de réciprocité comme basée sur un commun qui dépasse les ressemblances ou différences existantes pour tisser du lien entre les parties prenantes, est intéressante pour tenter de définir ce vers quoi tendent les pratiques collaboratives. Ce dont les curateur·rices et médiateur·rices qui accompagnent le proces-

11. Fanny Lallart et Céline Poulin (dir.), *Elger. Conversations sur deux années d'ateliers artistiques en institution*, CAC Brétigny, 2023, p.5.

12. Ursula K. Le Guin, *La main gauche de la nuit (Le livre de Hain, Tome 4)* [1969], traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean Bailhache, Le livre de poche, 2006.

13. « If, politically, friends must have something in common, then properly speaking that "something" belongs to neither of them as individual persons but rather exists as a third element in the relationship between them. That third element shared in common is best understood as "world." », Patrick Hayden, « From Political Friendship to Befriending the World », *The European Legacy*, 20:7, p.745-764, 2015, p.752.

14. Voir Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [University of Chicago Press, 1958], trad. George Fradier, Paris, Pocket, 2002.

15. « [...] reciprocity involves sharing not merely as the exchange of instrumental purposes or reasons, which otherwise leave people separate in their self-interestedness, but includes sharing something acknowledged as estimable, which is embedded within or exists between them as such: that which is joint or shared in common. », Patrick Hayden, « From Political Friendship to Befriending the World », *op. cit.*, p.756.

sus par lequel des altérités peuvent former un collectif tendant vers l'horizontalité entre les créateur·rices se donnent pour mission de prendre soin. La proposition formulée par l'artiste aux participant·s de faire œuvre en commun, de s'engager ensemble dans un processus de création collective, peut être cette chose que l'on partage, qui est reconnue comme estimable et peut donc agréger autour d'elle. La proposition de participation à un projet artistique est bien souvent un prétexte pour faire et être ensemble, pour «faire vivre d'autres types d'organisation collective» - pour revenir à l'idée utopique défendue par Céline Poulin et Fanny Lallart.

Lorsque je demande à Élise comment elle définirait sa pratique de la co-création, elle me répond : «Ce qui m'a interpellée, c'est surtout la question du langage. Quand c'est une création personnelle, cela va être mes outils, mon langage, ma traduction alors que quand on s'engage dans un processus de co-création, pour ma part dans le cadre d'ateliers, il s'agira d'élaborer un langage commun. Et des outils communs. Le résultat sera donc également commun. [...] Tout le projet, du début à la fin, est censé être commun, même si je peux évidemment apporter, au même titre que les autres, ma personnalité, mon regard, etc.». Bien que l'artiste soit souvent au départ dans une position solitaire de rencontre avec un groupe, iel accepte en s'engageant dans un processus de collaboration d'essayer de faire partie du groupe, de trouver un langage commun. Ce qui ne veut pas dire qu'iel ne peut pas occuper une position qui lui soit propre, avoir un rôle particulier au sein du collectif en formation. Il en va de même pour les personnes accompagnant les pratiques collaboratives, notamment lorsqu'elles quittent leur base arrière. Comme le dit Laura : «Pour moi, c'est à la fois une aide de travailler avec des personnes qui sont là pendant tes ateliers, des travailleur·ses sociaux ou culturels, mais c'est aussi un travail en plus, de leur trouver une place...». Élise à son tour, me raconte s'être récemment posée la question pour un projet avec des jeunes dans un centre éducatif fermé : «J'étais accompagnée par [...] Chloé Angiolini que je connais très bien, avec qui nous avons nourri une collaboration à différents niveaux, une relation de confiance. [...] Cela a été vraiment une question, un débat, de savoir si elle participait ou pas aux ateliers. On en a parlé ensemble et avec la professeure qui était notre référente [...]. Finalement, on s'est dit que c'était mieux qu'elle ne soit pas là [...] parce que l'on ne savait pas quel aurait été son rôle et qu'il fallait un rôle, qu'elle fasse quelque chose de concret. En fait, on ne savait pas exactement comment la présenter aux jeunes.». Cette question de la fonction que chacun·e a dans l'élaboration d'un langage commun me semble intéressante pour penser ce que peut être une pratique d'accompagnement des pratiques collaboratives.

L'on pourrait ainsi envisager le travail de médiation à l'entour des pratiques collaboratives comme une pratique de la diplomatie. De mon expérience, les médiateur·rices ont souvent pour fonction d'établir et d'entretenir les liens entre les différentes institutions et personnes qui prennent part au projet. La conversation entre Louise Ledour - alors médiatrice au CAC Brétigny - et Fanny Lallart sur le rôle de «lien entre tous<sup>16</sup> les acteur·rices du projet<sup>16</sup>» que la première a joué dans l'accompagnement des artistes invitées par la seconde et Céline Poulin pour *Elger*, est parlante. Louise y dit notamment, qu'au-delà d'être un soutien administratif, organisationnel et émotionnel, elle joue un rôle important de facilitatrice des relations entre les artistes et les partenaires, que «le fait de prendre le temps de rencontrer les partenaires, de discuter de leurs attentes, nommer les choses au maximum, réfléchir à leur contexte est vraiment crucial<sup>17</sup>». Louise parle aussi de l'incompréhension de certains partenaires et raconte qu'«au début, pour plusieurs projets, j'ai ressenti que les partenaires attendaient un peu que les artistes prouvent leur légitimité et leur expertise<sup>18</sup>». Le·a médiateur·rice est alors garant·e de la proposition de l'artiste, au nom de l'institution culturelle qu'iel représente. Iel joue un rôle de diplomate, qui fait le lien entre différents contextes, car comme le souligne Louise : «Dans tous les cas, il faut s'adapter car quand le "monde de l'art contemporain", avec ses spécificités, rencontre [par exemple] le contexte de l'école, on se rend vite compte qu'il y a de grosses différences structurelles...<sup>19</sup>». Le·a médiateur·rice me semble avoir, au regard de mes expériences et de celles de praticien·nes comme Louise Ledour, un rôle d'intermédiaire entre une pratique artistique, son ancrage plus ou moins proche des institutions culturelles et de leur vocabulaire, de leur langage - pour reprendre les mots d'Élise - et des institutions

16. Fanny Lallart et Céline Poulin (dir.), *Elger. Conversations sur deux années d'ateliers artistiques en institution.*, op. cit., p.97.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p.98.

19. *Ibid.*

non culturelles, des personnes et des groupes qui ne parlent a priori pas le langage du « monde de l'art contemporain ».

### **Faire collectif entre les institutions**

Afin de penser le dépassement des problèmes de la ressemblance et des exclusions qu'il entraîne, il s'agit également de considérer chacune des parties prenantes d'une relation d'amitié désirable. Giorgio Agamben, philosophe contemporain italien, pense dans *La communauté qui vient* une forme de communauté composée de singularités qui ne peuvent être incluses dans aucune identité faussement universelle justifiant la séparation des individus en différents groupes<sup>20</sup>. Pour mettre en mouvement les lignes de démarcation entre différentes communautés excluantes, il affirme l'importance de chaque être humain. Agamben en appelle à la formation d'une communauté, celle qui vient, qui est sans cesse en train d'advenir et toujours à construire. Cette forme de communauté pourrait être rapprochée de ce qu'Hakim Bey qualifie de « Zone Autonome Temporaire<sup>21</sup> ». Comme le poète et écrivain anarchiste, Agamben pense en effet la communauté qui vient comme fondamentalement incompatible avec l'organisation étatique. Le philosophe nous encourage ainsi à repenser une communauté hors de ce qui a été établi et est maintenu – parfois avec violence. Il s'agit de nous détacher de l'Etat, de renoncer à la « fraternité » de la République française telle qu'analysée par Sénac pour construire une autre égalité, de nous distancier d'une conception de l'amitié politique basée sur la ressemblance pour construire une véritable politique de l'amitié.

À l'endroit des pratiques collaboratives et du défi de « faire collectif autrement » qu'elles cherchent à relever, l'organisation étatique dont parle Agamben s'incarne dans des institutions et les rapports d'autorité qui les ordonnent. C'est d'ailleurs là qu'Élise situe l'un des points clés de sa démarche : « C'est important pour moi dans mon positionnement vis-à-vis des participant<sup>es</sup> de pouvoir me détacher des institutions, même si ce sont elles qui m'ont conviée. Je cherche toujours à signifier au groupe que j'ai un pied dehors, que je ne fais pas partie de l'institution. C'est ce qui permet de créer un espace de liberté. Par exemple, je déteste le vouvoiement, alors qu'il est souvent attendu par l'institution. Je pose d'office une règle d'interaction en refusant d'être vouvoyée. [...] Pour être dans l'institution mais en-dehors. Faire un pas de côté. ». C'est souvent en étant dans une institution (culturelle) en la représentant ou en adoptant son langage que les médiateur-rices et/ou curateur-rices facilitent la relation avec d'autres institutions (scolaires, pénitentiaires, hospitalières...). Il s'agit cependant de ménager un espace au sein des institutions pour que les artistes puissent les déplacer, tenter d'y faire collectif autrement, et non de rejouer des dominations en les déplaçant d'un contexte institutionnel vers un autre. Comme l'exprime Laura : « Ça peut être vraiment lourd pour les artistes [...] de tomber sur des gens qui font des choses à tes yeux problématiques par rapport à l'institution, qui veulent trop instrumentaliser les participant<sup>es</sup>... ». Élise le souligne également au cours de nos échanges : les relations entre artistes et médiateur-rices ou curateur-rices influent sur ce qui a cours lors des temps dédiés à la collaboration. Ce sont des relations d'affinités, qui participent du processus de faire collectif. Qui peuvent donc favoriser la rencontre et la collaboration comme entraver la constitution de la communauté de créateur-rices, par exemple en rappelant les distinctions de statuts entre les participant<sup>es</sup>, en retraçant les limites qui les séparent entre des « mêmes » et des « autres ».

Au contraire, les pratiques collaboratives cherchent à constituer une communauté qui vient, qui est sans cesse en train d'advenir et donc toujours à construire. Lorsque Laura définit sa pratique de la co-création comme le fait de « créer un cadre qui laisse suffisamment de place pour que les personnes qui sont dans ce cadre puissent se saisir des outils que tu leur proposes et transformer le projet que tu avais initialement prévu », il me semble qu'elle accepte cette incertitude inhérente au fait de considérer que chaque collaborateur-riche est tout la fois absolument singulière et fondamentalement partie d'une communauté artistique. Je repense à ce que dit Marie Preston du travail d'*institution* nécessaire à la co-création, qui me semble toujours à faire, défaire et refaire. Ne faut-il pas sans cesse rediscuter des règles que les parties prenantes se donnent si l'on veut permettre la rencontre entre les participant<sup>es</sup> sur un mode quelconque, où chaque co-créateur-riche « de toute façon importe » pour reprendre les mots d'Agamben ?

20. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

21. Hakim Bey, *TAZ. Zone autonome temporaire* [Autonopedia, 1991], traduit de l'anglais (États-Unis) par Christine Tréguier, Paris, Éditions L'éclat, 1997.

Peut-être est-ce là un commun que peuvent se donner ceux qui tentent d'accompagner les pratiques collaboratives : faciliter la création du cadre de la collaboration, lui faire une place entre les institutions en adoptant une posture de diplomate, tout en laissant les artistes et les participant·s s'appropriier l'espace ouvert pour déplacer ensemble les logiques qui les ont rassemblés.

# Cheveux en bataille

Charlotte Attal

Le projet *Cheveux en bataille* mené par l'artiste et designer graphique Charlotte Attal en collaboration avec Le Bal et La Fabrique du Regard en 2024, s'inscrit dans une démarche à la fois artistique et pédagogique. Il a été réalisé avec la classe UPE2A (Unité Pédagogique pour Élèves Allophones Arrivants) du collège Jean Jaurès à Clichy, avec l'accompagnement de leur enseignante Jennifer De Carvalho.

Le projet trouve son origine dans une réflexion de Charlotte Attal sur la représentation des corps. Dans une société occidentale où domine une culture du cheveu lisse, souvent en lien avec les injonctions des critères de beauté normés, l'artiste souhaite, à travers ce projet, célébrer la diversité des cheveux et toutes les formes de frisottis, boucles et textures propres à une multiplicité d'identités et d'héritages. Les élèves de la classe UPE2A ont été invités à participer activement à cette démarche créative lors de 6 ateliers d'une durée de 2 heures. Ce fut pour eux l'occasion de pratiquer de nouveaux outils graphiques et photographiques, mais aussi de se familiariser avec des expressions liées aux cheveux dans la langue française. En explorant des expressions comme « tirer par les cheveux » ou « avoir un cheveu sur la langue », les élèves ont pu non seulement enrichir leur vocabulaire, mais aussi comprendre comment la langue française utilise les cheveux pour exprimer des émotions et des situations spécifiques.

Le projet *Cheveux en bataille* a culminé avec une restitution finale lors d'un festival organisé au Bal, où les créations des élèves ont été exposées. On pouvait y voir une série d'affiches en noir et blanc où sont partiellement visibles les expressions ou bien la plasticité déployée en atelier entre photographie et dessin. Cette présentation a offert aux élèves l'opportunité de découvrir le musée partenaire du projet et de voir leur travail mis en lumière dans un cadre professionnel. Pour beaucoup, c'était une première visite dans un lieu culturel de cette envergure, leur permettant de prendre conscience de l'impact de leur participation et de voir leur contribution valorisée au sein d'une exposition publique.











# Fabulation pour un procès

## Anticipation d'un film à venir

Marie Moreau

### **Le bureau des dépositions: sculpter le droit par le droit<sup>1</sup>**

*Fabulation pour un procès* est un projet de film-performance en cours d'écriture. Il commence par un geste, celui de réunir des personnes témoins, agent·s et co-auteur·s d'un ensemble de co-création aujourd'hui empêché et dissout : *Le bureau des dépositions* (2018-2023). Pendant cinq ans, un ensemble de dix co-auteur·s-performeur·ses (dont je faisais partie aux côtés de Mamy Kaba, Aliou Diallo, Mamadou Djouldé Baldé, Ousmane Kouyaté, Sarah Mekdjian, Saà Raphaël Moundekeno, Laye Diakité, Ben Moussa Bangoura et Pathé Diallo) ont créé des œuvres immatérielles performatives, œuvres vivantes, œuvres-milieu<sup>2</sup>. Ces œuvres avaient comme conditions (mentionnées dans nos contrats de cession de droit) une clause d'indivision et d'expression *intuitu personae* (qui est une locution latine signifiant « en fonction de la personne ») : si l'un d'entre nous venait à manquer, son absence portait atteinte à l'intégrité de l'œuvre. Voici par exemple un extrait du contrat type pour cession des droits d'auteurs dans le cadre des ventes de nos œuvres immatérielles performatives (voir l'article *Les pratiques forensiques du Bureau des dépositions. Œuvrer les limites du droit. Introduction à un contrat*)<sup>3</sup>.

1. Création en mai 2020 - octobre 2022 aux Subsistances (Lyon), dispositif Geyser.

<https://sensinterdits.mapado.com/event/54224-minen-kolotiri-sculpter-le-droit-par-le-droit>

2. Sarah Mekdjian, Marie Moreau, « Expulsions, œuvres-milieus et recours au droit », *Multitudes* 2022/2 (n° 87), p. 130-138.

3. Sarah Mekdjian, Marie Moreau, « Les pratiques forensiques du Bureau des dépositions. Œuvrer les limites du droit. Introduction à un contrat », *Au-delà des angles du champ*, 2022.

#### « 4-C Conditions administratives de la livraison

Les Parties reconnaissent que :

*En cas d'absence involontaire d'un ou plusieurs co-auteurs résultant de l'évolution de leur situation administrative pendant le temps de la résidence et pendant le temps de diffusion publique de l'œuvre (uniquement concernant tout événement privatif de liberté des co-auteurs en lien avec leur situation administrative pendant le temps de résidence et les temps prévus de de présentation publique, en particulier: arrestation, placement en centre de rétention administrative, expulsion, éloignement du territoire français, transfert dans un autre État, convocations administratives ou judiciaires):*

1. *La résidence ne peut être commencée ou poursuivie;*

2. *L'œuvre ne peut être diffusée;*

3. *Les Parties s'engagent à communiquer publiquement pour faire état de la situation et défendre la liberté de création artistique des co-auteurs, quels que soient leurs statuts administratifs;*

4. *L'institution s'engage à défendre auprès du public, des institutions publiques et privées, dans la presse, et par tous les moyens qui leur semble nécessaire, la liberté de création artistique des co-auteurs.»*

En effet, la majorité des personnes appartenant à cet ensemble étaient interdites du droit du travail puisqu'en demande d'asile. Par le droit d'auteur, nous pouvions céder nos droits contre rétribution (300 euros par exposition et par auteur<sup>4</sup>) à des centres d'art ou chorégraphiques français. Ce faisant, nous créions des liens de co-dépendance et d'engagement administratif avec des institutions d'État et les publics. Il s'agissait de prendre le droit au pied de la lettre pour rendre nos œuvres d'art opérantes juridiquement et politiquement, en affirmant et performant nos nécessaires co-présences, là où plusieurs d'entre nous étaient quotidiennement menacés d'éloignement et/ou d'expulsion du fait des procédures de la demande d'asile. Nous nous étions donc fait<sup>s</sup> œuvres, afin de ne pas être remplaçables ou séparables. Nos œuvres témoignaient directement des injustices produites par le droit des étrangers, injustices qui s'exercent sur les vies et morts des voyageurs clandestins et portent atteinte à nos liens<sup>4</sup>.

*Exercice de justice spéculative* a été la première performance : dix co-auteur<sup>s</sup>-performeur<sup>s</sup> assis<sup>s</sup> en demi-cercle, prolongé par un quart de cercle ou entouré par les publics, se levaient un<sup>e</sup> à un<sup>e</sup>, pour adresser des lettres, toujours reprises, réécrites, via un micro orienté vers un vide. Nos lettres s'adressaient à des responsables politiques et/ou de législations migratoires, elles portaient sur les conditions d'exil vécues, pour la plupart de leurs co-auteurs, entre la Guinée et la France, en passant par la Lybie, le Maroc, l'Espagne, la Méditerranée. Elles témoignaient ensuite des multiples continuums de frontiérisation qui sont les conditions de capture de la force de travail : le travail ubérisé, sous-traité et clandestinisé de livraisons à vélo - entre autres. Nos lettres s'adressaient au vide structurel de justice et à ses effets mortifères. Après « dépôt » de nos lettres au micro, nous reprenions nos places assises et nous « discussions », nous palabrons en présence de l'audience-public rendu « témoin ».

#### **Empêchement et dissolution : limites de la portée politique des œuvres d'art**

En juin 2022, alors que nous nous rendions à Bordeaux depuis Grenoble, invité<sup>s</sup> par le festival Chahut(s) et Arc en rêve pour exposer notre nouvelle performance *Minen kolotiri, sculpter le droit par le droit* au CAPC - musée d'art contemporain de Bordeaux, la police des frontières nous a arrêté<sup>s</sup>. Deux d'entre nous, Aliou Diallo et Saâ Raphaël Moundekeno, ont été placé en garde à vue. Grâce à la mobilisation des organisatrices du festival et d'Arc en rêve, ils ont pu être libérés mais ont été soumis à une Obligation de Quitter le Territoire Français. Ils n'ont pas pu rejoindre notre ensemble de co-auteur<sup>s</sup> à Bordeaux. Par la suite, grâce à une caisse de soutien initiée par Olivier Marboeuf<sup>5</sup>, Aliou et Raphael ont pu mener deux recours contre ces OQTF en versant de nombreux témoignages d'engagements et preuves de solidarité, mais les juges ont confirmé les OQTF en mai et septembre 2023. Celles-ci obligent les deux auteurs à la clandestinité d'une part et empêchent légalement le droit d'expression pour l'ensemble du *Bureau des dépositions* d'autre part. Depuis, cet ensemble est donc censuré légale-

4. <https://www.r22.fr/antennes/bureau-des-depositions>

5. <https://www.change.org/p/soutien-à-aliou-diallo-du-bureau-des-dépositions-le-combat-continue>

ment. Jades Devignes et Stéphanie Lecam en font une analyse dans leur étude de cas : « *Artiste-auteur et OQTF : quand le droit des étrangers fait fi du droit d'auteur et du droit de la sécurité sociale* »<sup>6</sup>. Cette dissolution vient acter les limites de projets artistiques dont la puissance d'agir politique vient se heurter à une justice répressive et aux contours parfois restreints de l'engagement politique des institutions artistiques qui nous avaient accueillis depuis 2018, dont nous espérons davantage de soutien.

### **Fabulation pour un procès : extraits d'un film à venir**

Malgré ces limites, le film-performance *Fabulation pour un procès* est pour moi une réponse à ces décisions de justice iniques. J'emploie le terme de « fabulation » à la suite d'une conversation avec Serge Gutwirth – qui nous a beaucoup inspiré par ses études sur les *commons*<sup>7</sup> – parce qu'aucun d'entre nous, institutions, co-auteurs, publics, n'a engagé de requête pour atteinte à l'intégrité des œuvres du *bureau des dépositions*, ce qui aurait ainsi permis d'éprouver juridiquement notre hypothèse de départ : le pouvoir de protection du droit d'auteur sur les vies de personnes menacées d'expulsion. Aucun procès n'est donc en cours. En menant le procès fictif de cette atteinte à l'intégrité des œuvres vivantes que nous avons co-écrites, il s'agit de protester contre l'atteinte à la dignité et aux droits humains entretenues par le droit des étrangers.

Grâce au film, une autre forme de dépositions pourra exister. Celle de nos mémoires d'un commun qui s'est formé autour d'une nécessaire entraide, d'un nécessaire vivre ensemble autorisé par la fabrique légale et légitime des co-crétions. Celui-ci s'organise autour de deux actes : le premier témoignera, comme pour la constitution d'un dossier d'instruction, de ce qu'a été le *bureau des dépositions*. Le second réunira les mêmes protagonistes pour mener la fabulation du procès. Les deux actes seront tournés en extérieur, dans différents espaces publics de la ville de Grenoble, où s'est formé le *bureau des dépositions* en décembre 2017. Les extraits qui suivent sont issus des versions éditées au Brouillon général ou imaginé depuis des conversations que nous avons aujourd'hui. Ce synopsis donne un aperçu des prises de parole que j'aimerais rassembler pour le film<sup>8</sup>.

### **ACTE 1, un dossier d'instruction filmé**

SÂA RAPHAEL MOUNDEKENO :

*Bureau des dépositions. Angle de transformation des politiques migratoires et des États-Nations capitalistes, version 1*, Éditions Brouillon Général, juillet 2018.

Lettre rédigée entre janvier et mai 2018 par Seigneur Essono, Mamy Kaba, Ousmane Kouyaté Mustafa Aliou, Mamadou Algassime Bah, Mohamed Camara, Pierre Chomette, Sarah Mekdjian, Marie Moreau, Ozigbo Uyi :

Nous, Bureau des dépositions situé au Patio Solidaire, lieu occupé et autogéré du campus universitaire de Saint Martin d'Hères, latitude 45.1667- longitude 5.7667, adressons nos lettres et demandons des réponses singulières de :

Monsieur Le Président de la République Française, Emmanuel Macron ;  
Messieurs, Mesdames de la Commission Européenne et responsables des politiques qui gèrent Eurodac ;

Monsieur le Président de la Commission Européenne, Jean-Claude Juncker ;

Omo Onoba D'Edo Uku (État d'Edo, Nigeria) ;

Monsieur le Ministre des Affaires Etrangères de France, Jean-Yves Le Drian ;

Monsieur le Ministre de l'Intérieur, Gérard Collomb ;

Monsieur le Maire de Grenoble Eric Piolle ;

6. Jade Desvisgnes, Stéphanie Le Cam, « Artiste-auteur et OQTF : quand le droit des étrangers fait fi du droit d'auteur et du droit de la sécurité sociale », Dalloz Actualité, 25 octobre 2023. En ligne.

7. Serge Gutwirth et Isabelle Stengers, « Le droit à l'épreuve de la résurgence des *commons* ». *Revue juridique de l'Environnement*, Édition de KLUWER, 2016, p.306-343.

8. Extraits des lettres de dépositions libres de droits : *Bureau des dépositions, angle de transformation des politiques migratoires et des États-Nations capitalistes, version 1*, Éditions Brouillon Général, juillet 2018 et *Exercice de justice spéculative, version 1*, Éditions Brouillon Général, juin 2019, et *Bureau des dépositions, Minen kolotiri, sculpter le droit par le droit, version 1*, Éditions Brouillon Général, avril 2023.

<https://shs.hal.science/halshs-04006177v1>

<https://shs.hal.science/halshs-02162590v1>

<https://shs.hal.science/halshs-01853732v1>

Monsieur le Président de l'Université Grenoble Alpes, Patrick Lévy,  
*Les politiques ont construit l'immigration comme un problème, ce qui produit des stigmates, des stéréotypes. Au-delà de la défiance habituelle vis-à-vis des étrangers, il s'agit d'une politique rationnelle et néolibérale qui entend produire des masses précaires, corvéables et dociles. Les politiques exaspèrent l'image de l'étranger. Elles sont de plus en plus restrictives pour créer des masses de plus en plus précaires et flexibles. Ainsi s'organise un déni du droit d'asile. L'augmentation des délais de rétention, le tri de vrais et faux migrants ou réfugiés s'inscrivent dans un effort de dissuasion : la dissuasion de venir en Europe, mais plus encore celle de prétendre à des vies autonomes et vivables. Les frontières sont devenues des endroits de plus en plus épais qui tuent. Les personnes, prises dans les rouages administratifs, sont devenues des objets qui s'échangent entre États. Le voyage est sans arrivée. Tout quitter pour ne rien avoir. Les « transferts » de populations, que les États appellent « expulsions », « reconduites à la frontière », « mesures d'éloignement », fonctionnent comme des monnaies d'échanges dans les rapports de force financiers et géopolitiques entre les États, entre leurs intérêts, liés à des entreprises privées de la « sécurité ». Ce sont des politiques automatisées, auto-programmées pour dire « non », quand le « non » sert à faire fructifier leurs intérêts financiers. Nous, Bureau des dépositions, vous adressons ces premières lettres, écrites et débattues depuis le Patio qui est un endroit de mise à l'abri, pas un endroit de vie mais de survie.*

**OUSMANE KOUYATÉ :**

*Bureau des dépositions. Angle de transformation des politiques migratoires et des États-Nations capitalistes, version 1, Éditions Brouillon Général, juillet 2018.*

*Là où les vies sont dans l'ombre, nous, Bureau des dépositions, nous exprimons par l'écriture de lettres. Ce n'est pas une écriture par plaisir, ce qui n'empêche pas que la joie et le rire aient aussi leur place dans les lettres du Bureau des dépositions. Là où personne n'est à l'écoute, nous éprouvons des sentiments, nous exprimons des arguments. [...] Le Bureau des dépositions réouvre, débloque, ce qui est bloqué. Les lettres écrites doivent être à la vue de la presse, des citoyen<sup>ne</sup>s, de celles et ceux qui décident en notre nom. Nous leur disons comme d'autres l'ont dit avant nous : « not in our name », « pas en notre nom ».*

**MAMY KABA :**

*Exercice de justice spéculative, version 1, Éditions Brouillon Général, juin 2019.*

**Lettre de Mamadou Djouldé Baldé :**

*J'ai souffert, j'ai parcouru, le chemin m'a donné une leçon. Tant de personnes ont pris le désert, la Méditerranée, du Maroc à l'Espagne, de la Libye à l'Italie, j'ai survécu et j'ai de la peine pour toutes ces personnes qui ont laissé leur vie en espérant trouver une vie meilleure. Et cependant, l'Europe ce n'est pas le beurre comme le pensent les frères de l'Afrique. Je suis en Europe et j'ai l'impression d'être en enfer terrestre. Le courage, c'est la peur qu'on supporte une minute de plus.*

**SÂA RAPHAEL MOUNDEKENO :**

*Bureau des dépositions. Angle de transformation des politiques migratoires et des États-Nations capitalistes, version 1, Éditions Brouillon Général, juillet 2018.*

**Lettre adressée à l'Union européenne et à ceux qui votent ces mauvaises lois contre les personnes étrangères :**

*Les États font exprès de ne pas délivrer des papiers à tout le monde pour que d'autres puissent exploiter les sans-papiers dans des conditions difficiles, sur certains chantiers ou dans les sites touristiques de ski en montagne, ou dans les travaux de ménage. Depuis quelques mois à Grenoble, des personnes exploitées et sans-papiers font de la livraison de nourriture sur des vélos. Elles sont mal payées et victimes de Uber et des États qui autorisent que le droit du travail soit réduit à rien. C'est comme si les personnes donnent toute leur énergie pour ne rien avoir. C'est comme dans le domaine de la sécurité. Pour la sécurité c'est 12 voire 15 euros de l'heure pour la nuit. Celui qui te sous-traite va te payer 7 ou 8 euros par heure. Toi tu es sur le terrain dans l'insécurité. C'est parfois mieux que*

*rester toute la journée à ne rien faire. Dans l'attente des papiers, beaucoup deviennent fous. Être exploité devient préférable pour ne pas rester assis, passer toute la journée sans rien faire pendant des années, sans savoir quand le papier viendra. Ce sont les États qui sont responsables, en n'autorisant pas à travailler. C'est un cercle vicieux: pour se régulariser, il faut du travail; pour avoir du travail, il faut du papier. Il faut respecter l'homme. C'est l'homme qui fait le papier, pas le papier qui fait l'homme.*

L'un d'entre nous :

*On était devenu un ensemble de plaignants, les gens venaient nous voir pour entendre les horreurs produites par les politiques migratoires. Nous, le plus important était que malgré nos interdictions de séjour, nous avions le droit, par le droit d'auteur et nos co-présences, de nous exprimer librement et pas gratuitement, pas en demandant l'attention. Nous étions programmés par des institutions culturelles (Fond régionaux d'Art Contemporain, théâtres nationaux), nous étions attendus, rémunérés. Nous avons compris qu'il fallait parler de ce contrat de co-auctorialité qui nous liait et faisait de nos liens une œuvre, et que l'œuvre faisait que nous pouvions être autrement liés qu'en étant exploités sans droit ni titre ou en attente de papier. C'est devenu notre deuxième performance *Minen kolotiri* qui veut dire le contrat en peul, sculpter le droit par le droit, parce que nous pensions que par le droit d'auteur nous allions sculpter le droit des étrangers qui met en compétition et exploite, là où nous voulons l'égalité.*

MAMY KABA :

*Bureau des dépositions, *Minen kolotiri, sculpter le droit par le droit*, version 1, Éditions Brouillon Général, avril 2023.*

Lettre adressée à l'Union européenne et à ceux qui votent ces mauvaises lois contre les personnes étrangères :

*Article 1 - Objet du contrat*

*À plusieurs, nous sculptons des liens réciproques, qui nous excèdent et nous transforment.*

*Article 2 - Obligations réciproques*

*• 1<sup>ère</sup> obligation : Pour performer, nous devons être assis<sup>s</sup> tous ensemble, pour nous écouter, nous taire, dire ce qui nous arrive, et ne pas arriver à le dire, ne pas se comprendre et transformer ce que nous vivons. Cette obligation d'être physiquement tous<sup>s</sup> ensemble est primordiale, autrement dit c'est une priorité, c'est une obligation, sachant que nous avons été plusieurs fois séparés, contre notre gré.*

*• 2<sup>e</sup> obligation : Si une personne est absente contre son gré en raison de l'évolution de son statut administratif, nous ne pouvons plus faire assemblée, ni performer. La performance est atteinte dans son intégrité. Nous nous engageons à parler de la situation en public. Les institutions rendent publique cette atteinte.*

*• 3<sup>e</sup> obligation : Nous sculptons nos liens. Nous nous tenons physiquement ensemble, tentons d'écouter, de nous taire, de laisser parler, de traduire. Une vidéo, une bande-son, une photo, un film, un outil de visioconférence, un porte-parole ne peuvent se substituer à nos co-présences.*

*Seules des traces fragmentaires peuvent être produites et archivées en vue de l'exposition de notre problème auprès des tribunaux compétents.*

*• 4<sup>e</sup> obligation : En matière d'argent, au Bureau des dépositions, il y a un déséquilibre lié à nos différents statuts, ce qui implique une redistribution qui prenne en compte ces déséquilibres.*

*Les décisions en matière de redistribution se prennent en commun, à l'unanimité. Il y a nécessité que l'argent touché soit déclaré en droits d'auteur car tous les co-auteurs n'ont pas le droit de travailler, donc de toucher un salaire.*

L'un d'entre nous :

*C'était le 25 juin 2022, nous allions performer à Bordeaux, le festival *Chahut(s)* nous avait programmés depuis six mois, payé nos déplacements et nos droits d'auteur. La police des frontières nous a arrêtés en gare de Perrache, pour « un contrôle d'identité », comme ni Aliou, ni Raphael, ni moi, n'avions nos papiers, nous avons été arrêtés et emmenés au poste de police, ne pouvant nous rendre à Bordeaux.*

## ACTE 2, fabulation pour un procès filmé

JULIE VAN ELSLANDE :

(amie juriste active dans Jubilee, plateforme de recherche artistique bruxelloise<sup>9</sup>)

*Affaire fabulée de l'atteinte à l'intégrité des œuvres-milieu, œuvres vivantes et l'atteinte à la dignité de nos vies et de nos liens. Procès contre l'état français et l'union Européenne dans l'exercice du droit des étrangers, droit qui sépare des co auteurs-performeurs et entraîne donc ces atteintes:*

*Atteinte à l'intégrité des œuvres;*

*Atteinte au droit fondamental à l'expression et à la création;*

*Atteinte au devoir de solidarité, principe républicain.*

*Exemple de l'empêchement des œuvres:*

*Exercice de justice spéculative,*

*Minen kolotiri, sculpter le droit par le droit, et*

*L'œuvre inachevée: Autel-Hôtel, rester témoin jusqu'au bout.*

*Cas des co-auteurs Raphaël Moundekeno et Aliou Diallo arrêtés et enfermés le 25 juin 2022.*

*Auteurs concernés et témoins (à leur appel les auteurs se lèvent) : Ousmane Kouyaté, Mamy Kaba, Saâ Raphael Moundekeno, co-auteurs aujourd'hui empêchés dans leur co-créations et diffusions. Christophe Cardoën, ex technicien, public-ami et co-auteur, aujourd'hui empêché.*

*Pour les parties acquérantes, propriétaires et diffuseurs : Marie Roche, directrice du centre chorégraphique national Le Pacifique, Marie Quiblier, ex-coordinatrice du centre d'art de Grenoble.*

*Pour la partie de publics concernés : Brigitte, amie-public, Marlène Jouan, amie-public, Éléonor Gilbert, amie-public, Pépé, ami-public, ancien étudiant occupant du squat le Patio solidaire sur le campus de Grenoble, Colas Gorce, ami-public, Abderahmane Devèche, ami public.*

MAÎTRE NALLET :

(notaire)

*Cette fabulation pour un procès fait l'objet d'un dépôt aux archives départementales de l'Isère par l'acte notarié. Il entre ainsi dans l'histoire de France.*

MARIE MOREAU :

Je décris là la propriété des œuvres-milieu, œuvres vivantes, c'est-à-dire œuvres performatives, immatérielles et qui créent des obligations (*ob-ligeare*) par l'exercice du droit d'auteur : « Par et depuis l'artifice du droit d'auteur, des œuvres transformaient nos vies tout en rêvant d'anticiper et contrer un attendu politique : l'OQTF. En nous faisant co-auteurs, nous passions des registres différentiels d'étrangers invisibilisés, - attendus à l'expulsion, à l'exploitation - et d'auteurs valorisés (artistes ou chercheurs attendus à la création de plus values exploitables), au statut d'auteurs-performeurs d'un commun négocié dans l'indivision, *intuitu personae*. À l'instar du statut d'auteur, le contrat était devenu l'objet de l'œuvre performance *Minen kolotiri, sculpter le droit par le droit*.

JULIE VAN ELSLANDE :

Présente aux publics jurés et à la caméra les 25 contrats de sessions rédigés et signés en cinq ans de création et d'expositions des œuvres milieux. Elle lit là un extrait :

*Étant préalablement exposé que : LES CO-AUTEURS sont invités à participer à la programmation de CHAHUTS 2022, en tant que CO-AUTEURS d'une œuvre originale de l'esprit, de création et de recherche « Minen kolotiri. Sculpter le droit par le droit ».*

*« Minen kolotiri. Sculpter le droit par le droit » est une œuvre immatérielle, proces-suelle, en cours de recherche et de création, pour une durée indéterminée.*

*Cette œuvre s'organise autour d'un temps de performance en public, qui sera organisé lors d'une activation le dimanche 26 juin à 14h30 en co-organisation avec*

9. <https://www.jubilee-art.org>

*Arc En Rêve, centre d'architecture, dans le cadre de l'exposition commun, une architecture avec les habitants présentée dans la nef de l'Entrepôt du CAPC du 23 juin au 18 septembre 2022. Cette performance repose sur un protocole de co-présence physique des CO-AUTEURS, qui lisent, débattent, réécrivent leur contrat de co-autorialité en public. Ce contrat de co-autorialité fait l'objet d'une « palabre » qui reprend et transforme les articles de leur contrat. L'activation repose sur la co-présence physique réelle de l'ensemble des CO-AUTEURS. Les présentes ont pour objet de fixer, dans le cadre des présentations exposées ci-avant, les conditions de la cession des droits des CO-AUTEURS à Chahuts, cessionnaire.*

#### **ARTICLE 1 - OBJET**

*LES CO-AUTEURS cèdent, sous les garanties ordinaires et de droit, à L'ORGANISATEUR, qui accepte, leurs droits d'auteur afférents à « Minen kolotiri. Sculpter le droit par le droit », ci-après désigné par l'expression « l'Œuvre ».*

#### **ARTICLE 2 - CESSION DE DROITS D'AUTEUR**

*La cession des droits d'auteur visée dans l'article 1 du présent contrat est à titre non exclusif, pour le temps de l'activation publique de l'Œuvre, programmée le 26 juin 2022 à 14h30.*

Plusieurs concernés des institutions de l'art viennent ensuite témoigner : Marie Roche, directrice du Pacifique, centre chorégraphique grenoblois, et Elsa Simonelli, administratrice du Pacifique expliquent que la question des contrats était un travail considérable pour les auteurs et les institutions.

Émilie Houdent, membre du conseil administratif du festival Chahut(s), se lève et vient témoigner de la mobilisation des membres du Bureau des dépositions et des organisatrices du festival et d'Arc en rêve CAPC.

Raphaël témoigne sur leur remise en « liberté » affublée pour chacun d'une OQTF et raconte comment les juges, lors des deux recours menés contre ses décisions, ont reconnu les activités d'auteurs-performeurs, mais ont néanmoins confirmé les OQTF en mars puis octobre 2023.

Un des membres de l'assemblée vient expliquer que les confirmations des OQTF en septembre 2023, obligent les deux auteurs à la clandestinité d'une part et empêchent légalement le droit d'expression pour l'ensemble du Bureau des dépositions d'autre part.

Des enfants, dont ma fille et les filles d'Ousmane, sont venus s'asseoir parmi nous. L'un se lève pour dire que l'Union Européenne et la France sont condamnées pour atteinte à l'intégrité des œuvres vivantes, au droit fondamental à l'expression et à la créativité, ainsi qu'au principe républicain de solidarité et pour atteinte à la dignité de la personne.

Nous, les co-auteur·e·s, nous leverons et nous dirons, comme nous disions :

**MAMY, MARIE, OUSMANE, SÂA RAPHAEL :**

Prises de paroles en peul, français de France, forestier et soussou :

*Mamy Kaba, co-auteur d'œuvres-milieu, Marie Moreau co-auteurice d'œuvres-milieu, Ousmane Kouyaté co-auteur d'œuvres-milieu, Raphaël Moundekeno co-auteur d'œuvres-milieu,*

*Nous demandons l'abolition des frontières.*

*Nous ne voulons pas d'argent pour le dommage créé par ses atteintes à la dignité et à la création, nous voulons l'abolition des frontières et la liberté de circulation nécessaire à l'expression de nos dignités.*

*Nous voulons rejoindre nos mères librement.*

*Nous voulons que la mer et les montagnes où sont tués nos frères et sœurs, soient sanctuarisés. Comme on entre dans des parcs, nous entrons dans des cimetières à ciel ouvert où les noms des personnes tuées ont été volontairement effacés par le régime européen.*

*Nous voulons que nos souvenirs servent de bâtons dans les roues de ses régimes morbides.*

*Nous restons témoins jusqu'au bout*

*Nous ne voulons pas que les responsables de la France et de l'Union Européenne soient incarcérés parce que nous pensons que la France et l'Union Européenne sont déjà des prisons à ciel ouvert.*

**fin**



# Quelles stratégies contre les formes d'exploitation du travail artistique « socialement engagé » ?

## Ébauche d'une recherche-crédation appliquée aux formes juridico-politiques

Guillaume Maraud

Depuis le milieu des années 1990<sup>1</sup>, les pratiques artistiques socialement engagées dessinent les contours d'une nouvelle normativité artistique. Face à l'expansion de ce *procès de travail*<sup>2</sup>, il apparaît crucial d'inventer dès à présent les formes juridico-politiques capables de limiter, voire d'interrompre la reproduction des rapports de production capitaliste qui accompagne ces transformations du mode de production artistique.

**Terminologie.** Les « pratiques artistiques socialement engagées », syntagme encore en quête d'une définition précise, recouvrent des réalités variées mais qui ont en commun de donner corps à des dispositifs collaboratifs. Je souhaite, ici, traiter plus spécifiquement des problèmes juridico-politiques soulevés par des dispositifs qui mettent en rapport des acteur·e·s du secteur de l'art rémunérés, avec des sujets politiques non rémunérés issus des franges les plus exploitées et opprimées de la société (migrant·e·s, personnes incarcéré·e·s, mineur·e·s, personnes en situation de handicap, etc.).

**Problèmes-hypothèses.** Il existe déjà une littérature relativement abondante prenant pour objet les pratiques artistiques socialement engagées. Cependant, ces écrits fournissent généralement un modèle conceptuel visant à justifier le bien-fondé de ces pratiques présentées comme un mode de résolution éthique

1. Pour une perspective historique et géographique plus approfondie à propos de l'émergence de discours sur les pratiques artistiques socialement engagées, il est recommandé de se référer à l'ouvrage de Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres - New York, Verso Books, 2012, p. 1-9.
2. Dans la pensée marxiste, ce concept décrit l'activité productive, c'est-à-dire une activité technique de production mais aussi une dimension sociale et économique marquée par des rapports de domination dans le système capitaliste.

des contradictions historiques de l'art occidental. Cet article adopte une autre approche, en prenant au sérieux le caractère collaboratif des pratiques artistiques socialement engagées, non pas en tant que valeur humaniste abstraite, mais en soutenant, au contraire, qu'il est la preuve vivante de l'accomplissement d'un travail concret et social. Ce présupposé invite nécessairement à inscrire cette réalité dans le cadre d'une théorie explicative des *procès de travail* propres au mode de production capitaliste afin d'anticiper toutes les conséquences qui devraient être tirées des réponses apportées à la question suivante: qu'exploitent, au juste, les institutions et les artistes qui initient une pratique collaborative?

Le cadre théorique retenu pour rendre compte des contradictions entre le caractère social de la production artistique collaborative et son appropriation privée par quelques-uns repose sur la théorie de la valeur propre à la conception marxienne de l'exploitation capitaliste<sup>3</sup>. Toutefois, le concept de *plus-value* ne permet pas de restituer pleinement la spécificité des formes d'exploitation résultant des mutations de la société capitaliste dans sa phase néolibérale. Ainsi, cette analyse s'appuie sur des travaux récents qui actualisent le concept d'exploitation en recourant aux notions de «travail invisible<sup>4</sup>» ou encore de «travail gratuit<sup>5</sup>».

**Méthodes.** L'approche générale adoptée dans cet article consiste à lier l'enquête théorique critique à la pratique juridique et politique. Cette démarche repose sur l'idée que «le rapport économique est dans son mouvement réel la source du rapport juridique<sup>6</sup>» et que la politique reflète les conflits entre classes sociales issus des structures économiques. En ce sens, la structure juridique est flexible et adaptative, et répond aux conditions immédiates et changeantes de ces conflits, pouvant ainsi faire l'objet d'une recherche de type clinique<sup>7</sup>.

### **Le discours sur l'«engagement social», la propriété intellectuelle et le travail humain**

Pourquoi entreprendre une critique de nature juridique et politique prenant pour objet les pratiques artistiques collaboratives? Une telle démarche ne risque-t-elle pas de fragiliser davantage ces pratiques, déjà précaires, face aux canons individualistes imposés par les institutions culturelles qui régulent la production artistique?

Ces questions sont légitimes, d'autant plus que l'hégémonie de la création individuelle rend le financement des cocréations souvent complexe. Néanmoins, la mystification des pratiques collaboratives sous les formes abstraites de l'«engagement social» soulève des problèmes théoriques et pratiques majeurs (exploitation des collaborateurs<sup>c</sup>s, appropriation des ressources militantes et communautaires, *artwashing*), nécessitant un examen critique rigoureux. De fait, cette terminologie nourrit une perception faussée des réalités sociales et des rapports sociohistoriques de production dans lesquels ces pratiques s'inscrivent, en dissimulant deux structures élémentaires de la production artistique capitaliste, qui chacune correspondent à des fictions juridiques spécifiques:

3. Chez Marx, la théorie de la valeur décrit le mécanisme de la plus-value, c'est-à-dire la valeur supplémentaire non rémunérée, appropriée par le capitaliste sous forme de profit, produite par le travailleur au-delà de la valeur de sa force de travail (le salaire). Cette théorie fondamentale de l'exploitation est régulièrement discutée et actualisée en fonction des évolutions des rapports de production capitalistes. Voir par exemple Emmanuel Renault, «Ressources, problèmes et actualité du concept d'exploitation», *Actuel Marx*, vol. LXIII, no 1, Paris, PUF, 2018, p. 13-31 et en ligne sur Cairn.info.

4. Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital*, Leyde-Boston, Brill, 2018, p. 118.

5. La généalogie du concept de travail gratuit trouve ses origines dans le féminisme matérialiste italien, porté par des figures comme Mariarosa Dalla Costa et Silvia Federici, afin de dénoncer l'invisibilisation du travail reproductif. En France, cette tradition a été élargie à d'autres types d'activité, notamment par Maud Simonet, qui l'emploie pour désigner toutes les formes de travail non reconnues comme telles, exercées en dehors du cadre du droit du travail, avec peu ou aucune rémunération ou droits sociaux associés. Voir Maud Simonet, *Travail gratuit. La nouvelle exploitation ?*, Paris, Textuel, 2018. Ces analyses débouchent généralement sur des propositions communistes très hétérodoxes, en faveur d'un salariat généralisé et repensé, comme l'illustre, par exemple, Aurélien Catin dans ses travaux sur le travail artistique. Voir Aurélien Catin, *Notre condition. Essai sur le salaire au travail artistique*, Saint-Denis, Riot éditions, 2020.

6. Evgueni Bronislavovitch Pachoukanis, *La Théorie générale du droit et le marxisme: 1924*, Toulouse, L'Asymétrie, 2018, p. 97.

7. Pour une approche approfondie sur les cliniques juridiques, voir Éric Millard, «Sur un argument d'analogie entre l'activité universitaire des juristes et des médecins», *Droit et société*, 2007, p. 343-352.

1. **La propriété littéraire et artistique**, à travers le régime capitaliste du droit d'auteur et les rapports imbriqués entre ses deux composantes: le droit moral, d'un côté, et les droits patrimoniaux, de l'autre<sup>8</sup>;

2. **Le travail humain** et son organisation capitaliste par «un ensemble de règles juridiques propres à une activité que cet ensemble lui-même caractérise comme professionnelle et subordonnée»<sup>9</sup>.

À ce stade de l'évolution des formes d'art socialement engagé, les collaborations qui en découlent ne sont pas encore reconnues comme des rapports sociaux conférant des droits aux collaborateur·ices en tant que travailleur·uses et auteur·ices. Souvent, lorsqu'un tel dispositif est mis en place, un·e artiste reconnu·e comme professionnel·le de son secteur est mandaté·e par une institution culturelle afin d'initier un dispositif collaboratif. Dans un second temps, l'artiste recrute, de gré ou de force<sup>10</sup>, des collaborateur·ices pour mettre en œuvre le dispositif qu'il·elle a lui-même conçu sur la base de rapports informels, c'est-à-dire en dehors de tout cadre normatif juridique. Ce mécanisme peut être facilité par l'objet social du projet, et par des partenariats avec le milieu associatif qui met à disposition une main-d'œuvre bénévole essentielle à la réalisation de celui-ci.

C'est en grande partie ce mysticisme de l'engagement social qui voile «d'une brume fantomatique les produits du travail<sup>11</sup>» issus de l'exploitation des productions artistiques socialement engagées. Or à quoi correspondent ces produits du travail? En plus d'un budget de production, l'artiste «professionnel·le» perçoit généralement une rémunération, qui prend le plus souvent la forme d'un revenu au titre du régime des artistes-auteur·ices et, plus rarement, celle d'un salaire. À l'issue de la phase de production, les œuvres et leur documentation peuvent se matérialiser à travers divers formats tels que des films, des publications, des installations, un spectacle, des expositions, lesquelles tendent à entretenir une vision brouillée concernant les filiations entre coauteur·ices. En pratique, la paternité de ces productions demeure principalement associée aux artistes professionnels, seuls acteur·ices sociaux capables de monnayer ces expériences contre des formes de reconnaissance symbolique et institutionnelle au sein de l'écosystème artistique, au détriment des collaborateur·ices exclus, de fait, des réseaux artistiques.

À la lumière de ces observations, plusieurs leviers d'action juridiques peuvent être envisagés pour limiter ces formes spécifiques d'exploitation. Le premier d'entre eux pourrait consister à obtenir un revirement jurisprudentiel permettant de requalifier ces collaborations en une relation de travail, ouvrant ainsi la voie à des sanctions pour travail dissimulé contre les institutions concernées. On pourrait imaginer, par exemple, une action de groupe portée par un syndicat devant les juridictions compétentes, qu'elles soient sociales ou administratives, selon la nature du dossier, afin de démontrer le lien de subordination auquel sont soumis·es les collaborateur·ices dans le cadre de ces dispositifs. Toutefois, une telle démarche contentieuse resterait incertaine quant à ses résultats et s'avérerait coûteuse en temps et en énergie collective. Une autre possibilité pourrait revenir, en amont, à prévoir des formes contractuelles permettant de faire émerger juridiquement le sujet collectif des pratiques artistiques collaboratives.

### **A minima: des contrats de coproduction pour sortir du flou artistique**

La tradition juridique de la coproduction trouve ses racines dans les luttes engagées par les travailleur·uses de la musique et du spectacle afin de faire reconnaître leurs droits de co-créateur·ices intellectuel·es, ainsi que dans les expérimentations collectives menées par le cinéma militant des années 1960 et 1970<sup>12</sup>. Des crises historiques

8. Le droit moral protège la relation personnelle entre l'auteur et son œuvre. Il comprend le droit de paternité, le droit au respect de l'intégrité de l'œuvre, et le droit de retrait ou de repentir. Il est inaliénable, perpétuel, et appartient exclusivement à l'auteur et à ses ayants droit. Les droits patrimoniaux concernent en revanche l'exploitation économique de l'œuvre (droit de reproduction, de représentation, d'adaptation, etc.). Ils sont cessibles et limités dans le temps. Pour un ouvrage de référence, on consultera Bernard Edelman, *La Propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, 2009, p. 46-64.

9. Antoine Jeammaud, «Droit du travail et/ou droit du capital», *Procès. Cahiers d'analyse politique et juridique*, n° 2, 1972, p. 25.

10. Il est effectivement légitime de s'interroger sur la nature du consentement recueilli auprès de certains participant·es à des dispositifs artistiques collaboratifs, dans des contextes particulièrement coercitifs tels que ceux impliquant des mineurs en situation de handicap, des personnes incarcérées ou des immigré·es.

11. Karl Marx, *Le Capital. Critique de l'économie politique. Livre I*, trad. Joseph Roy, Paris, PUF, 1993, p. 87.

12. On peut notamment mentionner les expériences du groupe Medvedkine (Slon-Iskra), d'ARC et Cinélutte, d'Unité (département cinéma du PCF), ou encore du Groupe de cinéma de Vincennes. Pour une analyse plus détaillée, voir Sylvain Dreyer, «Le cinéma militant et le mythe du collectif», *Création collective au cinéma*, n° 1, 2017, p. 38.

dans ces secteurs de travail ont conduit à l'élaboration d'une stylistique contractuelle ajustée aux exigences des formes marchandes et nécessairement socialisées de la création culturelle industrielle. Ces transformations ont produit « pour le droit un effet esthétique révolutionnaire<sup>13</sup> », par la prise en compte du caractère social de ces productions, et ont permis l'émergence de formes collectives et privées de propriété intellectuelle. Cet héritage formel pourrait potentiellement offrir aux collaborateur·e·s des pratiques artistiques socialement engagées un début de perspective émancipatrice afin de dépasser les formes dérégulées qui, en l'état, caractérisent l'organisation de leur travail. On pourrait ainsi concevoir un contrat en bonne et due forme, centré sur la copropriété et un partage équitable des rémunérations et des recettes. Concrètement, cela pourrait se traduire par les dispositions suivantes (soumises à appréciation au cas par cas)<sup>14</sup>:

Un **article 1** qui définirait l'**objet du contrat**, à savoir fixer les conditions de la collaboration des parties pendant la production de l'œuvre collaborative puis, ultérieurement, pendant sa phase d'exploitation;

Un **article 2** sur les **caractéristiques des œuvres** issues du dispositif collaboratif (nature, titre, durée, support de livraison);

Un **article 3** sur la détermination des **responsabilités des parties** (obligations de moyens ou de résultats);

Un **article 4** sur les modalités **budgétaires** et le **financement du projet** collaboratif (apport personnel en pour cent, apport institutionnel, etc.);

Un **article 5** sur la **copropriété** des droits corporels et incorporels des œuvres collaboratives entre toutes les coproducteur·e·s, avec éventuellement une répartition proportionnelle (en pour cent) au temps investi par chacun;

Un **article 6** concernant les modalités de **répartition des rémunérations et des recettes** liées à l'exploitation des œuvres collaboratives;

Un **article 7** à propos d'un **droit de contrôle** des coproducteur·e·s sur toutes les étapes de production;

Un **article 8** qui définirait les **conditions générales** de la production (délais, budget, arrêt, cas de force majeure);

Un **article 9** sur l'attribution des **crédits** des coproducteur·e·s sur tous les supports liés aux œuvres;

Un **article 10** concernant la **durée** du contrat (entrée en vigueur et expiration);

Un **article 11** sur les modalités de **résiliation** du contrat;

Enfin un **article 12** à propos du **droit applicable** au contrat, notamment en cas de litige.

Idéalement, un tel contrat relatif aux droits de propriété intellectuelle entre les coproducteur·e·s devrait être accompagné d'un contrat (de travail) distinct entre chaque coproducteur·e·s, leurs éventuels représentants légaux et les institutions financeuses. Ce second contrat permettrait que ces institutions prennent en charge les cotisations nécessaires à la garantie d'une protection sociale (assurance maladie, chômage, accidents du travail, retraite, etc.) pendant la durée de la production. Ce scénario de « dissolution du travail gratuit dans le salariat<sup>15</sup> » et le droit d'auteur permettrait à court terme de clarifier les relations ambiguës entre les participant·e·s à un dispositif artistique collaboratif. En l'absence de telles clarifications juridiques et de ressources économiques suffisantes, il serait sans doute préférable que les artistes « professionnels » envisagent de renoncer à ces dispositifs plutôt que d'imposer des conditions économiques à leurs collabora-

13. Bernard Edelman, *Le Droit saisi par la photographie*, Paris, Flammarion, 2001, p. 49.

14. Je souhaite exprimer ici ma profonde gratitude à maître Florence Fekom, avocate au barreau de Paris, pour la générosité et la clarté de ses conseils.

15. Voir Maud Simonet, *Travail gratuit, op. cit.*, p. 145.

teurs qui s'apparenteraient à du travail dissimulé. Cependant, ces solutions juridiques minimales ne devraient pas freiner l'exploration d'autres formes plus ambitieuses d'organisation de la production artistique socialisée.

### **Par-delà les contrats: penser une socialisation réellement émancipatrice de la production culturelle**

La contractualisation des rapports sociaux dans le secteur artistique ne doit pas être envisagée comme l'alpha et l'oméga de l'émancipation collective, mais plutôt comme une première étape vers celle-ci. En effet, même la plus sophistiquée des formes contractuelles ne peut abolir les disparités de pouvoir réelles et extrajuridiques entre des créateurs en concurrence pour vendre leur force de travail, et les institutions culturelles qui exercent un contrôle monopolistique sur la production artistique (musées, centres d'art, sociétés de gestion de droits, galeries, mécènes, etc.). Le contrat comme la propriété intellectuelle constituent les formes juridiques privilégiées de cette gestion capitaliste de la production culturelle et cognitive. Le droit capitaliste et le contrat de travail tendent davantage à instituer « une égalité devant l'exploitation de la force de travail<sup>16</sup> » qu'une égalité entre l'acheteur, détenteur des moyens de production, et le vendeur de force de travail. Quant à la prétendue liberté contractuelle des travailleuses contraintes par les conditions économiques de vendre leur force de travail pour subsister, elle se réduit en pratique au choix « entre rejoindre l'armée du travail salarié ou l'armée de réserve du chômage<sup>17</sup> ». En ce qui concerne la fiction de la propriété intellectuelle privée, même lorsqu'elle s'étend au-delà d'un seul individu, sa fonction idéologique consiste à justifier l'appropriation privée de biens communs de l'humanité tels que les idées, les inventions et les créations culturelles.

Aujourd'hui, les pratiques artistiques socialement engagées tendent à adopter les formes d'une assistance aux personnes marginalisées en proposant des expériences sensibles collectives qui empruntent aux régimes de représentation traditionnels de l'art occidental. Mais que se passerait-il si ces pratiques collectives débordaient le cadre caritatif pour s'aventurer sur le terrain politique en vue d'inventer des nouveaux rapports de force contre les structures de l'exploitation et de l'oppression ? Elles pourraient alors puiser dans les formes héritées de la lutte des classes, du syndicalisme et des partis ouvriers et renouer avec des modes d'organisation et d'action tels que le syndicalisme, la grève, l'occupation des lieux de travail, l'action juridique, etc. Cette réorientation tactique permettrait également d'amorcer un virage stratégique visant à instaurer un contrôle démocratique sur l'échange des idées et à aboutir à « l'éradication de la propriété privée non seulement des produits [...] mais des instruments et des moyens de la production artistique<sup>18</sup> ».

### **Conclusion**

Dans cet article, j'ai cherché à montrer que les notions d'« engagement social », de « socialisation du travail » et de « socialisation des moyens de production » renvoient à des significations différentes, voire contradictoires. J'ai notamment voulu mettre en évidence que le discours sur l'engagement social contribue à invisibiliser la socialisation du travail à l'œuvre dans les productions artistiques collaboratives. Or cette tendance à la socialisation du travail artistique pourrait d'ores et déjà s'inscrire dans un cadre juridique plus protecteur afin de limiter les formes d'exploitation qui découlent de cette invisibilisation. Cependant, ces outils contractuels ne suffiraient pas à empêcher la reproduction des formes de subordination et de marchandisation inhérentes aux rapports de production capitalistes. Ce constat, loin d'être démoralisant, vise plutôt à orienter les réflexions collectives vers l'invention de stratégies concrètes en faveur d'une socialisation des moyens de production artistiques.

16. Karl Marx, *Le Capital*, op. cit., p. 327.

17. Fernand Tanghe, « La critique marxiste du contrat de travail », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. VI, n° 1, Bruxelles, Presses de l'université Saint-Louis, 1981, p. 89.

18. Boris Arvatov, *Art et production*, trad. et préface Claire Thouvenot, Marseille, Éditions Sans soleil, 2022, p. 109.

## Convention de Coproduction

Entre :

\_\_\_\_\_ , né(e) le \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_ , de nationalité \_\_\_\_\_ , demeurant \_\_\_\_\_ , Numéro de sécurité sociale : \_\_\_\_\_

Coproduit financé(e) le la Coproduction (loc n°1) :

[Faire part,

Et

\_\_\_\_\_ , né(e) le \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_ , de nationalité \_\_\_\_\_ , demeurant \_\_\_\_\_ , Numéro de sécurité sociale : \_\_\_\_\_

Coproduit financé(e) le la Coproduction (loc n°2) :

[Faire part,

Et

\_\_\_\_\_ , né(e) le \_\_\_\_\_ à \_\_\_\_\_ , de nationalité \_\_\_\_\_ , demeurant \_\_\_\_\_ , Numéro de sécurité sociale : \_\_\_\_\_

Coproduit financé(e) le la Coproduction (loc n°3) :

[Faire part]

Et :

# Zones denses Zones d'entre—

Garance Wernert

## **Dense**

1. Compact, épais, fait d'éléments serrés
2. Qui est riche d'événements
3. Caractérisé par une certaine plénitude, force, intensité: joie dense

## **Entre—**

Préfixe, du latin *inter*, exprimant la réciprocité mutuelle (entraide)

Cette proposition est un retour d'expérience collective et militante entre étudiant·s d'une école publique supérieure d'art. Elle dresse le récit d'un temps d'apprentissage et de production collectif et s'attache à imaginer d'autres manières d'être usagère·s d'une école d'art, à remettre en question la manière dont on en fait usage, mais également d'autres manières d'apprendre et de transmettre.

## **Démarche et retour d'expérience personnelle**

Il y a quelques années, j'ai pris de la distance avec les outils numériques propriétaires «traditionnels» largement répandus au sein des écoles d'art et de design françaises. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'ai fait le choix d'intégrer l'ésadhar, campus du Havre, l'une des rares écoles françaises à proposer un enseignement consacré aux logiciels libres<sup>1</sup> et encourager leur utilisation. J'ai donc entrepris une démarche tournée vers l'exploration d'outils libres alternatifs et vers les formes fluides et collaboratives. Cette prise de distance avec les outils numériques dits «traditionnels», ainsi qu'une pratique qui serait davantage personnelle et «isolée», m'ont amenée à questionner mon statut d'étudiante en design graphique usagère d'une école d'art. Dans la mesure où il me te-

1. Notamment au sein de l'«Atelier convivial et intermédiaire» animé par Bachir Soussi-Chiadmi, enseignant à l'ésadhar.

nait à cœur d’initier et de partager des moments collectifs et conviviaux, je ne pouvais plus conserver un rapport à l’école où je me contentais de prendre ce qu’elle pouvait m’apporter d’un point de vue personnel. Ce besoin de partager, de faire ensemble et d’occuper différemment l’espace de l’école s’est alors confronté à la situation alarmante que traversent actuellement les écoles publiques d’art, et qui met plus largement en danger le domaine de la culture et des services publics. Une dynamique de résistance ayant eu du mal à émerger dans mon établissement, l’ésadhar, j’ai cherché à y générer cette même énergie qu’au sein des collectifs et groupes militants où je suis engagée. Mon terrain de recherche de dernière année de DNSEP a alors consisté en la mise en place de dynamiques de transmission inter-étudiant<sup>es</sup>, ainsi que des temps d’expérimentation et de mobilisation collective à travers l’organisation de différents workshops. Mon mémoire de DNSEP se clôturait sur ces mots : « Il nous faut profiter des espaces libres et des failles, de ces situations malléables pour substituer un monde désirable à un futur incertain. Imaginer d’autres possibles, être conscient<sup>es</sup> de nos limites, agir pour le commun et en commun, réfléchir collectivement à des moyens de lutter, occuper, s’approprier, se répandre, penser des outils libérateurs, penser différemment, ne pas faire *pour* mais *avec*, écouter toutes les voix, et prendre soin les uns des autres<sup>2</sup>. ».

En février et mai 2023, j’ai donc organisé à l’ésadhar, campus du Havre, deux workshops ouverts à toust<sup>es</sup> les étudiant<sup>es</sup> de l’école. L’enjeu était de leur faire découvrir un nouvel outil de création typographique (MetaPost) et de mettre cette pratique au profit de la mobilisation pour les écoles d’art et design en lutte.

Ce texte s’attache à témoigner de cette démarche qui ne peut exister que grâce au collectif ; à constituer une archive de ces initiatives étudiantes, militantes et collectives et à en garder une trace ; à inspirer toust<sup>es</sup> ceux qui souhaiteraient à leur tour mettre des choses en place dans leurs écoles ; à donner la parole aux étudiant<sup>es</sup> ; à s’inscrire dans un paysage de luttes et d’engagements étudiant<sup>es</sup> qui se dessine actuellement dans les écoles<sup>3</sup>. Au-delà d’ateliers de découverte d’un nouvel outil, il s’agissait avant tout d’occuper différemment l’espace de l’école, de lutter ensemble, de générer du collectif, de tisser des liens — entre nous, entre les espaces, entre les pratiques, de partager des savoirs, des savoir-faire et des idées. Cette énergie a débordé la temporalité des workshops, et j’espère qu’elle perdurera au-delà de cette initiative.

### **MetaPost, outil libre et collaboratif**

MetaPost est un langage de programmation qui permet le dessin de caractères (ou figures) variables à partir de points, de lignes et de courbes. Le caractère est alors défini par son « ductus », c’est-à-dire la description de son tracé. Cet outil graphique est dérivé de MetaFont, langage conçu par le mathématicien et informaticien américain Donald Knuth au début des années 1980. Le langage simple de MetaPost le rend accessible à quiconque n’est pas ou peu familier des langages de programmation.

Les workshops MetaPost à l’ésadhar proposaient d’explorer collectivement le potentiel de l’outil MetaPost à faire varier des formes : nous avons ainsi réalisé une série de variations de plusieurs slogans à partir des différentes typographies développées par les étudiant<sup>es</sup>. Nous avons réfléchi ensemble aux contenus qui constitueraient notre matière première, aux protocoles de variations à expérimenter, ainsi qu’aux moyens à mettre en œuvre pour matérialiser et répandre nos revendications. Nous avons ensuite déployé ces slogans dans l’espace de l’école sous forme de grands autocollants et d’affiches.

Mon intérêt s’est porté sur MetaPost pour plusieurs raisons. J’ai découvert cet outil lors d’un stage au sein du collectif bruxellois de graphistes et développeur<sup>es</sup> Luuse. Attachés à l’appropriation des outils, la transmission et aux questions d’archives, iels évoquent la notion d’« auteur<sup>es</sup>-relais », qui consiste à « envisager le rôle du<sup>e</sup> la designer<sup>se</sup> graphique comme un<sup>e</sup> passeur<sup>se</sup>, transmettant autant qu’iel a emprunté »<sup>4</sup>. Dans une démarche de *découverte* → *expérimentation* → *transmission*, il m’a ainsi tenu à

2. Garance Wernert, *Forces agissantes, s’établir entre les failles*, ésadhar, Le Havre, 2023.

3. Suite à l’appel de l’inter-organisations des Écoles d’art et de design en lutte et sous l’impulsion de l’union syndicale des étudiant<sup>es</sup> en écoles d’art Le Massicot (né en 2022 au moment des mobilisations contre la réforme des retraites), de nombreuses initiatives émergent dans les écoles avec, entres autres : occupations d’écoles (la HEAR, Duperré, Estienne, la Villa Arson, les Beaux-arts de Paris, Bordeaux, Clermont, Annecy, Lyon, Brest, etc.), assemblées générales, ateliers banderoles, cortèges lors de manifestations, archives de lutte et documentation (*La Ire c’est la colère*, zine de lutte de la HEAR, créé pour documenter l’occupation du 7 mars 2023 puis les autres mobilisations de l’école) ou encore des formes de revendications plus singulières, comme la plaque commémorative posée devant l’EESI Angoulême en mars 2023 « à la mémoire de notre de école pluridisciplinaire tuée pour l’économie capitaliste » censurée et retirée dès le lendemain par la municipalité.

4. Caroline Bouige, Luuse, « Les outils libres de Luuse », *Revue Étapes* n°265 - Créer ses outils, Étapes Éditions, février 2022, p. 142-151.

cœur de partager et transmettre à mon tour cet outil, après avoir passé du temps à en étudier la documentation et en explorer les possibilités. C'est également un outil qui présente un réel intérêt collaboratif. Il s'inscrit dans une démarche libre et *open source*, où chacun peut modifier des typographies réalisées avec MetaPost grâce à des fichiers sources accessibles en ligne. Il est facilement possible d'intervenir sur des projets existants (les siens ou d'autres) et changer l'apparence globale d'une typographie en jouant simplement avec quelques variables et paramètres. Ce qui est intéressant avec MetaPost dans ce principe d'appropriation, c'est que l'on ne va pas venir agir uniquement sur le résultat final ou sur l'une des étapes intermédiaires à ce résultat, mais sur le protocole lui-même qui a mené à ce résultat<sup>5</sup>. Cela va permettre de produire une multitude de variations à partir d'une même base. La manière dont est décrit le dessin de la lettre prévaut alors sur le dessin en lui-même.

Lors des workshops, le groupe a mis en place des protocoles pour faire varier les typographies, en échangeant par exemple nos ordinateurs et en agissant directement sur les projets des uns et des autres. L'idée était donc aussi de ramener concrètement cette démarche du libre dans l'espace physique de l'école et dans nos pratiques.

### **Apprentissage collectif et convivial en école d'art**

Nous sommes éduqués à penser que l'on ne peut se passer de certaines institutions lorsque l'on souhaite acquérir des savoirs particuliers, et davantage encore lorsque ces savoirs sont (ou semblent être) un prérequis pour accéder à d'autres institutions. On s'imagine alors davantage autodidacte lorsque motivé par la recherche d'un épanouissement personnel ou collectif, plutôt que par le besoin de s'intégrer à la société et la manière dont elle est structurée. Par exemple, apprendre à conduire pour obtenir son permis, obtenir son permis pour accéder à certains emplois ou simplement s'intégrer à la manière dont la société s'organise autour de l'utilisation de la voiture ; obtenir des compétences ou connaissances spécifiques pour prétendre à un emploi, à une formation diplômante, à un diplôme qui permettra l'accès à une autre formation diplômante, etc. J'ai récemment été surpris de découvrir qu'il est tout à fait possible, en France, de passer les examens du code et du permis de conduire sans passer par la case auto-école. Dans ce contexte, il apparaît alors possible d'imaginer d'autres manières et temporalités d'apprentissage ou de transmission. C'est le projet qu'a mené un petit groupe de personnes dans l'agglomération lyonnaise sous le nom initial d'« auto-école autogérée ». Leur projet consistait alors, en groupe, à se former mutuellement à la conduite, afin de pouvoir concrètement passer les examens du code et du permis de conduire. Iels expliquent qu'au-delà d'obtenir le permis de conduire à moindre coût, leur volonté était avant-tout de vivre une expérience affinitaire et collective.

« Plus ou moins personne n'a assez de thunes pour se payer le permis. On n'a pas de thunes de manière générale et surtout, on n'a pas envie de mettre le peu qu'on a dans le capital et son système éducatif. Du coup on tente de faire autrement, on préfère s'organiser entre potes plutôt que de se faire humilier et dépouiller par des professionnels. On préfère faire de la méca sur nos caisses pourries plutôt que de subir le manque de vie glaçant de leurs belles autos. Et quand on brasse du flouze, c'est collectivement et à notre manière. Débrouillardes, truandés de la galère, on est trop déter! [...] On veut tenter autre chose. Apprendre à se réapproprier et à partager des savoirs réservés aux experts. Réviser entre potes dans un canap et conduire en refaisant le monde sur de la zik de merde<sup>6</sup>. »

Ensemble, iels ont expérimenté, bricolé, testé différentes possibilités, rusé parfois. Ce projet ne leur a donc pas uniquement servi à apprendre à conduire, mais aussi à faire autrement, à faire ensemble, et le chemin parcouru pour atteindre l'objectif initial du permis de conduire a été riche d'autres découvertes : bricoler une vieille voiture, monter une association (pour mutualiser les frais d'assurance et de location), transmettre ses

5. « Un seul dessin d'une seule lettre ne révèle qu'une petite partie de l'intention du designer lorsque la lettre fut dessinée. Mais si l'on donne des instructions précises sur comment faire un tel dessin, l'intelligence de cette lettre peut être capturée de manière à obtenir une variété infinie de lettres connexes à partir d'une même description. », Donald, E. and Knuth, « The Concept of a Meta-Font », dans *Visual Language XVI*, 1982, (traduction libre de l'auteur).

6. *Auto-école buissonnière, passer le permis entre potes*, 4<sup>e</sup> version, Lyon, novembre 2017, accessible sur le lien suivant <https://infokiosques.net/spip.php?article1347>

propres connaissances avec pédagogie, etc. Après avoir appris ensemble, à travers une démarche de recherche et de découverte collective, ainsi que le partage de connaissances spécifiques de la part de certains membres du groupe, iels ont poursuivi cette dynamique de transmission par l'écriture et la diffusion sous licence libre du texte dont est extrait la citation précédente. Leur essai, *Auto-école buissonnière*<sup>7</sup>, est notamment accessible sous la forme d'une brochure consultable, téléchargeable et imprimable sur le site infokiosques.net, ou directement sous forme imprimée dans des infokiosques physiques<sup>8</sup>. Il s'agit d'un guide basé sur leur expérience, « constitué par ce qu'[iels ont] éprouvé ou par des pistes qui restent à explorer », à destination de quiconque souhaiterait à son tour se lancer dans une telle aventure, s'en inspirer, la reproduire ou se l'approprier. Cet exemple invite alors à réfléchir à la manière dont nous accédons au savoir au sein de la société et ses institutions, à se détacher d'une dépendance aux structures d'apprentissage et d'enseignement, et à imaginer d'autres formes de partage de connaissances. Nous pourrions alors appliquer ce paradigme à d'autres contextes et tenter de mettre en place d'autres logiques d'apprentissage collectives et conviviales.

Il n'est pas ici question d'imaginer une autre forme d'école, ou plutôt un espace d'apprentissage alternatif à l'école, mais de penser des initiatives collectives et alternatives au sein même de l'institution que représente l'école d'art, qui peut être considérée comme l'un des « organismes qui représentent l'État constitué<sup>9</sup> » puisqu'elle dépend du Ministère de la Culture et parfois de collectivités territoriales<sup>10</sup>. Il s'agit donc d'imaginer des pistes afin de s'approprier cet espace et ce cadre institutionnel « imposé » en tant qu'étudiant·s au sein d'une école d'art publique. Il peut sembler paradoxal de défendre les écoles d'art publiques tout en critiquant leur aspect institutionnel et la manière dont elles conditionnent l'apprentissage. L'école d'art offre toutefois une certaine liberté d'agentivité et d'appropriation, un espace de possibles qui n'est pas applicable à tous les établissements d'enseignement supérieur. Il est possible de prendre des initiatives comme d'autres étudiant·s et moi-même avons pu le faire en organisant des workshops. Mais les initiatives spontanées entre étudiant·s restaient plutôt rare à l'ésadhar, et celles-ci restent cependant relativement encadrées et contraintes d'un point de vue hiérarchique, pédagogique et administratif. Ainsi, lors de la mise en place des workshops MetaPost à l'école, j'ai été confrontée à différentes contraintes: demander des autorisations à l'administration, respecter les horaires et limites d'utilisation des espaces de l'école, subir un manque de considération parce qu'étudiante, m'adapter au calendrier pédagogique et slalomer entre les événements considérés comme davantage légitimes (le calendrier pédagogique ne laisse que peu de place à d'éventuelles initiatives spontanées de la part des étudiant·s ou des professeur·s).

Si ma démarche prenait en partie source d'une connaissance nouvelle qu'il me tenait à cœur de transmettre à d'autres, il serait également intéressant d'initier des temps de découverte et d'apprentissage collectifs qui se détachent de cette dynamique de « sachant·e » qui transmet son savoir à autrui. Et de proposer ainsi à d'autres de découvrir et d'expérimenter ensemble plutôt que de laisser sa curiosité mener à un apprentissage strictement personnel. Bien sûr, ces deux contextes d'apprentissage ne sont pas à mettre en opposition, il serait d'autant plus riche de découvrir quelque chose ensemble, et où chacun pourrait apporter ses connaissances spécifiques aux uns et aux autres. Il est par ailleurs préférable qu'une telle initiative repose sur une idée de proposition, qu'elle ne soit imposée à personne et qu'elle repose entièrement sur l'enthousiasme de la découverte et du faire ensemble; que l'apprentissage ne soit pas cantonné à une obligation et un choix restreint.

L'école d'art est un outil que l'on doit s'approprier. On peut tenter de le faire tendre vers un *outil convivial*, au sens défini par Ivan Illich comme étant « au service de la personne intégrée à la collectivité, et non au service d'un corps de spécialistes<sup>10</sup> ». Il invite à opérer une transition vers une structure conviviale de la société, « qui donne à l'homme la possibilité d'exercer l'action la plus autonome et la plus créative, à l'aide d'outils moins contrôlables par autrui<sup>11</sup> ». Le fonctionnement de l'école d'art ressemble à

7. *Ibid.*

8. Les infokiosques sont des librairies indépendantes et alternatives que l'on retrouve dans des lieux autogérés, squats, lieux associatifs ou stands militants, qui rassemblent une sélection de textes, publications, brochures et zines, généralement autour de la culture et des luttes sociales. Ils s'attachent à l'auto-production, au *do-it-yourself*, à ce que l'information soit accessible, réappropriée et rediffusée par tous<sup>6</sup> librement.

9. Ivan Illich, *Une Société sans école*, Paris, éditions Gallimard, Points, p. 13.

10. Les écoles supérieures publiques d'art dépendent de l'État (pour leur financement pour les écoles nationales et pour leurs diplômes pour toutes) et des collectivités territoriales (pour le financement des écoles territoriales).

11. Ivan Illich, *La Convivialité*, Paris, éditions Gallimard, Points, p. 13.

n'importe quelle structure institutionnelle, et elle prépare à l'intégration dans la société et la manière dont celle-ci fonctionne, et dont le monde de l'art est loin de se soustraire. Le modèle économique capitaliste inscrit les pratiques artistiques dans des formes restreintes et place bien souvent les artistes et designer<sup>es</sup> dans des situations précaires. Il les pousse à substituer des formes d'expression artistiques subjectives et singulières au profit d'une place dans « le monde de l'art », une institution culturelle ou une entreprise. L'école d'art nous y prépare et nous apprend à respecter le fonctionnement des différentes structures, auxquelles nous aurons à faire à la sortie de l'école, à s'inscrire dans des logiques d'entreprise, de hiérarchie, d'offre et de demande, plutôt que de nous donner l'opportunité d'imaginer d'autres formes et temporalités de création.

Ce que l'on attend généralement d'une école d'art est avant-tout de pouvoir développer ses connaissances, sa pratique et sa réflexion, on y cherche un espace d'apprentissage et d'expérimentation plus qu'un moyen d'accéder à un diplôme. Mais l'école d'art est un outil qui présente des limites dans sa potentialité émancipatrice et d'appropriation. Nous pouvons alors tenter de dépasser ces limites. Si l'on considère l'école d'art comme un outil *que l'on doit s'approprier*, on pourrait se demander *si l'on peut se l'approprier et comment*. J'aurais ainsi souhaité, si mon année de DNSEP ne touchait pas à sa fin, aller plus loin dans ma démarche pour être davantage en adéquation avec mes convictions, et instaurer des projets alternatifs en marge. J'avais par exemple imaginé initier des temps d'apprentissage en dehors des temps pédagogiques traditionnels, sortes de « workshops sauvages » qui se mettraient en place de manière spontanée entre étudiant<sup>es</sup> pour découvrir de nouvelles pratiques et outils.

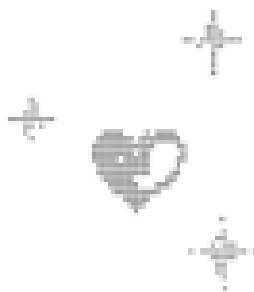
### La Meta-Clique

J'ai sollicité certains étudiant<sup>es</sup> ayant participé aux workshops pour recueillir leurs ressentis face à cette expérience et les raisons qui les ont poussés à y prendre part. Si iels étaient tout<sup>es</sup> sensibilisés aux problématiques récentes des écoles d'art, iels ont pour la plupart évoqué ne pas savoir comment s'investir concrètement malgré une envie d'agir. Certains déploraient également un manque d'organisation au sein de l'école et entre les écoles, même si la tenue d'assemblées générales et l'implication d'étudiant<sup>es</sup> pour la plupart déjà investis dans d'autres luttes ont permis de dynamiser la situation au sein de l'ésadhar. Selon elleux, ces workshops leur ont donc permis de se mobiliser en entrant par un autre biais, celui de la création. Certains étaient davantage motivés par la découverte de MetaPost et d'autres par l'envie de produire dans le contexte de mobilisation des écoles d'art en lutte; certains se considéraient d'ailleurs comme déjà plutôt engagés, tandis que d'autres, pas du tout. Victor, l'un des étudiant<sup>es</sup>, y a vu l'occasion de prendre un vrai temps organisé pour diffuser et produire autour du message que l'on avait à faire passer, tout en apprenant de nouvelles techniques. Tom, un autre étudiant, a aimé la manière dont nous avons partagé un message tout en restant dans une pratique du graphisme tournée vers l'expérimentation. Il trouve cela malin de produire dans le cadre de workshops pour ceux qui ne savent pas comment participer à ces luttes. Léa met l'accent sur l'importance de la transmission, et apprécie le fait d'avoir donné de mon temps pour leur apprendre à utiliser des outils qui, pour sa part, ne l'attiraient pas du tout au début.

Ces temps étaient pensés différemment de simples workshops de découverte, mais plutôt comme une sorte d'impulsion, pouvant se prolonger, se répéter, muter et prendre d'autres formes. L'impulsion d'un mouvement collectif, ouvert à tout<sup>es</sup>, qui pourrait s'auto-organiser et qui se réunit autour d'envies et aspirations communes pour faire des choses ensemble, apprendre ensemble, créer ensemble. C'est dans cette dynamique qu'est née la *Meta-Clique*, nom que nous avons spontanément donné à notre petit groupe. La transition entre « des étudiant<sup>es</sup> qui participent à un workshop » et la naissance d'un « collectif d'étudiant<sup>es</sup> » qui apprennent et créent ensemble confère à cette expérience la possibilité de devenir autre chose, en lui donnant une existence au-delà du contexte de workshop. Les mots de Victor résumant selon moi assez bien cela: « on n'a pas juste fait un workshop qui produisait, on a fait un petit groupe qui s'amusait. Tout le monde peut aussi reproduire ça, l'améliorer, le modifier, c'est ça *open source* <3 > ».

12. Ivan Illich, *Une société sans école*, op. cit., p.43.

# LA META CLIQUE



La puissance  
de la méta-clique  
elle est forte  
elle est chic  
elle s'émancipe du clic  
elle fuit de véniènes  
petites typo  
elle se répand  
et elle donne chaud

A workshop poster for METAPOST. At the top, it says "workshop METAPOST" and "2 + 3 + 4 mai 2023". Below that are several phrases in rounded boxes: "bonne ambiance", "bop de fun", "des slogans d'enfer", and "100% V.I.P.". The main graphic consists of the words "variations", "propagations", and "transmission" stacked vertically in a large, bold, sans-serif font, with a large, stylized arrow pointing from the top right towards the bottom left. At the bottom right, it says "ESAD R" and "campus du Havre".

workshop METAPOST  
2 + 3 + 4 mai 2023  
bonne ambiance  
bop de fun  
des slogans d'enfer  
100% V.I.P.  
variations  
propagations  
transmission  
ESAD R  
campus du Havre



2

2. Victor Vimont lors du 1<sup>er</sup> workshop MetaPost, février 2023.



3

3. Albane Laumonier lors du 1<sup>er</sup> workshop MetaPost, février 2023.



## LA PAROLE AUX ÉTUDIANTES

« On a pas juste fait un workshop  
qui produisait, on a fait un petit  
groupe qui s'amusait. Tout le monde  
peut aussi reproduire ça, l'améliorer,  
le modifier, c'est ça open source <3 »

VICTOR









Mettre feu,

mettre

fin.

Suite à sa thèse *Radian Courser le soleil* (2022) sur le coucher de soleil comme spectacle quotidien de la fin du monde, Guillaume Aubry a effectué une résidence de recherche en Terre de feu, Patagonie, avec le soutien du Cnap et de la Fondation des artistes. Les textes et images présentées ici sont issus de cette résidence et sont le matériel d'un performance à venir.

Brûle la forêt, brûle, comme brûlent les sorcières.  
Néron déclare sa flamme à Jeanne d'Arc au bûcher.  
Le pompier pyromane va pour se palucher;  
son kiff, au crépuscule, et complètement chéper.

Grognant, il éjacule. La fusion nucléaire  
fait fondre le macadam qui *deephthroat* la cité.  
Puissent les caligrammes du courroux nous sauver.  
Balance la canicule, je *focus* sur mes vers.

Feu la forêt primaire, les poumons défrichés.  
Les érotomanes verts matent le soleil couché.  
Ça sent grave le sapin, toustes en voie d'extinction.

Comme dans un film de fesses, Notre-Dame *on fire*,  
le monde en PLS et *freed from desire*.  
Mettre feu, mettre fin. Je déteste la fiction.

Partir en résidence  
ce n'est pas voyager.

C'est la promesse,  
faite à soi-même,  
d'un ailleurs sédentaire.

Ushuaïa.

On pense direct au gel douche.

Puis on pense à Nicolas Hulot.

Puis on pense à notre misère politique.

Puis on repense à l'endroit,  
on se demande à quoi ça ressemble.

Aucune image en tête.

C'est de l'absence d'image que naît l'imaginaire...

de l'imaginaire que naît le fantasme,

du fantasme que naît la barbarie...

14h d'avion. Introspection.  
*Friends* en boucle  
pour oublier  
les trous d'air.

Santiago du Chili,  
Été austral.  
Soleil de plomb,  
torpeur moite.

Feux de forêt  
partout à la télé.  
L'air épais, chargé de fumées.

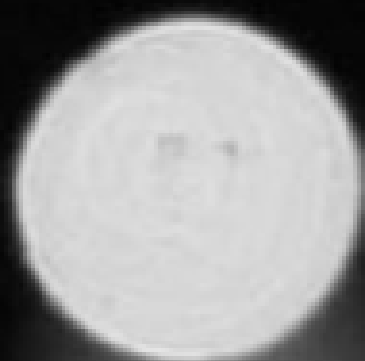
(Le soleil jaune,  
le ciel jaune,  
la vie jaune.)

Je ne suis pas encore en Terre de feu  
que tout m'embrase déjà.

Demain ultime vol  
vers Punta Arena,  
la porte d'entrée du détroit.

De là partira  
le bateau  
qui me mènera jusqu'à

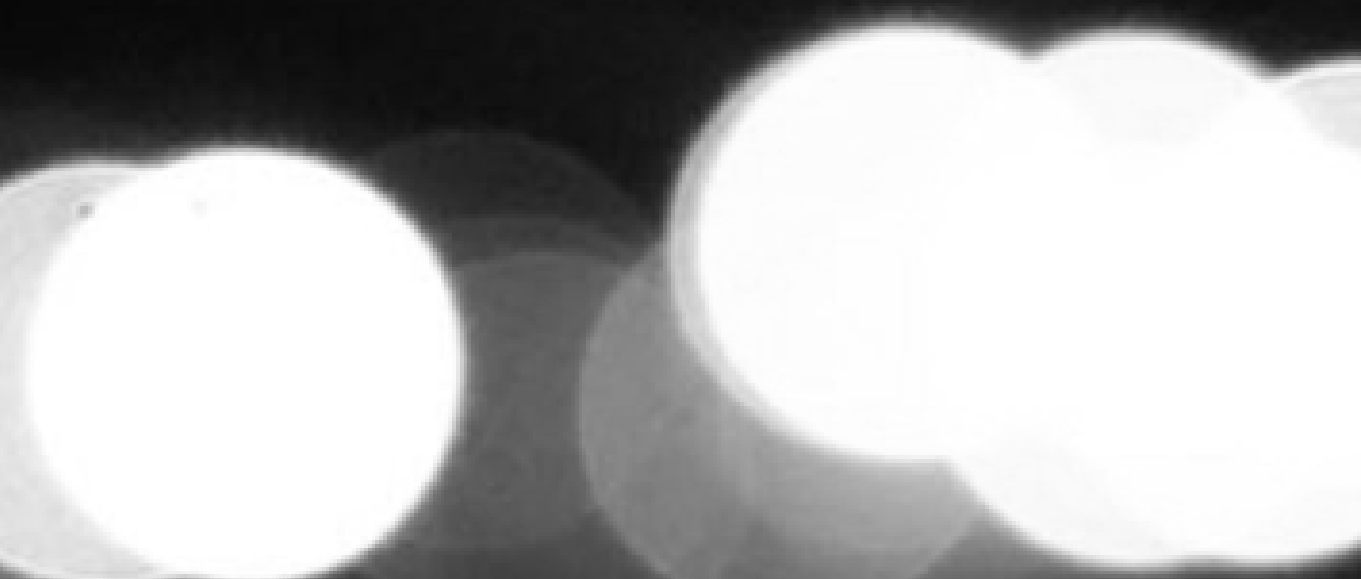
*la fin  
del mundo*



Ici aucune activité volcanique.

Les seuls feux qui étaient,  
ceux des Yámanas.

A bord de leurs canoës,  
ils embarquaient le foyer  
et traversaient avec lui  
le paysage  
vers l'autre rive.



Points de lumière  
mobiles  
dans l'immensité  
du ciel  
et des nuits sans lune  
et sans autre étoile.

« Terre de feu »  
comme une fiction  
auto-réalisatrice  
d'un grand remplacement lumineux.

Ushuaïa vient du yagan, la langue des Yámanas :  
uša, fond profond et waya, baie. De fait,  
Ushuaïa se trouve au bout du bout,  
à la fin de la fin du continent  
américain qui, taillé en  
pointe vive, semble  
plonger à pic dans  
les eaux froides et  
vrombissantes  
de l'océan  
Antarc-  
tique,


et le  
Cap Horn,  
dernier  
sur-  
saut,

avant qu'au loin  
surgisse des flots  
le continent magnétique.




« Y'a quoi, à la fin du monde ? »

- Des phares et des pingouins. »



C'est ici que tout bascule.  
La boussole s'affole  
On change de continent,  
on change d'océan,  
l'ouest devient l'est,  
le monde boucle en circumnavigation,  
comme la partie cachée de la carte  
qu'on ne déplie jamais.



**C'est donc ça la fin,  
les pupilles, chauffées à blanc  
un clin d'oeil — puis rien.**

Contribution visuelle de Manon Recordon

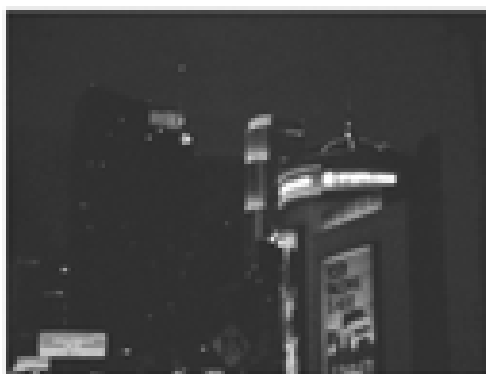


It all began in a place called Hope.

Pour tracer l'itinéraire de cette autrice, il m'a fallu escalader, prendre de la hauteur, d'une montagne à l'autre, du désert à la forêt, de San Gabriel à Bell Mountain. Calibrer un territoire verticalement, gravir pour obtenir une vision panoramique. Naviguer à vue, les yeux aiguisés, scruter chaque détail et faire parler les inconnus. Dialoguer avec une pierre, plante, fleur, brindille. Redonner la parole au vivant. Redonner la parole aux détails du monde qui ont été mis de côté. Réparer les vivants, faire danser les immobiles. Ne pas ouvrir la porte aux crises de l'attention, rester — sans discontinuité — attentive au moindre geste et indice. À quoi accordons-nous de la valeur ? Une vie à évoquer et un silence à apprivoiser. Butler écrit sur la géographie des lieux et des paysages, de son vivant, de celui de ses parents et de ses grand-parents, de sa communauté. Il est question d'éprouver un mouvement précis et circonscrit. Raconter le souvenir d'un avenir.

« Los Angeles, vaste flaque qui n'en finit pas de se répandre, est une ville horizontale, allongée aux pieds des collines, comme New York est une "ville debout". Si bien qu'on y a toujours une perspective sur les choses. Cela vaut au propre comme au figuré. L'avenir est à portée des yeux, on ne peut que regarder devant, et loin. Où que l'on soit, ce n'est pas un immeuble, une rue, un quartier que l'on embrasse des yeux, mais un panorama. Même à downtown, hérissée de gratte-ciel des années 1920 et 1930, il y a toujours une trouée pour l'imagination. »

Laure Murat, *Deceit n'est pas une ville*, Flammarion, 2016, p. 14.

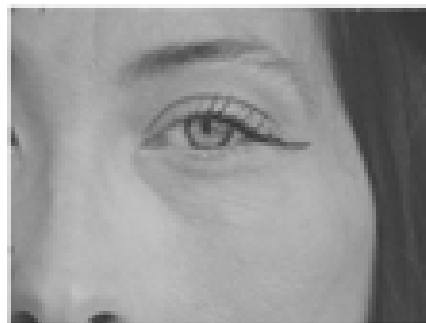
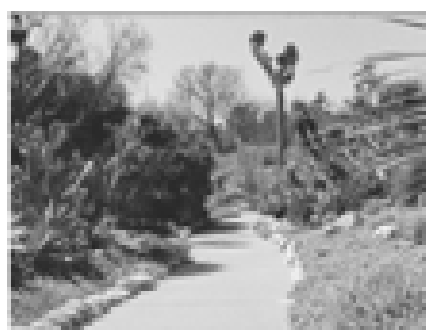
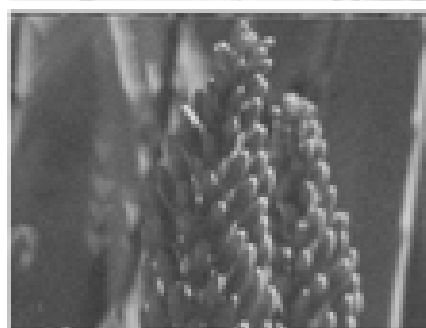




« Roses snatched from concrete. That was colonials picking to be handed to be corrupt people, our roots still spotting, we're seen as property. A bunch pretty to see, But hurtful to touch. Me and my people are those roses. Taken and Disrespected, Forgotten and neglected, Discerned and politically second, second to even the cashier who sold us at the store. — Reggie M. »

« Choose your leaders with wisdom and forethought. To be led by a coward is to be controlled by all that the coward fears. To be led by a fool is to be led by the opportunists who control the fool. To be led by a thief is to offer up your most precious treasures to be stolen. To be led by a liar is to ask to be lied to. To be led by a tyrant is to sell yourself and those you love into slavery. »





« On my grandmother's chicken ranch, I made discoveries not only about killing chickens, but about the world, the stars, and about words. In our part of the desert, much of the land around us was as it had been for thousands of years. Out doors, we had, at first only kerosene lanterns and flash lights for light. There were no city lights or air pollution to dim the stars. I could look up at night and see huge numbers of them—see the vast, dusty sprawl of the Milky Way. Since we were in the desert, my grandmother did as much of her work as she could during the early morning, late evening, and early night. This gave me an excuse to be outside sometimes when the stars were out. I can remember staring at them, wondering what they were and how there could be so very many of them. The ranch was flat and treeless, and the pale desert sand was very reflective. The stars seemed to take advantage of this and light up the night so well that except in shadow or for comfort, we needed no artificial light. In fact, when the moon was full, things were so bright that it was like having artificial light. »

---

Octavia E. Butler papers, The Huntington Library, San Marino, California, Box 126.

« Interlude

poussée dans le réel  
par un pouce

à la gorge, faisant  
de la présence

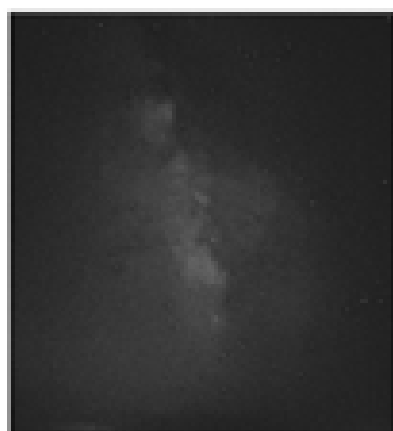
l'unique possible

ta peau une amie  
que j'apprends à connaître

par intermittence »

---

Maggie Nelson, *Quelque chose de brillant avec des trous*, Éditions du soussol, 2024, p. 80.

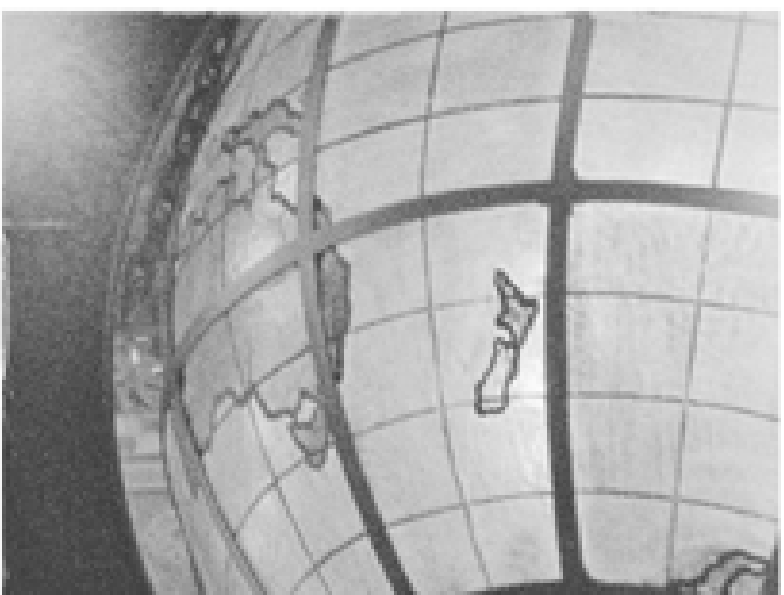


The Bell Mountain, Apple Valley, Desert de Mojave, Comté de San Bernardino - 183 km de Pasadena, California.



« To survive,  
Let the past  
Teach you -  
Past customs,  
Struggles,  
Leaders and thinkers.  
Let  
These  
Help you  
Let them inspire you,  
Warn you,  
Give you strength.  
■  
Yet know  
That the past  
Is past.  
Learn it,  
Use it,  
Then let it go. »

Octavia E. Butler papers, The Huntington Library, San Marino, California, Box 172.



*Los Angeles Public Library*



*Agave, Pasadena City College*

À travers ses archives, Butler se raconte. Elle nous fait pleinement éprouver, cet interminable mouvement de la recherche, insatiable et dépayçant qui se loge, nuit et jour, en elle. Ces papiers offrent une fenêtre sur son intimité, sur la fabrication de ses œuvres : elles révèlent ses inspirations et ses peurs, ses obsessions et sa perspicacité. Son histoire personnelle est une matière vivante. Le 29 février 2024, absorbée par un carnet rédigé entre 1978 et 1979, mon attention était détournée par quelques courtes lignes rédigées à la hâte, en rouge, dans la marge d'un document. Je lisais :

« Kitty  
Lester  
Love letters  
straight from  
your heart »

Dans ce moment d'épiphanie, «la marge c'est ce qui fait tenir les pages ensemble» disait Godard, je songeais à cette part d'imagination développée, à côté. Ces quelques mots griffonnés laissaient entrevoir le contexte de son écriture et la rêverie qui l'entourait à ce moment précis.



Love letters straight from your heart  
Keep us so near while apart  
I'm not alone in the night  
When I can have all the love you write  
I memorize every line  
And I kiss the name that you sign  
And, darling, then I read again right from  
the start  
Love letters straight from your heart  
I memorize every line  
And I kiss the name that you sign  
And, darlin', then I read again right from  
the start  
Love letters straight from your heart.

Kitty Lester, Love letters, EHA Records, 1962.  
Paroles : Edward Heyman & Victor Young



**Auteurs**

### **Charlotte Attal**

Designer graphique et artiste. Diplômée de l'ENSAD Paris en 2020, elle vit et travaille entre Rouen et Paris. Son travail s'inscrit dans une recherche sur la thématique des signes et des langages graphiques. Divers projets émergent de cette réflexion, notamment autour du plurilinguisme, de l'héritage et des systèmes d'écriture créolisés. Sa recherche l'amène à aller à la rencontre de différents territoires, afin d'interroger continuellement le rôle du designer face aux enjeux culturels, sociaux et politiques de notre temps.

charlotteattal@hotmail.fr

### **Guillaume Aubry**

Architecte de formation, co-fondateur de l'agence Freaks, Guillaume Aubry est parallèlement artiste-plasticien, diplômé des Beaux-Arts de Paris, et chercheur en art visuel. Son travail plastique interroge notre rapport commun et intime aux paysages. Il a soutenu en 2022 sa thèse de doctorat *Courser le soleil* dans le cadre du programme Radian et éditée en septembre 2025 aux Editions Seghers. Sa recherche porte sur l'expérience esthétique des couchers de soleil comme spectacle (de la fin) du monde. Dans ce cadre, il a notamment fait une résidence d'artiste en Patagonie - Terre de feu, soutenue par le Cnap, qui a abouti à la performance de lecture-poésie *Mettre feu, mettre fin*. Il est actuellement professeur de scénographie à l'école des Arts décoratifs de Paris.

contact@guillaumeaubry.com

### **Virginie Bobin**

Curatrice indépendante, éditrice, autrice et traductrice, Virginie Bobin enseigne l'art et les pratiques sociales à l'esadhar depuis 2024. Docteure en recherche artistique, elle est membre co-fondatrice de la plateforme Qalqalah قلقله (www.qalqalah.org). De 2009 à 2018, elle a travaillé dans des centres d'art et des lieux de résidence en France et à l'international. Sont parus en 2025: *Désapprendre en traduisant: une pratique critique et collective* (Villa Arson / Sternberg Press) et *L'interprète dis/paraît* (Scriptings).

virginie.bobin@esadhar.fr

### **Ève-Gabriel Chabanon**

Diplômé·x de la Haute École des Arts du Rhin (HEAR). En 2016 iel participe à l'Open School East, *Londres/Margate*. Iel a été artiste en résidence à White House, Dagenham (2017), au FRAC Grand Large à Dunkerque (2018), à Te Whare Hēra, Wellington, Nouvelle Zélande (2019), et à Moly Sabata (2020). En 2018, iel a obtenu le Prix Sciences-Po pour l'Art Contemporain pour son projet *The Anti-Social Social Club: Episode One, The Chamber of the Dispossessed*. Son projet du Surplus est exposé à Lafayette Anticipations (2018) puis développé en trois chapitres à Bétonsalon, Centre d'art et de recherche, Paris (2020); Westfälischer Kunstverein, Münster, Allemagne (2020) et au Beursschouwburg, Bruxelles (2021). Son travail a été exposé à Massy University, Wellington (2019), au CAC Chanot, France (2019), Palais de Tokyo, Paris (2018), à La South London Gallery (2018) ou encore au Parc Saint Léger, France (2016). Iel conduit un PhD conjointement à l'Université de Paris et à la Villa Arson (Nice, France).

### **Anna Colin**

Curatrice indépendante, chercheuse et jardinière. Elle dirige le MFA Curating et co-dirige le Centre for Art and Ecology à Goldsmiths, à Londres. Anna a co-fondé et dirigé entre 2013 et 2021 Open School East, une école d'art indépendante et un espace communautaire, à Londres puis Margate. Précédemment, elle a été curatrice associée à Lafayette Anticipations à Paris (2014-2020), directrice associée de Bétonsalon, Paris (2011-2012) et curatrice à Gasworks, Londres (2007-2010). Elle est docteure en géographie culturelle et se forme actuellement à l'arboriculture. Anna est l'auteure d'*Espaces pédagogiques alternatifs : de l'utopie à l'institutionnalisation* (Villa Arson et Sternberg Press, 2025).

a.colin@gold.ac.uk

### **Jérôme Dupeyrat**

Souvent collectives, les activités de Jérôme Dupeyrat relèvent de la recherche et de la critique d'art, de l'édition, du commissariat d'exposition et de la programmation artistique, de la création et de l'enseignement. À travers l'ensemble de ces pratiques, il attache un intérêt particulier à l'histoire de l'édition et de la lecture, à la circulation des images, à la pédagogie et aux questionnements sociopolitiques contemporains. Dernier ouvrage paru : *En grève, art et conflit social*, éd. Lorelei, 2024.

[www.jrmdprt.net](http://www.jrmdprt.net)

### **Sylvain Gouraud**

Sylvain Gouraud est un artiste né en 1979 et basé à Aouste-sur-Sye dans la Drôme. Il s'immerge dans des situations de négociation entre humains et non humains, pour construire avec les acteurs concernés une représentation juste d'enjeux complexes. Son travail prend la forme de livres, de rencontres et d'expositions associant photographie, son et vidéo. Il a été exposé à *Reset Modernity* (dir. Bruno Latour, ZKM, Karlsruhe), au musée de la Chasse et de la Nature et au Frac Occitanie à Toulouse. Sa pratique collaborative s'étend dans les territoires qu'il active, à l'hôpital psychiatrique en Alsace, en prison en Ile-de-France ou dans des milieux ruraux comme à Rostrenen (Bretagne) ou à Majastres (Alpes-de-Haute-Provence). Il est lauréat de la bourse des Ateliers Medicis/CNAP « Les Regards du grand Paris » avec son projet *Un ensemble*. En 2022, il réalise le film court *D'Ici, de là* avec des agriculteur<sup>s</sup>, produit lors d'une résidence du programme hors-les-murs du Centre Pompidou. Il a été résident à la Cité internationale des arts dans le cadre du programme INSITU (dir. Maria Ines Rodriguez, 2024).

[sylvaingouraud@posteo.net](mailto:sylvaingouraud@posteo.net)

### **Guillaume Maraud**

Docteur au sein de l'unité de recherche Identité et Subjectivité (21/29) de l'Université de Caen Normandie partenaire du programme de recherche-crédation RADIAN. Titulaire du certificat d'aptitude à la profession d'avocat, ses recherches portent sur les discours abolitionnistes et la question de la performativité des formes juridiques.

[guillaume.maraud@unicaen.fr](mailto:guillaume.maraud@unicaen.fr)

### **Le collectif microsillons**

Créé en 2005 à Genève par Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes tous deux docteurs du *Chelsea College of Arts (University of the Arts London)*, développe des projets artistiques collaboratifs engagés dans une réflexion sociale et citoyenne, à partir de stratégies empruntées aux pédagogies critiques et féministes. Le collectif a collaboré avec de nombreuses institutions culturelles parmi lesquelles le Centre d'art contemporain Genève (en étant responsable des projets de médiation de 2008 à 2010), la Biennale de São Paulo, le Garage (Moscou), le Centre d'art Le 116 (Montreuil), VANSÁ (Johannesburg) ou le WYSPA Institute (Gdansk). Depuis 2015, microsillons est responsable du master TRANSforme. Art & société, à la HEAD - Genève.

### **Marianne Mispelaëre**

Artiste. Elle vit et travaille à Aubervilliers (93). Sa matière première relève de zones de contact : rencontres, échanges, transmissions, collaborations, emprunts, négociations, affrontements. Elle déplace et fait se rencontrer des corps, des langues, des signes, des représentations visuelles (images), façons de dire, de raconter et de penser notre environnement proche ou lointain. Répondant souvent à des protocoles, son travail manipule le dessin sous toutes ses formes, l'action performative, l'image photographique, la vidéo et le film, la typographie, le texte, l'installation. Il est souvent amené à être activé, interprété (par elle ou par d'autres), privilégiant l'*in situ* et l'éphémère. Il a été exposé en France et à l'étranger, et fait partie de nombreuses collections publiques.

[www.mariannemispelaere.com](http://www.mariannemispelaere.com)

### **Marie Moreau**

Artiste performeuse et réalisatrice. Elle a été artiste associée au Centre National d'Art Contemporain : le Magasin des Horizons d'où elle a développé plusieurs protocoles performatifs et cinématographiques dont les œuvres du collectif de co-auteurs *Bureau des dépositions*. Elle a ensuite été accueillie par les Subsistances et le Centre de Développement Chorégraphique Le Pacifique. Elle mène actuellement une thèse création recherche en esthétique à Aix-Marseille. Elle a réalisé les films *Paradis Barbarie*, *Une partie de nous s'est endormie*, *Soleil Sombre*.  
zorromoromari@gmail.com

### **Marie Plagnol**

Curatrice et médiatrice indépendante, Marie Plagnol cherche à tisser des liens entre des altérités. Les projets qu'elle porte sont intimement liés à ses recherches autour des potentialités politiques et esthétiques de l'amitié comme rapport à l'autre. Responsable communication et médiation au CAC Brétigny de 2022 à 2025, elle y curate des projets de co-création et signe avec l'équipe du centre d'art la saison Bascules. Elle est également membre du collectif Champs magnétiques et mène des projets d'écriture et d'édition avec différent·s artistes et structures.

marieplagnol.mp@gmail.com

### **Manon Recordon**

Manon Recordon est plasticienne, diplômée de l'ensba (Paris) et doctorante du programme RADIANT. À la croisée de la photographie, de la sculpture, de la vidéo et de l'installation, les productions de Manon Recordon interrogent les relations entre soi et l'autre. Elles articulent, au mythe et à la fiction, l'actualité du présent et celle du souvenir. À la narration linéaire, à la succession chronologique ou géographique, elle préfère la navigation aléatoire et le rejet de la logique afin de laisser le regard·euse déceler, dans les images, une histoire à faire sienne, dans la matière des histoires.

<https://manonrecordon.com/>

### **Garance Wernert**

Diplômée en juin 2023 du DNSEP design graphique et interactivité à l'ésadhar, Le Havre. À travers son travail de design graphique, Garance Wernert remet en question l'utilisation majoritaire d'outils normés. À contre-courant de leur usage et de leur philosophie, elle décide d'explorer le monde du logiciel libre. Issus d'une large collaboration entre des usag·ères aux compétences variées, ces outils se développent et s'enrichissent grâce aux contributions de chacun·e. Outre l'utilisation pratique de ces outils, Garance Wernert y voit aussi la possibilité de réflexions et d'actions collectives. Au cours de son passage en école d'art, elle a mis en place une série de workshops autour de l'utilisation de l'outil de création typographique Metapost. Ces moments ouvraient une réflexion sur la place du collectif et les alternatives créatives au sein de l'école. (Texte rédigé par Thomas Maestro, commissaire d'exposition, 2025)

@garancewernert

**Résumés**

Charlotte Attal - **Cheveux en bataille**

*Cheveux en bataille* (2024) est une collaboration qui allie art et pédagogie entre l'artiste et designer graphique Charlotte Attal, Le Bal et La Fabrique du Regard. Réalisé avec une classe UPE2A du collège Jean Jaurès à Clichy, ce projet explore la représentation des corps et célèbre la diversité capillaire, défiant les normes de beauté occidentales. À travers six ateliers, les élèves ont découvert des outils graphiques et photographiques, tout en enrichissant leur vocabulaire français lié aux cheveux. Le projet a abouti à une exposition lors d'un festival au Bal, où les créations des élèves ont été présentées, offrant à beaucoup leur première expérience dans un lieu culturel de cette envergure.

Anna Colin - **Pour une pratique sociale écocentrée**

Anna Colin explore la pratique sociale écocentrée qui combine art et écologie. Existe-t-il une évolution des pratiques artistiques et curatoriales vers une approche plus écologique au-delà des engagements écologiques superficiels et temporaires de certaines institutions artistiques ? Ce texte met en lumière des initiatives plus profondes et durables qui ont tenté d'intégrer des principes de permaculture et de durabilité dans leurs infrastructures et souligne l'émergence de « para-institutions » engagées dans des recherches artistico-écologiques appliquées. Dès lors, quels sont les défis de la pratique sociale, notamment la nécessité de temps, de compétences et de savoirs spécifiques pour travailler avec des communautés et des écosystèmes ? Anna Colin explore des solutions pour combler le manque d'expertise, comme le travail en tandem avec des travailleurs sociaux ou des écologistes, et la formation continue des artistes et des curateurs. Mais ces solutions sont-elles envisageables sans prendre en compte l'importance de la diversité temporelle et de l'abandon des attentes de résultats immédiats pour ancrer la pratique sociale écocentrée dans une approche plus durable et respectueuse des écosystèmes ?

Jérôme Dupeyrat - **Reconnaitre le(s) conflit(s)**

Les pratiques artistiques socialement engagées (PASE) se caractérisent par des interactions sociales entre divers protagonistes, impliquant artistes et non-artistes dans des dynamiques de participation et de collaboration. Ces pratiques, souvent perçues comme enrichissantes et émancipatrices, sont en réalité traversées par des conflits et dissensus variés. Les récits d'artistes révèlent des tensions fréquentes, liées à des malentendus, des différences d'attentes, ou des rapports de pouvoir. Les institutions, en intégrant ces pratiques, peuvent aussi générer des quiproquos et des instrumentalisation. Malgré ces défis, les conflits ne sont pas nécessairement négatifs et peuvent être des moteurs de transformation et de compréhension. Les artistes développent des stratégies pour gérer ces dissensus, soulignant l'importance d'une éthique partagée et d'une communication claire. En somme, les PASE, bien que complexes et parfois conflictuelles, offrent un potentiel de création et de réflexion critique sur les dynamiques sociales et artistiques.

Conversation entre Sylvain Gouraud et Virginie Bobin - **Composer ensemble**

L'entretien entre Sylvain Gouraud et Virginie Bobin explore les projets artistiques collaboratifs de l'artiste impliquant des groupes sociaux marginalisés comme des détenus et des agriculteurs. Sylvain Gouraud utilise la photographie comme outil de dialogue, permettant aux participants de s'exprimer sur leurs réalités. Un projet notable avec des agriculteurs bretons capture les tensions autour des pratiques agricoles et des représentations paysagères, révélant des enjeux politiques et esthétiques. « Les Empêchés », mené en prison, explore quant à lui l'identité et la représentation à travers des ateliers de photographie, offrant une nouvelle visibilité aux détenus. L'artiste aborde également « Un ensemble », projet centré sur une forêt francilienne, explorant les tensions et la coexistence de différents groupes sociaux. Ses œuvres soulèvent des questions sur la représentation et la collaboration, offrant des perspectives nouvelles sur des enjeux sociaux complexes.

Guillaume Maraud – **Quelles stratégies contre les formes d'exploitation du travail artistique « socialement engagé » ? Ébauche d'une recherche-création appliquée aux formes juridico-politiques**

Guillaume Maraud examine les défis juridico-politiques des pratiques artistiques collaboratives socialement engagées, soulignant les risques d'exploitation capitaliste. Depuis les années 1990, ces pratiques, souvent impliquant des artistes rémunérés et des participants non rémunérés issus de groupes marginalisés, nécessitent un encadrement juridique pour protéger les droits des collaborateurs. Pour se faire, on utilise la théorie marxienne et des concepts modernes comme le « travail invisible » pour analyser ces dynamiques. Il est alors envisageable de proposer des solutions juridiques, telles que des contrats de coproduction, pour clarifier les droits et responsabilités et assurer une répartition équitable des revenus. Cependant, ces mesures ne suffisent pas à éliminer les inégalités structurelles induisant une réflexion plus large sur la socialisation des moyens de production artistique pour une véritable émancipation collective.

Le collectif microsillons et Ève-Gabriel Chabanon – **Discussion autour d'une pratique pédagogique socialement engagée, Le Master TRANSforme à la HEAD**

Le Master TRANSforme à la HEAD de Genève, anciennement TRANS-, se concentre sur les pratiques artistiques socialement engagées. Créé en 2010 et réorienté en 2015, il met l'accent sur le dialogue et le travail collectif, inspirés par Paulo Freire. Les étudiants collaborent sur des projets imprévisibles et dialogiques, souvent en partenariat avec des structures locales. Le programme encourage une approche pédagogique critique et transformative, intégrant des principes écopédagogiques et favorisant des relations durables avec les anciens étudiants. Le changement de nom à TRANSforme vise à clarifier sa mission et éviter les ambiguïtés. Malgré des défis institutionnels, le Master cherche à transformer les pratiques artistiques et sociales par l'art.

Marianne Mispelaère – **Parole donnée sans doigt levé**

Cet article est un retour sur des expériences artistiques où sont en jeu les modalités d'intégration de l'art dans le milieu scolaire tout en visant à redéfinir les dynamiques de prise de parole et d'écoute. L'auteure relate deux projets menés dans des établissements scolaires français: « Les langues comme objets migrants » à Marseille et « Forum » dans les Vosges. Ces initiatives visent à transformer les espaces éducatifs en lieux d'échange et de reconnaissance des diversités linguistiques et culturelles.

À Marseille, le projet a impliqué des élèves polyglottes et multiculturels et a permis de développer des outils artistiques et pédagogiques, tels que des encres subjectives et des typographies multilingues. Dans les Vosges, le projet « Forum » a cherché à établir un dialogue entre les élèves et des invités extérieurs, créant un espace de parole libre et égalitaire. Ces projets soulignent l'importance de l'art comme moyen de questionner et de redéfinir les rapports de pouvoir, tout en offrant aux élèves des opportunités de s'exprimer et de se sentir entendus.

Marie Moreau – **Fabulation pour un procès: anticipation d'un film à venir**

*Fabulation pour un procès* est inspiré du Bureau des dépositions, un collectif de dix co-auteurs-performeurs ayant créé des œuvres immatérielles entre 2018 et 2023. Ces œuvres, basées sur des clauses d'indivision et d'expression *intuitu personae*, nécessitaient la présence de tous pour être réalisées. Le contrat stipulait que l'absence de l'un des membres, due à des contraintes administratives, empêcherait la poursuite ou la diffusion de l'œuvre. Les membres, majoritairement demandeurs d'asile, utilisaient le droit d'auteur pour obtenir une rétribution et créer des liens avec des institutions culturelles. Leur première performance, *Exercice de justice spéculative*, consistait en la lecture de lettres adressées à des responsables politiques, dénonçant les conditions d'exil et les injustices du droit des étrangers. En juin 2022, deux membres ont été arrêtés et ont reçu une Obligation de Quitter le Territoire Français (OQTF). Malgré des recours juridiques, les OQTF ont été confirmées, mettant fin aux activités du Bureau des dépositions. Le film *Fabulation pour un procès* propose un procès fictif pour dénoncer ces atteintes à la dignité et aux droits humains, structuré en deux actes: un témoignage de l'expérience du collectif et un procès fictif.

Marie Plagnol - **La médiation, la curation et tout ce qu'il y a entre: tentatives d'accompagnement des pratiques collaboratives**

Le texte examine les rôles de médiation et de curation dans les pratiques collaboratives artistiques, en mettant l'accent sur l'inclusion et la création collective. L'auteure, curatrice et médiatrice, décrit le projet « Perceptions » au CAC Brétigny, qui réunit des personnes avec différentes capacités visuelles pour explorer de nouvelles possibilités créatives. Elle discute des défis liés à la collaboration et à la déconstruction des hiérarchies sociales, tout en explorant les nuances entre médiation et curation. Le texte aborde également l'amitié comme outil conceptuel pour favoriser des collaborations horizontales et inclusives, pour envisager des relations au-delà des divisions traditionnelles. Enfin, l'auteure souligne l'importance de créer un langage commun et de repenser les institutions pour permettre des pratiques collaboratives plus égalitaires.

Manon Recordon - **Lettre d'amour et du lointain, cartographie autour de l'oeuvre et de la vie d'Octavia E. Butler**

Manon Recordon propose une exploration textuelle et graphique autour de l'oeuvre d'Octavia E. Butler à travers la géographie et les paysages, symbolisant son parcours personnel et littéraire. En évoquant Los Angeles, elle souligne l'importance de l'attention aux détails, aux éléments invisibilisés du monde. L'autrice tisse une « lettre d'amour » à travers ses récits, interrogeant l'oppression, le leadership et la marginalisation des peuples, comme dans *Parable of the Talents*. Son écriture engage une réflexion sur les luttes sociales et la mémoire collective.

Garance Wernert - **Zones denses, zones d'entre**

L'auteure propose un retour d'expérience sur une démarche militante et collaborative à l'ésadhar (Le Havre), où elle a initié des workshops autour de l'outil libre MetaPost pour mobiliser les étudiant·es en soutien aux écoles d'art en lutte. Cette expérience questionne l'institution scolaire et promeut une pédagogie alternative, axée sur l'apprentissage collectif, la transmission horizontale des savoirs et la réappropriation des espaces éducatifs, dans une logique de « faire avec ».



## Colophon

Directrices de publication

**Ulrika Byttner et Marie-Josée Outilane (ésadhar)**

Redacteur en chef

**Maxence Alcalde (ésadhar) maxence.alcalde@esadhar.fr**

Rédactrice invitée

**Virginie Bobin, Professeure en Art et pratiques sociales, ésadhar**

Comité scientifique

**Sonia Anton (université Le Havre-Normandie), Arnaud François (ENSA Normandie), Jérôme Glicelstein (université Paris 8), Sandra Gondouin (université de Rouen Normandie, ERIAC)**

Corrections

**Anne-Laure Blusseau**

Graphisme

**Garance Wernert**

Impression

Achevé d'imprimé sur les presses Stipa Montreuil

ISSN: 2678-3185

Dépôt légal: janvier 2026

Papier: Cyclus Offset blanc Recycled 70g/m<sup>2</sup> • Sirio Color gialloro Mixt 290g/m<sup>2</sup>

Typographies: Amiamie • Vazirmatn • Abordage

Partenaires

ésadhar, ésadhar Recherche, ENSA Normandie, Métropole Rouen-Normandie, Ville du Havre, Ville de Rouen, Ministère de la culture, Région Normandie, Normandie Université, Radian.

Retrouvez l'actualité de la revue *ard* ainsi que les anciens numéros de *Radial* en accès libre sur le site [esadhar.fr](http://esadhar.fr) sous l'onglet recherche/publications.

Numéros déjà parus

« En finir avec le post-internet », *Radial* n°1, 2018 • « L'image sans qualités », *Radial* n°2, 2019 • « La Frugalité », *Radial* n°3, 2020 • « Les arts de l'architecture », *Radial* n°4, 2022 • « La photographie à l'épreuve de l'abstraction », *Radial* n°5, 2023.

Prix de vente

**10 euros**

