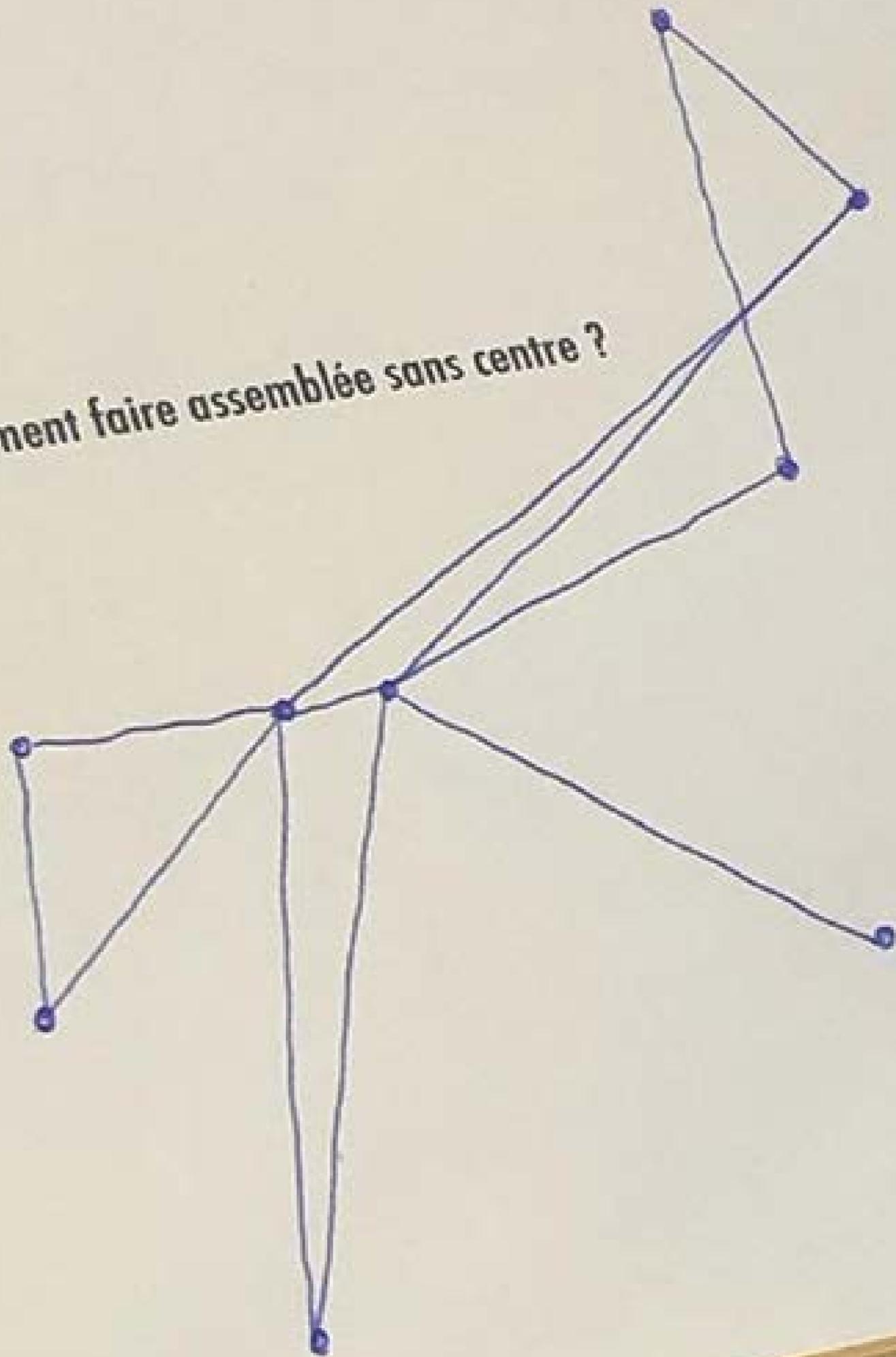


Praxis
Brèves histoires actives

*À celles et ceux qui font les révolutions, les petites et les grandes,
Celles et ceux qui confient et qui écoutent.*

Comment faire assemblée sans centre ?



Le cycle

On est début juillet, je commence à une écrire les prémices d'introduction d'une enquête non résolue commencée il y a presque un an. Il fait un temps de chien, je suis dans l'atelier de ma mère à Locmiquélic, en Bretagne. C'est la première fois que je m'y sens bien pour travailler, l'endroit ressemble à la fois à une chapelle et au ventre d'un bateau. Je m'y sens bien tout en ayant peur que ce cocon n'adoucisse un peu trop mes propos, on verra bien. L'écriture sera itinérante quoi qu'il arrive puisqu'elle a déjà commencé dans une dizaine de lieux.

Évoluant à la fois au sein de contextes intimes, familiaux, amicaux, amoureux, communs, politiques, formels et institutionnels, je constate comme vous que la vie se constitue de strates, de sédiments, de cycles se succédant. J'y reviendrais plus tard mais nous avons évoqué avec une amie que la chorégraphie de la vie ressemble plus au cycle qu'à la trajectoire. Par cycle, entendez « déplacement », « mouvement », « tectonique ». Par trajectoire, entendez « départ/arrivée », « origine/résultat », « question/réponse ». J'y vois plus de symbiose opaques et magiques que de champs de visions clairs et manichéens. Si j'avais voulu écrire clairement, j'aurais continué la fac et puis c'est tout.

Voilà donc un des possibles résultats de ce cycle, que nous appellerons ici enquête — je ne crois pas avoir encore trouvé de terme plus approprié. J'avoue y être allée à reculons au début puisque les sujets sont si vastes qu'ils ne pourront être traités que sporadiquement. J'ai très peur d'être déçue en ne faisant les choses qu'à moitié.

Et puis finalement nous avons bu et discuté avec cette même amie, et conclu que la vie n'est faite que d'éléments épars, de liens et d'indices que nous bricolons pour construire des ponts fragiles qu'il ne tient qu'à nous de consolider en n'arrêtant jamais d'enquêter sur le monde et sur nous-même. Embrasser la complexité d'un sujet dense est peut-être déjà une belle réussite.

Il me semble que les différents contextes que j'évoquais plus haut méritent d'être présentés et précisés. Puisque l'objectivité n'existe pas, que l'expérience du monde devrait être consciente d'où elle parle, à qui elle parle, à qui elle ne parle pas et naît nécessairement d'un point de vue situé, j'aimerais d'abord expliciter cette paire de lunettes avec laquelle je vois et comprends le monde. Ces points de vues induiront par essence des milliards de manques et d'angles morts — c'est là tout l'intérêt de l'exercice, rendre les creux visibles aiderait à les combler, les rendre nécessaires ou simplement à les faire exister.¹

Je suis une femme blanche hétérosexuelle. Mon nom et mon prénom n'ont jamais été écorchés. Je suis née en Bretagne dans une famille festive et fabuleusement aimante, dont je perçois seulement aujourd'hui le lot de complexités et travail à mener. J'ai grandi dans un terreau émancipateur ; on m'a donné de la confiance à ne plus savoir qu'en faire, de l'amour en barres, lu des histoires et offert une liste infinie de privilèges pour que je puisse formuler mes opinions librement. J'ai travaillé pour mon indépendance et continue de le faire. Je perçois des revenus me permettant une liberté relative mais évidente ; un salaire, des aides sociales et suis gâtée d'un soutien moral et relationnel sans faille. Enfant, j'ai suivi des cours de dessin, de guitare, de théâtre. Mon éducation a été pétrie d'une attention particulière à l'invisible, à mon environnement, à la nature et aux êtres humains, parfois empreinte d'une forme de spiritualité douce et cependant toujours reliée au tangible.

Apprendre à voir l'invisible dans le visible. J'ai évolué et été éduquée dans un cadre où l'art n'est pas un exotisme ou une bizarrerie ; ma mère est plasticienne, mon parrain dessinateur, un oncle peintre, un grand-père architecte, mes cousines chantent et mon père était charpentier naval. J'ai été plongée dans l'attention aux formes, aux sensations et aux objets depuis petite, je crois que la vie m'a menée vers le sensible presque plus par mimétisme que par passion viscérale.

1 Les savoirs situés, selon Donna Haraway, devraient permettre d'aller à l'encontre d'un regard se voulant objectif, universel. Il s'agit de déclarer ce qui nourrit notre point de vue à la fois pour avouer nos propres biais nés de notre position, mais aussi pour rendre visibles et légitimes les autres regards, toujours multiples, et réhabiliter des points de vues invisibilisés. Rien n'est complètement universel.

Ce cadre vertueux m'a très vite poussée à le questionner. Quand parle-t-on de talent et de travail ? Comment valoriser le lien social plutôt que l'objet, le trajet plutôt que le résultat ? Doit-on faire rimer faire et montrer ? Représenter une idée ou la vivre ? Représenter ou vivre, représenter ou vivre, représenter ou vivre. Après une petite partie de ma vie de jeune adulte à tenter tant bien que mal de me glisser dans cette pratique matérielle et théorique de l'art visuel, j'ai vite compris que ce n'était pas complètement là qu'était ma place. Un besoin de réalité et de transformation s'est rapidement joint à cette culture de l'objet et de l'image, et prendre un virage décisif m'a paru évident. Respirer avec le ventre, représenter ou vivre.

Ici, je parle sans aucun doute pour moi et j'é mets cependant l'hypothèse qu'il y a un discours collectif en la matière.¹

Venons-en aux faits. J'enquête ici sur celles et ceux qui, artistes ou non, ont délibérément déplacé leur méthodologie d'origine, leurs pratiques et leurs engagements pour transformer le réel et exiger ce qui a été trop longtemps demandé. Praxis comme un besoin vital de saisir le réel et en devenir acteur·ice, quelque en soient les outils d'action. Les enjeux de cette enquête s'étendent à la fois autour de moi et en moi. Dans une de ses performances, mon amie Caroline Rambaud explicite que comprendre implique de prendre en soi². Je prends en moi d'une part, par la théorie, par curiosité et volonté d'appréhender l'espace social et politique dans lequel j'évolue, de me nourrir de textes et de voix dont je me sens à la fois proche et étrangère. D'autre part, en moi par la pratique et mon comportement, en tentant de croiser des mots et des gestes dans la vie intime et politique, dans les petites et grandes histoires.

La réflexion que je développe ici recueille une série de scénarios de vies agissant sur réel. Cette réflexion est née d'une forme de colère ou de frustration, j'avoue ne pas encore savoir comment la décrire. Une force de contradictions qui se niche dans le ventre et la tête. Si les enquêtes que nous menons sont avant tout des enquêtes sur nous-même, alors celle-ci prend sa source à l'intérieur de cette colère que je prend plaisir à transformer en rencontres et histoires plus apaisées.

1 Donna Haraway, 1988. Manifeste cyborg et autres essais. Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle

2 Caroline Rambaud, 378 toncars, 2023

Claire Richard développe dans *Des mains heureuses* son rapport évolutif au toucher. À travers sa maternité nouvelle, elle découvre et expérimente la complexité de ce sens si rarement conscientisé. Sentir à nouveau la porosité des peaux, des textures, des températures (ou au contraire, noter leur absence) est un exercice qu'il me tient à cœur de transposer dans la façon de vivre les pratiques artistiques et sociales. Elle écrit :

«Aujourd'hui que j'ai moi-même un enfant, je m'interroge. Comme le féminisme ou la psychanalyse, la maternité décentre : les objets ne changent pas mais je me déplace autour d'eux, et le changement d'éclairage fait apparaître de nouvelles granularités, des anfractuosités jusqu'à lors invisibles ».¹

Ce réveil des sens, de la connexion, du toucher ou de la conversation sont des outils-amis qui m'apparaissent profondément centraux, tant dans leur relation à l'intimité qu'à leurs vertus transformatrices.

Comment *toucher* le réel ?

Cette manœuvre consistant à situer mon point de vue permet dans un premier temps de bien préciser que la recherche que je mène autour des pratiques artistiques socialement engagées n'est absolument - et heureusement - pas exhaustive, ni linéaire, et n'a pas vocation à l'être une minute. Une volonté de point de vue unitaire sur ce sujet et ses enjeux les rendrait complètement hermétiques et stériles, on se retrouverait alors face à une trajectoire plutôt qu'un cycle, vous vous souvenez ?

Comme l'explique Aline Caillet dans *L'art de l'enquête*, l'intérêt est d'identifier comment l'enquête peut produire un savoir alternatif et modéliser de nouvelles manières de fabriquer de la connaissance dans le champ des humanités, et ainsi produire un geste artistique socialement engagé.

« Aline Caillet explore dans cet ouvrage la pratique de l'enquête qui représente l'un des modes de production du savoir dans les arts aujourd'hui et envisage l'artiste comme un·e nouveau·elle chercheur·euse. En mobilisant théorie critique et pensée pragmatiste, elle définit un art de l'enquête fondé sur la pratique et interroge non seulement le cloisonnement disciplinaire entre sciences humaines et sciences sociales mais aussi le partage entre la recherche scientifique et les pratiques artistiques. »²

Cette enquête tend à prendre la forme d'une recherche-crédation ponctuée de rencontres, d'entretiens, de lectures, d'anecdotes, de voix et d'histoires qui en rythmeront chaque partie. Puisque les éléments de cette recherche ne sont pas venus à moi de façon linéaire, il me semblait important de les digérer pour vous les présenter. Bienvenue dans un récit non-thématique où se croisent des sujets, des personnages, des réflexions de milieu de nuit comme autant de piles de livres pas finis, de grandes rencontres et de petites actions.

Comment penser les pratiques artistiques comme agissantes sur le réel ?

Voilà le cœur de cette enquête : je crois profondément en des pratiques artistiques critiques et actives, socialement engagées dans leurs contextes d'ancrage, et capables de transformation sur un réel de plus en plus amer. Parce que prendre la parole des autres peut paraître inutile et dissonant, je préfère vous laisser parmi celles et ceux qui diront souvent bien mieux les choses que moi. J'espère qu'il permettra à d'autres de repenser nos rapports les un·es aux autres, par des pratiques artistiques profondément actives, humaines et transformatrices.

1 Claire Richard, 2023. *Des mains heureuses : une archéologie du toucher*, Éditions du Seuil

2 Béatrice Alexandre, 2021. *Aline Caillet, L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*

Bibliographie

*Puissance de l'enquête,
L'école des arts politiques*

Frédérique Aït-Touati,
Jean-Michel Frodon,
Bruno Latour et Donato
Ricci

*L'Humaine Condition
Qu'est-ce qu'une vie bonne ?
L'art de l'enquête*

Hannah Arendt
Judith Butler
Aline Caillet

*Des modes d'emploi et des
passages à l'acte*

Jean-Baptiste Farkas

L'architecture du possible

Tristan Garcia

Faire

Tim Ingold

Le spectateur émancipé

Jacques Rancière

Eloge du peu

Koike Ryûnosuke

L'art en commun

Estelle Zhong Mengual



(...) Chaque jour nous devons inventer un événement, créer des bulles d'isolement. Faire toujours quelque chose d'imprévisible, d'impestif. Quelque chose qui nous plonge dans la joie de la puissance. Quelque chose qui nous donne du sens face à un monde qui nous a tout volé. Aussi le sens. (Deleuze, 2007).



Synonyme

inappreciable
abracadabrant
énorme
exorbitant
vertigineux
intense
honteux
étonnant
frappant
peu commun
insulte
particulier
insulte
rare
spécial
unique
anormal
stupéfiant
phénoménal
extravagant
incroyable
incompréhensible
inimaginable
inouï
intraçable
paradoxal
merveilleux
mystérieux
extra-
admirable
époustouflant
en soi
incroyable
incompréhensible
dramatique
extra-
admirable
époustouflant
en soi
terrible
dramatique
merveilleux
intraçable

étrange
frappant
singulier
surprenant
peu commun
insolite
particulier
insulte
rare
spécial
unique
anormal
stupéfiant
phénoménal
extravagant
incroyable
incompréhensible
inimaginable
inouï
intraçable
paradoxal
merveilleux
mystérieux
extra-
admirable
époustouflant
en soi
incroyable
incompréhensible
dramatique
extra-
admirable
époustouflant
en soi
terrible
dramatique
merveilleux
intraçable

Qui est hors du commun

brillant
distingué
émérite
éminent
étonnant
exceptionnel
incomparable
inconcevable
incroyable
indicible
inexprimable
inimaginable
magique
merveilleux
prodigieux
remarquable
sans précédent
spectaculaire
sublime
supérieur
suprême
transcendant
incomparable
surnaturel
ordinaire
extravagant
peu commun
trop commun
insigne

Contraire

banal
classique
commun
courant
fréquent
habituel
naturel
normal
obscur
ordinaire
quotidien
falot
insignifiant
médiocre
modeste
quelconque

Sur les tables à roulettes

Je crois que ça a commencé en mars 2022, je venais d'arriver aux Laboratoires d'Aubervilliers pour quelques mois. J'assistais Lucie Beraha à la communication et Benjamin Margueritte aux éditions. Dès mon arrivée aux Laboratoires, ma manière d'appréhender le travail s'est transformée. Chaque mardi matin, nous nous retrouvions dans le hall du centre sur de larges tables à roulettes avec du café, des pâtisseries orientales de la boulangerie du métro et nos carnets de note pour la réunion d'équipe. On était une dizaine à table : Margot Videcoq, Pascale Murtin et François Hiffler les co-directeur·ices, Lucie Beraha et Benjamin Margueritte avec qui je partageais mon bureau, Camille Bono la productrice, Florian Campos l'administrateur, Emile Bagbonon le régisseur général et Alix Gigot qui coordonnait le projet d'agriculture urbaine La Semeuse. On était généralement rejoints par Brahim Ahmadouche en charge de la sécurité et Souad Souid de l'entretien du centre. Le chat dormait au milieu de la grande table pendant que nous commencions un tour de parole de nos ressentis sur la semaine passée et sur celle à venir. Cette forme de météo des émotions et de prévisions organisationnelles était assez nouvelle pour moi, contrastant avec toutes les autres expériences de travail en équipe que j'avais pu vivre jusque-là. Chaque membre prenait le temps nécessaire pour s'exprimer. Mon statut ne me rendait pas moins légitime que les autres à proposer des idées, si tant est que j'en assume la charge de travail. Il s'agissait d'un où en sommes-nous pour un où allons-nous.

Loin d'être une addition sérielle du toi + toi + toi, l'équipe formait un nous où l'importance du je était prise en compte pour enclencher les discussions. Venaient ensuite les questions pragmatiques.

La réunion se tenait dans le hall où passaient les visiteur·euses, le facteur, les artistes en résidence — on se faisait couper assez régulièrement pour faire des bises ou récupérer des colis mais les pas de côté nourrissaient généralement le fil de nos discussions. Je n'ai pas le souvenir que nous soyons déjà arrivé·es à bout d'un ordre du jour, mais ce n'était pas vraiment le but et je l'ai vite compris. J'y ai en revanche rencontré différentes méthodes de préparation de ces réunions, qui m'ont franchement aidée à définir de nouvelles façons de travailler en groupe. Certaines paraîtront immanquablement évidentes, comme le fait de désigner un·e facilitateur·ice avant chaque réunion.

Margot Videcoq, l'une des co-directrice, prenait généralement le lead car en charge de la plupart de la programmation, et commençait chaque réunion par « passé/présent/futur, qui commence ? » en déposant presque à chaque fois sur la table une grosse boîte orange remplie de cornes de gazelles.

Ce rôle de facilitatrice consistait à la fois à encadrer les sujets abordés, partager équitablement les temps de parole et activer les rôles de chacun·e. Je reviendrais sur les différences entre rôle, statut et fonction un peu plus tard. Par activer les rôles, j'entends le fait que nous étions un ensemble d'individualités composant un groupe aux objectifs joyeux et divers et par conséquent conscient·es de nos missions collectives. Un groupe fonctionnel serait un groupe où chacun·e conscientise l'individualité de son·sa voisin·e tout en inventant des dispositifs permettant de convoquer les forces en présence, les activer et les développer.¹ La puissance d'un groupe est d'être capable ensemble, d'être un système à cultiver en tant que tel.² L'individu·e façonne le groupe qui façonne son environnement, et l'environnement façonne le groupe qui façonne l'individu·e.

Les Laboratoires sont un centre d'art accueillant à la fois des expositions, ateliers d'agriculture urbaine, de cuisine ou de lecture, des artistes en résidence, cycles de performances, spectacles, concerts, projections ou toute autre proposition connectant les personnes les unes aux autres par un biais artistique mais pas que.

L'intention du lieu est principalement de s'assurer que la parole circule — nous verrons plus tard que c'est un outil partagé par la curatrice et pédagogue Laurence Rassel pour assurer une institution saine.³ Les Laboratoires entrent dans toutes les cases et aucune à la fois, l'âme du lieu est précisément d'accueillir des pratiques artistiques socialement engagées et questionner le travail collectivement faisait partie de leur programmation pendant leurs 2 mandats consécutifs.

1 David Vercauteren, 2018. *Micropolitiques des groupes, Pour une écologie des pratiques collectives*, Éditions Amsterdam

2 Starhawk, 2015. *Rêver l'obscur, Femmes, magie et politique*, Cambourakis

3 Agathe Boulanger, Signe Frederiksen et Jules Lagrange, 2020. *Ce que Laurence Rassel nous fait faire*, Paraguay Press

C'est aussi en assumant une forme de désordre qu'il est envisageable d'être « le moins nocif possible » pour l'institution, selon les mots de Jean Oury.¹

À l'époque, donc, l'un des projets inclus dans la programmation des Laboratoires s'intéressait aux enjeux gravitant autour du travail, tant dans sa sémantique (que signifie *travail*) que dans ses conséquences pratiques et quotidiennes. Le projet, intitulé Groupe de Travail de Groupe pour un Travail de Groupe de Travail, invitait, tous les premiers lundi de chaque mois, un duo proposant une réflexion élargie autour du sujet. L'exposé était ensuite alimenté par et avec le public, composé à la fois de membres de l'équipe des Labos, travailleur·euses de l'art, chômeur·euses, jeunes publics, enseignant·es, salarié·es, fonctionnaires ou tout autre public exerçant des activités rémunérées ou non. Le but était de questionner à plusieurs voix les différents rapports que nous entretenons au travail (à différencier de l'emploi, j'y reviendrais aussi plus loin). Les formes de ces exposés changeaient drastiquement d'une séance à l'autre : performances, débats, entretiens d'embauches simulés, tirage de cartes de Tarot revisités.

1 Ibid

Défoncer la fourmilière

Le premier Groupe de Travail de Groupe pour un Travail de Groupe de Travail auquel j'ai assisté devait être mené par deux membres du collectif La Buse, Eva Barto et Aurélien Catin. Eva s'est malheureusement fait rouler sur le pied gauche sur le chemin des Labos avant d'arriver, a dû partir à l'hôpital en urgence et confier à Aurélien le groupe de travail. Je la rencontrerais pourtant presque un an plus tard dans un contexte bien différent.

La Buse est un collectif indépendant né en 2018 composé principalement de travailleur·euses de l'art qui interroge le milieu de l'art en tant que milieu de travail et réunit des artistes, auteur·rices, chercheur·euses, graphistes, critiques, commissaires d'exposition, enseignant·es, etc., autour des questions du travail et de l'éthique dans le champ de l'art. Le collectif questionne le système économique de l'art, les dispositifs de rémunération de ses acteur·ices, leurs statuts, et les questions éthiques relatives au pouvoir et ses abus : comportement déplacé à caractère sexuel ou moral, discrimination, conflit d'intérêts et plus généralement les situations d'inégalités entretenues par la méconnaissance et/ou le non-respect du droit. Organisée en réseau, La Buse cherche à susciter des échanges, à proposer des outils et initier des actions concrètes. Son site internet rassemble un manifeste du collectif, un espace sécurisé pour le dépôt de témoignages concernant des situations abusives et un ensemble de ressources. Bonne boîte à outils clap clap câlin on les remercie chaudement. Élément central des outils proposés par le collectif, la plateforme entend formuler des alternatives à la précarité et aux pratiques abusives, récurrentes au sein du milieu de l'art.¹ Je dois avouer qu'avant de rencontrer le collectif et son travail, mon niveau de connaissance sur les origines du statut d'artiste et de ses enjeux socio-économiques étaient franchement bien pauvres.

¹ Présentation du collectif La Buse, site Internet : <https://la-buse.org>

Mon paysage est habité d'artistes de tous types, tant plasticien·nes qu'intermittent·es, et malgré la précarité notable de leurs modèles économiques, ils et elles étaient épanoui·es et il m'était difficile d'imaginer les plaindre. Le fait de se déclarer artiste et de pouvoir en vivre modestement sont finalement la norme dans laquelle j'ai grandi et comme toute norme qui se respecte, elle met un certain temps avant d'être remise en question.

La Buse et Aurélien Catin font donc partie des coups de pied dans la fourmière m'ayant permis de questionner mon propre milieu, à la fois précaire et privilégié — c'est là toute son ambivalence.

Aurélien est donc arrivé seul, naturellement bien secoué par le fait que sa coéquipière finisse à l'hôpital avec un pied dans le plâtre. Nous étions une vingtaine de 18 à 70 ans, assis·es en rond sur des chaises pliantes autour d'Aurélien et son paper-board, dans la grande salle des Laboratoires. Il a prit le temps de nous expliquer les tenants et aboutissants du sujet du jour : le salaire à vie et la Sécurité Sociale de la Culture. Cette forme de présentation s'apparentait aux principes d'éducation populaire : une prise de parole précise pour lancer le sujet, ré-expliquer les termes si nécessaire et surtout, une participation active et essentielle de l'auditoire. Nous avons profité d'un cours vivant et très complet sur l'histoire du statut de l'artiste, sa différenciation avec le régime de l'intermittence et sur la division sectorielle des sécurités sociales. Comprendre ces enjeux était essentiel pour débattre de la suite : comment penser et généraliser un salaire au travail artistique, une Sécurité Sociale de la Culture et une forme de salaire à vie ? Une fois les limites du sujet posées, Aurélien nous proposait un débat mouvant à partir de l'affirmation suivante : « le salaire à vie mènera incontestablement à un appauvrissement intellectuel » proposé par un des participants. Le débat consistait à prendre physiquement position pour ou contre l'affirmation, en allant d'un côté ou de l'autre de la salle, correspondant à l'affirmation ou à la négation. L'exercice consistait à lancer des arguments pour ou contre chacun·e son tour, de convaincre ses adversaires et récupérer des voix. Dans mon groupe de négation se trouvait Barthélémy Bette, un autre membre de La Buse. Après le groupe de travail, on a fini par discuter avec lui et deux camarades des Beaux-Arts, Antoine et Félix, que je connaissais peu, autour d'une bière dans le jardin. Je crois que c'est à partir de là que le bout de la pelote a été tiré.

En retournant sur le chemin des Beaux-Arts, j'ai commencé à analyser les rouages de l'institution : on nous apprendrait donc à être de bon·nes penseur·euses et technicien·nes sans jamais nous pousser à nous questionner sur l'origine-même de notre futur statut et encore moins à le défendre.

On nous y apprend à *faire* des objets d'art sans nous apprendre à en vivre, ce qui cristallise la principale lacune de cette école à savoir la peur d'en sortir. On nous y raconte pourtant de belles histoires ponctuées de Salons des Refusés, d'artistes avant-gardistes critiquant l'hégémonie, et de Mondes Nouveaux comme tant de récits essentiels à la bonne marche du monde. Bien sûr, le prisme avec lequel cette histoire de l'art est enseignée est essentiellement blanche, occidentale et masculine, s'inscrivant dans la continuité de discours patriarcaux et néo-coloniaux dont les institutions ont encore trop mal à s'émanciper — si tant est qu'elles en ait envie ou fassent très bien semblant. On nous pousse à entrer dans un marché sans évoquer d'alternatives désirables ou de réelles clés le questionnant. Les étudiant·es n'auraient alors pas d'autre choix que de valider un système en étant poussé·es à y entrer et l'alimenter sans construire de réel esprit analytique à son sujet. À mon arrivée, la direction de l'époque nous a tenu le discours selon lequel « nous pouvions nous estimer heureux·ses si 3% d'entre nous réussissent à vivre de nos productions artistiques 5 ans après notre sortie d'école ». Ce discours sous-entendait une vocation nécessairement mercantile induite par la vente d'œuvres, d'entrées en collections ou galeries privées mais surtout une image du monde de l'art ultra-concurrentielle où il n'y aurait de place que pour un·e élu·e.

Une vision de l'art contemporain menée par une élite de vainqueurs¹, en somme. C'est évidemment à travers la dictature du visible que peut s'épanouir cet art des vainqueurs, comme l'appelle Annie Lebrun².

Doit-on passer par le visible ? Doit-on passer par l'objet ? On en manque encore, on est sûr·es de ça ? Quelques semaines après le débat mouvant proposé par La Buse aux Laboratoires, un ami et voisin d'atelier aux Beaux-Arts me tend un petit livre rouge.

– Tiens, ça va te plaire c'est sûr !

Je prend le livre.

– Merci Marius !

Je lis le livre, je le rend à Marius et je me l'achète dans la foulée. J'avais besoin de l'avoir sur moi pour mieux assembler tous les engrenages de la machine qu'il venait de mettre en marche dans mon cerveau. Ce petit livre rouge, c'est *Notre condition, essai sur le salaire au travail artistique* d'Aurélien Catin paru en 2020 aux éditions Riot. Ici, comme nul part ailleurs et pour la première fois, je vois un auteur décortiquer méticuleusement les strates qui composent la condition actuelle des artistes-auteur·ices, de ses origines à ses possibilités d'émancipation.

1 J'ai cherché le féminin de vainqueur et ait été ravie de découvrir que le terme n'existe tout simplement pas.

2 Annie Lebrun, 2018. Ce qui n'a pas de prix, Stock

Mon entourage réussissant plus ou moins à joindre les deux bouts en produisant des formes, le fait de percevoir l'activité artistique comme étant du travail tel qu'il est défini dans ses codes et ses gestes provoquait déjà dans ma tête une petite révolution. Ça serait donc du travail ? Ah bah ouais, t'es con ou quoi. Sans horaires, sans lieu, sans employeur·euse, sans salaire, sacré chantier.

D'abord, comment définir ce qu'est un·e artiste ?

En 2023 en France, la distinction entre intermittent·es et artistes-auteur·ices est fondamentale. Historiquement, cette différence se base sur une distinction entre interprètes d'un côté et créateur·ices de l'autre — nous pouvons d'ailleurs commenter l'étrange connotation religieuse que convoque le terme créateur¹ ; l'artiste aurait donc un rôle divin qui pourrait éventuellement expliquer la difficulté que nous avons à l'ancrer parmi les régimes sociaux. Pas besoin de droit du travail quand t'es la main de Dieu sur Terre, franchement.

Ces deux conditions se fondent très différemment. Les interprètes se mobilisent, depuis 1919, pour être considéré·es comme travailleur·euses et acquièrent, à partir de 1979, la première version du régime de l'intermittence leur permettant une sécurité financière à partir d'un travail séquencé, intermittent.

Les créateur·ices appuient quant à eux leur condition à partir d'un corpus juridique lié à la propriété intellectuelle. Je prends quelques lignes pour m'attarder sur les origines et l'histoire de la propriété intellectuelle.

Une limite à cette propriété est donc posée par Isaac Lechapelier qui décrète que 5 ans après la mort d'un·e auteur·ice, l'œuvre entrera dans le domaine public. En 2023, cette entrée de l'œuvre dans la propriété collective s'étend à 70 ans. La voix d'Isaac Lechapelier s'attache à une perception de l'artiste comme génie, créateur divin, participant à sa séparation du reste des régimes de travailleur·euses. Hahahahahahahahaha.

Il faut libéraliser le théâtre car le perfectionnement de l'art tient de la concurrence, elle excite l'émulation, elle développe le talent, elle entretient des idées de gloire.²

Je vous laisse digérer l'information. À savoir que le défenseur et créateur-même de la propriété intellectuelle — la même qui permet aux artistes-auteur·ices, aujourd'hui en 2023, de s'assurer une partie de ses revenus — assure que l'art serait un système dépendant de rapports de concurrence et que c'est elle qui assurerait la qualité des productions artistiques.

¹ Je me permet ici de ne pas écrire créateur en inclusif, si Dieu était perçu comme femme on serait au courant.

² Aurélien Catin cite Isaac Lechapelier dans la deuxième séance du séminaire « Révolution et contre-révolution dans l'institution du travail » à la Bourse du Travail en novembre 2022

Nous ne pouvons être qu'à moitié surpris·es que ces dynamiques de concurrence dominant encore les façons de travailler des artistes-auteur·ices, puisque c'est précisément l'origine de leurs revenus.

Plus tard, pendant le Front Populaire, le ministre Jean Zay propose de faire évoluer le principe de droit d'auteur de la propriété intellectuelle vers le droit du travail. Cette louable initiative venant de l'administration du gouvernement se heurte au lobby des éditeurs de l'époque, notamment Bernard Grasset, qui menace le projet de destruction par ses juristes. Le régime de Vichy prend le relais, les juristes de Grasset collaborent, Jean Zay se fait assassiner en prison et le projet est définitivement avorté.

En 1957, cette même équipe juridique établit la loi sur la propriété littéraire et artistique — toujours en vigueur aujourd'hui — et définit la question du droit d'auteur comme étant technique et non politique, dépendant donc de techniciens et non des gouvernements. La question est donc évincée des débats politiques. Super.

Peu après, vers 1969 aux États-Unis, l'Art Workers's Coalition se forme comme d'autres groupes militants autonomes anglo-saxons. Cette coalition tend à rapprocher les droits des artistes-plasticien·nes à ceux des travailleur·euses à travers les luttes politiques des années 1960-1970, aux croisements des luttes écologistes, féministes, anti-racistes et plus largement intersectionnelles. Les revendications de l'Art Workers's Coalition comprennent notamment la question du droit de suite (seconde vente d'une œuvre), de l'assurance maladie (couverture santé aux États-Unis), du logement et des loyers d'ateliers. Des initiatives similaires naissent aussi en Grande-Bretagne au début des années 1970 avec l'Artist Union, par exemple. Copyright et droit d'auteur·ice sont les paradigmes de l'époque.

La crise des subprimes et des dettes publiques en 2008 voit naître plusieurs mouvements et collectifs. En 2019, le mouvement Art en Grève naît en France après plusieurs décennies de bouillonnement dans le milieu de la culture, WAGE (Working Artists in the Greater Economy) se crée aux États-Unis, dans la continuité de Art Workers's Coalition et engendre des petites sœurs : Wage For Wages Against en Suisse, Art Workers Italia en Italie et La Buse ou le SNAP-CGT en France, entre autres. L'une des volontés de ces différents groupes est d'ancrer véritablement les pratiques artistiques et littéraires dans le monde du travail. En 2019, le premier projet de réforme des retraites provoque une mobilisation massive. Ce projet de réforme, visant à remplacer la retraite comme continuation du meilleur salaire par un système de cotisation individuel à points, devient le moteur de proclamation des artistes comme étant des travailleur·euses à part entière.

Deux approches naissent de cette revendication d'artistes comme travailleur·euses : le rémunération au travail artistique et le salaire à vie.

D'un côté, c'est la rémunération au travail artistique qui est revendiquée. Dans l'activité artistique aujourd'hui, la plupart du travail effectué n'est pas reconnue comme étant du travail en tant que tel, nécessite d'être mis en lumière et rémunéré. Ce point de rémunération au travail artistique s'inspire notamment d'outils et d'héritages féministes comme la campagne Wage for Housework, qui tend à dénaturer la vision du travail qui a été instituée par le capitalisme. Quel est aujourd'hui le périmètre du travail ? Comment définir le travail productif, le travail reproductif, comment les différents secteurs s'intriquent et se nourrissent ?

Le salaire est donc revendiqué non pas comme finalité, mais pour cadrer cette activité dans un contrat social qui peut ensuite être débattu, pensé en société et voir naître des mouvements.

Quel est le montant de ce salaire ? Qui le verse ? Les personnes en charge du travail ménager et/ou reproductif veulent-ils·elles continuer à l'exercer ?¹

Notre but était également de briser la division sexuelle du travail, d'amener les hommes à prendre en charge ces tâches. En somme, la demande de salaire visait à transformer la conception générale du travail domestique et à changer la vie des nombreuses femmes qui se disaient prisonnières du foyer parce qu'elles n'avaient pas de revenus. [...]
*Nous avons également rejeté l'idée que ce n'est qu'une fois qu'on travaille en dehors du foyer qu'on rejoint la classe ouvrière à laquelle on n'appartiendrait pas auparavant. Nous avons critiqué le postulat selon lequel la lutte de classe n'existe pas à la maison.*²

De l'autre côté, des revendications vont viser la perspective du salaire à vie (salaire à la qualification personnelle), proposition théorisée par le sociologue et économiste Bernard Friot.

Le salaire à la qualification personnelle consiste à verser un premier niveau de salaire de manière inconditionnelle, à tous·tes les citoyen·nes en âge de la majorité civile, en socialisant la richesse produite par la cotisation sociale. Selon cette conception de la valeur économique, chaque individu·e a droit à un « salaire à vie », lié à une qualification personnelle irrévocable. L'un des objectifs de cette théorie est de changer la définition commune du travail, notamment en le distinguant de la notion d'emploi. Le salaire ne serait ainsi plus lié au poste de travail, propriété de l'employeur, mais à un statut politique du producteur attaché à la personne.

1 Maud Simonet, 2018. *Travail gratuit, la nouvelle exploitation*, éditions Textuel

2 Silvia Frederici, 2021. *Du « salaire au travail ménager » à la politique des communs*.

<https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2021-2-page-179.htm> consulté en avril 2022.

*Permettant ainsi une reconnaissance d'une partie du PIB non marchand, comme le travail domestique, l'activité des retraités, des chômeurs, des bénévoles, des étudiants etc., activités auparavant considérées comme services gratuits et non productrices de valeurs économiques. C'est donc une remise en cause profonde de la logique capitaliste concernant la relation au travail et au revenu.*¹

Ici, ce n'est pas la nature de mon activité qui fonde mon salaire, mais bien mon statut de citoyenne qui m'en garanti un. Zblah.

Ces deux approches peuvent être perçues comme contradictoires : reconnaître une activité devant être rémunérée d'un côté, de l'autre c'est une personne et non une activité qui doit être payée. Bon courage pour proposer à des milieux tels que l'art contemporain ou l'édition de se mobiliser pour faire valoir un salaire à la qualification personnelle. Pour instaurer un rapport de force entre des diffuseur·euses, des grandes institutions de l'art contemporain et des travailleur·euses, le salaire au travail artistique a été l'outil principal, en gardant en tête la possibilité d'un salaire à la qualification personnelle. Fonctionnant en réseaux, des syndicats tels que le STAA, la CNT Solidarité Ouvrière, le SNAP-CGT ou le Massicot voient le jour et incluent ces revendications dans la plupart de leurs tribunes.²

Pragmatiquement, il y a 3 piliers de rémunérations pour les artistes-auteur·ices :

— Les droits d'auteur·ices sur la vente d'œuvres reproductibles. Le problème de cet outil, c'est qu'il n'institue pas le travail, c'est de la propriété. Je ne suis pas payée parce que je travaille, j'ai acquis une propriété par mon travail passé et me permet d'avoir une rente en fonction du succès de l'œuvre.

— Les honoraires : si je vends une œuvre originale, je la facture. Si je vends des œuvres reproductibles, je les facture. Si je fais une prestation, une exposition, une intervention, une conférence, un workshop, je les facture. C'est du travail indépendant, périphérique à la vente de mes œuvres, et qui prend une place prépondérante dans les revenus des artistes-auteur·ices aujourd'hui. La vente d'œuvre devient, elle, périphérique, mais se maintient comme noyau du statut. Cette métamorphose des revenus des artistes-auteur·ices vers du travail indépendant se rapproche d'une forme d'ubérisation du travail : être payée à la tâche, facturer ses prestations et ne pas être attaché·es à un milieu sécurisant.

— Et l'aide à la création : pour la plupart publique mais de plus en plus prise en charge par des fondations d'entreprises privées. Héritière du mécénat, l'aide à la création cultive l'idée que les artistes doivent être assisté·es par des entités extérieures, et cristallise leur dépendances à des structures publiques ou entreprises qui, bien souvent, bénéficient d'avantages fiscaux franchement avantageux.

1 Bernard Friot, *Émanciper le travail : entretiens avec Patrick Zech*, La Dispute, 2014

2 Définition du salaire à la qualification personnelle, source Wikipedia

Je tiens à rappeler que les outils dont nous bénéficions aujourd'hui — le régime des artistes-auteur·ices rattaché à la Sécurité Sociale du régime général, l'assurance chômage dont l'intermittence ou le possible salaire au travail artistique — ne vont pas de soi, ce sont des outils politiques qui sont le résultats de rapports de force et de mobilisations. Ce ne sont pas à des technicien·nes de calculer ce qui est bon ou non pour les travailleur·euses, tout comme les personnes identifiées comme femmes n'ont pas à être assignées au travail gratuit. Ces constats sont à ancrer dans un débat public et politique. Ces acquis portent en eux leur propre dépassement, nourrissant la perspective du droit politique au salaire pour tous·tes grâce à l'ajout de valeur aux caisses sociales. L'enjeu derrière ces acquis est de bénéficier d'un salaire de manière inconditionnelle, d'un salaire comme étant une extension de la citoyenneté assuré par une caisse de salaires socialisée. De la même manière que mon accès au droit de vote, de pouvoir me présenter à des élections et de signer un contrat à partir mes 18 ans, je bénéficierais du droit au salaire à la qualification personnelle. Le but étant de déconnecter la productivité individuelle du droit au salaire.

Aujourd'hui, le marché du travail capitaliste tel que nous le connaissons nous pousse à prouver notre droit de vivre par notre productivité. Par un salaire à la qualification personnelle, le travail serait une possibilité d'ouvrir l'économie au débat public et ainsi de détacher le travail de l'emploi. Le salaire doit alors être la condition pour qu'il y ait travail et non la contrepartie. Les bases d'une nouvelle perception de la production et du travail sont posées.

Comment produire autrement ? Qui produit ? A quelles fins ? Qu'arrête-t-on de produire ?

Cette nouvelle perception de la productivité est une manière politique d'insérer la démocratie dans la sphère économique, et je tiens bien à être vivante pour voir ça.

Alors comment construire une culture pour les travailleur·euses qui la composent ? Comment produire de la culture libérée d'une main-mise capitaliste ? Nous le vivons aujourd'hui-même, la culture peut enfermer notre imagination politique quand elle est contrôlée, produite et diffusée par les structures capitalistes propriétaires des moyens de productions culturels perpétuant une culture légitime, hégémonique et globalisante. Mais elle peut aussi être productrice d'idées politiques nouvelles quand les travailleur·euses de la culture ont la possibilité de s'émanciper des employeurs. Il existe des réseaux vitaux — structures associatives, des collectifs, des coopératives, des initiatives sociales — qui, pour survivre, doivent bénéficier en premier lieu des subventions d'un Etat de plus en plus managérial utilisant à corps et à cris la rhétorique de l'aide.

Cette rhétorique est globalisée dans le milieu de la culture, les travailleur·euses sont aidé·es, subtilement considéré·es comme incapables à leur propre survie. Autre manière de survivre pour ces structures, l'institutionnalisation de la précarité comme les baux précaires par exemple (occupations temporaires de bâtiments, en partenariat avec des spéculateurs immobiliers la plupart du temps). Des contrats avec les pouvoirs publics et l'immobilier sont négociés pour éviter des frais de gardiennage d'une part, mais surtout rénover le bâtiment, faire payer des loyers et valoriser le quartier d'autre part, posant de nouvelles questions essentielles d'urbanisation et de gentrification. Et à cela s'ajoute le privé lucratif, le prêt bancaire et le mécénat d'entreprise privée.

L'alternative à ces dépendances financières du secteur de la culture serait donc la création d'une sécurité sociale sectorielle, et donc d'une Sécurité Sociale de la Culture.

Cet outil passerait par une nouvelle cotisation sociale de 0,1% (par exemple), ce qui déposerait 1,5 milliard d'euros par an dans cette caisse de sécurité sociale de la culture — rassurez-vous, on est toujours dans l'ajout de valeur, on ne prend pas plus aux travailleur·euses. Cette caisse serait donc maillée en réseaux sur le territoire, comme la CPAM et ses antennes, qui affecteraient les financements aux échelons appropriés. Ce type d'affectations locales permettrait d'éviter de contracter de nouveaux prêts bancaires participant à la dette publique ou de voir passer un énième Kisskissbankbank pour ouvrir une librairie indépendante ou financer une revue associative.

L'idée, encore une fois, est donc d'amener la démocratie là où elle n'est pas. Il s'agit ensuite de réfléchir à la composition des assemblées de ces caisses : travailleur·euses élues, artistes, chercheur·euses, élu·es locaux·ales, citoyen·nes tiré·es au sort ... Si les citoyen·nes sont invité·es à en profiter, alors ils et elles détiennent la responsabilité des budgets de ces caisses et en discutent. Il s'agit aussi de conventionner ces caisses et d'établir des critères d'éligibilité à la sécurité sociale de la culture pour éviter sa répartition inégale : critères sociaux (respect des droits du travail), critères économiques (éviter le cumul des financements), critères environnementaux (méga-festivals, foires internationales, grosses maisons d'éditions ...). Puisque l'indépendance totale n'existe pas et qu'elle implique très souvent de s'associer à des réseaux économiques dominants et capitalistes, il est de notre ressort et de notre responsabilité de penseur·euses et créateur·ices d'imaginer une indépendance basée sur la solidarité collective et la création de la valeur responsable.

Pour que de telles réflexions puissent changer réellement les institutions artistiques, il faudrait que les artistes suivent ce que font les autres groupes sociaux pour faire émerger de nouveaux droits politiques, à savoir engager des luttes collectives. Il ne s'agit pas de revendiquer la pratique artistique comme étant un travail comme un autre — ça ne l'est pas, et il faut en conserver les spécificités — mais plutôt revendiquer sa pratique comme ayant une fonction sociale et pouvant prétendre à des droits politiques.¹

Deuils

Je réalise peu à peu les particularités du rôle de l'artiste. Le fait de vouloir inscrire son statut à l'échelle des autres travailleur·euses ne lui retire pas sa fonction politique et symbolique : provoquer de l'émotion, des récits et fictions, des supports critiques et réflexifs. Je pense d'ailleurs que cette fonction particulière est la raison qui justifie le tabou de l'aspect économique de l'art.

Un certain nombre d'activités humaines sont considérées comme plus nobles et qu'on aurait envie de soustraire au domaine marchand. Ça vaut pour l'art comme pour la morale, la religion ou l'amour.¹

Le problème face auquel nous nous trouvons aujourd'hui, c'est que l'argent infuse toutes les strates de nos vies. Je ne dis pas que l'argent achète tout, bien sûr, mais il s'intéresse à ce qui est justement capable de lui échapper et devient d'autant plus intéressant. À priori, nous n'avons pas besoin d'argent pour trouver la foi, l'amour sous toutes ses formes ou des principes moraux. En revanche, l'argent est devenu le facteur principal des dynamiques de pouvoir et ces espaces soi-disant préservés de la lucrativité doivent être décryptés.

Après avoir croisé Aurélien Catin, Barthélémy Bette et La Buse sur ma route, la façon dont j'appréhendais le milieu où j'évoluais, les personnes, les objets et les discussions qui le composent, a été transformé d'un revers de manche. Le simple fait d'imaginer des objets culturels financés par la sphère publique et décidés démocratiquement m'a fait fantasmer sur ce qu'il serait possible de faire, mais cette vision m'a surtout tapé un grand coup derrière la tête pour me faire réaliser à quel point nous en sommes encore loin.

¹ Sophie Cras dans le podcast Paye ta vie d'artiste, épisode 4 Vendre à tout prix ? produit par Manifesto XXI

¹ Entretien de Barthélémy Bette par Sophie Lapalu sur le site de La Belle Revue, 2018.

En fait, c'est la guerre. La guerre tout le temps, une guerre qui se déroule sur tous les plans, qui n'a pas de frontière et qui s'aggrave à mesure que l'anonymat du pouvoir accroît sa puissance en même temps que la faiblesse de ceux qui veulent s'y opposer. Beaucoup n'y auront vu que du feu. La plupart ignorent même qu'ils sont les acteurs de cet étrange combat en train de se livrer entre ce qui est montré, ce qui ne l'est pas et ce qui ne doit pas l'être. C'est pourquoi l'art contemporain y joue un rôle considérable, voir central, fort de tous les moyens symboliques pour induire à la fois ce qui concerne l'objet, le corps ou l'espace. Il serait pourtant facile d'en conclure à une guerre de la représentation alors ce que n'est là qu'un des aspects de ce combat dont l'étendue et la complexité parviennent paradoxalement à en dissimuler l'existence. Car je pourrais tout autant parler d'une guerre contre le silence, contre l'attention comme d'une guerre contre le sommeil ou l'ennui, la rêverie mais aussi et surtout d'une guerre contre la passion, autrement dit d'une guerre menée contre tout ce dont on ne peut pas extraire de la valeur.¹

Après le coup de fouet de ce nouveau paradigme — l'artiste est un·e travailleur·euse — 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·euse social·e, capable de diffuser des points de vue critiques et lucides sur son environnement. Mais en réponse, l'expérience de l'atelier et des conversations alentours 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. Je ne voyais plus l'artiste que comme un être narcissique, devant se rendre visible, parler, *percer*, se renouveler, remplir, produire en permanence des pièces à usage unique qu'il faudra photographier, emballer, stocker, archiver, cette chorégraphie m'attristait sincèrement.

Je constatais ma propre immobilité dans laquelle ma pratique m'avait mise. L'art seul ne serait donc pas moteur de changement, il participe même à son propre hermétisme. Si nous voulons dépasser les crises dans lesquelles nous sommes embourbés, il nous faudra travailler différemment et remplacer la principale matrice idéologique de cet immobilisme, donc l'art et nos façons de le pratiquer. Il n'est pas question de ne plus produire d'objets, d'images, de performances, il est question en revanche de changer radicalement la manière dont la société considère ces activités de production ainsi que celles et ceux qui les entreprennent. Ce travail ne peut être une quête unilatérale des artistes, mais doit aussi être engagé par les institutions culturelles.

¹ Annie Lebrun, 2018. *Ce qui n'a pas de prix*, Stock

Ces dernières doivent réfléchir à comment accompagner une transition, comment créer de nouveaux modèles économiques qui permettraient de sortir du régime de visibilité, de compétition, d'hyper-personnalisation qui est imposé aux artistes aujourd'hui. Dans un article bien aiguisé paru sur le Club Mediapart, Sébastien Piquemal propose de faire trois deuils : celui de l'artiste comme génie, celui de l'artiste comme auteur·ice et celui des prétentions de l'art à la subvertivité.

Nous devons accepter que nous ne sommes pas de grandes révolutionnaires, et accueillir les questions légitimes sur notre utilité dans la société, ainsi que la possibilité que nous soyons en réalité parfaitement inutiles. Passé ce deuil, viendra alors le moment grisant de la reconstruction, où nous pourrions mettre nos énergies au service de la réinvention de nos pratiques, et mettre ces pratiques, enfin, au service du bien commun.¹

Cette déception venait très probablement de mon expérience limitée à un cercle circonscrit dans l'espace et le temps. Penser à partir d'un angle décentré me paraît aujourd'hui essentiel pour travailler.

¹ Sébastien Piquemal, L'art nous empêche de construire un monde meilleur sur Club Mediapart, 2022. <https://blogs.mediapart.fr/sebastien-piquemal/blog/051222/l-art-nous-empêche-de-construire-un-monde-meilleur> consulté en décembre 2023.

Les béquilles

À partir de ce constat, je ne pouvais trouver de repos que dans des espaces où la production d'objets et d'enveloppes n'existe pas, ou peu : je voudrais remercier chaleureusement Clara Schulmann et Jean-Yves Jouannais, co-directeur·ices de ce mémoire, pour ces espaces vitaux sans lesquels le voyage aurait été bien plus éprouvant. Car mon premier axe de recherche, dont je me suis rapidement détournée faute de grosse déprime, consistait à enquêter auprès des artistes et travailleur·euses de l'art boycottant la sphère artistique. Puisque nous sommes contraint·es de produire et de réfléchir dans des conditions non-choisies et contraires à nos valeurs, je préférais m'arrêter-là.

Je suis donc partie à la recherche de ces espaces de repos, conversationnels, théoriques et physiques, comme à la recherche d'une famille secondaire, d'allié·es et d'interlocuteur·ices partageant cette même déception face à l'échec d'un art qui ne s'adresse qu'à lui-même.

Pour préparer un·e étudiant·e à l'avenir, il faut lui apprendre à exercer toutes ses capacités, plutôt que d'en faire à tout prix un·e artiste.¹

Ce repos ressemblait honnêtement plus à un grand yoyo qu'à une sieste en hamac. J'ai nourri, et continue de le faire, une curiosité grandissante pour celles et ceux que j'appelle les malicieux·ses, qui embrassent justement leur fonction hybride pour provoquer des micro-secousses sismiques autour d'elles·eux. Au fil de conversations souvent informelles (à ne jamais sous-estimer), une constellation de forces s'est formée. Après la riche rencontre avec Aurélien, les membres des Laboratoires d'Aubervilliers, certain·es professeurs des Beaux-Arts et d'ailleurs, je me suis décidée à ouvrir les portes du monde de l'art vers celui du travail.

¹ John Dewey, 1897. My Pedagogic Creed, School Journal

De octobre 2022 à juin 2023 avait lieu à la Bourse du Travail un séminaire portant sur la Sécurité Sociale de la Culture organisé par l'association d'éducation populaire Réseau Salariat. Je n'ai pu assister qu'à une séance en janvier, quelques semaines avant la grande mobilisation contre la réforme des retraites. J'y suis allée seule, sans trop savoir à quoi m'attendre. La majeure partie des séminaires se déroulait en salle Jean Jaurès, au sous-sol du bâtiment. Les murs sont recouverts de fibre de verre écornée et d'un orange douteux, constellés de morceaux de scotch un peu jaunis et de coins d'affiches arrachées. Archéologie d'une salle de gauche. Je suis arrivée trempée avec un bon petit retard au milieu de ce que je pense être une audience de soixante-huitard·es, les femmes étant en légère minorité et j'étais clairement la benjamine du public. Il a été discuté de la possibilité de proposer un salaire à la qualification personnelle pour le secteur de la culture que j'évoquais plus haut, mais ma curiosité résidait plutôt dans la faisabilité d'un tel projet. Le débat politique actuel résidait plus dans la réforme d'une retraite à points et individualisée plutôt que dans le détachement de l'emploi.

Je me suis assise au fond de la salle et je me rassurais en me disant que, quelque part dans une salle défraîchie, des hommes et des femmes réfléchissent à ce qui pourrait advenir du travail dans un monde post-capitaliste, ouvrir des fenêtres. Je suis repartie avec un os à ronger et des propositions à faire, même si je ne savais pas encore comment les formuler.

Un peu plus tôt, à Noël, une cousine me parle de ses insomnies. Ça lui arrive de ne pas dormir pendant plusieurs nuits d'affilée, sans trop savoir d'où vient le problème. Elle me parle ses petites techniques pour faire passer le temps et fini par m'introduire les conférences gesticulées de Franck Lepage et de son association d'éducation populaire (encore, décidément), L'Ardeur. Les vidéos en ligne durent entre 2 et 4 heures, parfait pour combler un gros manque sommeil. La note de « trucs à voir et lire » de mon téléphone comportait le nom de Franck Lepage depuis un petit moment, cette cousine fini par me convaincre de m'y coller. Je regarde la première conférence gesticulée dans le bureau de permanence de l'Atelier de Sèvres où je travaille — c'est drôle, le mur en face de moi est orange comme la salle Jean Jaurès, mais d'encore plus mauvais goût, une salle d'attente d'un mauvais cabinet médical. Je prend conscience de la possibilité de s'entre-former et de politiser un groupe de personne à partir d'un élément sous-estimé : l'anecdote. Bien sûr, encore une fois, la majorité des preneurs de parole sont des hommes blancs de plus ou moins 50 ans, je fais le choix de soupirer mais de les écouter attentivement — c'est bien parce que c'est Angela.

Lepage et son association remettent en question le travail, la culture, l'éducation ou l'art contemporain, essentiellement les grands piliers que je cherche à éprouver ici-même. Jusqu'ici tout va bien, mais mon intérêt grandit tant par le fond que par la forme. Car ici, pas de transcriptions ni publications mais surtout l'importance de la parole comme outil d'éducation, de politisation et de transmission. La parole et l'écoute étant les outils principaux de ma pratique artistique en plus de l'écrit, l'existence de la conférence gesticulée m'apparaît comme une clé de voûte. Je vois enfin la possibilité de tisser des liens entre anecdotes vécues ou racontées, questionnements politiques et démocratiques, et circulation des savoirs par la parole. Je saurais quoi faire en cas d'insomnie ou de longs trajets.

Pendant ce temps, à l'intérieur des Beaux-Arts, une fenêtre s'ouvre dans le bâtiment des Loges. On y instaure un rituel presque régulier avec Clara Schulmann et les Fileuses dans son séminaire éponyme. C'est ici-même que nous cultivons la puissance de nos anecdotes, le reste de l'école ne semble pas les accueillir avec la même attention. On bouge les tables pour se faire face, on arrive au compte-goutte et les prises de paroles sont respectées comme des petits cadeaux. Clara a écrit sur les voix de femmes au cinéma, celles hors-champs, celles au téléphone, celles qu'on entend par la fenêtre et continue de les entretenir à l'école et ailleurs. C'est dans cette salle de cours un peu froide (pas de mur orange cette fois mais décidément je suis abonnée) que nous construisons des cabanes biscornues pour y partager des ingrédients à la fois théoriques et intimes. Quelque part en mars 2023, pendant le bouillonnement anti-réforme des retraites et en pleine grève des éboueurs, je me retrouve à devoir y analyser le Manifest for Maintenance in Art de Mierle Laderman Ukeles. A cette période, les rues de Paris sont jonchées (à raison) de tas de déchets, soit triés méticuleusement par les concierges, soit éventrés dans le caniveau et on discute de maintenance, c'est un peu magique. Maintenance, soin, travail, conservation, puissance de la douceur, responsabilité des espaces de ressources sont discutés entre les Fileuses, un groupe d'étudiant·es en architecture de Malaquais, Val-de-Seine et la Villette et trois de leurs enseignantes. Je réalise l'aberration de la séparation entre étudiant·es en art et en architecture mais je le garde pour moi. On parle d'efficacité des grèves, de méthodes du luttes, d'espaces hétérotopiques, d'empathie des lieux, de maintenance des lieux et des relations, on ressort lessivé·es mais franchement soulagé·es d'avoir essoré cette question ensemble.

Il y a un avant et un après, un dedans et un dehors, des espaces-ressources et des zones à défendre. Le travail pourrait être un mélange de tout cela si nous déplacions notre curseur. En le décortiquant, j'y ai trouvé quelques alliés précieux et des braises sur lesquelles souffler ensemble. L'artiste n'a pas de rôle pré-établi, il y a autant de manière d'exercer que de manières d'être perçue, il n'y a pas de vérité générale. Oui, le travail a besoin d'être repensé, revalorisé, émancipé des logiques productivistes et capitalistes actuelles. Oui, les privilèges en place doivent être pris en compte et rééquilibrés. Oui, les artistes ont un rôle à jouer dans le virage à prendre.

Dans la réalité des choses, les artistes sont des citoyen·nes comme les autres. Il y a des raisons essentielles de leur donner les moyens d'agir en dehors des cadres traditionnels offerts à la création contemporaine. Ces cadres ne sont pas, ou plus, adaptés. Ils nient le droit à l'échec, l'importance du temps, de la recherche et des liens relationnels. Il s'agit de libérer la recherche des contraintes liées aux marchés et aux manifestations artistiques¹. Les canaux alternatifs sont là, mais ils se fragilisent si nous n'en prenons pas soin, s'ils ne sont pas réactualisés en fonction de réalités qui évoluent constamment. Alors oui, ça donne un peu le tournis, c'est aussi dans la lutte que peuvent se condenser les perspectives pour des pratiques artistiques ancrées dans le monde social et ses réalités. Le fardeau s'allège quand le travail s'organise collectivement et devient un espace de responsabilisation et d'empathie pour cesser, enfin, d'être un mal nécessaire.

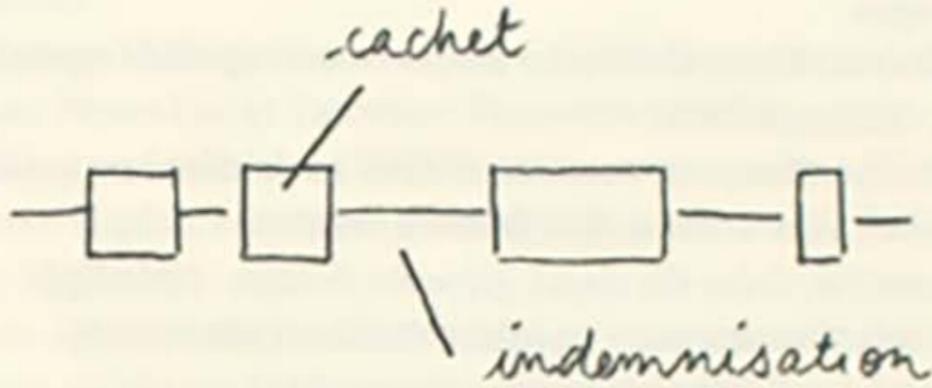
1 François Hers et Xavier Douroux, 2012. L'art sans le capitalisme, Les presses du réel

Bibliographie

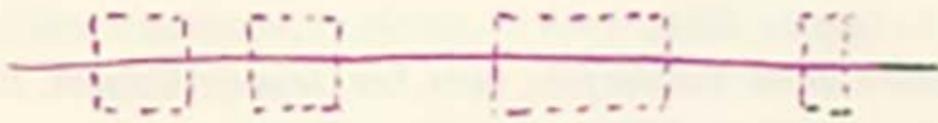
- Inclusions, esthétique du capitalocène* Nicolas Bourriaud
Notre condition, Aurélien Catin
essai sur le salaire au travail artistique
La Grève Humaine Claire Fontaine
L'économie à l'épreuve de l'art Sophie Cras
Désirs post-capitalistes Mark Fisher
Le soin est un humanisme Cynthia Fleury
Du «salaire au travail ménager» à la
politique des communs Silvia Frederici
Une autre histoire de la sécurité sociale Bernard Friot
Tell them I said no Martin Herbet
Artistes sans œuvres, I would prefer
not to Jean-Yves
Jouannais
L'art impossible Geoffroy de
Lagasnerie
Du trop de réalité Annie Lebrun
Rêver l'obscur, Femmes, magie et
politique Starhawk
I can't work like this, A reader on Joanna Warsa
recent boycotts and contemporary art
Comment vivre avec les autres sans être
chef et sans être esclave ? Yona Friedman

PROPOSITIONS DE REMUNÉRATION

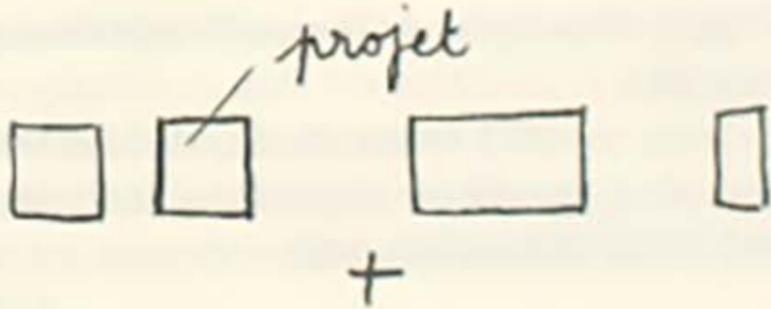
INTERMITTENCE



SALAIRE À VIE



REVENU DE BASE



revenu inconditionnel

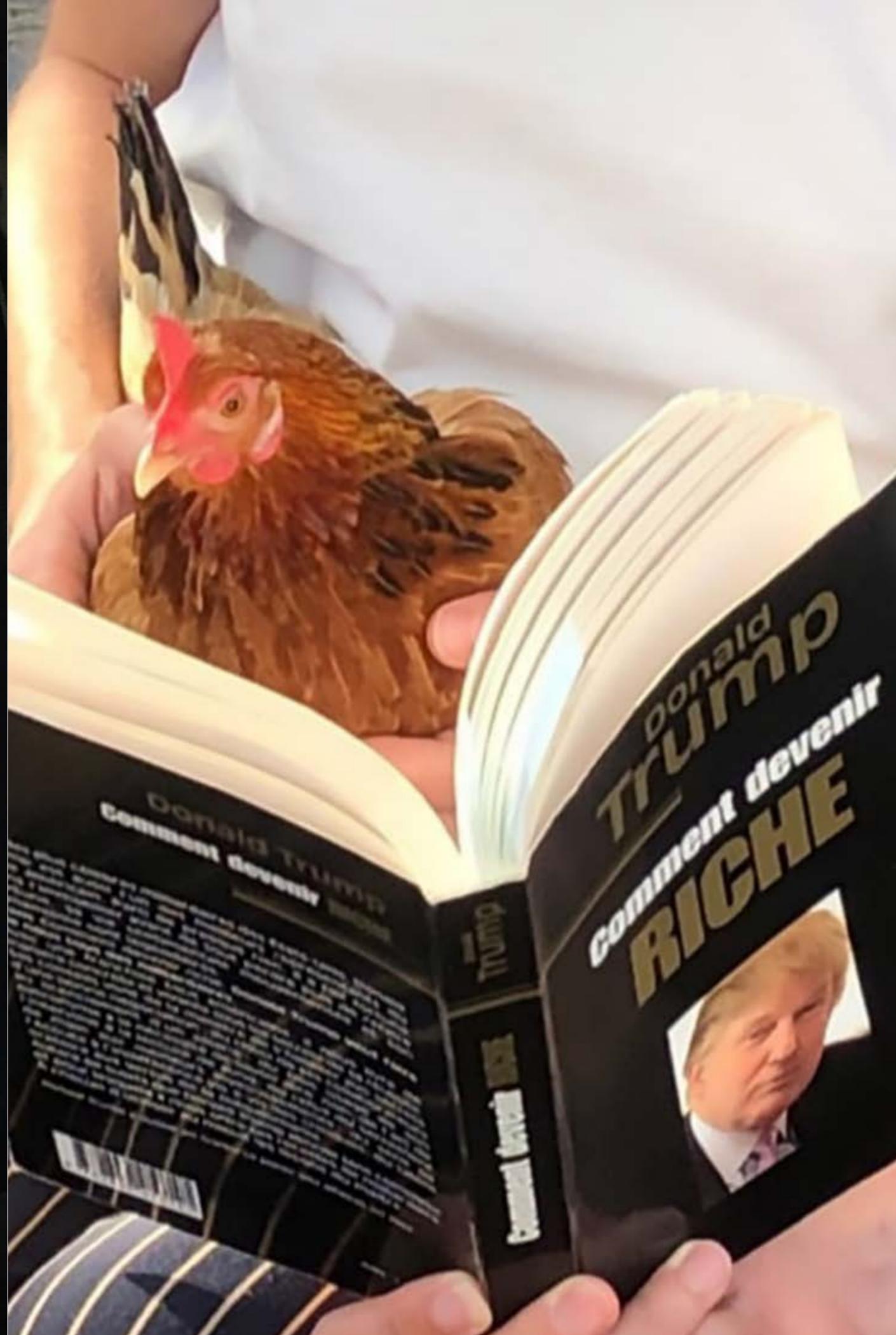
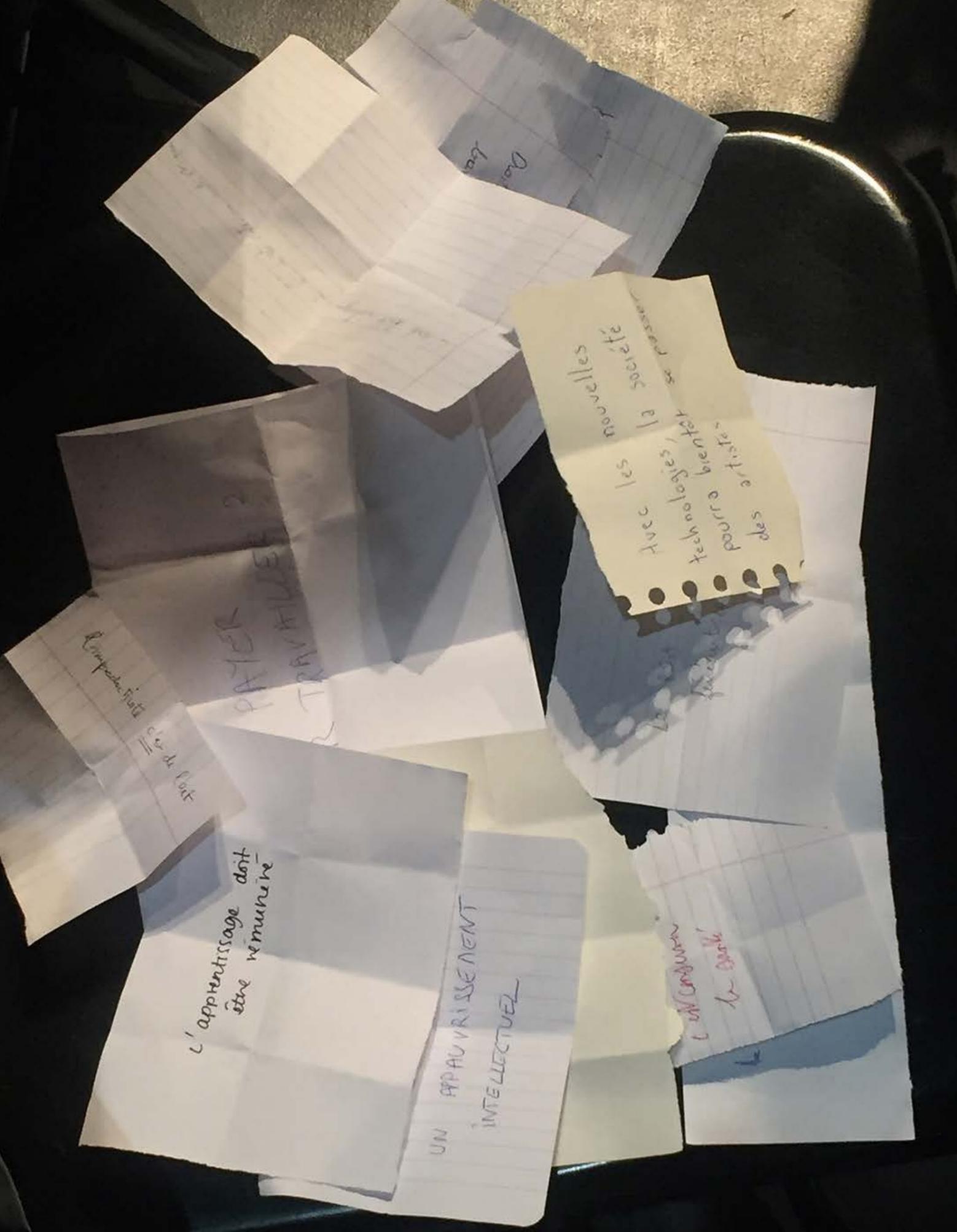
Who's still holding the baby?



STAND UP FOR YOUR RIGHTS!

NE TRAVAILLEZ
JAMAIS









Instituer

Il y a des espaces qui semblent être là depuis toujours. Peut-être ne disparaîtront-ils jamais. Ils ont une aura, des murs et abritent des flux constants mais paraissent figés malgré eux. Peut-être n'est-ce que l'idée que je m'en fais, mais ces espaces ne peuvent être ignorés car nos rapports avec eux sont quotidiens et interdépendants.

Cette enquête a commencé par une question récurrente, manquant très certainement d'humilité mais qui continue de me coller aux semelles encore aujourd'hui. Quels rôles actifs peuvent avoir les artistes dans un monde criblé de problèmes nous dépassant ? A-t-on une utilité effective sur des enjeux sociaux et collectifs ? Autrement dit : qu'importe la beauté, la justesse, l'intensité, les œuvres ont-elle une quelconque efficacité sur le réel ?

Je m'explique : évidemment, il n'est pas question de produire des œuvres efficaces au sens productiviste, spectaculaire ou rentable du terme. Par efficace, j'entends ici la possibilité d'une transformation (si microscopique soit-elle) de la vie réelle par des formes, des actions et des concepts. Ces espaces qui jusqu'à maintenant permettent, soutiennent mais surtout conditionnent ces formes et ces concepts, ces espaces que je crois être là depuis toujours, ce sont les institutions. Ces espaces me fascinent. Je ne les comprends pas, je ne suis pas sûre qu'ils me comprennent, je les trouve opaques et difficilement lisibles. Pourtant, les institutions font l'objet d'une pratique quotidienne. Il existe chez la plupart d'entre elles un lot incalculable de contradictions, de faux discours, de relations de pouvoir, de gestes à décrire et à guérir. Je crois que cette fascination vient de là, un grand engrenage un peu malade qui tient debout tant bien que mal, que l'on s'obstine à faire fonctionner comme si nous étions incapables de faire sans. Non pas que ce soit une erreur, je me demande simplement quelle serait les recettes des antidotes idéaux pour les soigner.

Au début de l'été 2023, un adolescent a été exécuté en direct par un policier à Nanterre. Le soulèvement de la jeunesse populaire qui s'en est suivi répondait à la cristallisation irrésolue des violences et humiliations subie par elle-même ou par ses aîné·es (pourtant souvent en première ligne, déclarés essentiel·les lors d'une certaine pandémie). C'est dire le niveau de gangrène.

Lorsqu'il a été question de prendre position et d'écrire dans la presse ou sur les réseaux sociaux, chacun·e s'est retrouvé·e face au paradoxe suivant : l'urgence de dire impose la nécessité de se taire. C'est ce paradoxe que nous tentons ici d'éclaircir, pour qu'il puisse ouvrir une réflexion sur la place que devraient avoir les artistes progressistes dans une société en péril, et imaginer des stratégies pour éviter de vider de leurs sens, de nos sincérités les paroles qui s'inscrivent dans le réel socio-politique ou historique. Car la mort de Nabel montre l'inefficacité de nos œuvres dans la vie réelle. [...]

Le pouvoir nous finançant pour le dénoncer fait de nos mots les armes de nos propres silences. En célébrant nos travaux, en les subventionnant, en nous donnant pour mission cette « inclusion » de celles et ceux qui nous ressemblent, le pouvoir, parce qu'il permet la violence et les meurtres par des fonctionnaires dépositaires de son autorité, nous transforme en marionnettes inconséquentes et idiot·e·s inutiles. [...] Ce n'est pas en construisant des salles de spectacle, musique, danse ou théâtre, des musées et galeries d'art, dans des espaces où vivent des gens qui ne les fréquentent pas que l'on achète la paix sociale.¹

Je ne considère pas du tout que la littérature ait essentiellement à être politique. Comme tout art, elle jouit d'une pleine autonomie dans le choix de ses objets ou de ses propos, et tous sont également éligibles. Ce que je crois en revanche, c'est qu'il y a des périodes particulières où persister à tourner le dos aux objets politiques quand on est auteur·ice ou artiste est un problème.²

« On touche ici à l'aspect purement politique de l'institution, à savoir sa capacité à produire des espaces pour l'art ou pour la société dans son ensemble. Ces espaces, qui devraient être la condition-même de l'existence de l'institution, sont vitaux pour que les normes puissent se partager, se confronter, s'échanger et donc se transformer. C'est la raison pour laquelle les institutions sont fondamentales dans la construction d'une société, puisque c'est ce avec quoi elle pourrait évoluer, se transformer et donc faire société.³

Quelles seraient les recettes des antidotes idéaux ? Les pratiques artistiques ont-elle un rôle à jouer, ou favorisent-elle la stagnation et l'exclusion ?

1 Kader Attia et Eva Doumbia, 2023. De l'inefficacité de nos œuvres dans la vie réelle, AOC <https://aoc.media/opinion/2023/07/17/de-linefficacite-de-nos-oeuvres-dans-la-vie-reelle/> consulté en juillet 2023.

2 Sandra Lucbert, 2021. L'art peut participer à la guerre de position publié sur Ballast. <https://www.revue-ballast.fr/sandra-lucbert-lart-peut-participer-a-la-guerre-de-position/> consulté en février 2023

3 Baptiste Pays, 2021. Pratiquer l'institution, partie 1 publié sur la Revue de Paris. <http://www.revue-deparis.fr/pratiquer-l-institution-1/> consulté en avril 2023

La fonction essentialisante et vitale des institutions est ce qui dicte aujourd'hui nos manières de faire société — il est difficile, voir impossible, de faire sans elles, même dans les marges. Hôpitaux, écoles, structures juridiques, politiques, culturelles fonctionnent grâce et à cause d'elles, j'ai donc préféré les regarder comme des organes vivants plutôt que des objets figés. Certains outils sont devenus des repères — l'éthique du care, la psychothérapie institutionnelle, les enjeux de rôle, de statut et de fonction, l'importance de la marge, de l'auto-critique, la place des impensés. S'il est compliqué de s'échapper de l'engrenage des institutions, il est possible de les utiliser en sa faveur ou, au contraire, de s'en servir comme contre-exemple.

Dès le début de l'enquête, il m'a paru essentiel d'essayer ces questions autour de moi, d'établir un panorama non-exhaustif des initiatives existantes. Donc j'ai parlé, demandé, cherché des béquilles et frappé à des portes pour récolter les expériences de celles et ceux que je pensais touché·es par ce début de raisonnement.

Flixbus

J'ai rencontré Laurence Rassel pour la première fois en décembre 2022, lors d'une table ronde organisée dans le cadre de l'exposition des Félicité·es des Beaux-Arts de Paris. Nous étions un petit groupe d'étudiant·es invité·es pour discuter de la fonction du collectif au sein de l'école. La discussion était menée par Béatrice Josse, commissaire invitée pour l'exposition et présidente du jury de diplôme de cette année. La raison de cette invitation était apparemment liée à mon implication dans le syndicat étudiant de l'école (SBAP), mais mon intérêt pour cette conversation résidait vraisemblablement dans l'occasion de pouvoir discuter avec Laurence et le groupe des façons de gérer une école de manière collective, en pensée et en actes, questionnant les hiérarchies et la fixité des rôles relatifs aux institutions. Laurence Rassel est aujourd'hui directrice de l'erg (école de recherche en graphisme — mais pas que) à Bruxelles. Elle questionne en permanence les notions d'autorité et de verticalité propres aux institutions et propose une méthodologie basée sur le collectif, la transmission et l'autonomie. Les outils qu'elle met en place touchent à la psychothérapie institutionnelle, au cyber-féminisme et au logiciel libre. Elle fait partie de celles et ceux qui inspirent à une forme de confiance naturelle, construisant sans cesse un discours, des actions auto-critiques et ne cesse de se remettre en question. Elle semble construire partout autour d'elle des espaces-ateliers-coopératives-laboratoires, que ces lieux aient des murs ou soient simplement des moments de discussion. J'ai mieux compris en l'écoutant (et la voyant nous écouter, là tenait tout l'équilibre de cette rencontre) quels étaient les enjeux de la gestion d'un tel lieu, quelles étaient les manières de le diriger autrement ; autrement que par un organigramme figé, et des personnes perçues comme invisibles et silencieux·ses.

Après notre première rencontre en décembre, je lui ai proposé une seconde conversation, à l'erg cette fois. Je suis partie à Bruxelles en février pour voir ce qu'il en était réellement, rencontrer cet espace, les personnes qui l'habitent et l'éprouvent. Mon arrivée me semblait floue et lointaine, je n'avais pas de projection de Laurence et moi et pourtant je la percevais, pendant le trajet en Flixbus, comme une héroïne détentrice des clés de toutes les portes que j'avais vues fermées jusqu'à lors. Et pourtant Laurence n'est pas une héroïne. C'est une travailleuse très maline dont le bon sens et la somme d'expérimentation semble la mener naturellement à ces fameuses clés. Nous avons parlé de statuts, de rôles et de fonctions, de projets en cours, de pas de côté, d'efforts et de pratique de l'institution comme d'un sport donc le collectif serait le muscle ; parfois il y a des crampes, parfois on trouve sa vitesse-croisière, des moments de respiration. Mais au lieu de céder à la tyrannie de la réussite, Laurence m'a montré l'envers du décor, les détours et les marches-arrières, elle m'a parlé de ce qui n'a pas fonctionné et ça m'a fait un bien fou.

Il faut du temps pour mettre un système en place. [...] Ce n'est pas une question de domination mais bien de temporalité. Les enseignant·es restent plus longtemps que les étudiant·es. C'est important de transmettre l'histoire d'un lieu, que des personnes puissent raconter son évolution. Il faut avoir des étudiant·es de différentes années, des enseignant·es bien sûr et si possible des personnes de l'extérieur.¹

[...] Comment créer une institution qui ne s'arrête pas quand on s'en va et qui puisse être reprise sans hériter des maladies ? Comment tirer quelque chose de cette expérience de liberté et de possibilités de penser ? Pourquoi vouloir en tirer des résultats ? Pourquoi ne pas choisir de faire cela tout simplement peine perdue ? Comme l'écrit Philippe Kinoo², une institution est suffisamment bonne lorsqu'elle sait reconnaître ses maladies et qu'elle en parle³.

Nous nous sommes retrouvées dans le hall de l'école, elle m'a introduite à chaque personne que nous croisons, nous sommes montées dans les bureaux — partagés avec ceux des représentant·es étudiant·es —, on a bu du café et mangé des biscuits.

1 Agathe Boulanger, Signe Frederiksen, Jules Lagrange, 2020. Ce que Laurence Rassel nous fait faire, Paraguay Press

2 Philippe Kinoo, 2007 « Autorités, pouvoirs, décisions, responsabilités dans une institution », dans Muriel Meynckens-Fourez et Christine Vander Borgh (dir.), Qu'est-ce qui fait autorité dans les institutions médico-sociales ?, éditions Trés

3 Agathe Boulanger, Signe Frederiksen, Jules Lagrange, Ce que Laurence Rassel nous fait faire, Paris, Paraguay Press, 2020

J'y voyais plus clair, j'avais besoin de rencontrer une personne comme Laurence à cet stade précis de mon enquête, de comprendre ce à quoi j'allais faire partie en sortant de l'école, de trouver des alliés et surtout des manières de faire, des exemples, des pratiques de l'institution qui diffèrent de celles que j'avais rencontrées sur ma route.

Il serait donc possible de retirer les portes d'un bureau de directrice, d'enlever quelques murs et partager l'espace avec celles et ceux qui y cohabitent. Je lui ai expliqué les quelques problématiques que nos rencontrions, de mon côté aux Beaux-Arts à Paris, elle m'a tendu deux documents, deux chartes mises en place en collaboration entre l'administration et le corps étudiant. L'une concernait l'inclusion des personnes en situation de handicap et l'autre les VHSS.

– Garde-les.

– Merci Laurence !

On a passé deux heures à discuter autour d'une table, un Zoom presque oublié posé sur le côté. Je ne savais plus si je devais continuer de lui poser mes questions, lui répondre, me taire et l'écouter ou continuer de gratter comme une obstinée sur mon carnet. Groupes de travail, Guattari, Tosqueles, Oury, La Borde, Le Guin, Creative Commons, tout ce qu'elle me disait était du miel, acide parfois, attrapé au vol, je tisserais les mots-clés plus tard. Un groupe cuisine, un groupe récupérathèque, un groupe radio. Dans chacun de ces groupes, des étudiant·es, enseignant·es, personnel administratif et de maintenance. Question de bon sens.

Il s'agit de considérer, avec la grille ou le logiciel, que des structures peuvent nous être utiles. On se base sur des choses très concrètes. La réécriture des règlements génère des échanges et des besoins qui n'avaient pas lieu d'être avant. Il y a eu notamment la question du nettoyage de la cuisine, qui est en train de se mettre en place. Le groupe cuisine est constitué de personnes de l'administration, de professeur·es, et d'étudiant·es. On va essayer de faire en sorte que les groupes tournent, que les personnes changent. Elles·ils doivent tous·tes avoir suivi une formation relative aux règles d'hygiène. Par exemple, sur la question des poubelles ou de la cuisine, il n'y pas que le responsable de la maintenance qui fait le ménage ou qui va s'occuper des poubelles. Aujourd'hui, il y avait les enseignant·es et les étudiant·es qui ont participé à remplir la benne. Et vous y seriez allés avec moi si ça n'avait pas été terminé avant notre rendez-vous.¹

1 Ibid.

Laurence, comme d'autres avant et après elle, s'attelle à proposer des surfaces de mise en commun pour rendre l'école fonctionnelle. L'attention est portée aux gestes, aux manières de se parler, d'écouter et d'accueillir, mais surtout que la prise en charge des paramètres essentiels au bon fonctionnement du lieu soit assumée par tous·tes et comment ajuster cette prise en charge en fonction de réalités vivantes. Un règlement est modifiable, ajustable, améliorable, se rendre attentif·ve à ses conséquences et réfléchir aux angles morts. Distinguer ce qui est légal de ce qui est juste, ce qui est considéré comme normal des possibilités de transformation de ces normes.

Après la révolution, qui ramassera les poubelles
le lundi matin ?

Le dernier extrait cité est un petit écho.

Après la révolution, qui ramassera les poubelles le lundi matin ?

D'un seul coup, car il est pris en charge par tous·tes, le travail de maintenance d'un lieu commun devient visible. C'est une observation que je ne cesse d'avoir : je regarde Bachir (chargé de maintenance) faire le ménage aux Beaux-Arts, je regarde Odette (concierge de l'immeuble où je travaille) faire le ménage dans la cour, arroser les plantes, je regarde les bureaux, les salles d'expositions, les réceptions, les halls, les rues, les quais miraculeusement nettoyés chaque matin et je me demande franchement si une révolution est envisageable si nous ne sommes pas capables de voir qui s'occupe (comment et quand) de la maintenance et du soin de nos espaces communs.

« Two basic systems : Development and Maintenance.

The sour ball of every revolution : after revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning ?

Development : pure individual creation ; the new ; change progress, advance, excitement, flight or fleeing.

Maintenance : keep the dust off the pure individual creation ; preserve the new ; sustain the change ; protect progress ; defend and prolong the advance ; renew the excitement ; repeat the flight. »¹

Car les institutions abritent ce qui « fait société » — la santé, la pédagogie, la politique, la justice, la culture —, ce sont des objets qui mutent et évoluent en permanence, qu'il faut activer et réactiver. Elles semblent là depuis longtemps, depuis toujours. L'importance réside à la fois dans ce qui peut être mené à rebours, dans les interstices, les espaces invisibles, le système D, mais leur être hermétique serait une erreur, je crois.

¹ Mierle Laderman Ukeles, Manifesto for Maintenance Art, 1969

Elles méritent aujourd'hui une autre réputation, une petite révolution, des gestes de maintenance et de guérison.

Comment prêter attention à l'usure ? A la fatigue ? A l'obsolescence ? Il existe évidemment des structures violentes, injonctives et récalcitrantes à l'idée d'être soignées et c'est à cet instant qu'une méthodologie collective peut être mise en place, imposée sûrement par un passage de relais, des équipes co-habitanes, des groupes de travail, des co-directions. Dans leur ouvrage¹, David Pontille et Jérôme Denis partent du principe que toute chose ou personne est fragile, vulnérable, que c'est un état normal plutôt qu'un état d'exception dans une norme. Partir du principe que toute chose est fragile impliquerait alors de développer une nécessaire culture de l'attention.

L'enthousiasme et la difficulté de l'expérience de l'institution, et du soin qui lui ai fait, résident aussi et surtout dans la pratique de la continuité. Comment éviter la rupture radicale, la disruption et préférer des formes de rythmes quotidiens, des rendez-vous réguliers ?

En mai 2023, mon grand-père paternel est mort, trois ans après mon père. Il avait 86 ans, je crois qu'il était prêt. Il était ingénieur, pilote d'avion et de planeur, très bon navigateur, un aventurier. A la suite de son départ, j'ai regardé ma famille avec un recul que je n'avais jamais prit. J'écoutais nos points de vues diverger, mes oncles et tantes vieillir, devenir à leur tour grands-parents pour certain·es, mes cousines, cousins devenir parents et préoccupé·es par une myriade de découvertes et de soucis leur étant propres. Globalement, je regardais ma famille muter, évoluer, se transformer et je me demandais franchement si j'étais la seule à faire cette observation avec autant de distance. Après l'enterrement, j'en ai parlé à ma soeur, ma mère, quelques cousines et j'ai proposé, lors du rassemblement familial annuel, de jouer le jeu du cercle de parole. Vaste challenge car très nombreux·ses et grandes gueules pour la plupart. Tout le monde se coupe la parole, joyeusement peut-être, mais c'était pas gagné. Puis en suivant les quelques principes d'auto-gestion que j'avais appris durant l'été (et avec le manuel de Starhawk² pas trop loin), nous avons géré la médiation du cercle à trois avec deux de mes cousines, expliqués les quelques règles de bases, présenté et lancé le sujet du cercle. Les langues se sont déliées et j'ai eu l'impression de rencontrer ma famille une deuxième fois. Je me suis fait la réflexion qu'un tel moment de conversation collective n'arrive jamais naturellement, il faut le provoquer, soigner le cadre, recueillir chaque parole autant que l'écoute, entendre le silence ceux qui ne parlent pas, capter la confiance.

1 Jérôme Denis et David Pontille, 2022. Le soin des choses, La Découverte

2 Starhawk, 2021. Comment s'organiser ? Manuel pour l'action collective, Cambourakis

Comme beaucoup j'imagine, ma famille est dense et demande beaucoup d'énergie — en bien, je suis très chanceuse. Je la perçois presque comme une petite institution, comme une entité qui a toujours été là. Mais par moment, ce bloc se fragilise et il me semblait important de le regarder et accompagner sa métamorphose. Pourquoi pas faire la même chose ailleurs ? Une météo des émotions pour député·es ou conseils d'administration, ça serait pas du luxe et ça me ferait bien marrer.

Mon grand-père avait un réflexe qui a transpiré jusqu'à nous, celui de réparer. Dans sa tête, rien ne « marche pas », tout est rattrapable. Finalement c'est ce qui nous manque un peu aujourd'hui, la possibilité de réparer nous-même, qu'il s'agisse de nos objets ou de nos biens communs. Réparer un téléphone soi-même ou réparer le service public sont des actions qui ont nous été retirées progressivement. Pas de tournevis pour iPhone, trop peu de manifestations écoutées par les décideur·euses. On nous a retiré peu à peu la possibilité de raccommoier, le geste-même de la réparation et de la maintenance s'est transformé en corps de métiers, de la sous-traitance invisible. La volonté de changer une pièce, réformer, transformer sont des actions à mettre en place dans l'attention à la maintenance, qu'il s'agisse d'objets, d'institutions ou de relations.

Pontille et Denis posent aussi la question de la nécessité de maintenir. Plutôt que de prendre soin à tout prix, peut-être pouvons-nous nous demander de quoi a-t-on besoin ? De quoi n'avons-nous plus la nécessité ? Que pouvons-nous nous permettre de faire disparaître, de transformer ? Que faut-il garder, et combien de temps ?

Dans *Utopies réalisables*, l'architecte et sociologue Yona Friedman rappelle l'importance du consentement collectif à produire et visualiser massivement une utopie pour la rendre effective. « L'axiome de cette théorie, celui qui concerne la condition du consentement massif et qui définit, de ce fait même, la possibilité de réalisation d'une utopie (parce qu'il la transforme en projet), est souvent l'axiome le plus négligé par les observateur·ices superficiel·les, bien qu'il soit extrêmement important. Pourtant, même si nous revenons à notre exemple très simple de la maladie et de la guérison, nous rencontrons immédiatement ce critère : il ne suffit pas de découvrir un remède à une maladie, il faut que le·la malade consente à le prendre. »¹

1 Yona Friedman, 2000. Utopies réalisables, Éditions de l'éclat

Partant de ce postulat, c'est vrai que je m'imagine assez mal imposer un fonctionnement — si idéal soit-il — à des structures hiérarchisées dominantes. Plutôt que de rendre une situation négative acceptable (chez Friedman, la maladie, ici la verticalité des institutions) et la subir, Friedman propose deux techniques de réaction :

- Soit une technique qui permettra l'appréciation de cette situation, et qui amènera à l'estimer désirable et satisfaisante.
- Soit une technique qui élimine la source de la situation insatisfaisante.

La première technique peut être perçue comme la réponse vue précédemment, à savoir des gestes de maintenance, de critique interne et de psychothérapie institutionnelle.

La seconde serait de se détourner de ladite situation, comprendre d'où viennent ces dysfonctionnements et s'atteler à ne pas les reproduire. Friedman précise que dans ce cas, l'attention est de mise à ne pas tomber dans le piège de l'utopie paternaliste.

*Quand je parle des utopies paternalistes, il doit bien être entendu que je ne parle pas uniquement des cas abusifs, tels que l'utopie soi-disant philanthropique de la colonisation, ou les utopies prêchées par certains sectes ou religions. Je donne une définition des utopies paternalistes dans leur totalité et indépendamment du fait qu'elles découlent de la bonne foi, de la bonne volonté ou de l'hypocrisie. Autrement dit : dans le cas de l'utopie paternaliste, la connaissance de la technique applicable appartient à une poignée d'individus dénommés l'élite, quelle que soit la qualification subjective, donnée à cette dernière.*¹

Cette seconde technique serait alors celle du déplacement, de l'écart, de l'alternative mêlée à celle du consensus, mais surtout en tentant de ne pas reproduire ce que l'on fuit.

Multiplier les manières d'exister dans le monde

Dans la façon dont les institutions artistiques et culturelles régissent aujourd'hui les formes et les concepts, je me demande quelle est réellement la place donnée aux alternatives. *En effet, les règles personnelles de l'artiste tendent souvent à se dissoudre dans son rapport à l'institution de l'art. Ce décalage nous informe d'un écart entre la proposition de l'artiste et le résultat de son institutionnalisation.*¹

L'alternative peut être perçue comme un autre choix, une solution de rechange, un remplacement, mais je crois qu'elle doit s'établir toujours en regard avec ce qui se fait, ou ne se fait pas, dans les lieux de pouvoir. Savoir quelles sont les mauvaises mécaniques, les décisions oppressives, le laxisme opéré, les pratiques inhospitalières ou dangereusement maladroites.

Olivier Apprill a recueilli les propos de Jean Oury à la clinique de La Borde en octobre 1993, Nicolas Philibert en a fait un documentaire, Laurence Rassel s'en est inspirée.² Les bonnes idées peuvent être opérées et adaptées en fonction des espaces et des personnes y évoluant. *Mais la vie quotidienne, c'est essayer de travailler, cultiver, de produire, de créer même des petites zones, comme ça, permettant d'exercer la fonction primordiale, fondamentale de tout ce travail : la fonction d'accueil. Comment accueillir, le long des jours, comment accueillir des gens qui, justement, ne demandent pas à être accueilli-es ?*³

1 Baptiste Pays, 2021. Pratiquer l'institution, partie 1 publié sur la Revue de Paris. <http://www.revuedeparis.fr/pratiquer-l-institution-1/> consulté en avril 2023

2 La clinique de la Borde a été fondée en 1953 par le neuropsychiatre Jean Oury. Elle accueille 107 patients en hospitalisation complète, sous le régime de l'hospitalisation libre, et 30 patients en hospitalisation de jour. Jean Oury applique à la Borde les principes de psychothérapie institutionnelle.

3 Olivier Apprill et Jean Oury, 1997. La moindre des choses, Chimères. Revue des schizoanalyses, n°31, Boulevard des anormaux

Dans le même extrait, Jean Oury annonce qu'on ne peut pas travailler d'une façon fine au niveau des psychoses dans un champ opératoire infecté. J'avoue ne pas vouloir faire de pont trop direct entre les institutions artistiques (musées, fondations, écoles), les espaces de santé (hôpitaux, cliniques) et de pouvoir politique (assemblées, tribunaux, préfectures) mais il me semble important de considérer cette affirmation comme constitutive des gestes de soin et de psychothérapie institutionnelle pour proposer des espaces de vie collective basés sur les besoins et désirs des personnes.

A partir d'où nous plaçons-nous ? Qu'est-ce qui a fait du mal ? À qui ? L'herbe pousse des deux côtés. Plutôt que de considérer uniquement les personnes comme malades, dysfonctionnelles, défenseur·euses des mauvaises décisions peut-être pouvons-nous prendre le problème à rebours, travailler à l'assainissement des espaces institutionnels et, surtout, à la possibilité de s'en écarter.

*Je dis souvent : il faut être balayeur et pontonnier. Balayer les espaces, pour qu'ils soient un peu plus libres de tous ces artefacts, pour que puisse se présenter quelque chose qui soit au plus proche de « ce qui se passe » ... en vrai Et puis construire sans arrêts des ponts, des passerelles, même d'une façon précaire C'est un autre mot fondamental : la précarité. Faut pas se prendre pour ... Enfin on va pas bâtir la cathédrale Saint Pierre en plein désert, comme ça s'est fait. Mais bâtir des ponts, des passerelles, quitte à changer.*¹

Je prend le risque de paraphraser Oury, simplement parce que je serais bien incapable de dire les choses aussi justement que lui, mais concrètement, il s'agirait de considérer les personnes dans toutes leurs facettes et leur complexité plutôt que par la définition de leur fiche de poste. Bien sûr, ça implique de vivre avec des contradictions et d'accepter nos propres paradoxes. Pour me faire comprendre : je suis aujourd'hui employée par une école artistique privée, où règne la culture de l'entreprise, mais où tout est mené au jour le jour avec des bouts de ficelles malgré le budget colossal dégagé par le groupe auquel elle appartient. Je dis employée car c'est bien ce qui me rémunère, non pas ce qui constitue le cœur de mon travail et de mes activités. Économiquement, cette activité est un centre, quotidiennement c'est une marge. Il ne m'empêche cependant pas d'y mettre mes passions et mes questionnements à son service, il s'agit ici de savoir exercer une différence linguistique entre compétence et performance.

Quand on embauche quelqu'un, c'est très intéressant de voir quelles sont ou quelles ont été ses passions : pêcher à la ligne, peindre, démonter des moteurs. Souvent, beaucoup de passions ont été éteintes, car administrativement un infirmier n'est pas embauché pour se livrer à sa passion. Mais je reprends souvent l'exemple de la pêche à la ligne, parce que ça s'était posé à un moment

1 Ibid.

*donné avec des malades mélancoliques graves qui étaient assez indifférents à toutes les activités qu'on pouvait leur proposer. Je savais qu'ils avaient été aussi passionnés par la pêche à la ligne ; un cuisinier avait aussi cette passion. On s'était dit : bon, on va détacher pendant quinze jours le cuisinier en question, il sera responsable de la pêche à la ligne, sur la rivière à côté, avec les mélancoliques ... Remarque ! Il y a eu un effet ! Personne n'a eu envie de se jeter à la rivière ! Ça, c'est une compétence.*¹

Inventer des alternatives nécessite un moteur. Oui de la passion, oui du désir, oui des valeurs, mais aussi une forme de recul quotidien. Les alternatives naissent généralement en réponse à un manque d'initiatives parallèles, ou répondant à un dysfonctionnement d'une structure fixe.

Je reviens à mon introduction : nous sommes à un moment où le monde s'éprouve moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.² Il y a de moins en moins de manières d'exister différemment dans le monde. Je repense à notre conversation avec mon amie précédemment citée, où nous observions nos vies plutôt comme des cycles que comme des trajectoires. Les espaces et les expériences se sédimentent, les liens se font, se défont, les aller-retours et les pas de côtés sont possibles, accueillis à des degrés bien différents. Mais comme l'explique encore Foucault, il n'est pas possible de méconnaître cet entrecroisement fatal du temps et de l'espace. Nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements.³

Théâtres, cimetières, maisons de retraite, fêtes, cliniques psychiatriques, écoles, prisons, cinémas, jardins sont ces espaces-autres, hétérotopiques cités par Foucault, pétris de gestes, de codes et de langages si particuliers qu'ils deviennent petit à petit ce qui nous définit, et non l'inverse. Il convient alors d'en changer les paramètres quand ceux-ci nous semblent déficients, malades ou violents.

1 Ibid.

2 Michel Foucault, 2001. Dits et écrits I, 1954-1975, Des espaces autres, Hétérotopies, coll. Quatro, Gallimard

3 Ibid.

Raté

Ces entrecroisements et ces relations où la loi des vainqueurs prédomine font l'objet de ces alternatives naissantes. Bien sûr, naviguer entre les deux est une gymnastique quotidienne et là réside tout l'intérêt — être un cheval de Troie.

À propos de cheval de Troie, j'ai d'ailleurs une drôle d'anecdote en tête. En discutant, comme je l'ai dit, de cette enquête avec mon entourage, je suis tombée sur un protagoniste dont j'ignorais l'existence. Pendant le festival d'Automne 2022, je croise une amie rencontrée aux Beaux-Arts quelques mois plus tôt. Elle travaille pour la jeune galerie l'Atlas où elle programmait quelques rencontres régulièrement. Je lui évoque ma recherche, et ses yeux s'illuminent et elle s'excite : « Attends mais c'est dingue, on reçoit une conférence de l'ENDA la semaine prochaine, passe les voir ! C'est ton sujet ! » L'ENDA (l'école nationale d'art, tout bêtement) est une école d'art, donc, où l'apprentissage se concentre sur l'art en lui-même, l'art indépendant de l'œuvre. À en lire le site internet, il s'agirait d'une « école horizontale, liquide, impermanente, circulant en dehors des cadres attendus et conventionnels de ce qu'on attend de la part d'un·e artiste à savoir faire des œuvres ». Les étudiant·es sont appelé·es « praticien·ne »s et l'école n'a pas de locaux, elle passe de galeries en centres d'art et de jardins en ambassades. Je cite :

L'ENDA dispense un cursus qui offre à ses participants l'opportunité de se libérer des acquis hérités de l'histoire de l'art du 20e siècle et notamment de la dépendance de l'art de l'œuvre d'art, communément admise comme une évidence absolue et indiscutable dans l'art. Elle considère l'art comme étant relatif et modifiable dans sa nature-même.

Elle se détache d'une conception et pratique de l'art dépendant de l'artiste un, de l'atelier, de l'exposition, du marché de l'art, de l'oeuvre d'art, de l'objet, de l'image, de l'original et de la production. En s'affranchissant de la pratique unique et en affirmant que l'art n'est pas dépendant de l'oeuvre d'art et qu'il existe de nombreux autres langages, formats et supports pour l'art que l'oeuvre d'art, l'ENDA engage un changement de paradigme.¹

Bon, incroyable à première vue. Je me rends à l'Atlas mi-décembre 2022 et j'assiste à la conférence proposée consistant à débattre sur le ready-made de Duchamp et d'en décrire la subversion. Jusque là rien de bien révolutionnaire, encore Marcel toujours Marcel, j'attrape Alexandre Gurita, le directeur de l'école, à la sortie. Je me présente, j'introduis l'objet de ma frustration, de mon enquête et nous parlons sur le chemin du métro. Pourquoi continuer de produire des objets ? Comment créer une adresse inclusive ? Sortir de l'entre-soi ? Comment rendre à l'artiste son rôle politique et social, par les actes plutôt que par les formes ?

Nous discutons devant le distributeur de tickets, je l'assomme de psychothérapie institutionnelle, de syndicats d'artistes, de la violence des réalités sociales et de dégoût de œuvres (j'étais au fond au seuil, c'était l'hiver). Je lui demande s'il est partant de poursuivre la discussion et de participer à la recherche.

« Non mais Margot, ça fait 20 ans que j'attends que quelqu'un des Beaux-Arts viennent me raconter ce que tu viens de me dire ». Ah, d'accord, bon ben super. Nous échangeons par mail, et il me propose d'être chercheuse associée à l'ENDA, je ris un peu, j'accepte et je reçois mon certificat de recherche. Je crois que j'ai signé pour la plus drôle des pièces de théâtre dans laquelle j'ai pu jouer, je me sens cheval de Troie. C'est d'ailleurs l'objet de ma recherche écrite noir sur blanc dans la convention : « Cheval de Troie à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris ». Plus de majuscules, sinon. J'ai l'impression d'avoir dans les mains une convention-accessoire sortie d'un écran de cinéma et je me dis que, décidément, on fait bien ce qu'on veut avec la fiction, même dans la réalité.

Puis je m'intéresse au palmarès d'Alexandre : diplôme-mariage aux Beaux-Arts de Paris en 1999, rachat de la Biennale de Paris en 2000 (forme de squat institutionnel comme il l'appelle, une biennale fictive) puis ouverture de l'ENDA. Je m'y intéresse concrètement, j'invite Alexandre à quelques unes des assemblées générales du SBAP (au cours desquelles il n'hésitera pas à prendre la parole sans y être invité, mais peut-être est-ce l'héritage de la génération de mon père — « Margot, t'as fait rentrer le loup dans la bergerie »), et je découvre sans trop de surprise que les frais de scolarité de l'ENDA s'élèvent à 3000€ pour ses praticien·nes. Je m'en écarte vite, alors que la mobilisation contre la réforme des retraites s'organise et que des écoles d'art publiques se fragilisent plus que dangereusement. Échec cuisant.

¹ Site internet de l'ENDA : <https://www.enda.fr/normes-academiques/>

La grève des éboueur·euses commence, certaines écoles d'art sont vouées à la fermeture, le corps policier progresse pendant que le nôtre se fatigue, et je me morfonds doucement dans une plainte existentielle pétrie d'illégitimités étranges. Un gaz contagieux.

Claire Richard écrit :

Je me demande s'il ne faudrait pas un mot nouveau pour parler de ce que je vis sans qu'immédiatement des strates de sens ne descendent sur moi et ne rendent inaudible ce que je commence à éprouver. Je pense parfois que le mot « mère » est irrémédiablement abîmé, trop lesté pour pouvoir porter des charges neuves.¹

Elle parle ici de l'expérience de sa maternité nouvelle. Pour revenir à nos moutons, pardon Claire, mais je remplacerais ici « mère » par « artiste ». Comment porter ce mot sans en subir les projections, à la fois sa richesse et sa précarité, ses injonctions et parvenir à s'approprier cette veste ? Je me sens parfaitement inutile et dépossédée de ce qui nous traverse, ça me fait mal au ventre, mal dormir et j'en culpabilise car il se passe bien pire ailleurs.

Je suis alors partie en éclaireuse pour tenter de trouver ailleurs des espaces où l'artiste aurait une place à laquelle je pourrais m'identifier. Des façons de faire autrement, de s'adresser autrement, de produire (ou pas) autrement, autre part, d'autres manières.

¹ Claire Richard, 2023. Des mains heureuses : une archéologie du toucher, éditions du Seuil

De quoi a-t-on besoin ?

J'ai rencontré Franck Leibovici grâce à Caroline Rambaud, comparse d'atelier et grande amie. Franck était intervenant dans une filière professionnelle aux Beaux-Arts que je suivais assidûment avec elle. J'ai vite compris qu'il travaillait à rebours des conventions attendues, qu'il aime jouer avec les œuvres, les analyser et les faire parler. Parfois ce sont des anecdotes, des détails, des fragments et parfois ce sont des secrets, des combinaisons et des indices que personne n'avait soupçonné ou tenté de chercher. Sa méthodologie m'intéressait. Franck est archéologue de formation, ça ne m'a qu'à moitié surprise. Sa méthodologie m'intéressait car je crois que Franck n'a pas peur d'utiliser les œuvres, de les toucher, de les manipuler et les faire parler. Il ne les observe pas comme des totems sacrés intouchables, mais plutôt comme des preuves à combiner, à regarder à la fois une par une et comme corpus. Toucher les œuvres, les entretenir, leur donner une fonction évolutive et située.

Le toucher [...] s'oppose nos idéaux de maîtrise, montre la limite de nos projets discursifs de transformation. Il nous rappelle que nous ne sommes pas cernés et inviolables, mais que nos frontières sont poreuses, que nous devons nos contours aux mains des autres, à qui aussi en retour nous donnons forme.¹

Claire Richard capte ici toute l'essence d'une relation au toucher, une relation perdue par des gestes barrières, des méfiances, par les consignes intériorisées (ne pas toucher), mais une redécouverte par sa maternité.

¹ Ibid.

Vivre une maternité n'est pas encore dans mon horizon, en revanche être autrice d'objets perçus comme œuvres, par extension vus comme intouchables, m'attriste profondément. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je n'en produis pas de tels.

Quand je me demande de quoi a-t-on besoin aujourd'hui, qu'y a-t-il en trop, que nous manque-t-il, je ne vois pas de manque d'objets ni d'œuvres, si sensibles soient-elles. J'ai l'impression qu'elles sont si nombreuses que la rencontre entre elles et moi n'opère plus, elle s'est abîmée ou transformée en une bête giga-exigeante. Je vois des manques profondément sensoriels et sociaux. Un manque de lenteur, d'écoute, de maintenance, d'empathie et de toucher. C'est d'ailleurs ce pourquoi la plupart de mes productions tendent généralement vers le livre et le son ; on touche l'un et l'autre nous touche.

*La tendresse et la violence, l'amour et la perte, la transmission et la rupture, l'entraide et la solitude, la naissance et la mort : nos façons de nous toucher dessinent un ordre affectif et social la plupart du temps invisible. Là se jouent des obstacles et des transmissions, des vitesses fulgurantes et infinitésimales, ainsi que des interdits centenaires.*¹

Je n'ai pas parlé du toucher avec Franck, mais il comprenait ma frustration. Quel rôle peuvent bien avoir les artistes ?

« Non mais j'ai forcément un rôle à jouer dans ce bordel gluant et assourdissant, sérieux. T'en connais, toi, des artistes qui ont mit leur méthodologie au service du bien commun ? »

Il m'a d'abord parlé de son plus long projet, mené avec le sociologue Julien Seroussi à la CPI (cour pénale internationale de La Haye). Dans les grandes lignes, la CPI juge les accusé·es de génocides, crimes contre l'humanité et crimes de guerre, du gros lourd. On est mercredi 11 octobre 2023, les actualités Hamas-Israël sont partout autour de nous et très honnêtement je doute que faire parler des œuvres soit suffisant pour soulager quoi que ce soit, mais ce jour-là, un an plus tôt, j'écoute Franck me parler de son intervention :

à la cour pénale internationale, ce sont les parties — procureur et défense — qui mènent l'enquête. les juges délibéreront ainsi uniquement à partir des éléments de preuve présentés pendant le procès par ces dernières. les techniques de délibération sont laissées à la discrétion des juges. cela signifie qu'il n'existe pas de méthode imposée ou explicitement réglementée. cette discrétion, laissée aux juges, est notre porte d'entrée : dans ces moments de délibération, les techniques de l'art, de la poésie ou des sciences humaines et sociales peuvent légalement avoir autant droit de cité que les routines juridiques en usage.

1 Ibid.

cette approche recharge les juges, qui n'ont pas participé aux enquêtes, d'un pouvoir absent du droit anglo-saxon : celui de pouvoir mener, au travers des éléments de preuve, des investigations documentales.

entre 2016 et 2022, à la cour pénale internationale (cpi), nous avons tenté une expérience inédite : tenter d'améliorer la saisie des faits en construisant ce que nous appelons des œuvres-outils — à la fois, œuvres d'art et outils pour professionnels. à partir d'un cas concret — le procès de deux chefs de milices, germain katanga et mathieu ngudjolo chui, accusés d'avoir attaqué, le 24 février 2003, le village de bogoro — l'activation des œuvres-outils pose de nouvelles questions : l'art et la poésie peuvent-ils fonctionner comme instruments d'action ? des dispositifs artistiques peuvent-ils modifier des pratiques professionnelles ? comment la maintenance d'œuvres d'art oblige-t-elle à penser la maintenance du collectif qui en prend soin ?

J'avais besoin de changer le costume qu'on m'avait tendu, ou en tout cas j'ai réalisé à peu près à ce moment-là qu'il était réversible. Arrêter de jeter des objets dans la gueule béante du monde, mais plutôt l'observer et lui demander, à lui, ce dont il a besoin pour tourner. Huilons les engrenages au lieu de rajouter du sable. Et il n'est pas nécessaire de faire dans le spectaculaire, peut-être pas besoin d'aller jusqu'à La Haye. Je crois très fort que la résistance, les formes de solutions et les réponses aux besoins du monde se construisent aussi doucement dans des réseaux informels, dans des familles, des groupes d'amies ou de voisins. À nouveau, l'herbe pousse par les deux bouts.

*Si l'organisation politique et formelle appartient au royaume des élites (par exemple aux avocats, hommes politiques, révolutionnaires et chefs de partis), à celui de la trace écrite (résolutions, déclarations, nouvelles histoires, pétitions, procès) et à celui de l'action politique, l'infra-politique appartient quant à elle au royaume du leadership informel et de l'absence d'élite, à celui de la conversation et du discours oral, à celui de la résistance clandestine.*²

Parallèlement aux conversations avec Franck, je m'intéressais au protocole des Nouveaux Commanditaires lancé par François Hers en 1992. Il s'agit d'un protocole de production d'œuvres renversé. Les Nouveaux Commanditaires offre aux citoyen·nes qui le désirent la possibilité d'assumer la responsabilité d'une commande d'œuvre dans tous les domaines de la création.

Je cite :

La légitimité de ce droit trouve son origine dans l'invention d'une démocratie dont l'ambition fondatrice est de permettre à chacun de sortir de sa situation de spectateur·ice d'une histoire qui le dépasse pour en devenir un acteur·ice à part entière.

1 Franck Leibovici et Julien Seroussi La preuve, n°127, Arts & Société <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/5854> consulté en avril 2023

2 James C. Scott, 2006. *Infra-politique des groupes subalternes*, Vacarme n°36

Au nom de cette ambition, produire des oeuvres qui donnent une forme et un sens à notre expérience du monde devient une responsabilité collective. Elle nous appartient à tous·tes.¹

Ici, les œuvres s'écrivent et se produisent par et avec les personnes (sujet·tes, citoyen·nes, associations, collectivités). La disposition change, le jeu n'est plus le même, plus d'artiste qui propose et de spectateur·ices qui disposent, ni de rapport actif·ve/passif·ve ou d'objets doucement imposés par les institutions mais une mise en application de la commande par le public. Une sorte d'History from Below². Les modalités de mise en place méritent d'être décortiquées, mais une telle proposition est un exemple parfait pour ce qui est de l'inversion des rôles institutionnels. Certaines commandes pourraient d'ailleurs, dans l'idéal, percevoir des financements de la part de cette possible sécurité sociale de la culture évoquée plus tôt. Les cotisations sociales perçues par cette caisse culturelle permettrait de financer les propositions commandées, proposées, pensées par le public et les artistes de façon directe.

Que donneraient à voir des villes, des réseaux ou des espaces ruraux où les groupes subalternes (familles, voisin·es, ami·es, collectivités, groupes) auraient un champ d'action direct sur les strates culturelles dans lesquelles ils se situent ? J'ai très envie d'être là pour le voir.

1 François Hers, 2002. Le protocole, Les presses du réel

2 Courant historiographique qui raconte les événements du point de vue des gens ordinaires plutôt que de celui des élites. L'idée est de comprendre les foules.

Heftler Victoria, « The Future of the Subaltern Past: Toward a Cosmopolitan History from Below », *Left history : an interdisciplinary journal of historical inquiry and debate*, vol. 5, n° 1, 1997, p. 65

Celle que je connais

En 2023, j'ai 27 ans et je suis étudiante. Je ne peux pas renier le fait que l'institution que je connais le mieux, tant dans ses codes que dans sa temporalité, c'est l'école. Maternelle, primaire, collège, lycée, université, prépa privée, stages, école supérieure publique, ma scolarité s'apparente aux sauts d'une brebis sous Prozac. Je ne m'en suis jamais plainte, j'adore étudier, la question est plutôt de quelle manière.

Dès lors que mon intérêt pour les à-côtés et les façons de faire autrement est né, j'ai découvert l'insimplifiable univers des pédagogies alternatives dont je développerais plus tard l'éventail. Ce qui m'intéresse ici, ce sont les liens biscornus qu'entretiennent les institutions, artistiques en l'occurrence, et le geste pédagogique, celui de la transmission. Je me rend compte au moment-même où j'écris d'à quel point la pédagogie et la confiance sont un ensemble, se touchent et se côtoient. Je réalise alors le rôle et le challenge colossal, parfois pourtant spontanés, de ce qu'implique le geste pédagogique à l'intérieur des institutions. Les pas de côté deviennent des acrobaties ambitieuses, parfois précaires et cachées, des espaces de résistance où l'implication de celui·celle qui transmet est mis·e au défi en permanence. Ces à-côtés sont des cadeaux, des élans et des preuves de confiance qui marquent pour toujours. Je parle ici de certains de mes professeur·es, maîtres et maîtresses d'école, mais aussi de parents d'élèves, d'étudiant·es, d'agent·es de maintenance, de technicien·nes, d'ami·es et camarades qui m'habiteront à vie ou dont j'ai parfois oublié les noms mais qui composent les strates de ce cycle dont j'ai parlé plus tôt.

Ici, aux Beaux-Arts (qui est, à priori, la dernière école qui accueillera mes bagages), quelque chose me manque. L'alternative manque. Bon, il en existe quelques unes, comme dans la salle 1D du bâtiment des Loges les jeudis matins, qui aurait d'ailleurs le mérite de contaminer tout le reste. Mais qu'en est-il ailleurs ? J'avais besoin d'autres exemples.

J'ai développé mon réflexe, plutôt satisfaisant jusqu'à lors, de parler de cette question sans réponses à mon entourage.

« Mais comment faire autrement ? »

C'est en posant cette question que sont arrivées Anna Colin et Valérie Pihet dans cette joyeuse conversation sans conclusion.

Anna Colin est chercheuse et commissaire d'exposition, mais la Anna dont je parle est pédagogue. En 2013, elle a co-fondé un espace pédagogique expérimental, régi selon des principes de coopération et d'autogestion, l'Open School East (OSE) à Hackney, un quartier plutôt défavorisé dans l'est de Londres, ultra-gentrifié aujourd'hui. Elle a consacré une thèse à la question de l'exploration d'un modèle d'institution dont la particularité serait de combiner les fonctions d'école, de centre communautaire et d'espace culturel. Elle s'est intéressée à trois organisations en particulier : le Toynbee Hall, Centerprise et l'Open School East, considérées comme alternatives dans leur vision et leurs pratiques pédagogiques, culturelles, sociales et/ou politiques. Sa recherche porte notamment sur leur modèle de gouvernance, dans leur conceptualisation et leur utilisation de l'espace architectural — ou tous ces éléments à la fois.¹ J'ai lu une partie de ses publications, écouté ses entretiens et interventions, gravité autour de sa pratique et elle m'a fait du bien.

Un peu de contexte pour comprendre la naissance de l'Open School East :

En 2012, le Barbican Center et le Create London s'associent pour attribuer à un groupe ou une organisation une bourse de 100 000 £, pour un projet d'un an qui impliquerait les communautés de l'est de Londres. Les fondateur·ices de l'OSE, Anna Colin, Sam Thorne, Sarah McCrory et Lawrence Taylor, avaient chacun·e des ambitions croisées. Ateliers d'artistes abordables, expérimentations de modèle alternatifs d'enseignement artistique, centre communautaire, programme d'étude gratuit ... À cette période, l'Angleterre est dirigée majoritairement par un parti conservateur, Londres est une des villes les plus chères d'Europe mais l'ampleur et l'ambition du projet ne les empêchent pas de remporter la bourse et de développer l'initiative.

¹ Anna Colin, *With the Benefit of Hindsight: The Establishment and Morphing of an Alternative Pedagogical and Social Space*, 2003

Pour reprendre la formule de Yona Friedman sur les utopies réalisables, rappelons-nous des deux techniques qu'il propose :

— Ici, une technique qui permettra l'appréciation de ce à quoi on s'oppose, et qui amènera à l'estimer désirable et satisfaisante (maintenance, psychothérapie institutionnelle, réforme)

— Là, une technique qui élimine ou évite la source de l'insatisfaction (alternative, marge, parallèle).

Dans les deux cas, attention à ne pas tomber dans l'utopie paternaliste, c'est-à-dire l'utopie qui n'est perçue que par une partie d'un groupe imposant sa vision aux autres. La force du consensus fait la force de l'utopie, ou à minima créer de bonnes conditions de négociation.

On peut dire que l'OSE est une utopie en soi. Elle s'érige face à un système éducatif privé, ultra-coûteux et spécifique à une discipline, à des loyers d'ateliers inabordables et à la sectorisation des populations évoluant au sein d'un même territoire.

*Pour donner une idée de ce qu'était l'OSE à ses débuts, si l'on venait un lundi soir, on aurait pu tomber sur la réunion mensuelle de l'association des locataires et résident·es de De Beauvoir Estate ou sur le groupe d'action directe féministe Sisters Uncut qui tenait sa réunion dans l'East End pour s'attaquer à la violence domestique. Un mardi après-midi, on aurait pu rencontrer les Hackney Steamers, un groupe de seniors locaux·ales qui avaient autrefois leur propre espace dans le quartier et qui sont maintenant des habitué·es de l'OSE. Certain·es étaient occupé·es à planifier la prochaine soirée dansante mensuelle sur Spotify, tandis que d'autres préparaient l'itinéraire d'une promenade historique locale le samedi suivant, ou montaient un film d'animation qu'elles avaient préparé la semaine précédente. Un mercredi après-midi, on aurait pu apercevoir un groupe de jeunes âgé·es de 15 à 18 ans réuni·es avec des associé·es pour regarder et discuter de la série télévisée de 1972 de John Berger, *Ways of Seeing*. Un jeudi, on aurait pu voir certains des associés discuter du contenu et de la logistique des activités et événements publics qu'ils étaient en train d'organiser. Ce soir-là, on aurait pu voir deux professeurs travailler au noir à l'University of East London pour donner un séminaire dans le cadre de leur série hebdomadaire « Introduction à la théorie culturelle ». Le vendredi en journée, on a pu assister à un atelier « Feral Choir » animé par le vocalise Phil Minton et organisé dans le cadre du programme autodirigé des associé·es. Le même soir, les organisateurs du festival Antiuniversity Not ont pu présenter le fonctionnement du festival dédié à l'apprentissage radical et aux événements d'éducation mutuelle, et expliquer comment on pouvait y contribuer. Cette présentation aurait pu être suivie d'un repas maison préparé par certains Hackney Streamers, réunissant dans une même pièce un mélange inattendu de générations, de cultures et d'intérêts.¹*

¹ Ibid.

Anna quitte l'OSE en 2021, la structure est devenue stable, relativement à l'abri de l'avenir mais s'est progressivement institutionnalisée. L'alternative se fait rattraper, les valeurs qu'elle véhicule (agilité, évolution, polyvalence, auto-critique) peuvent paraître discordantes avec l'ambition d'une durabilité. Elle se pose alors la question : « Le fait d'être éphémère aurait-il été un résultat négatif pour l'organisation, ou était-ce plutôt parce que moi et d'autres croyions en la position normative selon laquelle le succès est synonyme de longévité et que nous ne pouvions pas supporter de voir notre dur labeur et les références qui l'accompagnaient disparaître trop rapidement ? »

C'est là que deux questions se croisent : celle de la maintenance et celle de l'alternative. Quelle serait la durée de vie des alternatives ? Une alternative pérenne reste-t-elle une alternative ? Comment la réparer, la transformer, utiliser ses pièces détachées pour en construire de nouvelles ?

C'est là que le rôle de la pratique sociale et artistique prend son sens : des praticien·nes à la fois marginaux·ales et institutionnel·les peuvent former un corps pensant et agissant pouvant contribuer à apporter des solutions pour que ces organisations restent alternatives — le temps qu'il faut.

Mais alors quelle place donner aux alternatives ? Doivent-elles être des duplicatas assainis des structures rigides précédemment critiquées ? Je crois que le rôle précis des alternatives réside justement dans leur fugacité. Nous devrions être capables, et c'est bien plus facile à dire qu'à faire, j'en conviens, d'adopter une position de recul permanente sur elles, les laisser disparaître ou se métamorphoser quand elles en ont besoin. Elles sont comme les vagues de globules blancs produites à un moment T pour éviter l'infection, décroissant aussitôt que la guérison a prit le relais. Les alternatives et les à-côtés sont nos béquilles, sans ça nous ne pourrions que nous cogner aux portails des organes dominants, elles sont vitales et méritent une attention toute particulière car c'est en elles que naissent les bonnes erreurs, les idées, les initiatives et l'infra-politique. Je crois que l'agilité est de savoir faire et penser avec l'institution, d'en imaginer des issues de secours et d'interagir autant avec la bureaucratie qu'avec le système D, pirater l'institution.

Dans son texte de présentation des naissances de SPEAP¹, Valérie Pihet explique :

Celleux qui subissent à longueur de journée dénigrement et indifférence ont subitement arrêté de me dire « non, ce n'est pas possible », et commencé à me dire « Ok Valérie, je vais voir ce que je peux faire », « c'est bien parce que c'est toi » ou « ok je n'ai rien vu ». C'est comme cela, à titre d'exemples, que nous avons pu recruter une candidate qui n'avait pas le bac ; que nous avons pu faire passer la facture d'une roue de fromage de 10kg pour une performance (sans passer par le traiteur attitré).; ou que nous arrivions à rémunérer tous·tes les intervenant·es quelque soit leur statut. Est-ce que cette tâche prend du temps ? Oui ! Il ne suffit pas de débarquer dans un bureau et d'être gentille. Il faut raconter ce qu'on fait, pourquoi, comment et s'intéresser à ce que l'autre fait, pourquoi, comment. Et il faut souvent recommencer, soit parce que les personnes changent, soit parce que, d'une réunion à l'autre, nous avons tout oublié, pris·es dans nos quotidiens respectifs.²

La pratique de l'institution se situe justement là, dans l'action possible, dans la digression et les occasions. Je crois qu'il y a besoin, comme l'explique Valérie, de chercheur·euses et d'artistes pour pratiquer les idées, les concepts et les formes, autrement dit pour explorer ce que nous faisons dans le monde. Il y a aussi besoin de travailleur·euses qui le pensent et l'activent, mais jamais ces deux statuts ne doivent évoluer de manière disjointe. C'est là que se loge la valeur de la recherche et de l'art, qui ne doit pas être seulement transmise — publiée ou exposée — mais aussi activée comme force agissante avec le monde dans lequel elle s'ancre.

1 Sciences Po École des Arts Politiques (SPEAP) est un programme expérimental d'enseignement créé par Bruno Latour en 2010. Il est le premier cursus mêlant les arts et les sciences sociales. Valérie Pihet fait partie des co-fondateur·ices.

2 Valérie Pihet, Les naissances de SPEAP ; 2001-2014

Bibliographie

Petit traité de l'Art Faber

Les Invisibles

What makes an assembly?

Le soin des choses

Les utopies réelles

*Psychanalyse et transversalité,
essai d'analyse institutionnelle*

Ceci tuera cela

*Les utopies menacent-elles notre
bonheur ? et*

*Un monde à plusieurs s'imagine-t-il
seul ?*

Une voie communautaire

*Des mains heureuses,
une archéologie du toucher*

Pédagogie de la résonance

Lourdes Arizpe

Nanni Balestrini

Anne Davidan et

Laurent Jeanpierre

Jérôme Denis et

David Pontille

Michel Foucault

Félix Guattari

Annie Lebrun

Le Tribunal des

Utopies

Rolande et Raymond

Millot

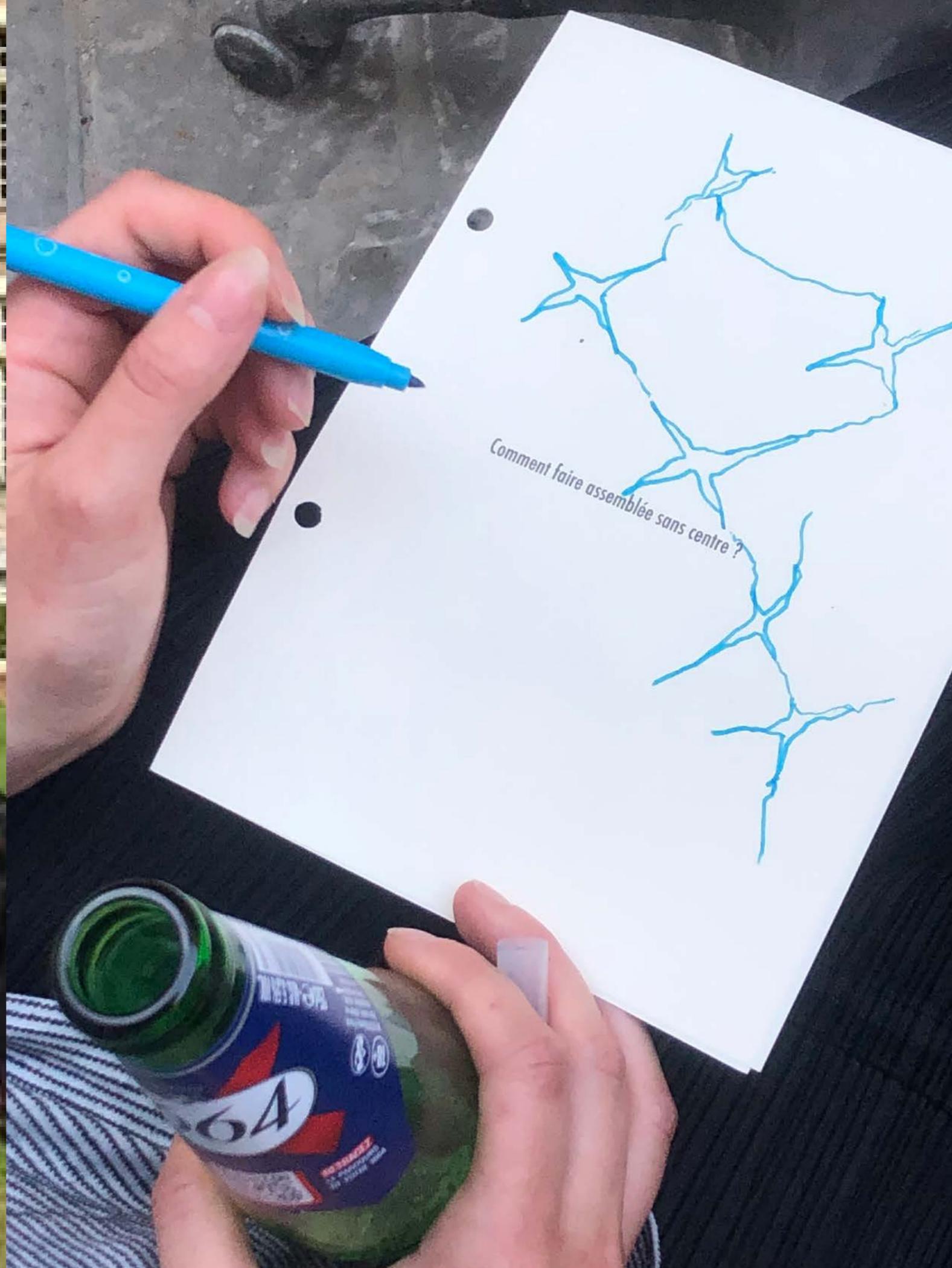
Claire Richard

Hartmund Rosa

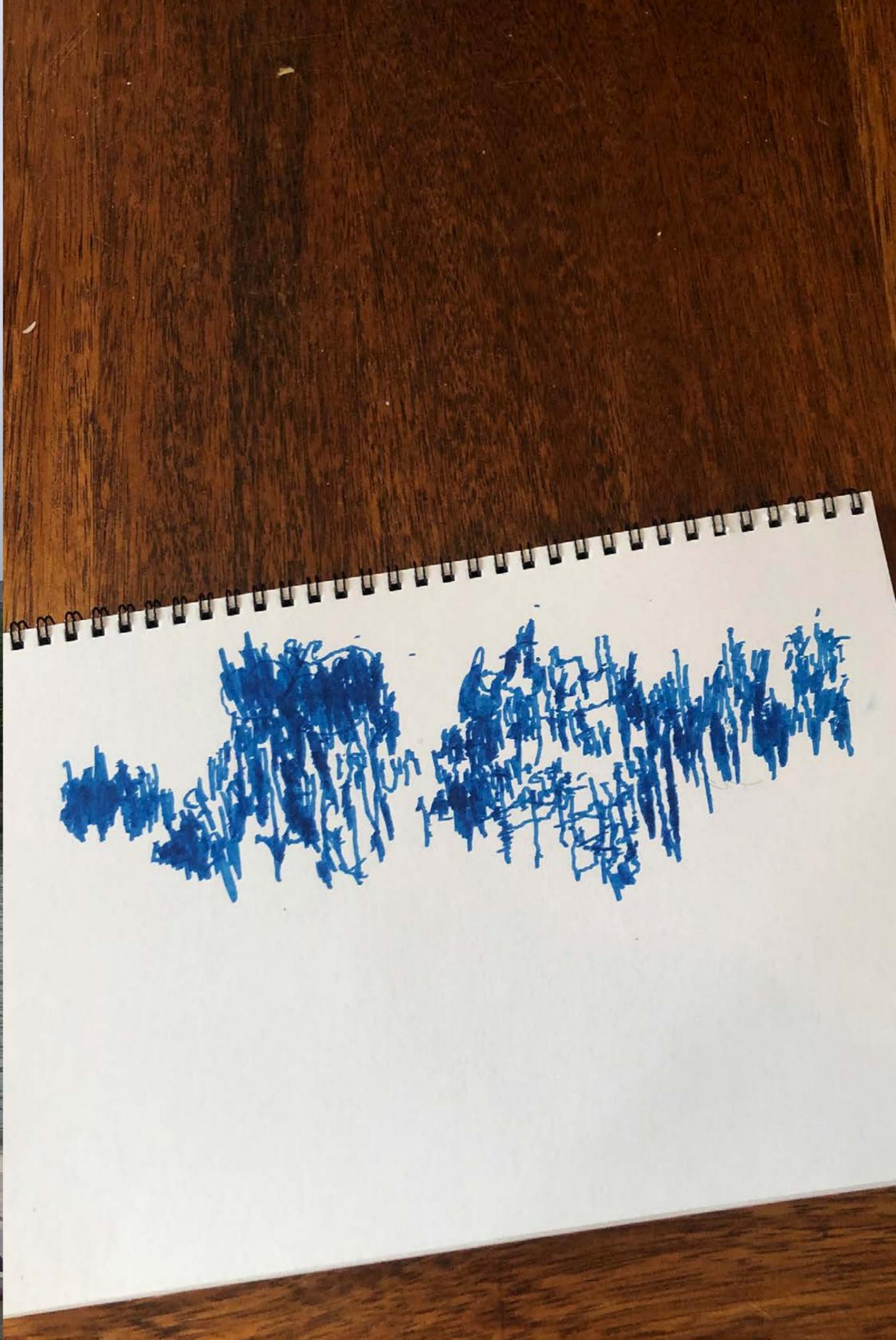
Nous faudra-t-il crever de ne pas vivre
pour réaliser que ceux qui gèrent nos
existences les cancérisent ?

Toute relation à l'État est toxique.











Ailleurs que l'école

Cette pratique des lieux et de leurs à-côtés n'arrive pas nos vies de manière anodine. Si nous avons besoin de ces manœuvres et acrobaties discrètes, sinon subversives, c'est que quelque part une force nous y pousse, parfois nous contrarie ou souffle un vent dans les voiles. Parmi les récits dont j'ai parlé plus tôt, celui d'Anna Colin et l'OSE ou de Valérie Pihet et SPEAP, un paramètre commun surgit. Dans ces deux cas, leurs initiatives sont nées d'une envie de joindre des pratiques artistiques à des pratiques sociales et politiques ; les deux assumant des formes de pédagogies expérimentales qui se construisent en même temps qu'elles se vivent.

En résistant à toute forme de définition univoque et exportable, SPEAP a aussi résisté, tant qu'elle a pu, à l'institution. Il était, de fait, très difficile de rendre publique une expérience avant même que ses conditions d'expérimentation soient testées et éprouvées ; autant que d'évaluer des élèves qui n'en étaient pas vraiment, puisque toutes et tous étaient des professionnel·les ; que de produire des indicateurs de réussite ou d'échec d'un « programme » qui assumait de ne pas savoir où il allait ; que d'être capables, enfin, de suivre les effets de SPEAP qui ne sont pas aisément « évaluables ».

Nous avons ainsi très vite réalisé qu'il y aurait autant de SPEAP que de personnes qui y contribueraient et que c'était très heureux. Cela permettait qu'existe une pluralité de « versions », pour reprendre le terme tel qu'il est travaillé par Vinciane Despret, intervenante régulière de SPEAP.¹

1 Valérie Pihet, Les naissances de SPEAP, pour Bruno, 2014

J'ai dit « nous » mais je reviens un instant au « je » pour un rapide contexte. Si je m'intéresse aujourd'hui aux façons de faire différemment, de travailler, d'instituer, de socialiser, de traverser des espaces communs et politiques, c'est pour comprendre ce qui opère (ou non) quand un·e artiste propose une forme, une action ou une pensée. Ce que je cherche à capter ici, c'est le mouvement, le déplacement, les rencontres que ces propositions peuvent embrayer. Quelle disponibilité l'objet d'art offre à son·sa spectateur·ice ?¹ Par où commencer pour proposer des pratiques artistiques sociales et émancipatrices ? Faut-il nécessairement passer par la forme et la matière ?

De la même façon que je cherche à questionner la nature de la relation artiste/spectateur·ice, je pose ici la question des pédagogies artistiques dans le lien enseignant·e/élève. Dans les deux cas de figure, l'un·e et l'autre relationnent en déséquilibre ; l'un·e propose, l'autre dispose, l'un·e s'exprime, l'autre se rend attentif·ve et silencieux·se.

*Qu'il soit étudiant·e, enseignant·e ou autodidacte, tout artiste s'est posé un jour la question de sa propre formation. En art, peut-on suivre, comme ailleurs, des programmes ou des méthodes ?*²

Mes souvenirs de l'école sont flous. Beaucoup de mes ami·es se souviennent des noms de chacun·e de leurs instituteur·ices, j'en suis franchement loin et j'ai honte. Je ne me souviens pas des noms, mais je me souviens très bien des méthodes de chacun·e. Je me rappelle avoir toujours été mise dans une classe différente de mes ami·es, de devoir réitérer l'exercice rituel de me remonter les manches et me faire de nouveaux camarades à chaque rentrée. Je me souviens des courses des fournitures scolaires avec ma mère et ma soeur au Bureau Vallée de la ZC de Lanester. Ma mère mettait la facture sur le compte du chantier naval de mon père et j'apprenais d'elle en l'observant manoeuvrer habilement le budget familial. Je me souviens des moyens mis en oeuvre par mon père pour terminer les exercices à la maison. Il s'essayait à différentes techniques jusqu'à ce que ça rentre, ce qui comptait c'était de finir sans que je pleure, de passer du temps ensemble, voir de rire franchement du ridicule des consignes. Il rentrait du chantier et sentait encore la sciure. Je me souviens d'avoir appris lire à mes cousin·es pendant les vacances scolaires avec tellement d'implication que l'une d'entre elles a fini par sauter une classe. Je me souviens de ma mère qui m'apprend à dessiner, godiller, goûter du vin, déclarer mes impôts, peindre les angles d'un mur, de mon père qui m'apprend les multiples de trois et de neuf, les modèles de voiliers, faire des nœuds de chaise, rouler des

1 Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, 2018. Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain, Editions du Seuil

2 Hélène Meiseil (dir.), 2022. *L'art d'apprendre, Une école des créateurs*, édition Centre Pompidou-Metz

joint, chanter Jorge Ben Jor, jouer des majeures à la guitare, à conduire (sans succès). De mes sœurs qui m'apprennent le portugais, développer des films, mieux communiquer avec les garçons, à conduire (toujours sans succès). De mes grand-mères qui m'apprennent à soigner par les plantes, le troisième mouvement et l'importance des archives, des mes grands-pères qui m'apprennent à nager, couper du fromage, faire mes lacets et regarder la vieille s'installer.

Ces souvenirs gravitent en dehors de la salle de classe et je mesure peu à peu ma chance d'avoir eu accès à ces espaces extérieurs aux murs de l'école.

*Dans le monde entier, l'école nuit à l'éducation, parce qu'on la considère comme seule capable de s'en charger.*¹

La fonction de l'école me fascine. À la fois en bien, j'y ai souvent trouvé ma place, des ami·es et de bons rapports avec la plupart de mes enseignant·es, et en mal en mal par la méthodologie appliquée, les horaires, l'inflexibilité administrative, la globalisation du savoir, « suivre le programme ». À priori l'école est un programme, antinomique aux surprises, initiatives et propositions de la part des principaux et principales intéressé·es.

Quand j'ai rencontré Laurence Rassel, Anna Colin et Valérie Pihet, elles ont chacune, d'une manière différente, allumé des étincelles (ou des bombes) au milieu de l'image que je me faisais de l'école. Elles parviennent à l'appréhender en dehors de cadres à priori rigides, elles y ajoutent des extensions et la prennent à revers. Avec elles, les programmes s'écrivent pour et avec les personnes y évoluant, élèves, enseignant·es, personnels administratifs et de maintenance. L'école se constitue en étant d'emblée critique. Comment défendre la coopération, l'égalité des intelligences quand l'école, compartimentée, normée, programmée forme à tout autre chose et ce malgré la volonté des enseignant·es ?²

1 Ivan Illich, Une société sans école, Seuil, coll. Points, p. 22

2 Marie Preston, Inventer l'école, penser la co-création, édité par Céline Poulain et Marie Preston, p. 10

Qu'est-ce qu'on veut faire ?
Qu'est-ce qu'on peut faire ?

« Formation » dérive de « forma », aussi bien « moule » qu' « objet moulé ». Le mot s'apparente au processus du moulage et cette connotation teinte le terme d'une dimension physique, plastique. Il définit aussi une action réciproque : former et être formé·e. « Apprendre à » et « apprendre de », recevoir autant que donner. Plus communément, la formation désigne l'éducation des êtres humain·es traversés par ce double mouvement, transmettre et acquérir, un miroir permanent. Alors comment sommes-nous arrivés au pied de ce mur ? À l'enseignant·e remplissant des élèves silencieux·ses à combler ?
Regardons la grande image et faisons un pas de côté.

Plus j'avance, plus je me persuade qu'il n'y a pas de petits hasards. C'est quand je veux prendre du recul que je me retrouve à écrire ici sur une table carioca, en voyage à Rio avec ma petite sœur. Je veux parler d'alternatives et d'à-côtés, de manières de transmettre différemment et j'atterris là, à écrire dans la ville-même où mon père a vécu ses années d'adolescence, une ville que je connais peu, qui grouille comme un cœur énorme que je regarde se remplir et se dilater. Parmi les personnages évoluant dans cette grande image, la silhouette du pédagogue Paolo Freire s'est évidemment glissée dans mes oreilles et mes lectures. Un pédagogue brésilien, donc. L'enchaînement des strates devient troublant et me convainc qu'il n'y a pas de petits hasards.

Je tenais à développer ici les raisons de ma volonté de documenter des modes de transmissions alternatifs, répondre à la question « alternatif à quoi » mais je crois que c'est évident. Je m'oppose à une pédagogie globalisée et bancaire, aux pratiques éducatives où l'éducateur·ice se rend sujet et l'élève objet.

De la même manière qu'un·e artiste et son·sa spectateur·ice relationnent à distance, ces dynamiques de remplissage et/ou de don à sens unique m'attristent — je reste persuadée qu'on peut faire autrement. Je crois et respecte évidemment que ces configurations conviennent et rassurent certain·es, comme le couple exclusif ou le salariat, mais les options méritent d'être explorées et développées ; une fois de plus, il y a de la place pour plusieurs mondes dans le monde que nous voulons. Ces configurations d'éducation conventionnelle deviennent peu à peu le terreau de la division des classes sociales, de la globalisation des savoirs et de modes de transmissions patriarcaux (je sais, tu ne sais pas, je parle, tu écoutes, j'ai raison, tu as tort).

Je me permet de connecter ces deux binômes : l'enseignant·e et l'élève, l'artiste et le·la spectateur·ice car ils entretiennent des relations communes. Les premiers endossent une relation sur le moyen terme quand les autres entretiennent une relation furtive. Et si on inversait ? Élève permanent, artiste temporaire, spectateur·ice à temps plein, enseignant·e éphémère. Peut-être qu'un échange des temporalités et des postes rendrait une pédagogie libératrice possible et verrait naître un équilibre dans l'échange des savoirs. Selon Freire, une pédagogie libératrice se fonde sur des relations « dialogiques » de coopération entre des éducateur·ices-apprenant·es et des apprenant·es-éducateur·ices, se considérant tous·tes comme des sujets égaux pour construire une conscience commune, établir une réelle rencontre et une émancipation à tous les niveaux.

Court-circuit

Regarder la grande image est une première manœuvre, savoir ce à quoi on s'oppose est une première étape. Maintenant, conscientisons. La « conscientisation », pour Freire, vise à se rendre lucide aux raisons de l'oppression et de son caractère structurel et systémique. C'est la rencontre entre les savoirs théoriques et les savoirs pratiques issus des expériences personnelles de l'oppression.

À mon niveau, l'oppression est franchement relative, je bénéficie d'une batterie de privilèges qui m'offrent le temps et l'espace de réfléchir et d'enquêter sur ces questions. Mais je reste identifiée comme femme et donc, malgré une aisance sociale, ma voix s'est vue délégitimée ou manipulée bien plus souvent que mes homologues masculins.

Alors que faire avec ces moyens ? Comment connecter ces savoirs théoriques et pratiques, ces préjugés et ces privilèges, quels types d'actions mettre en place pour cultiver la puissance de l'à-côté et de l'alternative ?

Que veut-on faire ? Et que peut-on faire ?

Dans un système d'enseignement jugé tout aussi raciste et classiste que sexiste, la nécessité de créer une pédagogie adaptée à tous·tes, plus coopérative et égalitaire, se fait sentir. L'artiste américaine Judy Chicago conduit en 1970 l'une des premières expériences en matière de pédagogie féministe à la California State University de Fresno, le Feminist Art Program.

Certain·es ont qualifié le processus éducatif de l'enseignement de l'art féministe de « conscientisation ». Ce terme a été utilisé pour recouvrir ce que je fais, probablement parce que les groupes de conscientisation étaient très répandus du temps du mouvement de libérations des femmes dans les années 1970. Mais l'enseignement de l'art féministe est en réalité quelque chose de différent et j'espère que cet essai permettra de mieux comprendre la distinction entre les deux. Je considère l'enseignement de l'art féministe comme une « éducation à l'émancipation » : il commence en effet par un processus aidant les étudiantes à s'émanciper afin qu'elles puissent faire en art ce qui est important pour elles : Pour cela, je « fais le tour du cercle », une structure et technique de base de l'enseignement. Chaque personne parle : elle commence par parler d'elle-même en présence de toute la classe, puis poursuit en évoquant ses centres d'intérêts et ses objectifs. Tout le monde parle et tout le monde écoute. [...]

Il a toujours été extrêmement important pour moi que tous·tes mes étudiant·es participent activement, que ce soit en posant des questions ou en prenant part à une discussion. Dans mes précédents cours, j'avais remarqué une tendance chez certain·es (habituellement, mais pas toujours, des hommes) à dominer la classe tandis que d'autres (souvent, mais pas exclusivement, des femmes) ne prenaient pas la parole. Pour contrer cela, j'ai mis au point la technique consistant à me déplacer dans la pièce et à demander à chacun·e de s'exprimer sur le sujet du moment. (Un des résultats fascinants de cette méthode a été la découverte suivante : les personnes les plus en retrait sont parfois les plus intéressantes !) C'était bien avant l'époque de la sensibilisation, avec laquelle ce processus a beaucoup en commun, à une exception près cependant, qui est importante. Etant donné que j'étais l'enseignante, je pouvais faire, par le biais de commentaires, des observations et suggestions appropriées.

Les stratégies consistant à faire le tour du cercle et interpréter le rôle de l'enseignante comme celui d'une facilitatrice se sont révélées être un moyen efficace d'associer éducation et émancipation, ce que je perçois comme l'objectif le plus souhaitable de l'enseignement. L'une sans l'autre semble permettre aux étudiantes de ne grandir que partiellement, c'est-à-dire soit d'amasser de l'information sans avoir la capacité de l'utiliser de manière significative, soit de se développer personnellement au détriment de l'apprentissage de compétences spécifiques. Une des raisons de mon ardent et constant engagement dans le féminisme est que ses principes fournissent de précieux outils d'émancipation, et ce, pas seulement aux femmes. A mon sens, les valeurs féministes prennent racine dans un mode de pensée différent de celui qui est fondé sur les rapports de pouvoir, qui implique une forme de pouvoir sur les autres.

Le féminisme promeut à l'inverse l'émancipation personnelle, quelque chose qui, quand il est mis en lien avec l'éducation, devient un outil puissant de changement individuel et social.¹

Les méthodes féministes sont bel et bien une clé de voûte des pédagogies émancipatrices. Il s'agit bien d'une pratique et non d'un sujet. La combinaison de la connaissance et de l'émancipation voit apparaître des êtres pensant·es, critiques, en confiance et capables de confiance. Il m'apparaît que le monde de l'art auquel l'école nous prépare se présente comme étant la bonne issue, la légitime, la sensée. Il lui arrive heureusement d'être critiquée et questionnée, mais toujours pas d'aiguille pour percer cette grosse bulle hermétique. Est-ce que c'est grave ? Si ça l'était, je crois que la diversification des pédagogies serait un début. Le début du début, quoi.

Apprendre à rencontrer, converser, écouter et se faire confiance ; je me sens habitée d'une puissance solaire par moments, mais elle s'effrite en un rien de temps si je ne la cultive pas. Ce qu'il me manque ici, comme à beaucoup d'autre je crois, c'est de pouvoir réactiver cette force interne quand je la sens me glisser entre les doigts. Les outils féministes et l'éducation à l'émancipation sont ceux-là mêmes qui aident à activer la force et la confiance nécessaires à l'apprentissage, tous âges confondus.

Sujet sociétal, l'éducation accompagne le développement de tout·e individu·e dans ses années formatives, tout en déterminant sa trajectoire future, soit-elle affective, sociale ou professionnelle. [...] les gouvernements ont, au fil des deux dernières décennies, délégué une partie de la responsabilité éducative au secteur culturel. Au-delà de leur mission de diffusion de la culture, les musées sont aujourd'hui des « succursales de l'école »¹, de la même manière que les artistes sont de plus en plus sollicités pour mener des missions pédagogiques. Il ne s'agit pas de peser le pour et le contre du dit « tournant éducatif », mais plutôt de se plonger partiellement dans l'histoire passée et récente de la rencontre entre l'éducation et l'art, et de leur contribution conjointe à la formation d'une vision émancipatrice, démocratique et communautaire.²

Jean-Baptiste Farkas affirme que l'objet d'art nous encombre. Lydia Clark le perçoit comme une surface de mise en contact. L'un observe un art dit « contemporain » aux pratiques héritées de parfois plusieurs siècles sans évolution manifeste. Il remet en question la fonction de la présentation d'objets d'art dans des lieux d'exposition et propose plutôt ce qu'il appelle des « services », des protocoles mis en action, des idées mises en forme de façon temporaire dans des lieux qui ne sont pas nécessairement dédiés à l'art.³

1 Cathy Denauw, *Éducation et musée ; un tandem complexe*, Sociétés, vol. 4, n°118, 2012, p. 89

2 Anna Colin, *Éducation, art, démocratie, communauté*, dans *L'Art d'apprendre, Une école de créateurs*, dirigé par Hélène Meisel, édition Centre-Pompidou Metz, 2022, p. 84

3 *Passer à l'acte*, avec Jean-Baptiste Farkas, *Les Carnets de la création*, France Culture, émission du 02/11/2017

1 Judy Chicago, *Made in California : Feminist art Education*, 2001, dans *L'art d'apprendre, Une école de créateurs* dirigé par Hélène Meisel, édition Centre Pompidou-Metz, 2022

L'autre cherche à connecter l'art et la vie, ne voyant pas de raison valable pour rendre l'un extérieur à l'autre. Engagée sans compromis dans un processus de recherche et d'expérimentation des limites poreuses entre soi et les autres, Lygia Clark glisse du domaine artistique vers la psychologie, se maintenant à l'intersection des deux.

De la même manière que Franck Leibovici met sa méthodologie au service de la CPI, que Anna Colin et Valérie Pihet considèrent l'éducation comme mêlée aux contextes socio-politiques, ou que les protocoles des Nouveaux Commanditaires propose aux citoyen·nes de s'approprier la commande d'objets d'art, Farkas et Clark déplacent le curseur du rôle de l'artiste. Comme beaucoup d'autres, ils·elles prennent cette grande image à revers et participent à rendre la veste de l'artiste réversible. Je ne qualifierais pas les services de Farkas d'utiles, mais l'idée de penser des pratiques artistiques par le service s'inscrit dans le contexte d'une société qui est elle-même un système de services. Et cette manœuvre s'applique aussi à l'art d'apprendre. Je me suis souvent étonnée de la pédagogie menée aux Beaux-Arts, consistant principalement à produire des objets d'arts remplissant des espaces vides. Heureusement, certain·es s'attellent à y glisser des alternatives et court-circuiter ce cycle parfois trop sage. L'objet a et aura évidemment toujours sa place, mais j'imagine que d'autres scénarios peuvent apparaître au sein d'une école supposément expérimentale.

Frontières

J'aimerais dissocier le dedans et le dehors, l'école et l'éducation. L'école comme institution fourmille de contradictions et d'injonctions, agissant à la fois sur les élèves, les enseignant·es et les directions. Mais dès lors que quelques paramètres sont remodelés, transformés, piratés, un décalage opère et les possibilités d'émancipation s'éveillent. L'éducation survient à chaque étape de la vie, elle n'a pas de mur ni de temporalité définie.

Nicolas Philibert suit une école à classe unique pendant une année scolaire (de la maternelle au CM2) dans le film documentaire *Être et avoir*. Le film se dessine entre deux espaces, l'intérieur et l'extérieur, l'école et le monde, documentaire et presque-fiction. Face au monde, l'école devient le lieu de réunion, de vie, le centre vital des protagonistes. Dehors, les enfants fondent leur société, jouent, mentent, trichent, se câlinent, aident leurs parents. Dedans, le maître joue au funambule en passant d'un élève à l'autre, d'un âge à l'autre, les enfants rêvassent, s'appliquent et les plans sur leurs regards et leurs actions valent au moins autant que n'importe quel discours pédagogique.

J'ai eu ce sentiment que l'école, dans ses espaces sociaux (récréation, cantine, couloirs, liens avec les enseignant·es) m'a appris à écrire et sentir les gestes d'amitiés, des relations, à me raconter l'histoire de la douceur et de la vulnérabilité. A contrario, ce que j'y ai appris dans son programme tendait vers l'histoire de la raison, de la violence et de la contrainte.

Je réfléchis à une école où cette frontière n'existerait pas. Où l'importance des relations, des gestes physiques, critiques et collectifs seraient aussi valorisée que les savoirs spécifiques. « Enseigner n'est pas transférer la connaissance, mais créer les possibilités pour sa production ou sa construction » rappelle Freire. Ainsi, la frontière entre le dedans (murs de l'école) et le dehors (le reste du monde) n'existerait plus.

Non mais l'utopie, la preuve de confiance, vous imaginez ?

C'est ce que la plupart des pédagogues non-conformistes ont démontré (John Dewey, Ivan Illich, bell hooks, Paulo Freire, Maria Montessori ou le couple Freinet) qu'en accordant de la valeur à l'expérience, relier ce qui est enseigné à la réalité de l'apprenant·e (son environnement, son identité, sa culture ou ses liens sociaux) donne plus de sens à l'apprentissage et le rend plus agissant.

C'est ici que peuvent se relier les pratiques pédagogiques et institutionnelles. Quels sont les codes qu'on abandonne sur le pas de la porte et qu'on enfile quand on entre ? Quels scénarios sont racontés à l'intérieur de ces murs ? Comment participer à leur écriture ? Y'a-t-il des oreilles disponibles à l'intérieur pour écouter celles et ceux qu'on n'entend trop peu à l'extérieur ?

Pendant ces semaines à Rio, nous avons rencontré Murilo, un voyageur de Belo Horizonte devenu un temps compagnon de route. Je lui expliquais dans un anglais approximatif entrecoupé de portugais inventé les raisons de ma recherche. Il me racontait les origines de son voyage et nous avons discuté de parole et d'écoute plusieurs soirs d'affilée. Son séjour est passé de quatre jours à deux semaines tant les liens s'étaient resserrés. Murilo m'a fait comprendre qu'il ne suffisait pas de donner la parole à celles et ceux qui ne semblent pas l'avoir, mais qu'il fallait précisément savoir les recueillir.

There will always be people to tell their stories, more or less discreetly. The important thing is who is listening, and what is being done with these stories.

Je m'en souviendrais, pour toujours j'espère.

La dilution de ce mur qui sépare l'intérieur et l'extérieur de l'école se situe bien dans l'expérience des personnes qui les traverses et de l'importance donnée à celles-ci. « C'est pour cette raison que l'apprentissage ne peut être préemballé ou entièrement préétabli, mais encore parce que nombre de connaissances s'acquièrent et sont mobilisées de manière non intentionnelle dans des lieux, des moments et des situations non attendues, en dehors du programme officiel, à l'air libre, et au sein de communautés et voisinages extérieurs à l'institution.

Donner du sens aux expériences des élèves marginalisé·es, accorder à celles-ci une place centrale et pratiquer une pédagogie qui ne soit « pas seulement culturelle-réactive mais aussi culturelle-nourrissante » sont quelques-uns des autres moyens permettant de rendre l'expérience de l'apprentissage vivante, inclusive et plurielle, et, enfin et surtout, de commencer à décoloniser l'éducation. »¹

Les mots d'Anna Colin plantent ici les graines d'une école nouvelle, lieu de rupture et de possibilités, d'espace contre-hégémonique où les élèves y préparent et y vivent leur vie sociale plutôt que « de se préparer aux responsabilités à venir et à la réussite dans la vie. »²

1 Anna Colin, Éducation, art, démocratie, communauté dans *L'Art d'apprendre, Une école de créateurs*, dirigé par Hélène Meisel, édition Centre-Pompidou Metz, 2022 p. 85

2 John Dewey, *Experience and Education*, Armand, 1958

Faire groupe, c'est chaud de ouf

Le lien que j'entretiens à l'expérience de l'école me semble interminable. C'est un espace que j'affectionne autant qu'il me crispe, parfois. J'étudie dans l'une et je travaille dans une autre.

J'ai proposé, l'an passé, un workshop dans ma propre école. Une occasion s'est présentée grâce à la responsable des relations internationales de produire une exposition avec les étudiant·es en échange accueilli·es à Paris pour un semestre. Je me suis portée volontaire pour apprendre à les rencontrer et proposer une forme de restitution publique avec elleux. Au fur et à mesure de nos réunions de travail, où les membres évoluaient beaucoup (assez peu d'entre eux étaient présents deux réunions d'affilées, mais aux Beaux-Arts on fini par avoir l'habitude, on s'adapte), j'ai vite compris qu'une exposition n'était certainement pas la forme appropriée au groupe que nous construisions. Beaucoup d'entre elleux n'avaient pas d'atelier, d'autres pas encore d'appartement et certain·es parlaient un anglais plus approximatif que les autres.

Comment regarder et faire groupe ? Identifié comme tel, le groupe des étudiant·es en échange, je réalisais peu à peu qu'ils ne se connaissaient tout simplement pas. Il m'a paru alors plus important et significatif de croiser leurs histoires, de les inviter à se rencontrer et d'apprendre ensemble à construire un moment, un espace, un objet qui nous ressemble. Le livre est apparu immédiatement, un multiple avec lequel iels pourraient repartir ensuite. Les enjeux de l'échange comme mouvement m'apparaissent centraux dans la construction du projet ; des étudiant·es arrivent et des étudiant·es partent.

Nous avons travaillé à plusieurs mains avec Marie Damageux et Julie Bassinot (duo WIP Office) à la conception graphique de ce livre heureux, fait d'inserts glissés entre les pages et de plis cachés. La finalité est un objet qui, je crois, nous ressemble et nous rappelle la manière dont nous avons pu faire groupe à ce moment précis — même si à chaque étape, une fragilité latente se faisait sentir. J'ai compris qu'être hôtesse n'était pas le rôle le plus reposant, des antennes d'empathie et d'attention poussent de tous les côtés, et créent une tension addictive, permanente.

Ce qu'on décide d'apprendre

Depuis quelques mois, ma mémoire me joue des tours. Des morceaux me manquent, s'échangent, disparaissent comme subitement éteints par un interrupteur, ça me fait peur et je crois en connaître l'origine. Je voulais revenir sur le printemps 2023, un nouveau printemps à révoltes, le printemps de mes trous de mémoire.

Dès le début de l'année scolaire, le syndicat étudiant constitué aux Beaux-Arts multipliait les assemblées générales pour rattraper le silence des mois précédents.¹ Des mesures intéressantes ont été prises, le dialogue s'est remis en marche malgré des dysfonctionnements systémiques insupportables encore présents aujourd'hui. Nous nous sommes rapproché·es du Massicot², et à force d'échange et de rencontres avec ses membres, nous avons prit la mesure de la vulnérabilité des autres écoles. TALM, Poitiers, Valenciennes se fragilisaient, les conditions d'enseignement se dégradèrent par manque de moyens. Trop peu de financements publics, cours financés par mécénat privé, harcèlement sexuel et moral, enseignant·es et étudiant·es précarisé·es sont accumulés jusqu'à faire cause commune sous l'égide des « écoles d'art en lutte » en décembre 2022.

A ce moment-là, les événements se sont enchaînés avec une force centrifuge impressionnante puisque s'y est ajoutée la proposition de réforme des retraites dès janvier pour être forcée au 49.3 au mois d'avril.

1 Démission des représentant·es étudiant·es en février 2022 répondant à une direction hermétique et imperméable au dialogue. La création du syndicat a été votée en AG exceptionnelle le 14 avril 2022, et une liste de représentant·es du syndicat a été élue en février 2023.

2 Fédération syndicale des étudiant·es, collectifs, associations et syndicats en écoles de création.

L'événement a fédéré autant que divisé. L'hiver et le printemps ont eu un goût de lacrymogène, de café et de métal. Mais entre les nuits courtes, je réalisais avec plaisir que tout est lié : à l'issue d'une énième AG vouée à décortiquer les enjeux de la réforme sur notre condition, nous réalisions à quel point la plupart de nos camarades n'avait aucune idée des conséquences sur leur futur statut, à quel point notre école s'était dépolitisée. C'est à ce moment-là que j'ai rappelé Aurélien.¹

Il est venu accompagné de Caroline Sebilleau, elle aussi membre de La Buse pour proposer une formation aux étudiant·es des Beaux-Arts début mars 2023. Dans les escaliers Melpomène en début d'après-midi, avec du café noir comme du pétrole, un paper-board et des gros pull, iels ont repris l'historique des réformes des retraites, l'histoire des statuts d'artistes-auteur·ices et de l'intermittence. J'avais une boule dans le ventre et iels ont commencé, on était 15 à tout casser. Mais les marches se sont gonflées au fur et mesure, l'instant s'est amplifié, il a fallu sonoriser leur intervention, apporter des micros, brancher des spots. Une petite équipe de régie s'est improvisée et le moment est devenu une presque-conférence jusqu'en début de soirée. L'intérêt s'est multiplié, les questions fusaient. En regardant derrière moi furtivement, je voyais des prises de notes frénétiques, des messes basses animées, des téléphones qui enregistrent, un essaim d'intérêt planait au-dessus des marches occupées et j'ai réalisé qu'en effet, l'enseignement peut être subversif au sein-même des écoles et des institutions. Ça m'a fait un bien fou. Voilà l'enseignement qu'il manquait dans cette école : des instants de réflexions collectives face à une politique vivante, au jour le jour. Ainsi pourraient se dessiner des échanges de savoirs propres aux études culturelles, artistiques et politiques qui nous touchent : une histoire de l'art décoloniale, une dé-hiérarchisation des pratiques (professionnel·les/amateur·ices), une histoire des luttes et des statuts inhérents aux métiers qui nous touchent. Nous pourrions nous rapprocher peu à peu d'une éducation populaire, en tout cas lui permettre une place et une occasion de se développer.

*L'éducation populaire n'est pas neutre. Elle est un militantisme qui trouve son énergie dans la confiance en l'intelligence individuelle et collective et leur aptitude à résoudre les conflits inhérents à la vie en société. Elle ne saurait souscrire à une quelconque idéologie acceptant, par fatalisme, l'exploitation et l'exclusion sociale de certain·es, comme un mal nécessaire. Les processus qu'elle développe et les méthodes qu'elle utilise sont des compagnonnages actifs qui visent à agir AVEC ceux qu'ils concernent et non à leur place. Ils se fondent sur une conception de l'éducation comme un échange réciproque entre savoirs et savoirs-faire égaux en dignité.*²

1 Aurélien Catin, auteur de Notre condition, essai sur le salaire au travail artistique et membre du collectif La Buse.

2 Charte de l'éducation populaire adoptée par l'assemblée général du CNAJEP (coordination des mouvements nationaux de jeunesse et d'éducation populaire) en décembre 2005.

D'autres évènements que je ne développerais pas ici s'y sont ajoutés. Les manifestations, les piquets de grève matinaux, les collages d'affiches, les listes sur la table de nuit, sur le frigo, sur le bureau, les désaccords entre ami·es, « je te soutiens parce que t'es mon amie, mais honnêtement je te suis pas cette fois ». Je ne remerciais jamais assez la géniale équipe avec qui tout s'est enchaîné : Caroline, Gabrielle et Pilou, Cassius et Louise, Gabriel, Eva-Léna et Eric, Joséphine, Margot et plein d'autres. Pendant ces quelques mois, on était nos propres professeurs et quel plaisir ça a été.

L'école presque sans murs

Après les vagues d'épisodes coronaviro-confinatoires et des chapitres de vie pas très heureux, je retrouvais enfin un peu d'apaisement. Je rencontrais de nouveaux visages, de nouvelles discussions et de nouvelles motivations. Parmi elles, l'une attirait mon attention, mais il m'a fallu plus d'un an pour faire un premier pas. L'école des Beaux-Arts partage son site avec l'école d'architecture Paris-Malaquais. À l'époque, une partie des cours des étudiant·es se tenait dans un grand pré-fabriqués, le bâtiment Lenoir. Courant 2021, au milieu de la crise covid, Malaquais doit lutter à la fois contre la privatisation de ses locaux pour assurer une partie du financement de l'école et le projet de démolition du bâtiment Lenoir qui gênerait la vue du pauvre-chéri-mimi-doudou-voisin-multi-milliardaire François-Henri Pinault. Avec de moins en moins d'espaces consacrés à la pédagogie, les étudiant·es en architecture se concertent et construisent un workshop, des mises en commun, des actions et une première initiative : le séminaire zéro, devenu École Zéro par la suite. L'École Zéro est l'investissement d'un espace rural dans un village différent presque chaque année, entre août et juillet. Y sont questionnés des enjeux pédagogiques, environnementaux et d'auto-gestion.

La troisième édition de l'École Zéro s'est tenu en Bourgogne, à Saint-Amand-en-Puisaye, pendant trois semaines d'été pluvieuses. L'emploi du temps du programme se déroulait en trois temps, montage/école/démontage, avec la possibilité d'y participer dans sa totalité ou seulement pendant quelques jours.

La semaine d'École Zéro comprenait à la fois un programme préparé par les organisateur·ices avec des intervenant·es et structures locales, la possibilité d'y proposer des ateliers spontanément en fonction des envies et des compétences des participant·es et enfin des tâches partagées entre tous·tes pour assurer un partage de la logistique.

L'expérience, un peu sous la pluie mais en rigolant bien, s'est faite conjointement entre les écolier·ères zéro et le centre de réinsertion CSCPF¹. J'y ai rencontré Nathanaël et Haziz, sans me soucier de leur appartenance à l'un ou l'autre des deux groupes. Nous étions les mains et les cerveaux d'une même initiative, avec des moyens et des chemins de pensée bien différents. On a construit des douches, une cuisine, une cabane, un pont et des fours, on a cuisiné pour 70, parlé de droit d'eau, appris à se rencontrer, malaxé de la glaise, raconté des histoires, écrit dehors et éprouvé ensemble une possible alternative aux structures pédagogiques auxquelles nous nous opposions. Il n'était presque plus possible de distinguer les espaces de vie et des espaces d'apprentissage tant tout était à la fois l'un et l'autre. Les questions politiques du geste initié par l'École Zéro n'ont presque jamais été abordées tant elles étaient évidentes : quelle place pour la politisation dans un contexte si spontané et intuitif ? Il n'y avait pas besoin de définir en quoi notre action était politique pour légitimer que ce que nous faisons ensemble le soit. Parfois, ce sont ceux qui parlent le plus de politique qui en font le moins.

Bien que tout se déroulait en extérieur, nous faisons entrer dans l'école ce qui, habituellement, est laissé sur le seuil de la porte. Les questions de vie collective parfois impensées prenaient une place : régime alimentaire, espaces fumeurs ou non, place de l'alcool, du niveau sonore, réunions en non-mixité choisie. Nous articulions, sans encore l'intellectualiser, l'importance des connexions entre vie sociale et apprentissage.

L'un des outils les plus puissant dont nous ayons bénéficié était celui de ne pas (ou peu) nous connaître avant ces trois semaines. La sensation, que je pensais être derrière moi, d'être la nouvelle de l'école était partagée par presque chaque écolier·ère. A l'issue de chacune des trois semaines passées ensemble, nous nous réunissions par petits groupes pour parler avec attention de nos expériences passées ensemble. L'émotion, la vulnérabilité ou la frustration, sentiments que je n'avais l'habitude de communiquer qu'entre le fromage et le dessert ou bien avec des personnes très proches, devenaient le centre de nos réunions sur un temps long et choisi. Enfin le temps était prit pour verbaliser ces émotions, les légitimer et les partager. Le cercle de parole comme outil a prit, depuis cet été-là, une place-clé dans la maintenance de mes relations.

1 Centre Social et Culturel de Puisaye Forterre

A l'intérieur de ces moments ultra intenses de partage d'émotions se déroulait les pratiques concrètes de l'école : construire un plancher droit, une charpente, un four à céramique, un système de traitement des eaux usées, des toilettes sèches, jouer de la musique, écrire, filmer mais aussi dormir, cuisiner, manger, fêter, faire du feu, se brosser les dents, ranger les outils, briser la glace, se serrer dans les bras. Cette courte vie autonome me paraissait à la fois contradictoire : nous n'avions pas de murs et nous étions pourtant une petite société un peu hermétique au reste du monde. Une auto-critique se devait d'être menée : en dépit de la collaboration avec le centre social, nous étions une écrasante majorité de trente ans ou moins, souvent blanc·ches et actif·ves ou en fin d'études supérieures. Je pose aujourd'hui la question de ce décentrage essentiel à opérer.

Je respire avec le ventre et je cite Jennifer Bélanger : *Je me tiens tête. Je continue, même en ne sachant plus comment ni quoi faire, comment m'installer là, sur ma chaise, sur un coussin, le visage soutenu par la paume de ma main gauche, avec l'huile essentielle de menthe poivrée jamais loin, pour ses propriétés antalgiques*¹. Qui me connaît un peu sait que je me trimbale en permanence avec un flacon de menthe poivrée dans une petite pochette. Mettez-vous en sur les tempes de temps en temps, ça fait du bien. C'est Alicia mon amie du cycle, rappelez-vous, qui me l'a appris. Dans ce petit livre québécois, j'ai appris que la façon d'écrire peut être politique sans parler de politique. Dans une cuvette de Bourgogne, j'ai appris qu'il ne suffisait pas de réunir du monde pour créer un groupe. Sur les marches des escaliers Melpomène, j'ai appris que le savoir dissident peut se diffuser au sein-même d'une institution. J'ai appris et j'ai compris que cet immobilisme dans lequel je pensais me trouver, je l'avais construit toute seule comme une grande et qu'il allait maintenant falloir en sortir. Je respire avec le ventre et je m'imbibe de menthe poivrée, ça pique les yeux mais ça réveille.

*Nous envisageons la recherche-crédation comme un espace de liberté radicale, dans lequel la remise en question des a priori de l'institution universitaire fait partie intégrante de la démarche. Nous refusons les structures rigides ; nous faisons le pari que la pensée rigoureuse et articulée existe de recueillement et de questionnement, dans les notes écrites ici et l sur des papiers adhésifs de toutes les couleurs, dans les institutions intellectuelles qui impliquent un autre langage que celui auquel nous nous plions trop souvent. Nous sommes brouillons, inachevé·es, circulaires, désordonné·es, car c'est trop souvent du désordre qu'émergent les idées et la beauté.*²

1 Nicholas Dawson et Marie-Claude Garneau (dir.), *Savoir les marges. Écritures politiques en recherche-crédation*, éditions du remue-ménage, 2022

2 Ibid.

Bibliographie

Pour une écologie de l'attention

Yves Citton

Puissance de la douceur

Anne Dufourmentelle

L'art d'apprendre à ignorer

Xavier Darcos

Pédagogie des opprimés

Paulo Freire

Apprendre à transgresser

bell hooks

Une société sans école

Ivan Illich

Inventer l'école, penser la co-création

Marie Preston

Politiser l'enfance

Vincent Romagny
& Édition Burn-Août

Réactiver le sens commun

Isabelle Stengers

Entrer en pédagogie antiraciste

SUD Éducation 93

Mêlées

Olivier Vadrot &

Tony Côme



Pour être un très bon artiste il faut
être moitié génie, moitié escroc.







Le boxeur et l'agent de sécu

On est début décembre et l'opacité de ma question perdure. Peut-être ai-je mal enquêté, je suis en tout cas simplement rassurée de pouvoir regarder cette densité plus paisiblement. Respirer avec le ventre, travailler différemment et laisser la colère parler ne sont pas incompatibles. Depuis le début de l'écriture, le réel est devenu de plus en plus difficile à respirer, je ne l'accueille plus dans mon ventre de la même manière mais je continue de vouloir le changer.

La philosophe Isabelle Stengers différencie l'imaginaire de l'imagination. *Ce qui se présente comme un progrès technique n'est jamais qu'un simple instrument pour des fins inchangées. Parce que l'imagination, lorsqu'elle tisse les implications et les conséquences, les tenants et les aboutissants enchevêtrés, met en jeu des forces propositionnelles et transformatrices qui obligent les auteur·ices à devenir habitant·es de ce monde. Et pour se faire, elle doit transformer des possibles qui rôdaient dans les interstices de sa propre époque, en ressource pour faire exister autre chose.*¹

¹ Valérie Pihet cite Isabelle Stengers lors du symposium Les réalités de la science-fiction à LUMA Arles en 2022

Cette enquête partait du principe que les pratiques et objets dits artistiques sont des outils de représentation, d'interprétation et de fantasme, voilà ce qui me dérangeait. Mais pendant que mon petit moi était dérangé par une cristallisation de l'inaction par les objets d'art, le réel a continué sa course, à savoir que les attaques politiques et économiques contre la pensée non-hégémonique, artistique et critique se sont révélées de plus en plus fortes. Bolloré rachète les librairies autrefois indépendantes une par une, beaucoup de celles qui le sont toujours subissent des agressions traumatisantes. Les médias aux voix puissantes ne font plus que du journalisme de commentaire et de propagande plutôt que d'informer, comme le voudrait le droit à l'information comme bien commun et démocratique. Les droits sociaux, dont les artistes bénéficiaient comme le RSA ou le régime de l'intermittence, fondent comme du beurre oublié en pleine canicule. Les cultures dissidentes ou minorisées sont l'objet d'attaques, d'invisibilisation ou d'instrumentalisation de plus en plus conséquentes. Quels types de résistances pouvons-nous imaginer ? C'est dans la réponse à cette question qu'il est intéressant de se projeter en tant que faiseur·euse, penseur·euse d'objets artistiques, culturels et, par ricochet, politiques. C'est ce à quoi nous faisons face depuis une petite dizaine d'années ; les organisations politiques, idéologiques, culturelles tissent un geste de *backlash*¹ plus large, sur tous·tes les individus qui subissent des discriminations ou violences en fonction de leur identité ou de leur adresse.

Je crois aujourd'hui qu'une éthique des œuvres, des objets, de la pensée et du langage doivent se substituer à une valeur inconditionnelle de la culture. Culture par qui et pour qui ? Culture comment ? *Dès lors que l'on confronte l'art à la brutalité du monde et au fonctionnement de la domination culturelle, n'est-on pas amené·e à devenir sceptique sur la valeur de la création artistique et son sens ?*²

Le réel est là, il nous rattrape quoi qu'il arrive. Je pensais que notre rôle en tant que groupe était de le rendre plus vivable quand il est finalement souvent cristallisé, interprété, représenté, rarement changé. C'est ce que je pensais, et je comprend enfin que « les artistes » ne sont ni un groupe, ni une famille, ni un parti, mais que les décisions que nous prenons et nos façons de travailler agissent directement sur lui (le réel, pardon pour les lianes). Il y a de la place pour plusieurs mondes dans le monde que nous voulons. La fiction transforme bel et bien le réel, qu'elle le fige ou le façonne, ne rien faire à des conséquences, il y a faire de la politique et faire politiquement.

1 Susan Faludi, *Backlash*, terme état-unien : réaction violente d'une partie de la société face au progrès des droits des femmes.

2 Geoffroy de Lagasnerie, *L'art impossible*, PUF, 2023

Il y a être hermétique sans le vouloir ou se rendre disponible à l'altérité, mais aussi, dans la position artistique, se rendre capable de voir « l'art oppositionnel »¹ qu'engendrent les gestes de productions artistiques quelles qu'elles soient. Quelle adresse ? Quels matériaux ? Quels modes de transport, de production, de médiation, d'archivage, de stockage, dans quel quotidien, face à quelle actualité, au sein de quelles autres pratiques, au milieu de quels discours, qui en parle, qui n'en parle pas, quels effets, quels souvenirs ? Geoffroy de Lagasnerie parle de la « honte du luxe d'être créateur·ice dans un réel abominable ». Jacques Rancière explique, au contraire, que « le réel est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace et du temps où se nouent le visible, le dicible et le faisable ».²

La danse du recul est la condition sine qua non de l'exercice de notre métier, ou, a minima, connaître les conditions de production des milieux qui le rendent possible : financiers, techniques, humains. Rendre visibles ces paramètres, c'est pouvoir se rendre lucides sur notre travail et ses conséquences, se concentrer sur les boussoles que sont les questions d'adresse, d'intérêt public et d'accessibilité aux formes ou pensées produites par les artistes. Je termine cette conclusion sur la table d'accueil d'une galerie municipale où je fais quelques heures de temps en temps. Je suis en compagnie d'un agent de sécurité, on boit du thé Lipton, on a un peu froid et on parle de nos vies. Nous parlons de voyages, j'évoque ces quelques semaines passées à Rio précédemment et il m'explique son futur séjour au Cameroun, où il a commencé un projet qui rythme sa vie depuis des années. Il y a quatre ans, il a commencé la construction d'un orphelinat en banlieue de Douala, il me montre des images de l'avancée des travaux et la modélisation 3D de la version terminée. Tout est financé de sa poche, les travaux, les matériaux, les salaires. Il cumule trois emplois et se rend sur place une fois par an pour participer et ramener des ressources. Il y retourne en février pour un mois et demi sur place avec 16 000 euros accumulés sur l'année travaillée, pour les injecter dans l'avancée de la construction. Il m'évoque des passages de son enfance où des coups de mains sont tombés aux bons moments et qu'il s'applique à renvoyer l'ascenseur maintenant qu'il en est capable, malgré les sacrifices que son projet colossal engendre. Face à nous, l'exposition d'un prix de peinture vide et silencieuse.

Ce dimanche, je m'en souviendrais un petit moment.

1 Ibid.

2 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008

Un mois plus tôt, à Rio, je partage un trajet en Uber avec Irénée, un des boxeurs qui logeait avec nous à l'auberge. On est dans la voiture, il est devant avec le chauffeur, je suis derrière lui et on parle ensemble de nos expériences de l'école : Irénée veut devenir enseignant. Il se souvient de son prof de mécanique au lycée professionnel d'Angers, monsieur Jacques. Monsieur Jacques se souvenait des prénoms et conditions de vie de chaque élève et prenait le temps nécessaire, individuellement si besoin, pour que toute la classe comprenne chaque étape du cours. Il s'assurait que, même si les élèves utilisaient leurs propres techniques de maintenance, le résultat fonctionne et perdure. Il leur faisait confiance et les laissait s'approprier le contenu de son cours.

Je lui parle ensuite de ce projet de mémoire, de ma frustration, ma colère encore pas très digérée, de ma réflexion quant à l'accessibilité de l'art et de ses fonctions politiques. Il m'écoute puis m'arrête tout doucement, et me fait réaliser une chose très simple, la clé de voûte de tout ce que j'ai pu développer jusqu'ici.

« Mais tu vois, moi j'adore le rap français, je pourrai pas vivre sans, c'est la bande-son de ma vie. Mais bon je sais bien que c'est pas le cas de tout le monde, et je vais pas les forcer à voir avec mes yeux. Tu penses pas que t'obstiner, ça serait un peu autoritaire, quelque part ? »

the same in any language







Table

5	Le cycle
19	Sur les tables à roulettes
23	Défoncer la fourmilière
33	Deuils
37	Des béquilles
55	Instituer
59	Flixbus
63	Après la révolution, qui ramassera les poubelles le lundi matin ?
67	Multiplier les manières d'être
71	Raté
75	De quoi a-t-on besoin ?
79	Celle que je connais
97	Ailleurs que l'école
101	Qu'est-ce qu'on peut faire ? Qu'est-ce qu'on veut faire ?
103	Court-circuiter
107	Frontières
111	Faire groupe, c'est chaud de ouf
113	Ce qu'on décide d'apprendre
117	L'école presque sans mur
133	Le boxeur et l'agent de sécu

Index iconographique

6	Comment faire assemblée sans centre ? ©MB
16	Résonner ©MB
17	Conseils ©MB
44	Aujourd'hui on dit travailleur·euses de l'art ©369 Éditions
45	Archive ©Hackey Flashers 1976
46	Debord propose ©MB
47	Jour 1 École Zéro ©Hannah Höfte
48	Groupe de Travail de Groupe pour un Travail de Groupe de Travail ©MB
49	Comment devenir riche ? ©MB
50	La moindre des choses ©Nicolas Philibert
52	Maintenance in Art ©Mierle Laderman Ukeles
53	erg ©MB
86	Mantra ©MB
87	La moindre des choses ©Nicolas Philibert
88	Jour 1 École Zéro ©Hannah Höfte
89	Comment faire assemblée sans centre ? ©MB
90	Circo Mínimo ©Olivier Vadrot
91	Divisor ©Lygia Pape
92	Comment faire assemblée sans centre ? ©MB
93	Apprendre à 76 ans ©MB
94	Jour 12 Ecole Zéro ©Nils Freyermuth
95	Comment faire assemblée sans centre ? ©MB
122	Relaxação ©Lygia Clark
124	Comment survivre après l'école d'art ©Olivier Bertrand, Clémence Fontaine, Chloé Horta
125	Jour 14 École Zéro ©MB
126	Apprendre à raconter, worldbuilding workshop ©MB
127	Comment vivre les uns entre les autres sans être chef et sans être esclave ? ©Yona Firedman
128	Relaxação ©Lygia Clark
129	Câlin 3 générations ©MB
130	Nous avons dit ©MB
138	What's the same in any langage ? ©MB
139	Grizedale Arts ©Adam Sutherland
140	Extraits ©MB
141	134 tactiques de lutte ©MB, Caroline Rambaud, Tiziano Foucault-Gini
142	Archéologie des gestes au travail ©Sylvie Balestra
143	Collègue ©MB
144	Inculture ©Franck Lepage
145	Civilian Defense ©Dan Peterson

Remerciements

Je ne remercierais jamais assez celles et ceux qui nourrissent et nourriront cette réflexion. Cette conclusion est une générique non exhaustif de personnes complètement merveilleuses (et d'autres moins) qui gravitent au milieu de ce cycle et participent parfois sans le savoir à cette enquête sans fin. Parce que les artistes ne sont pas un groupe opaque ni une liste de noms mais des individus bien distincts avec un vrai corps, un prénom, un bac à linge sale et un plat préféré. Merci à Christianne Pit pour les rires, les liens à vie et les litres de thé, Caroline Rambaud pour son cerveau merveilleux, merci pour l'amitié, l'aide et les conseils, Rose Bourdon pour la danse, la confiance et l'évidence. Merci à Eva-Lena Chaudel pour les cafés, les clopes et le manifeste. Merci à Valentin Le Nost et Simon Juillard pour la rigolade, les grands coups de mains et les canettes de 16. Éric, Alicia, Marlène, Elsa, Clara, Céleste, Alexandre. Sandra Lucbert pour la torgnole et Fanny Lopez pour les piquets. Merci Camille Richert, Sébastien Piquemal, Anna Colin, Valérie Pihet, Aurélien Catin, Laurence Rassel, Franck Leibovici, merci aux écolier·ères Zéro, à Ioan Diaz. Irénée le boxeur, Kevin le covoitueur, Murilo le voyageur. Merci à Dove Allouche, Julien Prévieux et Julien Sirjacq. Énorme merci à mes camarades d'atelier. Ma mère bien sûr pour ses conseils, ma sœur pour son éveil. Et bien sûr Clara Schulmann, les Fileuses et toutes les autres.

Imprimé sur la riso MODELE aux Beaux-Arts de Paris
et la Xerox MODELE de mon job alimentaire de manière complètement
en janvier 2024.

Polices de caractère : Garamond et **Neue Haas Grotesk**
20 exemplaires