

Pour des écoles d'art féministes!

Nino André &
Vinciane Mandrin,
Rachele Borghi,
Tadeo Cervantes,
Adiaratou Diarrassouba,

Kaoutar Harchi,
T* Félix Kazi-Tani,
Nassira Hedjerassi,
Gérald Kurdian,
H·Alix Sanyas,

Sophie Orlando,
Émilie Renard,
Liv Schulman,
Danaé Seigneur,
Pau Simon



Pour des écoles d'art féministes!

*

*

*

**Pour des
écoles d'art
féministes!**

Nino André &
Vinciane Mandrin,
Rachele Borghi,
Tadeo Cervantes,
Adiaratou Diarrassouba,

Kaoutar Harchi,
T*Félix Kazi-Tani,
Nassira Hedjerassi,
Gærald Kurdian,
H·Alix Sanyas,

Sophie Orlando,
Émilie Renard,
Liv Schulman,
Danaé Seigneur,
Pau Simon

Ont participé
à la réalisation
de l'ouvrage:

Lilith Bodineau,
Léon Bornais,
Nelly Catheland,
Charlotte Durand,
Martha Fely,
Lola Fontanié,
Eulalie Gornes,
Chloé Grard,
Sophie Lapalu,

Eden Lebegue,
Michèle Martel,
Sarah Netter,
Clémentine Palluy,
Mauve Perolari,
Simon Pastoors,
Rune Segaut,
Danaé Seigneur

*

p.7 Utilisation
des écritures inclusives

p.9 Introduction

Conversation entre Léon Bornais,
Nelly Catheland, Eulalie Gornes,
Sophie Lapalu, Michèle Martel, Rune Segaut

CHAPITRE 1 Partager des savoirs situés



p.21

p.23 Donc,
où sont les autres voix ?
* *Liv Schulman*

Entretien par Lola Fontanié et Sophie Lapalu

p.41 Hot Bodies – Stand Up
* *Gærald Kurdian*

Conférence performée

p.63 Ne jamais oublier
que les processus d'élections
artistiques sont des processus
de sélections sociales
* *Kaoutar Harchi*

Conférence

p.89 Indiscipliner la langue
– politiques de fuite et
de résistance cuir et cyborg
* *Tadeo Cervantes*

Traduction par Sarah Netter

p.105 Décaler nos récits ou
comment couper les bûches
* *Nino André &
Vinciane Mandrin*

Entretien par Danaé Seigneur
et Rune Segaut

CHAPITRE 2 Produire des outils



p.125

p.127 Un document sororal
* *Pau Simon*

Précis d'interprétation
de *La Grande Remontée*

p.135 bell hooks, (re)
penser les marges
* *Nassira Hedjerassi*

Conférence

p.147 La parole
ne se prend pas, elle s'arrache

*

*

*

* *Rachele Borghi*

Entretien entre Danaé Seigneur
et Lola Fontanié

p. 167 En grève du travail
universitaire et de
l'université!

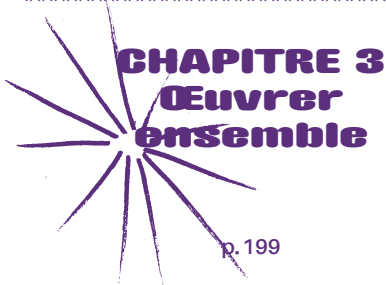
Déclaration de l'Aquila par les grévistes
transféministes de la conférence du CIRQUE
(31 mars-2 avril 2017)

p. 171 La typographie
n'est jamais neutre
* *T*Félix Kazi-Tani*

Conférence dans le cadre du workshop
de la collective Bye Bye Binary

p. 185 La langue est vivante
* *H.Alix Sanyas*

Conférence dans le cadre du workshop
de la collective Bye Bye Binary



p. 201 Ma copine
renversera le patriarcat
* *Danaé Seigneur*

Texte écrit lors du workshop donné
par Nino André et Vinciane Mandrin

p. 205 L'arbre, le maire
et le centre d'art
* *Émilie Renard*
Conférence

p. 227 Comment
se retrouver,
comment se connecter,
comment se donner des
conseils, comment se donner
de la force tout simplement ?
* *Adiaratou Diarrassouba*
Entretien par Michèle Martel

p. 241 Une relation
pédagogique libératrice
* *Sophie Orlando*
Entretien par Nelly Catheland, Sophie Lapalu,
Michèle Martel

p. 265 Travailler « sur, avec,
pour, entre, contre, autour »
du centre d'art
* *Émilie Renard*
Entretien par l'ensemble du groupe de travail

p. 281 Taquiner
l'hétéronormativité
* *Gærald Kurdian*
Entretien par Charlotte Durand
et Clémentine Palluy

p. 293 Glossaire

Utilisation des écritures inclusives

Dans son introduction à *Homo Incorporated. Le triangle et la licorne qui pète*, Sam Bourcier écrit : « Le choix en matière de représentation pronominale et d'accord (à tous les sens de ces termes, y compris politiques) se feront en fonction d'affinité politique et affective, parfois affectueuse. Sans constance ni systématité donc. Au diable la droiture et le structuralisme de la grammaire et de la bien nommée ortho-graphie [1]. »

Dans cet ouvrage, nous déchargeons le masculin du poids dont l'académie l'a chargé, à savoir une forme de suprématie dans les accords et l'idée absurde que le masculin représente l'universel. Afin de défaire la domination patriarcale au sein même de la langue française, nous utilisons l'écriture inclusive et multigenre (le masculin, la féminine et la neutre). Nos choix ont résulté des différent*es retranscripteur*ices des conférences et entretiens mais aussi du genre de nos interlocuteur*ices ou de leurs préconisations. Par exemple, H.Alix Sanyas de la collective Bye Bye Binary propose de mélanger l'ensemble des possibilités qu'offre

[1] Sam Bourcier, *Homo Incorporated. Le triangle et la licorne qui pète*, Paris: Cambourakis, 2019, p.11.

l'écriture inclusive, ce que nous avons respecté dans la retranscription de sa conférence.

L'écriture inclusive étant en cours d'invention, nous avons utilisé :

- épïcène, tournures non genrées (*les personnes qui étudient, le corps étudiant...*)
- points médians (*les étudiant.es*)
- astérisque à la place du point médian (*les étudiant*es*)
- contractions (*celleux, performeureuses*)
- inclusif en majuscule (*les étudiantEs*)
- terminaisons en x (*les étudiantx*)
- grammaire neutre d'alpheratz ^[2] (*les étudiantx, les conférencières / les conférenciers*)
- points (*les étudiant.es*)
- astérisque (*l'étudiant*, les étudiant**)

Nous espérons que ces choix n'excluent personne.

Ce qui n'a pas été utilisé encore et pourrait l'être :

- accords de proximité / de sens / de majorité (*les étudiants et les conférencières sont présentes*)
- féminine universelle (*les étudiantes*, en parlant d'un groupe comprenant des personnes de genres différents, *elle pleut*)
- autre genre neutre : utilisant ol par exemple, ou bien y, yel, on...
- alternance travaillée d'inclusif / neutre, glissement (*les étudiantxes*, plus loin les *étudiantz*)
- cuisine, expérimentations avec le genre, terminaisons non fixes
- typographie avec ligatures

Pour plus de détails sur l'écriture inclusive, voir le manuel édité par Le Club Mæd : www.langage-inclusif-clubmed.fr

[2] Voir le site d'Alpheratz : [\[www.alpheratz.fr\]](http://www.alpheratz.fr) Consulté le 17 juillet 2023.

Pour des écoles d'art féministes!

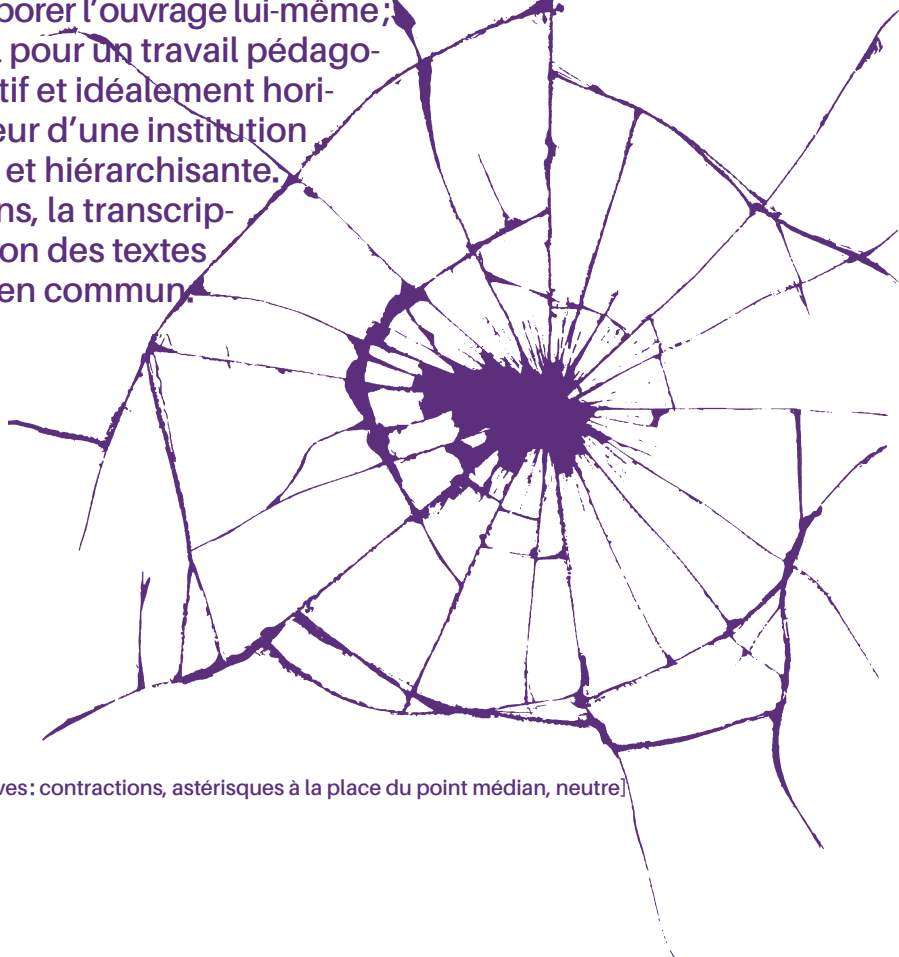
Introduction

2 juin 2023, conversation entre :

**Léon Bornais,
Nelly Catheland,
Eulalie Gornes,
Sophie Lapalu,
Michèle Martel,
Rune Segaut**

† Cet ouvrage a pour premier objet de partager le contenu de conférences, entretiens, workshops et groupes de discussion qui ont eu lieu à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole entre 2017 et 2022. Retranscrire un cycle de conférences féministes intersectionnelles dans une école d'art s'avère crucial pour partager des outils d'émancipation et bousculer les critères implicites qui structurent nos regards et nos pratiques (identification aux normes visuelles occidentales, représentations romantico-capitalistes de l'artiste-auteur*rice...). Il est primordial de donner la parole aux artistes et à ceux qui les soutiennent.

Ce livre est aussi l'occasion de travailler avec un groupe d'étudiant*es, d'artistes et de chercheuses de la Coopératives de recherche au sein d'un séminaire destiné à élaborer l'ouvrage lui-même; il est un outil pour un travail pédagogique collectif et idéalement horizontal au cœur d'une institution hiérarchisée et hiérarchisante. Les invitations, la transcription et l'édition des textes se sont faits en commun.



[Inclusives: contractions, astérisques à la place du point médian, neutre]

* SOPHIE * En 2017, alors que ça faisait à peine un an que j'enseignais à l'école d'art de Clermont-Ferrand, celle-ci est secouée par un cas de harcèlement sexuel. Comment ne pas faire comme si de rien n'était? Comment réparer l'institution, mais aussi les étudiant*es, enseignant*es et personnels administratifs et techniques qui y travaillent? Que fait-on d'un tel événement? On était parfaitement démuné*es. Je ne connaissais pas les termes «violences sexistes et sexuelles» ni les mouvements féministes. On ne m'avait jamais enseigné cette histoire. Au contraire, j'avais plutôt grandi dans une société pour laquelle le terme féministe était une injure. Donc l'idée a germé de proposer un cycle de conférences, pour s'outiller et apprendre, en même temps que les étudiant*es, autour des féminismes – cela s'est avéré être un féminisme décolonial et intersectionnel – et pour répondre à l'événement traumatique.

* MICHÈLE * C'est vrai que le terme «féminisme» était très peu employé dans nos échanges, nos cours et puis d'un coup il y a eu une vraie bascule autour de 2017: au moment où on a commencé à faire intervenir des personnes qui étaient outillées sont arrivées des étudiant*es qui nous questionnaient et mettaient en question nos modalités d'enseignement. Je pense à la promo de Danaé (entrée en 2017 à l'école) qui a tout de suite soulevé ces problématiques, notamment autour des questions de genre, des biais liés au genre, à la classe et aux processus de racialisation.

* SOPHIE * Qu'est-ce que ça vous a fait ces invitations, ces retranscriptions, ces workshops, en tant qu'étudiant*es et pour certain*es aujourd'hui, artistes? Est-ce qu'il y avait des attentes de votre part en arrivant en école d'art?

† NELLY † Moi je crois que je ne m'y attendais pas, mais ça ne m'a pas heurtée. J'étais féministe avant l'école, mais sans trop réaliser ce que ça signifiait. Finalement, c'est venu d'une manière beaucoup plus intéressante, mais sans que je ne me pose trop de questions, parce qu'en fait les conférences étaient obligatoires donc juste j'y allais et c'était chouette.

* LÉON * Moi non plus ce n'était pas une attente que j'avais, mais je pense que maintenant c'en est une.

† NELLY † Oui, comment dire... Ça a mis un cran au-dessus. Aujourd'hui c'est un réflexe de regarder dans quel centre d'art on va,

qu'est-ce qui s'y passe, quelles œuvres y sont exposées, de regarder les choses plus précisément.

*** * * EULALIE * * *** J'ai fait un an de prépa où j'ai commencé à avoir ces questionnements : comment me positionner en tant que femme et du coup potentiellement en tant que féministe. Et par la suite je me suis retrouvée dans une école où pour le coup, ces questions n'étaient pas abordées. C'était un peu un truc du genre « oui, mais on est toustes féministes », et donc la question ne se pose pas. Comme j'étais en train de me chercher, on m'a pas mal reproché de ne pas assez me positionner sans me donner les outils ni l'espace pour pouvoir le faire. J'ai fini par me sentir coupable de ne pas l'être suffisamment. Alors qu'autour de moi il y avait des gentes qui ne l'étaient pas du tout et qui se positionnaient quand-même en tant que féministes, parce que c'était leur génération, parce qu'iels étaient né*es après mai 68, alors que moi pas du tout, ça coulait donc dans leur sang mais pas dans le mien. À force de culpabiliser, j'ai commencé à dire : « non, non, moi je ne me positionne pas là-dessus, je ne suis pas féministe, je ne suis pas politique ». Je m'en suis beaucoup éloignée et j'ai arrêté d'y réfléchir parce que je me disais que ce n'était pas pour moi et que clairement je n'avais pas les capacités de l'être. J'avais ce passif. Quand je suis arrivée dans ce groupe de recherche pour l'élaboration du livre, j'étais un peu inquiète de me retrouver face à des gentes hyper féministes. On m'avait donné une pensée simpliste des questions liées au genre : « Il faut l'être à fond ou ne pas l'être du tout ». Et en fait au contraire, j'ai découvert la bienveillance du féminisme et une possibilité aussi de le voir autrement que par le prisme binaire. Pour moi ça a été l'espace dans lequel j'ai pu prendre conscience de mes schémas et commencer à me déconstruire.

*** * * MICHELE * * *** C'est marrant parce que ce que tu décris là c'est un peu ce que dit Gærald à un moment dans son entretien avec des étudiant.e.s. Iel dit que ce qui est terrible dans les écoles, c'est que tout le monde pense être déconstruit*e et de gauche et pas porteur de blanchité, ce qui est faux bien sûr, et ça c'est vraiment très dur. En fait, il y a une fragilité enseignante comme il y a une fragilité blanche...

*** * * RUNE * * *** Quand je suis arrivæ en première année, je pensais que le milieu de la culture serait plus ouvert sur des questions de genre, de racisme... et en fait non, pas du tout ! Quand j'étais en troisième année, en 2019-2020, il y a eu une étude réalisée à la demande du Ministère de la Culture, sur les violences sexistes et sexuelles et

les discriminations au sein des écoles supérieures d'art, de musique, de danse et de théâtre. Cette étude a montré qu'il y avait beaucoup de violences sexistes et sexuelles, surtout en école d'art. Je me souviens aussi que la question de la transidentité n'était pas abordée durant mes trois premières années, ou en tout cas mal perçue par le corps administratif et enseignant en général. À ce moment-là, je n'étais pas *out* en tant que personne trans non-binaire (sauf auprès de mes ami*es). Mais il y a eu des changements après le covid. Surtout au niveau des étudiant*es : les personnes font plus attention au niveau de la demande de pronoms et sont plus au courant de ce qu'est la transidentité. Au niveau du corps pédagogique, je trouve que ça a bien changé, même s'il y a des résistances, des *backlashs*. Je pense que les prises de conscience ont pu se faire notamment grâce au mouvement #MeToo, aux organisations et initiatives d'étudiant*es en lutte dans leurs écoles (voir *LES MOTS DE TROP*), aux initiatives et écoutes de professeur*es.

Et par rapport à tout ce travail de recherche qu'on a entamé depuis trois ans pour faire ce livre, de relire les conférences et de les retranscrire etc., moi ça m'a donné des outils au niveau technique : comment se passe un entretien avec une personne, la préparation des questions, la retranscription, comment est-ce qu'on se la partage, les relectures à plusieurs, tout le travail de groupe qu'il y a autour de ça. Et ça m'a fait découvrir des auteurices et des artistes, je pense notamment à Rachele Borghi ; je suis trop contentx d'avoir eu les témoignages de Lola et de Danaé, de lire comment æl*les avaient vécu l'expérience du workshop.

*** * * NELLY * * *** J'avais assisté à la conférence d'Émilie Renard et la relire m'a vraiment marquée. Voir que des gentes dans les institutions ont vraiment tenté des trucs... Je n'ai pas vraiment l'impression d'en avoir trop entendu parler avant, c'est vraiment chouette, ça m'a un peu impressionnée. J'ai trouvé ça très courageux qu'elle accepte qu'on retourne la voir à Bétonsalon. Parce qu'on parle d'artistes, d'auteurices mais pas souvent de gentes au sein même des institutions... Ce sont plus des gentes qui font partie d'assos ou de collectifs. On se pose toujours la question des institutions, mais là, que ça apparaisse dans le livre, je trouve ça super.

*** * * SOPHIE * * *** Très vite on s'est rendu compte que les conférences n'étaient pas le format le plus adéquat et il y a eu des invitations pour des workshops, des ateliers, des arpentages, des entretiens, des groupes de discussion... Au cours de ces rencontres, j'ai réalisé que j'avais reçu (il

y a vingt ans maintenant) un enseignement vertical, raciste, sexiste, qui bénéficie majoritairement à un homme blanc, cisgenre, occidental, hétérosexuel. C'est ça le canon dans lequel j'ai baigné. Donc voilà, Michèle comme moi (aujourd'hui enseignantes), on a écrit une thèse qu'on réévalue aujourd'hui. J'ai travaillé sur des artistes qui agissent dans l'espace public et personne ne m'a dit « tiens, et pourquoi il y a majoritairement des artistes hommes cis dans votre thèse ? ». Personne ne m'a jamais posé cette question. L'espace public est un espace genré, l'histoire de l'art est biaisée, et jamais ces questions n'ont été abordées. Je comprends qu'il y a des biais profonds et qu'en tant qu'enseignante je répercute ces biais-là dans mon enseignement. Je contribue à entretenir cette société patriarcale, sexiste, raciste. Ça m'a permis de réévaluer mon enseignement, ce qui demande trois fois plus de boulot que de répéter ce qu'on m'avait enseigné. Il faut aller lire d'autres livres, il faut aller à la rencontre d'autres artistes, mais c'est aussi une grande libération, vraiment. Aujourd'hui j'ai envie de travailler sur plein de trucs mais je ne sais pas par quoi commencer, ma recherche pour l'instant existe d'une manière qui n'est pas du tout universitaire, elle est plus dans ce livre par exemple, une recherche collective. Je trouve ça chouette parce que ça me décentre. Je suis contente que ça arrive, enfin ça arrive un peu trop tard quand même. Aussi, rétroactivement, j'ai compris que plein de choses que j'avais pu vivre dans ma vie n'étaient pas normales – comme on me l'avait fait croire. Je me suis fâchée avec certaines personnes, j'ai perdu des ami*es, évidemment je suis la rabat joie féministe dont parle Sarah Ahmed.

* * MICHELE * * Ça fait aussi plein d'alliances. On perd des ami*es mais on gagne aussi des alliances qui ne sont pas forcément de l'ordre de l'amitié, qui sont d'un autre ordre, une sorte de connivence. À partir du moment où tu mets ces lunettes-là, tu as même une connivence dans l'espace public, tu as même une connivence dans des micro situations où tout d'un coup t'es complètement alerte aussi, tu arrives à être présente et active à plein d'endroits. Par rapport à ce que tu disais Sophie, moi c'est vraiment un énorme, pardon je vais parler de moi, c'est quand même un énorme questionnement dont j'ai l'impression que je commence à voir une sorte de toute petite lumière de tunnel, de sortie, peut-être, qui arrive. Ça m'a complètement coupée de la recherche universitaire, je me disais ce n'est plus possible, il y a un problème de corpus, il n'y a que des mecs cis occidentaux, il y a un problème de catégorisation, un problème d'outil... Dès que tu grattes un tout petit peu,

il y a le patriarcat et le capitalisme qui sont derrière, le sexisme, le racisme, etc., donc ça m'a un peu pétrifiée à un moment donné. Tout prend sens, par exemple le « nous » universitaire, enfin bon toutes ces histoires de neutralité axiologique...

Est-ce que vous ça vous a bloqué aussi à des moments, est-ce que ça a été des empêchements ou au contraire est-ce que ça vous émancipe, puisque ça arrive à un moment de votre parcours où vous êtes en train de façonner davantage les choses ? Est-ce que ça vous permet de faire des gestes et est-ce que malgré tout on vous rappelle aussi à chaque fois ces cadres ?

* * EULALIE * * Moi par exemple, ça s'est présenté dans la rédaction de l'essai (le mémoire à rédiger en quatrième année) : je me suis rendue compte que la plupart des artistes que je citais c'était des hommes cis, qui avaient un certain pouvoir. J'ai essayé de me dire que peut-être je connaissais d'autres artistes mais qui étaient moins connu*es. J'en ai trouvé, mais je n'osais pas forcément les mettre dedans en me disant « si ça se trouve iels ne vont pas connaître... ». Du coup ça m'a un peu bloquée. Je me suis dit : je dois revoir tout ce que je cite. Après je me suis dit qu'il y en avait certains que je cite dont j'apprécie réellement le travail... Je fais attention quand j'ai le choix entre un homme cis et une femme de privilégier la femme. Ça m'a permis de prendre plus conscience de ce que je fais, de prendre conscience des gestes et aussi des paroles que je peux avoir qui vont à l'encontre de mes convictions, de le faire toujours finalement, mais avec la conscience que je le fais et du coup de pouvoir le changer.

* * LÉON * * Moi ça a forcément modifié mon travail, maintenant j'ai l'impression que c'est ma pratique, enfin, ce sont les discussions que j'ai avec mes copaines et je travaille via ces discussions-là. C'est une accélération en fait pour moi dans l'école. Avant je pataugeais un peu et là, maintenant, j'ai mes convictions, je me nourris de nouvelles choses, et c'est pour moi moteur. Même en dehors de l'école, j'ai perdu des potes et tant pis, ça a modifié mon intimité et plein de choses. Pour moi c'est de la colère et c'est aussi joyeux, des fois on se prend un peu des tartes, mais je ne sais pas, pour moi ça reste vraiment moteur.

* * NELLY * * C'est hyper moteur. En deuxième année j'avais dans mon corpus de références beaucoup d'artistes, d'écrivains hommes cis. Un jour, j'ai ouvert un livre d'un énième homme cis. J'ai lu plusieurs

livres de cet auteur, et en fait il y avait des passages pédophiles... Du coup ça m'a vraiment stoppée et remise en question, j'ai fait pas mal de tri dans mes lectures et c'est tout de suite devenu plus sain. Cette prise de conscience est aussi chouette et procure beaucoup de joie, mais comment dire... Il y a eu un moment aussi à l'école où je lisais beaucoup, poussée par le mythe du bourgeois qui a tout lu, mais petit à petit je déconstruis ça. Je lis moins par complexe que par intérêt et plaisir. Ce qui m'a fait m'émanciper de cette charge, ça a été des discussions avec des copaines qui ont arrêté leurs études, parallèlement au cycle de conférences et aussi avec certains formats proposés par des professeureuses. Je pense notamment à des lectures d'extraits de romans de science-fiction en cours. Je demande souvent des conseils de lecture à Anthony Poiraudé, le prof de littérature, et il m'a dit : « Tu préférerais des livres 100% pour l'école ou aussi des livres pour souffler ? », de manière très simple, ce qui m'a beaucoup aidée.

* * * LÉON * * * C'est intéressant ce que tu dis. On discute des études supérieures, du prestige des diplômes, de pourquoi on est là, à qui on veut plaire... Ça permet de remettre en question nos places dans cette école, de désacraliser la lecture et d'aller tout simplement vers des choses qui nous parlent vraiment, de les assumer. Pour me sentir validée par l'école je me suis obligée à lire plein de livres, des essais politiques, déjà je ne comprenais pas forcément tout mais surtout ça ne m'aidait pas vraiment à me trouver. Et je me suis entêtée à faire ça pendant deux ans. Et cette année, maintenant que ça va mieux... Je suis là [rires]. Je peux lire les livres qui me font plaisir en fait. Je complète ma recherche via des podcasts, films, discussions... Je crois que je ne me forcerais plus à lire tout un corpus juste pour me sentir légitime d'être ici.

+ + NELLY + + Tout à fait d'accord, dans l'article « Le mythe du bourgeois qui a tout lu », l'auteur parle d'Anasse Kasib qui disait « Ah je suis content j'ai lu *Salairé, prix, profit* de Marx » et des gentes lui répondaient « Bah tu ne le lis que maintenant, mais comment tu pouvais te dire marxiste avant ? ». Mais parfois on n'a pas forcément besoin de lire tous ces écrits-là pour savoir ce que c'est dans son corps. Ce qui est bien aussi c'est qu'on a tous ces livres à la bibliothèque de l'école. J'en ai emmené chez moi et chez mes parents. J'en ai laissé parfois sur ma table de nuit et ils disparaissaient. Je les retrouvais dans la chambre de ma mère [rires].

* * * MICHELE * * * Danaé m'avait dit ça il y a très longtemps... Ael m'avait dit qu'ael essayait de ne plus avoir un seul ouvrage de mec cis blanc dans sa bibliothèque. Je me suis dit « wow, incroyable ». Je n'ose même pas regarder ma bibliothèque, bien sûr [rires]. Et la dernière fois, je me suis rendue compte que ça faisait plus de deux ans que je n'avais pas lu un livre d'un mec cis blanc.

+ + NELLY + + Il y a un truc aussi qui m'avait un peu heurtée. Vous vous souvenez de la tribune dans *Art Press*, en soutien à Claude Lévêque qui est accusé de pédocriminalité. Et en fait j'étais en train de lire un livre d'une personne qui a signé cette tribune ! On a aussi des livres à la bibliothèque d'une personne à l'origine de la tribune, et chaque année je me demande si je ne vais pas partir avec et les faire disparaître de l'école [rires] ! Ce n'est pas possible qu'on ait encore ces livres !

* * * LÉON * * * Dans mon essai, j'ai fait le choix de ne pas mentionner de mec cis blanc dans le corpus. Il n'y aura que mes deux référents (rires) ! Je pense que je vais faire une blague par rapport à ça, parce que je travaille sur des retranscriptions, et lorsqu'il y a des cis mecs qui sont mentionnés, je mets l'étoile de l'écriture inclusive non binaire, comme ça ils n'existent pas trop [rires].

* * * SOPHIE * * * Une question qui m'a vachement marquée en tant qu'enseignante, c'est celle-là : puisque j'ai intégré le patriarcat, j'ai forcément des réflexes sexistes. Donc maintenant comment on fait quand on évalue le travail d'un*e étudiant*e ? Puisque mon regard c'est celui-là, quelles normes je pose quand j'évalue le travail ? Quand je corrige des copies, je ne veux pas voir les noms, parce que je me demande si je ne favorise pas inconsciemment le travail d'un étudiant masculin cis. C'est une question. Et je pense qu'il faudrait que toutes les enseignant*es se la posent vraiment. Je me suis demandée s'il n'y avait pas évidemment aussi de la transphobie, du racisme... C'est vraiment un nœud, assez tabou, qu'il faudrait réussir à travailler dans les écoles d'art.

* * * MICHELE * * * Il y a un numéro de la revue *AFRIKADAA* qui vient de paraître à propos du racisme dans les écoles d'art.

+ + NELLY + + Enrico Floriddia et Sarah Netter, deux chercheur*s de la coopérative de Recherche, organisent un groupe de travail appelé à l'origine Fragilités blanches, devenu aujourd'hui TCQTT (« Tout ce

que tu touches tu le changes, tout ce que tu changes te change », extrait d'Octavia Butler dans *La Parabole du Semeur*). Voilà la description du groupe: « De quelle façon qui s'est socialisé*e en tant que blanc*he et en est conscient*e ? Qu'est ce que ça veut dire ? Quels outils nous pouvons partager pour déconstruire le suprémacisme blanc et sa présence systémique au quotidien ? Un espace de travail sans but ultime, un lieu de parole bienveillant et critique, une envie de lutte diffuse ». On décorique des textes, que chacun*e apporte, et du coup ça demande aussi d'aller chercher des choses par soi-même pour les faire découvrir aux autres, ça c'est super.

* * * MICHÈLE * * * Lors des premières séances on a lu l'ouvrage *Fragilité blanche* de Robin DiAngelo, on l'a arpenté. À la suite, on a rencontré Dénètem Touam Bona au sein de l'exposition *La sagesse des lianes* qu'il curatait à Vassivière.

* * * NELLY * * * On a parlé de Trinh T. Minh Ha qui parlait « à côté de » et pas « à la place de ». Ça me pose des questions: *Fragilité blanche*, c'est écrit par une femme blanche, et du coup, peut-être qu'il faut aller chercher d'autres ouvrages écrits par des personnes concernées.

* * * MICHÈLE * * * Robin DiAngelo, j'ai l'impression que c'est une blanche qui s'adresse aux blanc*ches. C'est une sorte de livre de développement personnel, un peu. C'est un livre-outil à destination des blanc*ches. Notre idée de départ, et puis après ça s'est ensuite transformé effectivement quand il a été pris en charge par Enrico Floriddia et Sarah Netter, c'était de dire: « si vous vous sentez racistes, rejoignez notre groupe pour déconstruire ça. »

RÉFÉRENCES DANS L'ORDRE DE LA DISCUSSION :

- * *LES MOTS DE TROP, Guide d'autodéfense pour étudiant-es en art, Un livre-outil*, 2022, [www.lesmotsdetrop.fr/] Consulté le 8 juin 2023
- * * * RUNE * * * C'est un livre qui donne la parole à des initiatives de luttes étudiantes comme Balance ton école d'art, BlackFlower, CyberSistas, ClubMæd, et bien d'autres. Je pense également en parallèle aux luttes sur la question du statut d'artiste-auteurice et sur l'état en danger des écoles d'art publiques: Art en grève, La Buse, Le Massicot, la revue SHOW de l'ENSAPC.
- * Sarah Ahmed, « Les rabats joie féministes (et autres sujets obstinés) », [www.s-edition.gitlab.io/infokiosque/brochures/sara-ahmed-et-oristelle-bonis---les-rabat-joie-f%C3%A9ministes_A6.pdf] Consulté le 8 juin 2023
- * Rob Grams, « Qui a la plus grosse bibli ? – Le mythe du bourgeois qui a tout lu », *Frustrations*, 2022, [www.frustrationmagazine.fr/bourgeois-lecture] Consulté le 8 juin 2023
- * Robin DiAngelo, *Fragilité blanche, Ce racisme que les blancs ne voient pas*, Paris: éditions Les Arènes, 2020
- * Dénètem Touam Bona, *La sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge 1*, Fécamp: Post-éditions, 2021
- * *La sagesse des lianes*, une exposition imaginée par Dénètem Touam Bona, 19 septembre 2021 - 30 janvier 2022 au Centre International d'Art et du Paysage, Île de Vassivière.
- * Chaîne YouTube *Histoires Crépues*, « Le racisme en école d'art », avec *AFRIKADAA*, 2023, [www.youtube.com/watch?v=uhJWQm1Wxw0&t=3s] Consulté le 8 juin 2023
- * « *Racisme, Discrimination. Où en sont les écoles d'art ?* », *AFRIKADAA 15*, 2023
- * Octavia Butler, *La Parabole du Semeur* (1993), Paris: J'ai lu, 1995
- * Trinh T. Minh Ha « Speaking Nearby », [www.situatedecologies.net/wp-content/uploads/Trinh-Speaking-Nearby-1983.pdf] Consulté le 8 juin 2023

Chapitre 1

**Partager
des
savoirs situés**



Entretien par Lola Fontanié et Sophie Lapalu,
à propos de son film *Le Gouvernement* (2019), 12 janvier 2021

Donc, où sont les autres voix ?

Liv Schulman



* Liv Schulman est née en 1985 à Buenos Aires en Argentine. Elle obtient son DNSEP à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy en 2010, avant de poursuivre ses études à la Goldsmiths University of London, et un post-diplôme à Buenos Aires. C'est à ce moment qu'elle rencontre Sophie Lapalu qui depuis suit son travail.

Liv Schulman est intervenue à l'ÉSACM dans le cadre du cycle de conférence en 2017 mais cette intervention n'a pas été enregistrée. Dans cet entretien, elle revient sur le procédé de création de son film *Le Gouvernement*. Ce travail en six épisodes fait ressurgir du passé des voix d'artistes femmes ou non-binaires oubliées. Les récits s'entremêlent et bousculent la classique linéarité de l'histoire de l'art. Liv nous permet d'entrevoir via les questions posées ses méthodes de travail, abordant ainsi l'importance du travail de recherche, le principe de co-création instauré avec les actrices ainsi que la place de sa propre voix.

*

[Inclusive neutre x]

SOPHIE On aimerait revenir plus particulièrement sur la vidéo du *Gouvernement*, parce que tu étais venue faire ta conférence en 2017 à l'ÉSACM, mais on n'enregistrait pas encore les conférences à l'époque, donc on n'a pas pu la retranscrire.

LIV C'était quelque chose qu'on ne faisait pas, même moi j'oublie d'enregistrer les conférences à l'école. Enfin souvent j'oublie !

SOPHIE Nous, maintenant, on a carrément un·e étudiant·e qui est en charge de ça.

LIV Ah super, c'est un travail ?

SOPHIE Oui exactement.

LIV Ah comme à Cergy, c'est bien !

SOPHIE Oui, c'est bien !

LIV Et comment vas-tu Sophie ? Ça va bien ?

SOPHIE Oui ça va. Ça va [...] La semaine prochaine on invite Clovis Maillet qui va présenter ses recherches sur les genres fluides [...]

Le *Gouvernement* est une fiction en six épisodes mettant en scène des artistes femmes, lesbiennes, trans, non-binaires, méconnues, effacées du grand récit historique : Marie Vassilieff, Esther Carp, Maria Blanchard, Carol Rama, Claude Cahun, Suzanne Malherbe, Marcelle Cahn, Pan Yuliang, Elsa von Freytag-Loringhoven, Shirley Goldfarb, Germaine Richier, Françoise Adnet. Comment as-tu choisi les artistes protagonistes de tes vidéos ? Comment t'es-tu documentée ? Enfin, connaissais-tu leur œuvre avant de t'engager dans ce projet ?

LOLA Le travail de recherche et de documentation est immense.

LIV Immense !

LOLA Je me demandais comment tu avais choisi les passages ? Est-ce que tu voyais déjà, au moment de ta recherche, des liens possibles entre les différentes voix et est-ce que tu cherchais quelque chose en particulier ?

LIV C'était un travail énorme, vraiment, mais surtout c'était un travail simultané. C'est-à-dire que toutes les méthodes de recherches étaient en même temps utilisées, mais il n'y en avait pas une qui était plus prédominante que d'autres. Après, je n'ai pas fait toute cette recherche toute seule, il y avait aussi Camille Chenais et Sophie Prinssen pour m'aider. Elles sont allées à la bibliothèque avec moi, et même sans moi, et nous avons largement discuté sur le fonds Marc Vaux. Parce que toute la pièce est basée sur l'étude d'un fonds photographique, vous saviez ça ? Originellement j'avais eu une bourse pour faire quelque chose sur le fonds Marc Vaux. Marc Vaux était un

photographe artisan. Donc il avait un cabinet de photo à Montparnasse et il était sans descendance. Quand il est mort, sa femme a laissé 5 000 boîtes, je crois, avec 10 000 négatifs à l'intérieur en plaque de verre, à la bibliothèque Kandinsky. Des photos de son travail, des copies de ce qu'il faisait. Son travail consistait à prendre en photo les tableaux que lui apportaient les artistes de Montparnasse où il avait son cabinet. Comme il était photographe et que le quartier grouillait d'artistes il prenait en photo énormément d'œuvres d'art. Il y avait 11 000 photos au moins, avec lesquelles je pouvais travailler et à l'intérieur de ces photos, je veux dire chez les artistes, il y avait plein de femmes. Mais des femmes que je ne connaissais pas, comme... Suzanne Malherbe. Je connaissais d'autres artistes femmes, qui en fait ne sont pas si effacées que ça parce que, quelque part, je les connaissais déjà, mais elles n'avaient pas la représentation qu'elles méritaient. Il y avait Françoise Adnet que je ne connaissais pas, par exemple, ou même Anne Bonnet. Ou même... Je ne sais pas, je réfléchis à des genres maintenant comme ça.

En fait Marc Vaux prenait des photos de tout le monde, donc n'importe quelle personne qui lui amène un tableau à photographier. C'était son travail. Il y avait genre Matisse, Picasso, Braque, Juan Gris, les avant-gardes. Et après pour le surréalisme, il y avait énormément de femmes par exemple, et je ne les connaissais pas. On a regardé le fonds et en même temps mis en relation des personnes qui étaient dans le fonds aussi. Les femmes n'étaient pas que des femmes cis, en tout cas ce n'était pas vraiment ça. C'est pour ça qu'on dit qu'il y avait des femmes lesbiennes et des personnes trans et non binaires. Et il y avait l'idée qu'elles auraient pu être ensemble à certains moments, à une certaine *timeline*.

Pour ce processus, on avait dessiné une ligne temporelle, et là je me suis mise à insérer des noms et d'autres noms sont venus, de la main de Camille ou de Sophie, on a aussi fouillé dans les archives de Aware à un moment donné, et l'association a proposé d'autres noms aussi; par exemple, Elsa von Freytag-Loringhoven. Elle n'était pas dans le fonds, mais quand même elle était dans l'histoire, c'était quelqu'un d'important là et elle a été suggérée. Et Maria Lassnig par exemple, elle n'était pas dans le fonds non plus, mais j'adorais son travail donc je l'ai mise. Il y avait différentes situations. Cela pouvait être de mettre quelqu'un qui n'était pas dans le fonds, mais qui m'intéressait pour des raisons affectives, électives, comme c'était le cas avec Remedios Varo ou de découvrir d'autres personnes que je ne connaissais vraiment pas, par exemple celle qui a laissé des lettres à la Villa Vassilieff, Esther Carp, qui était schizophrène.

Mais à la Villa Vassilieff, comme c'est un endroit de recherche aussi, ils m'avaient passé beaucoup de documentation qui aidait déjà un peu, notamment sur des personnes du quartier. Comme c'est un lieu historique, il a une vie vraiment liée au quartier. Des plans de l'architecture, d'urbanisme, comment Montparnasse s'était transformée dans le but de faire un quartier populaire ouvrier, mais utopique, et comment c'était devenu autre chose après avec l'arrivée de la tour Montparnasse. Tout était un peu mélangé là-dedans. C'est en utilisant plusieurs méthodes de recherches que je les ai trouvées. C'était un peu comme ça. Je répète que j'étais accompagnée et que le plus important c'était de prendre un peu toutes les sources en même temps pour moi à ce moment-là.

SOPHIE Et les sources, c'était quoi par exemple ?

LIV Les sources ça pouvait être le livre d'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, *Femmes artistes/Artistes femmes*, les lettres d'Esther Carp, ou ça pouvait être *Artistes surréalistes femmes*... Par exemple, j'étais allée à la Documenta de Kassel et là-bas j'avais vu le travail de Lorenza Böttner, que je ne connaissais pas, et j'avais voulu l'intégrer. Avec ça je me suis mise à regarder les archives de cette personne-là. De citer une cosmogonie autour des personnes et une constellation, voilà une constellation, autour d'une personne. Comme ça, je découvrais d'autres artistes et je me mettais à les regarder, c'était un peu ça. Et des livres sur ces questions. Il y a eu des travaux comme *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Énormément de travail a déjà été fait en fait.

LOLA Et le travail de recherche, il a duré combien de temps ?

LIV Il a duré trois mois. Mais ce n'était pas non plus un travail scientifique parce qu'il y a eu beaucoup de... enfin ce n'était pas rigoureux dans le sens où il a fallu préparer un regard synthétique, parce qu'à la fin c'était une fiction. Donc, je me suis mise à les collectionner, à collectionner les histoires, et à accumuler cette quantité de personnes qui étaient là et qui pouvaient, je ne sais pas, dans mon imaginaire, se mettre à parler ! Et donc j'ai demandé de l'aide pour rédiger des mini biographies de chaque artiste. Et moi aussi, j'ai rédigé. Une fois que j'avais une sorte de base de données à moi, avec les biographies, je me suis mise à leur écrire des dialogues à partir d'événements qu'elles avaient vécus. Par exemple il y avait énormément de latino-américaines. Il y avait genre Lea Lublin, Marta Minujin, j'ai aussi mis Carol Rama même si elle n'était pas dans le fonds... Et des personnes d'Europe de l'Est aussi, il y avait Toyen, des personnes assez célèbres quoi ! Après il y avait... comment elle s'appelle cette dame... Hedwig Woermann, qui était

allemande, qui était un peu avant le fonds, mais qui s'était formée à l'atelier Bourdelle. Donc, à un moment donné, j'ai commencé à mélanger des trucs qui étaient présents dans le fonds, qui étaient bien représentatifs de la vie à Montparnasse au début du xx^e siècle. Ça pouvait être par exemple l'atelier Bourdelle, qui acceptait les femmes alors que l'école des beaux-arts n'acceptait pas les femmes. Ça, ça, c'était déjà déterminant, donc je regardais les listes de personnes qui avaient étudié là-bas. Et il y avait une artiste russe que je ne connaissais pas, qui s'appelait Vera Mukhina, qui était une sorte de pionnière du réalisme socialiste. Maintenant, elle est un peu effacée parce que, bof, ça n'intéresse personne et que c'était un truc très étatique. Mais c'était intéressant en fait.

*** SOPHIE *** Ouais, donc en fait il y a beaucoup, beaucoup plus d'artistes que ce qui est annoncé quand on regarde la documentation de l'exposition sur le site de la Villa. Il y a une liste d'artistes, mais en fait il y en a beaucoup, beaucoup plus. Ça déborde complètement !

✂ LIV ✂ Dans le fonds, ouais, il y a déjà énormément d'artistes, c'est vrai. Il y en a beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup. Moi j'ai juste mis cellxs qui m'intéressaient le plus, qui étaient déjà 47 ou 48.

*** SOPHIE *** Oui, c'est ça, d'accord.

✂ LIV ✂ Ouais, mais bon après, tu vois, je ne pouvais pas travailler avec 150 artistes.

*** SOPHIE *** C'est déjà énorme de travailler avec 47 artistes !

✂ LOLA ✂ Oui !

✂ LIV ✂ C'est énorme ! C'était énorme !

✂ LOLA ✂ Je me demandais, les artistes qui sont jouées, ellxs sont mixtes en scène en réflexion, en dialogue, mais ellxs ne sont pas non plus représentées comme un collectif qui serait uni, qui serait d'accord tout le temps, ellxs se contredisent violemment, parfois même ellxs se moquent les unes des autres.

✂ LIV ✂ Ouais, ça ouais.

✂ LOLA ✂ Et il y a un peu une cacophonie aussi et je me demandais si c'était une manière de contrecarrer un peu la conception de l'histoire qui serait « univocale » et limpide ou si c'était autre chose ?

✂ LIV ✂ Oui c'était ça, et aussi que, bon, il faut un certain degré de conflit ou un certain degré de tension, pour créer une narration. En fait, un truc que j'ai appris sur « les femmes », si c'était un peu la question, enfin ce n'est pas la question, mais c'est quelque chose qui m'est venu quand j'ai fait *Le Gouvernement*, ça pesait lourd d'un point de vue

personnel aussi, c'est qu'il n'y a pas « les femmes ». Il n'y a pas vraiment un truc qui devrait représenter toutes les femmes, sauf l'oppression qui est commune à tout le monde. [rires] Si ce n'est pas ça, ce qui est quand même glorieux, ce que j'ai appris, c'est qu'il y avait un ensemble de subjectivités toutes singulières qui n'avaient pas créé de masse ou de groupe obligatoire. Et que cela rendait compte de situations qui ne sont pas du tout militaires quoi, qui sont le groupe, l'uniforme, l'homogénéité, des trucs qui représentent plus la masculinité en fait. Enfin ce n'est jamais comme ça, séparé dans la situation, bien clair, mais du coup j'étais un peu, pas surprise, mais... il y avait plein de femmes qui avaient adhéré au surréalisme, pourtant ellxs ne sont pas bien présentes dans la grosse histoire surréaliste, enfin dans les grandes lignes. Il y avait plein d'abstraction lyrique, plein de géométriques, par exemple. Donc en fait j'en suis venue un peu à l'idée qu'aussi il y a une catégorie de classe qui fait qu'il y a une oppression, qu'il y a une exploitation et qu'il y a une lutte. La lutte, ça c'est normal, et il faut absolument la respecter en tant que telle, mais en soit, dans l'histoire, chacunxe était bien singulierxe et n'avait pas forcément envie de se représenter en tant que femme, ce que je trouve absolument normal. J'ai voulu créer comme un univers ou un monde où les personnes se mettent en tension, où le conflit peut aussi être vécu. Je ne sais pas si j'arrive à être claire. Vous comprenez ?

✂ LOLA ✂ Oui oui.

*** SOPHIE *** Par rapport à cette écriture de l'histoire, je me disais : tu as les épisodes qui ne sont pas linéaires, les acteurxices qui jouent plusieurs rôles dans un même épisode, ellxs sont prises dans des anachronismes, et finalement la manière dont est écrite l'histoire de l'art est complètement différente, tu vois ? Par rapport à une logique où on voudrait un truc hyper linéaire, où tu passes justement, je ne sais pas moi, du cubisme à l'abstraction géométrique, il y a comme une sorte de progression logique. Toi tu vas à l'encontre de ça et c'est vrai qu'on se posait un peu la question de savoir si tu voulais briser un peu toutes les conventions normées.

✂ LIV ✂ Oui, je voulais les briser. Je voulais les briser parce que je crois... Je me suis dit que ce qui me fait chier, c'est déjà de croire en une ligne évolutive, toutes les trajectoires un peu phallogocentriques. Si tu penses à n'importe quelle histoire déjà, elle est racontée par une seule voix. Cette voix, elle a vaincu toutes les autres et domine, donc où sont les autres voix ? ! Après est-ce qu'une voix fait que ça a l'air évolutif, genre d'abord il n'y avait rien, après il y avait nous, après il y avait... alors qu'il

y avait sûrement d'autres histoires. Il n'y avait rien, après il y avait nous, après on a apporté l'écriture, après l'écriture c'est devenu les mathématiques, après la physique, après il y a eu un escalier, après... [rires] On a su monter les choses verticalement, enfin il y a eu une progression. Donc ça, je voulais un peu annuler l'idée d'évolution. Dans les avant-gardes, il y a un côté un peu comme ça. Du cubisme au suprématisme, après... Non ?

* SOPHIE * Oui, oui, carrément, c'est comme ça qu'on apprend l'histoire de l'art.

🌟 LIV 🌟 Oui, on l'apprend comme ça. Mais bon elle est toute racontée par des hommes en général donc c'est très triste aussi. Voilà, on va passer de l'impressionnisme à Cézanne, Cézanne va être déconstruit en cube. Ça il y a la théorie, ça passe au cubisme, donc tout ça c'est un peu... C'est comme ça que j'ai appris l'histoire de l'art en tout cas. Moi je ne suis pas historienne non plus, donc je voulais que ça voyage un peu dans le temps. On ne savait pas si c'était dans le futur ou dans le passé, que ça puisse un peu vivre de manière simultanée parce que l'art, les différents styles artistiques en fait, ce n'est pas un truc de la postmodernité. Il y a tout le temps de la simultanéité dans les choses. Je crois, j'imagine. Je me dis qu'il y a des jeunes qui peignent, qui font de la sculpture dans des verres, d'autres qui récupèrent des objets, d'autres genxtes qui font de l'économie, je ne sais pas. On peut aussi faire de la taille de pastèque, enfin tu peux faire tout ce que tu veux, quoi. Enfin ça c'est en train d'arriver maintenant aussi. Je voulais rendre hommage à une idée plus protéiforme.

* SOPHIE * Et est-ce que tu avais décidé d'une temporalité: des artistes de telle date à telle date ? Ou il y a des artistes contemporaines aussi ?

🌟 LIV 🌟 À l'origine, l'idée c'était de travailler avec des artistes qui sont représentés dans le fonds, et Marc Vaux était en activité de 1916 à 1970 je crois. Ça a duré longtemps. Mais après je me suis mise à mettre les personnes qui étaient à l'atelier Bourdelle en 1860, donc avant les photos et oui il y avait des artistes contemporaines presque ; ça allait jusqu'à la fin des années 1970, même 1980. Il y avait plein de genxtes dont je ne connaissais pas l'existence, dont une qui avait fait de la prison pendant la Seconde Guerre mondiale parce qu'elle avait caché des juifxves et elle s'était mise à dessiner en prison.

* SOPHIE * Et là, le fait que finalement se soit assez bordélique et que le public soit perdu c'était ok, il n'y avait pas l'idée non plus de rendre hommage ? Ou peut-être si, rendre hommage, mais peut-être pas écrire l'histoire ?

🌟 LIV 🌟 Toute l'histoire ?

* SOPHIE * Non, je veux dire, tu ne cherchais pas justement à écrire une histoire de ces femmes-là, quoi.

🌟 LIV 🌟 Un petit peu si. C'est juste que c'était tellement... et comme ellxs passent d'un corps à l'autre... Après il faut que je sois sincère avec mon propre travail qui n'est pas sur les hommages aux personnes, mais plutôt sur la circulation de l'identité. Et donc, ça c'est un peu plus la manière dont j'ai pu raconter un truc je crois.

* SOPHIE * Oui.

🌟 LOLA 🌟 Je me demandais, dans toutes ces voix, quelle est la place de la tienne ? Et celle des acteurxices aussi qui sont très présentes ?

🌟 LIV 🌟 Waouh, bah c'était... Je crois malheureusement que ma voix, elle est un peu partout parce que c'est moi qui ai écrit les dialogues, donc finalement... Mais comme avec toutes les comédiennes on a beaucoup répété et inventé et modifié ensemble... On a vraiment beaucoup répété et chaque fois on ajoutait des choses. Ellxs venaient avec des idées, parfois il y en a même qui sont venues avec des artistes. Ellxs ajoutent des gestes, des commentaires et ça faisait un mélange. Mais moi je suis vraiment intéressée par cette limite entre ce qui est à moi, ce qui est aux autres ; par ce qui circule entre un corps et un autre ou entre une voix et une autre. Les choses ont commencé à devenir un peu floues finalement, donc je pense que je ne suis pas sûre de quelle est la place de ma voix, mais il y avait une telle cacophonie, enfin il y avait une telle profusion de voix, de choses qu'ellxs avaient dites, qu'après je prenais des fragments. Shirley Goldfarb par exemple, à un moment elle parle et c'est un truc qu'elle a dit que j'ai chopé de son écriture à elle, et l'acteurxice le met en scène. Donc c'était un peu ça le jeu. Ça allait un peu déborder, carrément ! Et bon en espérant ne pas effacer les voix et de les entendre un peu toutes, mais je ne sais pas si j'ai bien réussi à faire ça ou si on ne comprend plus rien.

* SOPHIE * Non, non, on comprend !

🌟 LOLA 🌟 Je trouve que les individualités sont très fortes aussi malgré cette cacophonie.

🌟 LIV 🌟 Oui ça c'est parce que ce sont de bonxnes acteurxices non ?

🌟 LOLA 🌟 Oui peut-être !

* SOPHIE * Je me posais la question, qui est un peu la même que celle de Lola, est-ce que tu parlerais d'une forme de co-création avec les comédiennes ? Justement parce que ces répétitions, elles sont hyper importantes finalement dans le processus du travail.

🌟 LIV 🌟 Ouais ! Il y a des comédiennes qui se sont mises à dire ça donc je les ai suivies. Moi je n'étais pas complètement sûre !

LOLA Et le travail de répétition a duré combien de temps ?

LIV Hmm, trois mois.

LOLA Ok.

LIV Et j'écrivais pendant qu'on répétait. Il y a une base de texte bien grosse que j'ai écrite, et ellxs se sont appropriées mon écrit, donc oui bien sûr. Mais l'ensemble du film est un processus de co-création. Tu as tellement de rôles à jouer. Je déteste les artistes qui disent « moi, je fais tout toutxe seulxe ». Je ne vois vraiment pas l'intérêt. C'est un processus tellement social ! Maintenant que je l'ai réalisé, c'est un truc très collectif, donc oui il y a un gros processus de co-création c'est vrai.

SOPHIE Lola pose la question de ta voix, et je me demande, bon c'est une question plus intime, je ne sais pas si c'est une bonne question. Mais je me demandais, comme tu es toi-même une artiste femme bisexuelle étrangère, je me disais que tu as un positionnement qui est celui d'*insider*.

LIV Oui !

SOPHIE Tu ne parles pas pour d'autres. Tu es concernée par cette invisibilisation que ton film tend à réparer. Cette position est-elle importante dans ton travail ?

LIV Il y a quelque chose de l'ordre de la production de la subjectivité qui se met en jeu et qui est très étrange quoi. Tu commences à identifier des formes plus ou moins oppressantes, plus ou moins hétéro-agressives, hétéronormatives, des productions de la subjectivité, et tu te mets à questionner ne serait-ce que juste ta propre intimité émotionnelle par rapport à faire un dessin par exemple, ou écrire un texte. Et ça a l'air toujours bizarre. Je lisais aujourd'hui le livre de Rachele Borghi [1] et elle dit qu'au début tu as un syndrome de *out of place*, d'imposteur. C'est vrai qu'il y a toujours ce positionnement un peu bizarre dans lequel tout ce qui sort de soi en tant que femme, bisexuelle, étrangère, acceptée par une communauté et à la fois oui et non. C'est toujours un truc auquel on ne va pas faire confiance tout de suite, quand ça sort de soi-même. Par rapport à la propre intimité que crée mon propre travail... Ça, ça crée une situation dans laquelle il faut commencer par faire confiance à une délocalisation de sa paranoïa. Ce doute est installé à l'intérieur. Et je crois que c'est quelque chose qui a dû arriver à toutes ces personnes portraiturées dans *Le Gouvernement*, quelque part. Parce que, ok, ça, ça ressemble à quoi, à qui

[1] Rachele Borghi, *Décolonialité et privilège: devenir complice*, Paris: Daronnes, 2021

je m'identifie ? Qui est-ce qui va se mettre à me ressembler en fait ? Et rien ne va me ressembler, c'est dans la différence que cela va se passer. Ce n'est pas grave si cela ne ressemble pas. Du coup, j'avais l'impression, oui, d'être *insider*, mais d'être vraiment à l'aise dans la différence. Un peu permanent, quoi. Par exemple, il n'y avait pas d'homme cis dans le groupe. Ni dans les comédiennes, ni dans l'équipe de tournage. Et souvent, quand les genres entraient dans les lieux de tournage, et ça c'était systématique, ellxs disaient « Ha ! Il n'y a que des femmes ! ». Mais je crois que personne n'aurait dit « Ha ! il n'y a que des hommes ! » s'ils avaient vu le contraire. Vous voyez ce que je veux dire. Donc elle t'est constamment signalée cette différence. On inventait sur le moment un truc qui a dû être inventé mille fois, mille fois, mille fois. À chaque fois une nouvelle activité. Je lisais ça aussi dans les carnets de Mariette Lydis, ça, ça m'avait beaucoup impressionnée. C'est en 1930, une française qui part vivre à Buenos Aires, avec un duc ou je ne sais pas quoi, la haute bourgeoisie, elle était lesbienne, et elle était comme ça un peu... Elle disait tout le temps « à chaque fois je suis comme une étrangère de moi-même ». Et ça me touchait.

SOPHIE Quand tu les fais parler, tu reprends précisément des choses que tu as pu lire ?

LIV Hmm. Oui plein de fois. Parce que, bon, pourquoi pas ? Il fallait donner un peu de vérité, non ? Claude Cahun dit des trucs, tout le monde dit des trucs !

LOLA Je me disais que, pas seulement dans *Le Gouvernement*, dans le reste de ton travail aussi, le ton que tu utilises est proche de l'absurde et oscille entre humour et désespoir. Quelle place donnes-tu à ce registre ? Est-ce une forme de pessimisme ?

LIV Oui c'est pessimiste. Je suis quelqu'un de tragique, complètement tragique. Ce n'est pas, enfin, je ne pense pas qu'il y ait de super option. Je n'essaie pas de faire une critique révolutionnaire ni rien, dans le sens où j'essaie de proposer des formes de pensée, mais qui naissent à l'intérieur de cet humour. Je ne sais pas, mais pour moi, ce ton absurde c'est juste le ton le plus direct que je peux prendre ; quelque part parce que l'ironie, ça fait comme une distance de sécurité, ça protège, mais en même temps ça ne fait pas que ça, ça n'ajoute pas qu'une couche de protection à quelque chose qui te fait honte ou te tracasse, ça pointe aussi ce qui fait honte et ce qui tracasse. Donc parfois ça aide. Et puis parce que, si on ne rigole pas... Je ne sais pas ! C'est un peu le ton prépondérant. J'essaie d'utiliser d'autres dialogues, d'autres choses plus précises, ou d'être juste plate, mais c'est le ton que j'aime le plus... Je pense que c'est une caractéristique

nationale, parce que je suis argentine. Tu n'as pas vu ça Sophie quand tu es venue en Argentine, que les genxtes sont mélanco-absurdes ?

SOPHIE Il y a quelque chose de tragique, oui. Tu dis mélanco-absurde, c'est beau !

🔗LIV🔗 Il y a quelque chose de très mélancolique, mais à la fois de surréaliste dans la culture. À cause de toute l'histoire du pays, des successives dictatures, des crises économiques, les choses ne se sont jamais bien passées quoi. Il y a quelque chose de l'ordre de l'absurde, qui touche à la vie au quotidien, qui peut être l'inflation, la manière dont se manifeste la masculinité. Mais c'est très absurde, parce qu'il n'y a pas de pouvoir et à la fois il est mimé, le pouvoir, il est comme reproduit, comme une moquerie. Et il fonctionne plus ou moins. C'est assez intéressant. Et je connais plein d'artistes qui utilisent un peu ce ton. Je ne sais pas, je me dis que c'est un peu la manière dont je me suis construite.

SOPHIE Je ne sais pas pourquoi, en pensant au titre, je pensais aux fresques d'Ambrogio Lorenzetti du Palazzo Pubblico de Sienne, *l'Allégorie et effets du bon et du Mauvais Gouvernement* ?

🔗LIV🔗 Ah, je vais regarder, je ne connais pas !

SOPHIE Je me demandais si le gouvernement c'était, comme dans la fresque, l'allégorie de la sagesse, de la justice, de la concorde et du bien commun...

🔗LIV🔗 De la police aussi.

SOPHIE Oui, mais c'est comme si, dans ton film, il fallait repenser intégralement la façon de gouverner, de penser les inégalités. Pourquoi ce titre ?

🔗LIV🔗 C'est ça. Mais aussi... Ah, personne ne m'a jamais demandé, mais je l'avais fait parce qu'à l'époque, je le fais toujours, mais, j'étais en analyse, et mon analyste m'a dit que pour Lacan, l'inconscient, c'est la politique. Et c'est vrai ! Je comprenais parfaitement pourquoi ! [rires] Mais parce que si tu veux que quelque chose change, il faut changer les inconscients. Je me disais que ça passait par le langage et qu'il y avait quelque chose de l'ordre de l'absurde, de changer une lettre, comme je peux le faire avec mon accent, et que ça pouvait juste ouvrir la porte à un autre gouvernement, un gouvernement plus actif dans l'inconscient, jusqu'à ce que le désir change, tu vois ? C'est pour ça.

SOPHIE Lacan dit aussi que l'inconscient est structuré comme le langage.

🔗LIV🔗 Voilà. J'étais là. Ouah ! C'est trop beau.

SOPHIE Je viens de terminer le bouquin de Rachele Borghi, et je reprends ses mots, mais j'ai l'impression que tu crées, dans ce travail, une « interaction de différentes subjectivités pour changer un contexte, un espace,

une réalité » ? Dirais-tu que tu transformes tes privilèges (tes études, ton savoir) en outils de lutte ? Est-ce que tu considères que tu es dans cette façon de travailler ?

🔗LIV🔗 Oui, je pense pareil, complètement. Oui. Elle a raison, complètement. Pour moi, le film était un outil politique, parce que ça allait faire quelque chose. L'idée c'était de réunir toutes ces singularités pour qu'ellxs soient touxtes présentxs, et que ça modifie les choses, ça c'est vrai, je pense pareil. Et pour les privilèges, oui, elle a raison. Après, c'est un peu difficile d'être constamment conscient de comment utiliser tes privilèges pour la lutte. Mais bon. Là on avait un peu l'opportunité de faire de l'économie, donc on l'a fait, mais à une échelle un peu basse, quoi.

SOPHIE De l'économie ?

🔗LIV🔗 Dans le film, de travailler.

SOPHIE De pouvoir payer tout le monde tu veux dire ?

🔗LIV🔗 Oui voilà. On avait 20 000 euros. 5 000 euros revenaient à Bétonsalon pour faire l'exposition, donc on a fait le film à 15 000, mais après tout le monde a été payé moins que correctement. Moi aussi. Mais au moins on avait toutxs du travail. Je ne sais pas. C'est un truc où tu te dis que le cinéma est un truc extrêmement social, et puis bon ça a des répercussions pour que les autres trouvent encore du travail. Je ne sais pas. On essaye de faire quelque chose qui à la fois n'a pas marché au niveau de ce qui était correct. Je réfléchis. Je n'ai pas fini le livre de Rachele. Est-ce qu'elle donne des exemples concrets de la façon d'utiliser ses privilèges ?

🔗LOLA🔗 Une des questions majeures, c'est la question financière, et le privilège c'est la sécurité financière. Maintenant qu'elle a un poste à l'université, ça lui permet de donner de l'argent à des associations et des groupes militants plus facilement.

🔗LIV🔗 Aussi elle héberge les genxtes chez elle. Mais dès que tu as un salaire, ta vie change, ça on le sait.

SOPHIE Oui !

🔗LOLA🔗 Et du coup tu peux redistribuer une partie de tes ressources.

🔗LIV🔗 Tu dois, oui.

🔗LOLA🔗 Je n'ai pas eu l'occasion d'appréhender les films lors d'une exposition, installés dans l'espace. J'ai vu qu'il y avait deux installations différentes du *Gouvernement*. Je me demandais quelle était la place de l'installation par rapport au film, et au vocabulaire des formes que tu as produites qui sont parfois un peu phalliques, ou en tout cas très organiques.

🔗LIV🔗 Les trucs phalliques ne sont pas le privilège des hommes, donc on peut les utiliser.

LOLA Tout à fait !

LIV Par rapport aux coussins... C'est juste qu'en fait... Déjà, on n'avait plus beaucoup d'argent, et je voulais disposer les films d'une manière qui engage les spectatrices, spectateurs, dans un contexte où cette personne aurait à négocier avec son propre corps, et que ce ne soit pas uniquement, comment dire... J'avais pensé une forme de passerelle autour de laquelle les genxtes puissent s'asseoir, mais à la fois circuler, et qu'iels soient un peu interceptés par des télévisions avec les épisodes. C'était l'idée. À un moment donné, je ne voulais pas faire un truc comme dans un musée avec un banc qui n'est pas confortable où il faut s'asseoir avec le dos bien droit, je voulais plutôt une forme de scénographie qui sortirait des films. Il y a beaucoup de trucs très organiques, oui c'est vrai, comme des organes en fait, ou des intestins c'est vrai. Le phallique, c'était les coussins ?

LOLA Je pensais à la fois où tu as exposé le film au Bemis Center, et tous les porte casques, etc. Il y a des bras, des poings, des *fists* presque. Je me demandais aussi si tu pouvais nous parler du programme Passerelles des Contemporaines auquel tu participes je crois ?

LIV Oui. Je ne sais pas très bien quoi vous dire. C'est un programme de mentorat, mais en fait, je marraine quelqu'un qui n'a pas tellement besoin de moi ! C'est une artiste toute formée, donc c'est plus une conversation en fait. Je n'ai pas tellement de conseils à lui donner, plutôt le contraire. Et du coup elle s'appelle Sharon Alfassi, elle est très bien, elle fait un travail multidisciplinaire sur la représentation des corps et des identités, et c'est un programme pour créer des liens et des situations de sororité plus stables entre les artistes femmes, trans et non binaires.

SOPHIE Qui a lancé cette initiative ?

LIV Camille Kingué, Flora Fettah, et Anne Bourrassé, je crois.

SOPHIE Vous êtes accompagnés par la structure aussi ?

LIV Non, on nous met en contact et c'est un peu comme ça. Il y avait l'idée de faire une expo. Mais ce n'était pas mon idée de faire une expo, je ne suis pas sûre que ce soit approprié, même si ça peut être sympa. Mais en même temps, tout ce que nous avons en commun, c'est le programme. Je ne sais pas si nous associer parce qu'on est dans le programme et parce qu'on est des femmes, c'est un truc qui va dans nos intérêts véritablement ?

SOPHIE Tu connaissais Sharon Alfassi avant ?

LIV Non, mais elle est super. Elles m'ont envoyé trois dossiers et j'en ai choisi un, après avoir discuté avec les artistes. Vous en pensez quoi ? Je pense que c'est bien quand même.

SOPHIE Il faudrait demander à l'artiste que tu as marrainée, mais ça me semble plutôt chouette de pouvoir discuter avec un·e artiste plus expérimenté·e. J'imagine qu'elle a des questions, comment faire économiquement...

LIV Tout le monde se demande comment faire économiquement. C'est permanent. Je ne sais pas comment faire parce qu'il y a plein de schémas différents, mais je suis quand même inquiète pour mes étudiant·es. Je ne suis pas inquiète, mais je vois que le paradigme par rapport à l'art et au travail est en train de changer, que c'est très très bien de connaître le sens d'être un·e travailleur·e, que c'est très très bien de revendiquer ce dont on a besoin. C'est génial. Et à la fois il y a un truc qui m'embête mais... Qui pour moi au fond, c'est comme être une femme... J'ai une idée par rapport au travail. Quelque part je crois que j'ai choisi d'être artiste pour ne pas avoir à travailler justement. Que ce ne soit pas vraiment un travail. Parce que je suis contre le travail. Mais ce n'est pas la même revendication, alors je ne le dis plus, je ne le dis à personne. Je déteste profondément le travail. Je pense que personne ne devrait travailler.

SOPHIE Il faudrait avoir la liberté de travailler pour soi, quand on parle du travail d'artiste.

LIV C'est ça, mais pour moi le travail c'est donner du temps libre pour quelqu'un d'autre.

SOPHIE Oui c'est le principe, et d'être payé·e pour ça.

LIV Voilà, c'est la séparation des moyens de travail. Donc pas facile d'accepter cette réalité.

SOPHIE Et toi Lola, tu as la sensation de travailler ? Lola a été diplômée l'année dernière.

LIV Oui comment tu le vis, Lola ?

LOLA Hmm, moi je n'ai pas l'impression d'avoir fait tout ce parcours dans un but d'avoir une carrière et de travailler. J'ai plutôt l'impression d'avoir cherché tout au long de mes études ce que je pourrais faire. J'aimerais beaucoup que l'art subvienne à mes besoins et que je n'aie pas à avoir à faire un travail dont je n'ai pas envie. Ce qui est le cas en ce moment. Je fais de l'animation dans les écoles primaires.

LIV Ça ne te plaît pas ?

LOLA Il y a toujours des choses à prendre dans les expériences, mais ce n'est pas ce que je cherche à faire tous les jours. Et puis je suis une femme et tout ce qui me rapporte de l'argent c'est de travailler avec les enfants, et j'aimerais mieux ne pas le faire. Ou bien, plus correctement.

Et ça m'énerve d'aller dans ce milieu-là par défaut ou habitude parce qu'on attend ça de moi ou des femmes comparé aux hommes cis de ma promo qui s'orientent plus vers des travaux de techniciens.

LIV Je comprends, ça c'est vraiment relou. Ça c'est ce qu'on appelle l'expérience somatique. Ce sont les ressources les plus associées à ton corps.

LOLA Oui.

LIV Tu es identifiée et lue comme une femme et tu vas chercher du travail dans ce que tu sais faire au niveau de l'identité, presque au niveau de ton corps, au niveau somatique.

SOPHIE Par rapport à cette idée du travail, Liv, tu arrivais à vivre de ton travail artistique avant d'être enseignante. Est-ce que tu éprouvais une forme d'aliénation comme celle liée au travail ?

LIV Ben oui ! Mais il faut dire que tout ça c'était avant l'école d'art ! Ça m'a changé la vie et le rythme d'avoir un salaire. C'est très différent. Mais avant ça, j'arrivais à vivre de mon travail, mais tu es complètement aliénée parce que... Bon, en même temps le patron c'est toi-même, enfin presque pas, mais tu donnes tout aux institutions. Tu ne dis jamais non. Donc tu échanges les principes basiques de vivre normalement contre ta vie artistique : je vivais en résidence, l'une après l'autre, pour avoir où habiter.

SOPHIE Tu as enchaîné les résidences.

LIV Oui, dans un but économique. Il fallait des résidences parce que je n'avais pas d'argent pour louer un appartement. Argent ou stabilité, vous voyez comment c'est, ici les droits les plus basiques sont niés. Après, tu es tout le temps à découvert, à ras. Mais en même temps tu es tellement exploitée par toi-même, et par les institutions qui savent que tu t'auto-exploites, qu'il y a un côté comme ça un peu extrême qui t'aliène à la réalité du travail. Il n'y a pas de vacances parce qu'il n'y a pas de travail. Voilà. C'était un peu bizarre. Pour toi c'était comment ?

SOPHIE J'ai toujours travaillé en dehors de mes activités d'indépendante. J'ai travaillé en galerie durant mes études, puis à la fin de mes études j'ai bossé à l'école d'art de Cergy, puis à la fac, puis à Clermont. J'ai toujours eu un travail, sauf à la fin de ma thèse, que j'ai terminée au chômage. Mais je n'ai jamais essayé de vivre de ma pratique de critique d'art.

LIV Mais ça c'est pire que de vivre de sa pratique artistique !

SOPHIE Oui je n'y ai même pas pensé !

LIV C'est comme si ce n'était pas un travail.

SOPHIE Non. Et puis je n'étais pas payée pendant des années.

LIV C'est horrible.

SOPHIE C'est sûr qu'il y a des choses à changer à ce niveau-là ! [rires]
Non, il faut un revenu universel, c'est sûr.

LOLA C'est sûr.

SOPHIE C'est l'avenir !

LIV C'est clair !

SOPHIE Merci Liv !

LOLA C'était super.

Conférence performée, 18 novembre 2019, ÉSACM

En quoi la fête peut-elle être un espace politique?

Hot Bodies – Stand Up

* Qu'est-ce que l'écosexualité?

Quel corpus de références se construire en tant qu'artiste queer?

Comment sortir de la narration straight, hétéronormative et linéaire?

Quelle est l'importance du soin?

Gærald Kurdian

Qu'est-ce que les milieux sexpositifs ont à dire sur l'art?



Gærald Kurdian embrasse différentes identités selon les contextes : GÆRALD musicien*, Gærald Kurdian artiste performeur* contemporain*, Æ dans les jeux vidéos. Iel est chercheur* à la Coopérative de recherche de l'ÉSACM. Via *Hot Bodies of the Future*, iel explore différents projets collaboratifs, musicaux, performatifs.

Ce texte est une retranscription d'une conférence et se compose en deux parties : la conférence et les questions/réponses.

Gærald Kurdian n'était pas encore chercheur* au moment de cette conférence. Iel nous parle de son double DJ* Tarek X, d'écosexualité, de la fête en tant qu'espace queer et politique, mais également en tant qu'espace de soin, de sororité et d'un besoin de sortir des systèmes de pensées binaires.

[Inclusive point médian et contractions]



(Est assis^o à la gauche d'une table, micro à la main. Sur cette table, sont placés en évidence un ordinateur et un clavier de piano. Tout cela se trouve à gauche de l'estrade. Derrière l'estrade se trouve un écran de vidéo projection qui fait la taille de l'estrade.)

Bonsoir, merci d'être là ! N'hésitez pas à entrer ou à partir... Si vous avez besoin de partir, il n'y a pas de problème. J'suis hyper content-e d'être là. C'est une situation un peu unique en fait, cette équation-là, on... on ne retrouvera jamais ces mêmes personnes une autre fois dans la vie, ça n'arrivera jamais. C'est assez joli à regarder. Je vais vous parler ce soir d'un projet, enfin de plusieurs projets, mais je vais commencer par un projet en particulier qui s'appelle *Hot Bodies – Stand Up* *(se lève, se dirige vers la gauche de l'estrade)*. En général, les gentes savent à peu près parler anglais, donc bon «hot» tout le monde voit ce que c'est *(s'arrête de marcher)*, «bodies» tout le monde en a un, même les choses non humaines et ça c'est chaud *(retourne vers la chaise)*. Ça a commencé il y a à peu près un an *(empoigne sa chaise pour la mettre derrière la table)*; j'étais dans la rue comme ça, avec un appareil photo, je prends beaucoup de photos et j'ai trouvé comme ça, une inscription très mystérieuse que je vais vous montrer et dont on va pouvoir discuter après *(se déplace à nouveau vers la droite, cette fois-ci en face de son ordinateur)*. Alors ça se passe comme ça *(fait apparaître une photographie sur l'écran qu'iel place au centre. On voit des rideaux métalliques fermés avec une inscription à la bombe :*

Male Female Fucko

iel regarde l'écran derrière.)

Voilà. Ça m'a arrêté-e parce qu'évidemment *male, female*, je vois à peu près comment ça peut m'exciter, mais *fucko*... Je ne voyais pas du tout. Donc, je me suis dit que les personnes qui étaient probablement les plus informées pour répondre à la question «Qu'est-ce qu'un Fucko ? » étaient les personnes de la famille LGBTQIEA+ *(se met face aux spectateur^{ic}s et s'arrête au niveau de la droite de l'image projetée)*. Alors, j'ai décidé d'aller à la maison des orphelin-es Queers, à la «House of the queer orphans» *(commence à chanter. À ses pieds se trouve une pédale de musique sur laquelle iel appuie. Iel commence à créer un rythme alternant claquement de langue puis le son /tou/.* Puis lâche la pédale. *En fond sonore, on peut maintenant entendre la mélodie qu'iel vient de chanter.)* Donc, voilà en fait j'arrive devant cette maison. C'est une maison assez classique, comme ça avec une petite porte rouge, de type ancienne *(fait de lents allers-retours devant l'image projetée)*. J'ouvre la porte. Là, c'est une sorte de grande fumée rose d'amour. C'est une soirée intersectionnelle. Ça veut dire qu'il y a plusieurs luttes qui se retrouvent pour combattre le même ennemi. Il y a par exemple là-bas, une fille trans qui remplit des papiers administratifs, là-bas, un groupe de Drag Queens avec des réfugié-es qui font

la cuisine; peut-être ici, une discussion féministe un petit peu engagée et là un groupe de copaines à moi qui parlent sextoys, dildos et tout ça. J'suis hyper content·e d'être là *(fléchit légèrement les jambes et commence à chanter en anglais en se remettant droit^o)*.

« I'm so happy
'Cause today I found my friends
They're in my head, I'm so ugly
That's okay 'cause so are you
Broke our mirrors
Sunday morning is everyday for all I care
But I'm not /sas/ light my candles
In a daze 'cause I've found God
Yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah *(ces quatre dernières phrases ont été enregistrées et passent donc en boucle pendant qu'il chante)*
Yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah
(Puis chante des cris)

I love you, but I'm not gonna crack *(Les phrases et boucles commencent à se mélanger sur la mélodie de Nirvana. Puis coupe la musique, seule reste la boucle chantée alternée de claquements de langue et de /tou/.)*

Donc, je suis dans cette fête, comme ça *(avance vers la gauche de l'estrade en mouvant son corps comme si d'autres étaient sur l'estrade)*. Je me balade un peu, je passe au milieu des gentes. J'ai un verre. Bon, imaginons que j'ai un verre, comme ça, je fais « pardon, pardon » et je tombe nez à nez avec *(appuie sur la pédale et arrête la mélodie de fond)* Tarek X. Alors laissez-moi juste, vite fait, vous expliquer qui est Tarek X. Tarek X, c'est quelqu'un que j'ai rencontré avec les moyens contemporains de rencontre qu'on a. C'était une sorte de coup de foudre mais assez sexuel. Le premier soir, on a décidé de faire des photos ensemble par exemple et ce soir-là, dans la fête, je lui ai dit « Mais toi, est-ce que tu sais qu'est-ce que c'est qu'un *fucko* ? » alors, il me répond « bah tous ces concepts et tout euh... je sais pas ». Je comprends que... il sait pas. Mais il me dit que le soir-même, il y a, en banlieue, une fête écosexuelle. On pourrait peut-être aller ensemble comme ça pour se connaître mieux et rencontrer peut-être d'autres gentes. Alors on y est allé·es *(va s'asseoir sur la chaise et manipule les touches de son ordinateur)*. On est arrivé·es comme ça à 17-18 dans un minibus loué *(met au centre de l'écran une vidéo sur laquelle on voit qu'il fait nuit et des branches de résineux sont éclairées par*

ce qui pourrait être un flash. On ne voit plus que le haut de la première image en fond.) C'était sympa et en avançant dans la forêt... Donc, il faut savoir qu'une soirée écosexuelle, c'est un groupe de gentes qui se réunissent pour trouver, comme des points G mais sur terre. Ça s'appelle des points E. Et donc chaque personne va, comme ça, marcher pour trouver ou chercher un point E et va essayer de cultiver une relation érotique à notre « lover earth ». Donc, toustes les gentes se dispersent. Tarek part un peu plus loin. Moi je marche. C'est ma première fois, donc je suis un petit peu impressionné·e et on tombe comme ça sur une espèce de grande clairière avec un groupe de personnes, je pourrais dire indéterminé·es, qui se réunissent et qui chantent entre elleux *(se lève)*. Ça m'impressionne beaucoup. Ça m'émeut même *(va tout à droite de l'estrade)*. Je peux même aller jusque-là. Et petit à petit, me reviennent comme ça des *(éteint la lumière - on ne voit plus que l'écran)* des images, des histoires de... ma vie *(Un son strident commence, sur l'écran tel fait glisser une autre vidéo qu'il met en plein écran, une musique avec des instruments commence, le fond de la vidéo est toujours noir.)* Et... à un moment...

(Faibles bruits de jouissance avec musique, puis un sous-titrage blanc en français apparaît avec une voix très grave vocodée qui parle en anglais. Le texte dit: « Et l'une d'entre elles dit ». Apparaît alors un fond bleu clair avec la tête d'une personne blanche avec des cheveux courts et bruns. La musique se fait plus présente, passe une autre image d'un coin de renforcement de porte; une image tronquée de ce qui pourrait être une grande parabole dans la nuit. Fond noir. Sous-titre + voix « mes sœurs ». Image de plusieurs carpes koi, puis image d'une main qui jette une poignée de sable, le fond est noir l'objet est visible grâce à un flash. Fond noir. Sous-titre + voix: « je suis enceinte d'une orchidée tigre ». Fond noir/image blanche avec une forme de méduse. Fond noir/ sous-titre + voix: « et si toutes les créatures vivantes étaient sœurs ». Plantes en fleur au flash dans la nuit. Perruche sur un meuble devant une TV cathodique. Voix off-sous titres: « créatures des villes - sœurs » [...] Gland de pénis + sûrement sperme au flash. Os de colonne vertébrale d'un animal avec plantes en fond pris au flash. Personne face à un mur avec son ombre lumière toute orange. Voix off sous-titres énumération de plantes « jacinthe... » [...] Assiettes de frites ketchup sur table type 1980-90 en bois brillant. Ciel avec ligne d'avion. Bas d'un body bleu à étoiles porté, on voit les jambes et bras. Lit défait en bas à droite de l'image le dos rond d'une personne avec la naissance de ses cheveux [...] Morceau de flanc debout dans une baignoire, jet d'eau du côté du sexe de la personne. Torse luisant et poilu avec deux bretelles grises et brillantes de chaque côté des tétons. Personne qui marche avec une valise à roulette noire. Image toute blanche avec un trait en bas à droite. Épaule et pull bleu qui enlace une autre personne. Gærald rallume la lumière et commence à parler avec une voix très grave vocodée.)

Alors je vais *(arrête le vocodeur part à gauche de l'estrade et tire sur le fil du micro coincé sous la table et retourne à droite)...* Comprenez que je ne suis pas dans mon environnement naturel du tout, j'ai des adversités techniques. J'ai compris

que tout était sœur comme peut-être vous aussi vous avez compris que tout était sœurs. Ça veut dire techniquement, en gros, que, par exemple, la rivière c'est ta sœur, la montagne c'est aussi ta sœur et par voie de conséquence ta mère c'est aussi ta sœur. Dans cet enthousiasme-là et cet émerveillement-là, je me suis dit qu'il fallait célébrer toutes les sœurs du monde et particulièrement les organes. Je ne sais pas pourquoi, j'ai bloqué sur les organes. Je me suis dit c'est ça (*iel retourne derrière l'ordinateur et on voit à nouveau la branche au flash un peu cachée par le carré noir de la vidéo précédente*) qu'il faut regarder maintenant... La révolution à venir est dans les organes.

Alors, on a commencé avec Tarek à inventer des... des petits personnages qu'on va vous montrer. Ce ne sont pas des essais super concluants, mais ça vaut le coup d'être partagé. Donc le premier qu'on a fait c'est un pénis déprimé. (*Fait glisser une image d'une verge en pâte à modeler rose vif avec des yeux ronds. L'œil de droite regarde en l'air, celui de gauche regarde à gauche. Il a une bouche droite et est posé sur un support blanc, pris au flash.*) Donc, il est déprimé parce qu'il en a marre d'être un phallus en fait. Et voilà faut imaginer une lente dépression sur une table en Formica... *Petits rires dans la salle.* Le deuxième s'appelle «vulvopera» (*Seconde image: une vulve rouge vif avec les yeux ronds qui regardent le spectateur, des gouttes d'eau bleu semblent jaillir de derrière elle et forment symétriquement deux sortes d'ailes: les gouttes sont grosses au départ et deviennent un peu plus éparses et petites au bout des ailes.*) Voilà, c'est une vulve géante qui chante la jouissance fontaine en 1 acte. Et le dernier, un petit peu mon préféré, c'est un clitoris révolutionnaire (*change d'image, sur fond noir un clitoris rouge vif modelé, on dirait qu'en son centre se trouvent deux yeux noirs et qu'il n'est pas content*). On l'a fait à échelle 1/1 d'un corps très grand; on a rajouté deux petits yeux comme ça pour, euh, lui donner un air menaçant, et une bouche parce que c'est la base de toute révolution. Et dans notre excitation, on s'est dit qu'on allait lui écrire une chanson qu'on appelle avec Tarek «Le clito-manifesto». (*Commence une musique et Gærald met en grand écran une vidéo avec le clitoris, plusieurs clichés du clitoris dans différentes prises de vues, un sous-titrage de karaoké jaune qui passe au vert et Gærald chante en même temps avec une voix vocodée aiguë.*)

«Seven words and I'm in the city cuz I'm just 8000 nerves of erectibility; I'm on a war I want to give you more; I wanna get get get ya get ya get ya gogo; you say sweet spot but that's a real shame; you say vagina is just a hole; I go down the hills of Labia Minora; you know I'm wanting more; you say Love Is such a crappy thing; Go say Love is such a crappy thing; I got nerves and glands and everything is crazy; kind of a boner times a multibillion; your tongue is sore? I want it back, back, back, back, back, I said; You came And everything is over; Now all the things you say Are

such a bummer; «I am falling, rolling» Call your mom, oh...; (*instrumental*); (*voix uniquement: «yeah, ah, don't do it to me»*); I'm the shady Cuz I'm the real shady; Tho both my crura fans Are wet and vermillion; Your tongue is sore? I want it back, back, back, back, back, I said; You came And everything is over; Now all the things you say Are such a downer; «I am falling, rolling»; You pray for size and dexterity; But all the things you do Are so obscure to me; Go «falling, rolling» Call your mom, oh...; I'm the shady Cuz I'm the real shady; Now I'm the real man I'm the real man; I'm the shady Cuz I'm the real shady; I'm in, I'm out; I'm on the radio.» (*Gærald retourne au bureau en effectuant quelques pas de danse, s'assoit sur la chaise, continue à danser un peu assis sur la chaise. La vidéo s'arrête, iel reprend la parole avec sa voix toujours vocodée aiguë.*)

Avec Gærald on s'est dit que ce soir, on allait faire synthétique, parce que c'est pas un spectacle. On est dans une école d'art donc les choses sont concrètes et visibles. Il n'y a pas de secret, il n'y a pas de quatrième mur comme on dit. Ceci dit, avant de s'arrêter, car il est bientôt temps de s'arrêter, on voudrait juste prendre deux minutes pour remercier les personnes qui ont permis cette présentation partielle on va dire, comme un chapitre. Ça ne va pas être très long mais c'est important. Déjà, il y a Sophie qui a permis ça, et puis après y a plein d'autre gentes. Je vais préparer un petit truc et après je vais disparaître, à tout jamais. Est-ce que je peux allumer ça par exemple (*fait glisser une nouvelle vidéo sur l'écran, de manière à ce que la nouvelle vidéo soit à droite du clitoris ne le cachant que partiellement*)? Je vais prendre ça aussi, enfin je crois attends, attends un peu... Alors voilà, donc il y a ces personnes-là avec qui moi je passe beaucoup de temps, ce sont des gentes important-es pour moi et peut-être qui vont devenir important-es pour vous, je ne sais pas, (*fait glisser une vidéo à droite de l'écran cachant presque entièrement le clitoris*) on va les mettre ici voilà, on va les laisser faire leurs trucs. Voilà. Et après, je m'en vais... à tout jamais. Je vais gérer (*iel se déplace vers la droite et éteint la lumière, met play sur les deux vidéos: la première montre un paysage de montagne avec un double arc-en-ciel et une personne qui commente l'arc-en-ciel en anglais, elle est très excitée «Oh MY GOD A DUBBLE RIMBOW, OH MY GOD!»; la seconde vidéo avec des photos de gentes habillées ou maquillées, des drags, des gestes, des visages, des bustes au flash; Gærald, en même temps joue une mélodie au piano. Le commentateur d'arc-en-ciel pleure d'émotion devant le double arc-en-ciel. Gærald se lève, allume la lumière, arrête la diffusion sur l'ordinateur.*) Merci beaucoup vous êtes sympas (*arrête le vocodeur*). Merci! (*Prend la chaise.*)

Ça, c'était la proposition. Ce sont des extraits un peu mis bout à bout d'un spectacle qui s'appelle *Hot Bodies – Stand Up*. Maintenant, j'ai envie de parler avec vous, en tout cas qu'on ait un dialogue. Même si on n'est

pas obligé-es. Je peux aussi parler si vous n'avez rien à dire, du cadre dans lequel je fais ça, qu'on parle et qu'au milieu de ce qu'on se dit, je vous montre d'autres choses que je fais. Qu'est-ce que vous en pensez (*Quelques hochements de tête chez les spectateurices*) ? Oui ? En tout cas vous prenez la responsabilité pour tous-tes les autres, vous êtes les trois seul-es à avoir fait (*iel mime le hochement de tête*) comme ça. Pour faire hyper vite, je m'appelle Gærald Kurdian, je fais de la musique, je suis surtout un-e musicien-ne avant toute autre chose, mais j'ai étudié aux beaux-arts de Cergy, il y a... au siècle passé. Enfin non pas tout à fait, j'ai fini en 2007. Donc, je suis quand même plus âgé-e que vous. C'était une expérience super, je serai ravi-e d'en parler et surtout de ce que ça fait de découvrir que j'allais faire de la musique aux beaux-arts. C'était la lutte, c'était difficile. Je pense que ça a changé, mais à l'époque fallait vraiment tenir bon. J'ai sorti des disques sous le nom de *This is the hello monster* et en ce moment je travaille sous le nom de Tarek X, plutôt en DJ set et je sors un disque l'année prochaine. Donc ça, c'est aussi pour dire que la musique aux beaux-arts, ce n'est pas seulement le-la personne qui ne sait pas jouer d'un instrument et qui en joue quand même, mais mal. Ça c'est un genre que vous allez retrouver très souvent, vous êtes peut-être même concerné-es par ça. Je suis passé-e par là, mais très vite ça m'a vraiment intéressé-e la composition, le travail du studio et tout ça. Donc, ça c'est le cadre.

Le cycle de recherche dans lequel je suis s'appelle *Hot bodies of the Future*. C'est un cycle que j'ai commencé en 2017 et qui est apparu parce que j'avais une frustration très forte. J'avais vraiment une espèce de double vie entre ma vie de musicien-ne et de performeur-se qui jouait plutôt dans des cadres très privilégiés, très institutionnels, autant dans la musique actuelle c'est-à-dire dans les SMAC, si vous connaissez ces endroits-là, dans des festivals de musiques actuelles et sur des scènes nationales. À côté de ça, une espèce de vie dans les milieux sexpositifs. Je ne sais pas si vous êtes familier-ères de qu'est-ce que c'est les milieux sexpositifs, en tout cas c'est plutôt underground. Ce sont des gentes qui ont un rapport à la libération sexuelle, à la réinvention des corps, des désirs, pourquoi pas au BDSM, pourquoi pas à l'écosexualité, et je n'arrivais pas à le faire apparaître dans mon travail au quotidien. C'est aussi parce que j'avais un entourage professionnel, j'avais une manageuse qui n'était pas du tout prête à parler de cul et tout ça était structurellement compliqué. J'ai arrêté toutes ces activités-là pendant un temps pour monter un projet de recherche sur littéralement la relation des révolutions sexuelles et des évolutions esthétiques, artistiques, plutôt musicales, mais pas que.

On voit qu'en fait dans l'histoire de la musique et des révolutions sexuelles, il y a une avancée commune qui commence de manière très très claire avec la disco dans les années 1970, ou t'as des africain-es américain-es, des latino-as américain-es qui se réunissent dans des clubs pour écouter de la disco, la développer. Les techniques de DJ ont été développées par des PD noirs américains en fait, ça il faut vraiment le savoir, puis la house music dans les années 1990, puis plus récemment, il y a des clubs comme le Pulp à Paris d'où de grandes personnes sont sorties, notamment Chloé, Clara3000, Jennifer Cardini, Sextoy... toutes ces Djettes qui sont aujourd'hui des personnes vraiment importantes dans la fabrication de la musique électronique internationale, etc. Ça m'intéressait cette espèce de pas commun qu'il y avait entre ces milieux. Là c'est plutôt LGBT, mais il y a aussi ça dans les milieux sexpositifs.

J'ai fait ce projet qui s'appelle *Hot bodies of the Future* dans lequel je fais des objets, où à chaque fois j'étudie un truc. Dans la performance *Hot bodies – Stand Up* je raconte, je fictionne mon vrai chemin vers l'écosexualité et comment j'ai découvert cette pratique. Qu'est-ce que j'en ai fait et qu'est-ce que c'est en fait esthétiquement, poétiquement, politiquement ? Qu'est-ce que ça veut dire aujourd'hui, d'entreprendre des démarches sexuelles dissidentes et comment on peut le raconter avec des outils de fabulations spéculatives ? Je ne sais pas si vous êtes familier-es de ce mot-là ? La fabulation spéculative est une pratique qui a été suggérée, voire inventée par une personne qui s'appelle Donna Haraway. Donna Haraway est une chercheuse américaine, biologiste, philosophe, théoricienne, queer... C'est elle qui a écrit le *Manifeste cyborg*. Qu'on parle de ça c'est important, pour tout le monde. La fabulation spéculative consiste à changer la manière dont on fait les récits dans le monde parce qu'il y a des gentes qui partent du principe qu'il n'y a qu'une seule manière de raconter. Par exemple le héros, on pourrait dire que c'est une figure complètement patriarcale. Un héros, c'est souvent un homme, et si ce n'est pas un homme c'est une femme avec des qualités d'homme. Souvent, sa trajectoire est un peu linéaire : au début, il ne sait pas, il a une espèce de flash, après il a compris et puis après soit c'est chouette, soit il meurt. Ça ressemblerait de très près à un orgasme masculin. Je suis sérieux-se là. Donc, ces chercheur-euses vont se demander si on ne peut pas poser d'autres manières d'écrire le temps. J'adore la science-fiction, en général, mais il y a une science-fiction féministe très chouette à lire, qui joue beaucoup avec les cycles, les temporalités cycliques par exemple. Pour vous donner un exemple de fabulation spéculative : si on prend appui

sur tout ce que les révolutions féministes et les révolutions queer, LGBT etc. ont promis ou cherchent à faire exister, qu'est-ce qu'on va raconter ? C'est quoi le récit ? Et comment est-ce qu'on rend normal des trucs qui sont peut-être un petit peu sulfureux ou un petit peu dissidents par rapport à une hétéronormativité patriarcale ? Vous aurez compris que je suis positionné·e politiquement. Je peux évidemment en discuter, mais je suis dans la partie du queer qui dit « on refuse l'hétéronormativité » avec tout ce que ça implique de relation au récit, de relation au couple, à l'appartenance des partenaires, à la relation à la propriété des œuvres d'art aussi... Ça, c'est le cadre où je suis.

Donc, le premier objet, c'est cette performance qui s'appelle *Hot Bodies – Stand Up* sur l'écosexualité. Deuxième projet : je fais une chorale féministe où on lit des textes, on discute et les gentes écrivent elleux-même leurs textes et les chantent ensemble. Troisième projet : on fait des bals. On m'invite par exemple dans les villes et donc je fais une recherche pendant plusieurs mois sur la scène queer et sexpositive locale. Et on monte avec cette scène-là une fête, une espèce de grande fête où on mélange des projections de films, des performances, du club, pourquoi pas des distributions de capotes pour femmes enfin, des trucs qui ont à voir avec ce champ-là, mais de manière un peu festive. C'est considéré comme une performance collective. Ça, c'est le troisième objet. *Tarek X*, le projet musical est contenu dans *Hot Bodies of the Future* en tant que projet de recherche sur la manière dont je pourrais faire de ma vie une sorte de grand journal, avec ces photographies. Ça permet d'utiliser les outils artistiques et musicaux pour raconter sur le long cours. Un projet musical, pour ça, c'est assez parfait parce qu'il y a cette temporalité un peu continue. Et le dernier truc s'appelle *Hot bodies Camp*. On construit des sortes de camps d'habitations avec des gentes qui n'ont pas accès à l'art contemporain, parce que vous avez compris qu'on est dans un milieu privilégié pour plein de raisons. Et je vais rencontrer par exemple des étudiant·es en auto-mécanique, des étudiant·es en ébénisterie et avec elleux on essaie de construire un espace qui ressemble à ce que nous on a comme expérience dans une galerie. Qu'est-ce qu'ils ont envie de voir comme divertissement ? Qu'est-ce qu'on y passe comme musique ? Est-ce qu'on y mange, est-ce qu'on y dort, est-ce qu'on y voit des objets, si y a des objets, il y a quoi ? Qu'est-ce que c'est l'histoire du classisme ? Nous, enfin je ne sais pas, je ne veux pas généraliser, mais j'imagine qu'on n'est pas toustes pareil·les. En tout cas, pour un·e étudiant·e en art, il va se trouver que l'abstraction qui entoure les objets d'art va être

beaucoup plus familière que pour quelqu'un·e d'autre. Ça m'intéresse de voir comment on peut quand même se dire, « on fabrique de la culture ensemble ». J'ai forcément à apprendre de leur envie de culture, même si je peux la critiquer à des endroits et iels peuvent critiquer la mienne à d'autres endroits.

Ce que je ne dis pas, mais qui est important, c'est que je viens d'une famille arménienne d'Algérie donc y a une histoire de... voyage, un peu. Mes premières préoccupations, avant la sexualité, c'était beaucoup « qu'est-ce que c'est qu'acquérir un privilège » ? Parce que littéralement, j'ai vu ma famille acquérir un privilège. Ma mère est une espèce de femme hyper intégrée en France et bourgeoise. Elle est de droite et je le vois, moi, comme une acquisition de privilèges. Mes grands-parents avaient une supérette. C'est pas du tout pour faire du misérabilisme, iels vont très bien et iels sont super. Je veux juste dire qu'ils ont eu un trajet d'immigration de base et par contre, moi, j'ai été élevé·e par une personne qui a complètement pris les codes du capitalisme. Enfin, on parle du proto-libéralisme, on parle des années 1960-70 pour devenir une personne du monde. Et donc acquérir des privilèges. Et ça m'a toujours beaucoup occupé·e, cette histoire de « qui a accès à quoi » ? Étudier l'art, pour moi c'était un rêve. J'ai grandi en banlieue, il y avait pas du tout de PD mais ça on s'en fout, mais je veux dire... Tout me paraissait un peu lointain... Enfin bon, voilà (*Souffle*), à vous ! (*Rires dans la salle*) Non je sais pas, vous avez des questions ? (*quelqu'un·e tousse*) Cette question de merde. Je déteste. Déjà est-ce que... (*Quelqu'un·e lève la main, Gærald le-la montre du doigt*) Ah oui, super.

– *C'est quoi exactement un·e écosexuel·le ?*

L'écosexualité en fait, c'est un ensemble de pratiques sexuelles qui a été élaboré par une personne qui s'appelle Annie Sprinkle avec sa femme qui s'appelle Beth Stephens. Annie Sprinkle pour les personnes qui s'intéressent au sexpositif, si vous ne l'avez pas fréquentée, il faut tout de suite y aller. C'était vraiment une énorme vedette du porno, qui a décidé à un moment de faire des films féministes, pour expliquer qu'en fait elle savait très bien ce qu'elle faisait et qu'elle ne souffrait pas de son statut. Il y a toujours cette idée qu'une actrice porno est forcément victime de son travail, comme un·e travailleur·euse du sexe est forcément victime de son travail. Donc, cette femme a commencé à faire des films de sexologie pour la télé américaine et, à un moment, elle a développé cette pratique qui est une sorte de compression entre la lutte environnementaliste, écologiste et les pratiques sexpositives. Le mot d'ordre que j'ai essayé de dire pendant

la performance, c'est qu'iels disent il faut changer le paradigme «mother Earth» en «lover earth» parce qu'iels partent du principe que si tu prends la terre pour ta mère, elle va forcément te saouler. Donc, tu n'as pas envie de t'occuper de ta mère. Donc iels disent: il vaut mieux considérer la terre comme un amant ou une maîtresse, ou une amante tout ce que tu veux, parce que tu vas lui donner du plaisir et elle va te donner du plaisir. Et y a une sorte d'interdépendance, mais aussi d'inter-plaisir quoi, d'inter-sensualité, je sais pas comment dire... Il y a des efforts, plein d'efforts dans l'histoire de l'humanité pour dire «on est dedans/on est dehors/non en fait on est dehors/non en fait on est complètement dedans, mais quand même on est un peu dehors parce qu'on est mieux»... L'écosexualité, elle essaie d'aplanir un petit peu ça. Il n'y a pas de division, il n'y a pas de hiérarchie entre l'humanité et son environnement et il y aurait peut-être même une dépendance excitante. Et donc d'un point de vue pratique, ce sont des rencontres, des *gatherings* où on va littéralement chercher des points E. On va vraiment essayer de voir, par exemple, dans une forêt, qu'est-ce que c'est une relation sensorielle aux éléments de cette nature à travers ses éléments principaux comme l'eau, le bois, la terre. Il y a des gentes qui vont se plonger par exemple dans la terre, dans la boue. C'est un truc assez classique... ou nu-e dans la rivière. C'est un début d'écosexualité. Après il y a un truc avec les animaux. C'est moins sexuel, c'est dans le sens d'être vraiment *avec* les animaux, dans le sens être copaines, être vraiment ensemble dans l'histoire. C'est aussi un truc très écosexuel. D'autres questions ? Oui !

– *Tout à l'heure, tu nous parlais du Cyborg manifesto de Donna Haraway, est-ce que tu peux en dire plus ?*

Donna Haraway est assez proche de l'écosexe d'ailleurs. Donc le *Manifeste cyborg*^[1], c'est un texte des années 1980. C'est un manifeste féministe, qui inaugure la troisième vague féministe. Vous voyez les premières, deuxièmes, troisièmes vagues ou pas du tout ? Bon, il y a Olympe de Gouges: les droits des femmes ; il y a Simone de Beauvoir: la contraception, etc. ; une, deux. Pour cette troisième vague, on peut citer Donna Haraway, Judith Butler, Paul B. Preciado, Virginie Despentes. Toustes ces gentes-là ça vous dit quelque chose quand même j'espère ? Ouais ? Pour cette troisième vague, ce n'est plus du tout les mêmes luttes des femmes qui s'unissent pour dire «on veut des droits pour la contraception», mais des

[1] Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, (1985), Paris : Exils éditeurs, 2007.

femmes qui disent «le genre est une construction». Vous avez entendu ça mille fois j'imagine, mais «Le genre est une construction et c'est une construction technologique».

Donna Haraway, dans son *Cyborg*, propose d'utiliser la figure du cyborg de la science-fiction. C'est un mélange d'organique et de technologique, donc un peu humain et un peu machine. Ce qui nous arrive maintenant, je ne sais pas si vous avez des smartphones, je ne sais pas quelle dépendance vous avez avec vos ordinateurs, mais on peut tout à fait les imaginer comme des appendices conscients. On utilise ça pour penser, on utilise ça pour converser. Plutôt que de dire ce truc hyper chrétien, moraliste, la technologie d'un côté, c'est mal, horrible et il y aurait le vrai, le juste, l'essentiel, l'être humain au centre de tout, Haraway, elle, dit qu'au contraire il faut utiliser cette histoire de l'humain et du technologique pour re-raconter l'histoire des femmes qui, elle aussi, a été construite, parce qu'elle part du principe que la femme n'existe pas. C'est une construction masculine «la femme». Pour Haraway, tant qu'on n'a pas rejoué avec les codes qui constituent ce qu'on appelle «la femme», on ne pourra jamais faire une révolution féministe. Je te la fais en méga court. Ce qui est très intéressant dans sa démarche, à Haraway, c'est qu'en fait elle parle d'apostasie et de blasphème. Elle a été éduquée dans une famille très chrétienne. Selon elle, il ne faut pas rejeter l'ennemi, il ne faut jamais dire «je suis différent-e de toi». Comment est-ce qu'on pourrait trouver quelque chose de symbiotique ? De plus synergétique ? Elle parle autant entre individus qu'entre éléments du même individu. On va dire à une personne trans qu'elle est immorale ou pas naturelle, parce qu'elle prend des hormones. Or, on ne pense pas que la pilule est une modification hormonale de base, imposée aux femmes culturellement, socialement, politiquement. Haraway va observer des choses comme ça en fait, où il y a déjà un marqueur de «cyborguerie», on va dire, dans la culture telle qu'elle existe et qui, malheureusement, profite toujours au patriarcat hétéronormatif. C'est toujours lui hein, de toute façon, cherchez pas, dès qu'il y a un problème, c'est lui (*rires chez les spectateur·e·s*). Je vous encourage à le lire c'est hyper bien ! Haraway, il y a un film avec elle qui s'appelle *Story Telling for Earthly Survival* par Fabrizio Terranova^[2]. Il est enseignant à l'ERG, École de Recherches Graphiques, à Bruxelles. Iels ont fondé un labo de narration spéculative, de fabulation spéculative et il l'interviewe chez elle.

[2] Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly survival*, Spectre production: Belgique/France, 2016.

Voilà. Vous avez pas d'autres questions ? Qu'est-ce que je peux vous dire... Que je trouverais intéressant de vous dire ? Ça vous dit rien du tout ce que j'ai fait (*tel rit*) Ahah vous avez tout compris en fait ? [*Quelqu'un lève la main*] Oui ?

– *Tu nous as dit que, dans ta démarche, tu essaies de parler de ta sexualité et du coup t'as trouvé les moyens de le faire ?*

Dans *Stand Up*, celui que je vous ai un peu montré, je pense que le projet était de dé-hiérarchiser le rapport qu'on a aux organes et au désir qu'on a pour ces organes. Normalement, le spectacle dure une heure, c'est vraiment un spectacle dans un théâtre. Le film arrive à la fin, ou plutôt aux deux tiers, tu vois. Donc, on a déjà discuté, on a vu le pénis et la vulve, tout ça, on l'a vu. Et l'enchaînement de photographies a une sorte de tempo qui voudrait que tu ne sois pas sidéré-e par le côté explicite des photographies. Je suis donc dans le sexpositif et aussi un peu dans le post-porn. De fait, je travaille avec des gentes qui travaillent à mettre du sexe à l'image. On m'a dit que vous étiez tous-tes hyper queer, hyper safe, et je n'ai pas du tout demandé si ça vous gênait de voir des gentes toutes nu-es. Je suis désolé-e, j'espère que je n'ai choqué personne. Dans les démarches pornographiques, ce que je trouve à la fois passionnant et emmerdant, c'est que l'image va trop vite et qu'elle porte une idéologie et pas toujours celle qu'on souhaite. Le deuxième problème, c'est que si elle est vraiment subversive, si elle fait vraiment son job de pornographie, c'est-à-dire, investir le subversif, elle va parfois aveugler. Elle va mettre les gentes dans une situation de sidération. Ma grande copine (j'adore parler de truc très perso), ma super grande copine est Asperger donc elle est choquée par tout, tout fait trop de bruit, tout va trop vite. Elle a un casque anti-bruit, etc. Pour elle, c'est une agression littéraire, la pornographie, alors qu'elle est monteuse de films de pornographie. Ne fonctionnent que des films où l'image est à un rythme et à une intensité tolérables pour son hypersensibilité. Ça m'aide à comprendre un peu quels sont les seuils de perception et qu'on est capables d'endurer. Ce que j'essaie de faire, moi qui suis aussi intéressé-e par la libération des corps, parce que je pense que c'est un des nerfs de la guerre du problème politique d'aujourd'hui, c'est qu'en fait on a le désir capturé et un peu sidéré. Donc j'ai envie de dire, si je trouve le rythme qui va bien, la photo qui va bien, ça va passer. C'est un peu mon pari. J'y suis pas encore tout à fait, mais je travaille à ça. Je vois que ça crée une espèce de familiarité, on est de plus en plus détendu-es. On fait par exemple un atelier de pimp de genitalia. Si vous êtes un peu complexé-es

avec votre corps, il faut absolument faire ça. Tu es en groupe avec des gentes sympas et bienveillant-es et l'idée c'est de prendre des gommettes et des paillettes et des plumes et des affaires pour te faire un genitalia trop classe. Et ça participe d'un coup de s'aimer mieux. C'est vraiment une des inventions du milieu sexpositif LGBT...

Je trouve des outils sur le chemin, c'est évident. Je trouve aussi beaucoup d'outils du côté du *care* ou plutôt des politiques *softcare*, les politiques du soin... Par exemple la Pocha Nostra, c'est un collectif de San Francisco qui a écrit un manifeste qui s'appelle *Radical Tenderness* ^[3], Manifeste de Tendresse radicale, où iels essaient de trouver comment être politiquement en accord avec le souhait que l'ultralibéralisme et l'hétéropatriarcat disparaissent au profit d'autres utopies. Et donc l'idée c'est de se baser sur un soin inter-individuel.

Je trouve beaucoup de solutions aussi du côté du travail du sexe, je trouve que les travailleur-euses ont des réponses très très importantes à donner sur ce qu'est un-e individu-e, quels sont les besoins d'un-e individu-e, pourquoi la sexualité c'est quelque chose d'important (même si vous êtes asexuel-les).

– *Qu'est ce qui ce soir, t'as amené dans cette école ?*

Mon désir bien sûr (*rires*) ! Ce qui m'a motivé-e ? Et bien j'ai été invité-e. Pour moi ça a un sens important parce que j'ai étudié aux beaux-arts, et je suis un peu inquiet-e de la scène artistique. Je trouve que, au fur et à mesure que le monde avance, elle a un rôle à la fois crucial et complètement cynique. Et j'ai envie de parler à d'autres artistes et à des gentes qui sont en train de devenir des artistes pour comprendre comment on peut ensemble avancer sur les enjeux dont j'ai parlé avant. Comme je disais, il y a un enjeu de classe, de privilèges, il y a un enjeu de représentation, de visibilité. Il y a beaucoup d'enjeux au fait de produire des images dans le monde, de produire des gestes dans le monde, de produire des sons dans le monde. On a littéralement plus que traversé la société du spectacle, enfin la schizophrénie est absolument totale, la psychose est arrivée. Et je pense que ce que je fabrique est un endroit qui est suffisamment *cheap* pour être partageable. Il faut savoir que je

[3] Dani D'Emilia et Daniel B.Chavez, *Tendresse radicale Manifeste*, traduit en français par Quimera Rosa en 2016: [www.drive.google.com/file/d/1psnW_S6KwhKpClP7XQ26V2ELkO3tBEvF/view] Consulté le 26 juin 2023.

viens d'une école de l'échec. J'imagine qu'à la bibliothèque, il y a un livre qui s'appelle *L'Idiotie* de Jean-Yves Jouannais. Vous l'avez peut-être vu, il est rouge et joli et il y a des petites illustrations dessus. C'est dans la bibliothèque de toutes les artistes qui ont été de ma génération. Je bossais avec Dominique Gilliot, je sais pas si vous connaissez, Antoine Defoort, Pauline Curnier-Jardin... C'est cette génération-là d'artistes qui mise beaucoup sur l'échec. On a fait beaucoup de films nuls avec des mauvais-es acteur-ices et de très mauvais décors, beaucoup travaillé sur la figure de l'artiste qui foire, le truc qui ne marche pas... C'était un peu une espèce de mélange entre punk et art contemporain dans les années 2000. C'était un peu en face d'un hyper-minimalisme. Quand je parle d'hyper-minimalisme, je ne parle pas de minimalisme historique, plutôt de cette espèce de froideur qu'il y avait dans les années 2000 autour de travaux comme, je sais pas, Xavier Veilhan, truc un peu flippant. On se regardait un peu comme des chats.

Je viens vraiment de la performance. Je ne suis pas un-e acteur-ice et je ne suis pas un-e danseur-euse, un-e musicien-ne. Je suis un-e performeur-euse dans le sens où mes stratégies de travail sont celles d'un-e plasticien-ne. En fait, je monte comme un plasticien-ne. J'édite, je combine, c'est comme ça que je réfléchis, c'est ça que j'étudie. Ce que je n'ai pas dit, c'est que j'ai étudié la danse contemporaine. Après les beaux-arts, et après la danse contemporaine, j'ai fait une classe d'électro-acoustique. Et je fais de la musique pour pas mal de chorégraphes des fois.

– *C'est quoi ta relation avec le monde de l'art aujourd'hui ?*

Qu'est-ce que tu appelles le monde de l'art ? Les objets d'art ou les personnes du monde de l'art ?

– *Non, les institutions plutôt.*

Les institutions artistiques du monde de l'art contemporain ? J'y passe : j'ai joué au Centre Pompidou-Metz, au MAC VAL par exemple, plusieurs fois. Après, ne produisant pas d'objets, au sens du marché, de l'art, je n'ai jamais essayé d'y participer, puisqu'en fait j'ai rien à vendre. J'avoue que la galerie pour moi est un espace compliqué à désamorcer. Je trouve que ça raconte beaucoup beaucoup de choses. Le plateau du concert, même si lui aussi il raconte beaucoup de choses, j'ai plus de facilités à le désactiver, à en faire un peu ce que je veux. Entre 2009 et 2014, je jouais encore beaucoup dans des galeries. Jusqu'au moment où

tu t'aperçois que t'es le truc cool de la fête un peu chiante. Genre, « On a fait un fanzine avec ce super artiste. Est-ce que tu veux venir chanter ». C'est chouette, mais c'est pas non plus une rétrospective sur mon travail. Mon rapport à l'institution est à la fois tendre et inquiet. J'adore l'art contemporain dans le sens où je trouve que l'histoire de l'art du XXI^e siècle est absolument géniale. Il y a vraiment tellement de révolutions contenues là-dedans, enfin autant de révolutions cognitives que de révolutions esthétiques, que de révolutions philosophiques, que de révolutions politiques. C'est un endroit qui a donné des voix à des gentes absolument géniales-aux. Toutes les théoricien-nes dont j'ai parlé ont un rapport à un moment donné à l'art contemporain. C'est en ça que je trouve qu'il est hyper fertile et j'aime quand il est un peu insolent, quand il n'est pas trop efficace. J'aime quand il met les gentes ensemble, même s'ils sont un peu gênés d'être ensemble. J'aime quand il cherche vraiment la subversion parce que ça je pense que c'est toujours une question. Divine ^[4], vous avez vu ses films ? *Pink Flamingos*, *Polyester* et les autres. C'est génial ! Il mange du caca et tu es mort-e de rire.

– *Comment ça se passe de faire de la musique aux beaux-arts ?*

C'est un peu vieux. J'imagine que ça a beaucoup changé. Ma coordinatrice, c'était Orlan. Tout le monde la connaît j'imagine... Ça joue parce que je pense que son agressivité était aussi liée au fait qu'elle est une grande prêtresse de la performance. Elle avait beaucoup à jouer pour avoir des héritier-es, des gentes qui reprenaient la flamme du body art à la française. Et nous, comme je le disais, on était plutôt du genre *cheap* et toutes un peu des zouaves, enfin on faisait des blagues tu vois.

J'ai commencé à écrire des chansons. Orlan était furax parce qu'elle pensait que c'était de la poésie et pas de l'art contemporain. Il a fallu inclure la musique dans une démarche esthétique, c'est-à-dire que ça n'était pas une chanson, mais un objet. C'était un objet qui résonnait avec d'autres objets. Pareil pour la voix. Je trouvais que le public en général était vachement armé et moi j'avais envie d'un *trick* qui posait les gentes, où on admettait de déposer les armes ensemble. La voix pour ça c'est parfait. Chanter permet de remettre tout le monde à un endroit un peu plus vulnérable, un tout petit peu. Et si les gentes font ça, moi j'ai gagné leur attention, ça permet d'avoir cinq minutes d'attention,

^[4] Divine est une Drag queen très connue notamment pour avoir joué dans de nombreux films de John Waters.

de crédit, sur des objets qui vont être vachement plus importants comme les photos évidemment.

Donc, on s'est retrouvé-es quelques un-es, les gentes dont je parlais tout à l'heure, Pauline Curnier-Jardin, Dominique Gilliot, Louise Hervé et même Céline Ahond, qui ne faisait pas de musique mais qui est dans cette génération-là d'artistes. On s'est retrouvé-es un petit peu ensemble et on s'est dit qu'on allait faire des soirées. On a organisé plutôt des événements avec des programmes, et ça, ça marchait très très bien. Et en fait comme iels voyaient que les gentes jouaient le jeu et qu'on arrivait à poser un point de vue esthétique, c'est passé. On a donc toustes passé notre diplôme avec des propositions de performances dans de très bonnes conditions pour la plupart. Je pense juste que ce qui était difficile c'est qu'à l'époque, il y avait plein de mauvaise musique, qui se produisait dans des contextes artistiques pas très très exigeants et pas très très intéressants. Ça desservait tout le monde. D'abord, le milieu de l'art parce qu'on n'avait pas le droit d'écouter de la bonne musique dans le milieu artistique. Là, je parle de chansons, pas de musique expérimentale où là pour le coup il y avait plus de choix. Il y a d'autres personnes importantes comme John Cage et Laurie Anderson. Voilà des artistes qui ont vraiment une sorte de vocabulaire très tissé entre ce que serait un objet, ce que serait un son, un geste, une expérience de concert, etc. On a réussi à recomposer un peu tous les morceaux et à s'en sortir. C'était vraiment intéressant parce qu'en fait on nous avait tellement dit non, il y avait tellement de personnes qui s'étaient vues interdire de faire de la musique au diplôme parce que ça paraissait trop risqué, du point de vue ministériel presque, que pour nous c'était presque une victoire en fait d'arriver à le faire et de s'en sortir bien.

– *Je me suis un peu perdu-e quand tu as parlé de Tarek X :
je ne sais pas vraiment si c'est une personne...*

Oui, je suis désolé-e. En fait dans le long spectacle, il apparaît vraiment comme un-e double. Il se trouve que Tarek c'est mon deuxième prénom, et *Tarek X* c'est mon nom de DJ quand je mixe, quand je fais des sets, et c'est mon nom de musicien-ne pour ce projet de musique électronique, qui va sortir l'année prochaine. Donc, c'est une vraie personne au sens que c'est moi. C'était peut-être pas évident à comprendre. En gros, dans *Stand Up*, je raconte comment je rencontre *Tarek X* et ensuite *Tarek X* raconte comment Gærald fait de l'écosexualité. *Tarek X*, c'est un peu une sorte d'avatar comme ça qui me permet d'être plus *kinky* que Gærald, parce que moi j'ai une histoire qui est assez calme en fait. Enfin,

je parlais pas du tout de sexualité dans mon travail avant. Je pratiquais beaucoup de choses, mais je ne le montrais pas. C'était intéressant pour moi à un moment donné d'inventer une sorte d'autre figure que ça ne gênait pas de se prendre en photo à moitié à oilp ou avec des fringues moins... normatives ou je ne sais pas tu vois, quelque chose comme ça. Donc voilà *Tarek X* c'est ça.

– *En fait, tu dissocies complètement le travail musical du travail théâtral ?
Parce que là la place de l'image était hyper forte, donc des images au flash,
frontales, et parfois tu peux être musicien-ne et tout ça disparaît ?*

Avant, c'était ça. Avant, j'avais un projet musical, je faisais des concerts, il n'y avait pas d'images. Je faisais un petit peu des blagues, mais c'était très difficile pour moi de pas vivre les deux en même temps. Dans *Hot Bodies of the Future*, et en particulier dans *Tarek X* justement, l'idée se serait d'utiliser le projet musical et tous ses supports : c'est-à-dire le clip, le disque, le « merch », tout ce qui entoure en fait le-la musicien-ne pour continuer à raconter cette histoire qui pour le coup est auto-fictionnelle. On est proches de... Sophie Calle si on a envie d'être vraiment classique. J'ai une vie réelle ou toutes ces photos sont documentaires, rien n'est mis en scène. Je pense que c'est important de le dire. Toustes les partenaires sont absolument consentant-es. Là on est plutôt à l'échelle de l'organe ; ce qui m'intéresse c'est plutôt l'objet comme organe, l'organe comme objet tout ça...

– *Au début des images on voit «fucko». «Fucko» c'est juste Fuck off avec des
lettres barrées ou c'est un vrai truc ?*

En fait c'est une blague. C'est un tag à Bruxelles, qui est toujours là d'ailleurs. *Fucko* c'est une forme indéterminée de corps qui ne serait ni *male* ni *female*, et «laisse-moi tranquille», un peu. Ce n'est pas *Fuck off*. Vous êtes déçu-es ? C'est *fucko* un peu comme un *weirdo*.

Est-ce qu'il y a des gentes qui ne se sentent pas du tout familier-es... Enfin qui trouvent qu'on ne devrait pas remettre en question l'hétéronormativité ? (*rires*) Non mais c'est une question ! Il y a des gentes d'extrême droite dans le monde, ça existe et peut-être même dans cette école, je veux dire, on ne sait pas... En même temps c'est rassurant que vous rigoliez...

– *Comment amener un changement dans les comportements qui sont ancrés
même si de nombreuses personnes ne sont pas contre le fait de déconstruire
l'hétéronormativité... ?*

C'est le nerf de la guerre, la déconstruction c'est l'enfer. Le problème qu'on a aujourd'hui, pour le dire très simplement, c'est qu'il faut demander à des gentes de perdre des trucs et personne n'a envie de perdre des trucs. Mais ce que je trouve très difficile, c'est la violence. En ce moment, c'est vraiment comme une sciatique en fait, plus tu demandes, plus la réponse est meurtrière, plus la réponse est policière. Il y a de plus en plus de violences homophobes, de plus en plus de violences transphobes. Il y a de plus en plus d'agressions de TDS... Je pense qu'on est vraiment dans la merde, vraiment, c'est-à-dire qu'il faut trouver des stratégies. Moi, je suis un garçon cis, ça c'est important, je ne suis pas une fille lesbienne, je ne suis pas un garçon trans. En tant que garçon cis, j'ai des privilèges, donc je passe dans la ville beaucoup plus facilement que pleins d'autres gentes, je suis peut-être le-la plus privilégié-e de ma famille: je n'ai jamais vécu le racisme comme ma famille l'a vécu. Ma question aujourd'hui c'est plutôt: quels moyens utiliser avec ce corps-là qui est entre les deux, qui a le langage institutionnel et en même temps qui voudrait être insolent, et quelles formes artistiques pourraient encourager ces corps, si pas souples, à s'assouplir? C'est ce que j'essaie de trouver, cette espèce de massage et je pense que l'humour est vraiment une arme absolue. D'ailleurs il y a un texte d'Hélène Cixous qui s'appelle *Le Rire de la Méduse*⁽⁵⁾, où en fait il est affirmé que la force absolue des femmes se serait de rire. Elle écrit «une femme qui rit ça désarme n'importe qui». Elle parle de *Méduse* en disant qu'elle n'est pas du tout terrifiée. Elle rigole en fait, et donc ça terrifie. L'humour est une arme de dingue et l'érotisme et la sexualité sont aussi des armes de dingue, mais avec du tact. Je pense que réveiller les énergies libidinales, réveiller le désir, réveiller la subjectivité, c'est essentiel et en même temps c'est très difficile, je trouve. J'essaie, vraiment au quotidien, minute par minute, je suis à fond.

En ce moment, j'apprends cette pratique qui s'appelle la *sexology bodywork* qui est une forme de soin sexuel pour comprendre que ce serait prendre soin des corps contemporains. Ça m'intéresse physiquement, somatiquement et artistiquement. Vous vous êtes un corps (*montre l'écran*), ça on peut dire que c'est un corps, ma voix est un corps, mon corps est un corps, donc comment tout ça fonctionne ensemble m'intéresse beaucoup.

[5] Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris: Galilée, 2010.

– *Moi, je suis assez curieux-e de comprendre mieux les Hot Bodies Camp: comment tu inities ces projets, comment on travaille avec toi?*

C'est une excellente question! Alors *Hot Bodies Camp*, vous vous souvenez, c'est l'expo avec les mécanos et tout ça. En général, je fais toujours ça avec une institution, je ne le fais jamais seul. Ceci dit, ça va peut-être changer parce qu'on est en train de monter un lieu collaboratif à Bruxelles. Là, je l'ai fait deux fois, une avec le Festival des Arts et une avec le Emmetrop à Bourges. Elleux localisent les écoles techniques, j'envoie un mot au-la professeur-e directement en lui proposant d'intégrer au programme cette année, ce travail d'écriture. Jusque-là, les gentes sont plutôt à l'écoute. Je parle assez peu avec les profs, on tombe d'accord sur ce qu'on fait, mais c'est surtout dans le dialogue avec les étudiant-es. On parle beaucoup de cinéma parce que je suis très fan de cinéma donc c'est très facile de parler de *Mad Max* et de John Carpenter. Et de leur faire découvrir des choses qu'iels ne connaissent pas. Je leur amène une matière qui va créer un moment où iels vont forcément dire «mais on s'en fout de ça». C'est ce moment-là qui m'intéresse. Comme ce sont des mécanos, je m'adresse à leur compétence, je leur dis que ce que je peux faire c'est de mettre des moyens en commun, acheter du matériel s'il y en a besoin, du temps, trouver la bagnole. Je leur demande comment iels font et après on mélange le cinéma utopique et un habitat qu'iels inventent ou un camp, pour un monde post-capitaliste. Il faut déjà comprendre ce qu'est le capitalisme, ça prend des mois, c'est long. On a fait une voiture l'année dernière et cette année on fait carrément le camp avec des ébénistes qui font l'espace. Je pense qu'avec elleux, on ne va pas parler cinéma, mais vraiment exposition décoloniale. Tu vois, c'est pour ça que la galerie, ce genre de lieu, me fait un peu grincer des dents.

– *Il y a vraiment une idée anti-capitaliste dans tout ce que tu portes, comment ça se retrouve dans des espèces d'espaces marchands?*

Enfin c'est ce que tu disais, tu n'y vas pas quoi!

J'y vais pas, mais je suis dans la musique tu vois, donc c'est ça aussi qui est très compliqué, surtout que la raison de la musique aujourd'hui c'est sa vente, enfin la monnaie du clic. C'est pour ça que le projet *Tarek X* est intéressant: j'ai l'opportunité de me dire vraiment dans le contenu artistique un peu comme le font Peaches ou Christeene, la drag terroriste, plusieurs artistes même The Knife, qui arrivent à quand même faire passer des trucs mêmes s'iels ont une visibilité importante tu vois. J'essaie, c'est pas facile, on en reparle dans six mois...

– Tu vas jouer où ?

On est au Trans Musicales là à Rennes, trop content·e, en décembre, après à Paris en janvier, à la Station, ensuite Emmetrop en février, à Bourges, Berlin en février encore. Bon c'est pas Clermont-Ferrand, mais il y a une super salle de concert ici donc peut-être que je viendrai...

* Conférence, 16 octobre 2019, ÉSACM

**Ne jamais oublier que
les processus d'élections
artistiques sont
des processus
de sélections sociales**

discriminantes et pourquoi est-il important de démystifier la figure de l'artiste ?

* Comment un travail artistique et une formation académique peuvent se rencontrer et se compléter

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

*

**Kaoutar
Harchi**

une pratique artistique et une pratique militante, au sein d'une société patriarcale et impérialiste ?

* Kaoutar Harchi a commencé une résidence d'écrivaine à l'ÉSACM à la rentrée 2019. Elle présente, lors d'une conférence publique à l'ÉSACM le 18 octobre 2019, les deux domaines qu'elle incarne : l'un académique de sociologue des arts, l'autre artistique, de romancière. Ces deux postures cohabitent, s'influencent et construisent un axe où l'écrivaine développe le sujet du corps et des pouvoirs qui le parcourent et le transforment.

Kaoutar Harchi est écrivaine et docteure en sociologie. Sa thèse, *La formation de la croyance en la valeur littéraire en situation coloniale et postcoloniale*, étudie les trajectoires

individuelles en France, entre 1950 et 2009, de cinq écrivains algériens francophones, Kamel Daoud, Rachid Boudjedra, Boualem Sansal, Kateb

Yacine et Assia Djebar. Certains d'entre nous avaient déjà lu et utilisé l'essai issu de ces recherches,

intitulé *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne* (Paris: Fayard, 2016), où elle démontre que les écrivains de langue française ne sont pas reconnus de la même manière selon leur nationalité.

Elle a en parallèle publié des romans, dont le dernier, autobiographique, revient sur son parcours d'enfant d'immigrés marocains et de transfuge de classe, *Comme nous existons* (Arles: Actes Sud, 2021).

[Inclusive majuscule et contractions]

Je me présente, je suis Kaoutar Harchi. Je vous remercie d'être présentEs pour cette conférence qui vise à décrire quelques éléments significatifs de ma trajectoire de théoricienne et de praticienne des arts. Mon objet sera d'essayer de vous montrer la manière dont je suis venue à occuper cette position singulière, ce que j'appelle parfois une sorte de multi-positionnalité, au sein du champ académique en tant que sociologue des arts et de la culture et au sein du champ littéraire en tant qu'auteurice, écrivaine, romancière. J'accepte tous ces termes-là. En pratique, mon objectif sera aussi d'essayer de vous dire quel est cet espace particulier qui est le mien depuis maintenant un certain temps et à partir duquel se développent, se déploient, deux types d'écritures : une écriture académique, sociologique, scientifique, qui répond à certains codes de la méthode, et une écriture plus littéraire, plus subjective, qui travaille à trouver une forme. Donc à partir de ces quelques éléments, j'espère que vont apparaître pour vous des formes de possibilité d'échange, de discussion, de projet que nous pourrions conduire pendant le temps de cette résidence qui est d'une durée d'un an, tant d'un point de vue méthodologique, stratégique, plus théorique, comme d'un point de vue plus empirique, plus pratique, plus concret. D'une autre manière, je pourrai aussi dire que cette résidence ici – que je suis très honorée de faire – est aussi d'une certaine manière la vôtre. C'est-à-dire que libre à vous, aussi, d'imaginer, de proposer, d'innover des formes sur lesquelles je serai très heureuse de réfléchir avec vous. Pour tenter d'être la plus claire et la plus concise possible, dans un premier temps j'évoquerai mon rapport à la littérature, dans un second temps je vous présenterai mon rapport cette fois-ci à la discipline sociologique et en particulier à la sociologie et j'essaierai de vous dire quelques mots dans un troisième temps de cet espace qui se forme au carrefour de ces deux dimensions.

Donc, par rapport à la question littéraire, vous allez le voir je vais un peu compartimenter les choses. Vous imaginez bien qu'en pratique, elles sont beaucoup plus mêlées que cette conférence ne tend à le laisser paraître. Quelques points simplement de repères. J'ai commencé à imaginer ou en tout cas, j'ai commencé à me projeter dans un désir on pourrait dire d'écriture littéraire alors que je vivais encore à Strasbourg, ville dans laquelle je suis née. Si j'essaie de remonter le temps d'à peu près une vingtaine d'années, j'étais à cette époque-là en deuxième année de sociologie à l'université de Strasbourg et disons qu'en tant que fille aînée d'une famille des classes populaires, je me suis souvent trouvée dans des situations que je pourrai appeler ici des situations de

*

dissonances ou en tout cas des situations, des expériences, qui mettent au jour une certaine forme de contradiction, une certaine forme d'ambivalence entre le monde social dont j'étais originaire et l'espace universitaire où j'évoluais. Ce sont là des problématiques que je me permets de préciser tout simplement parce qu'elles rejoignent des enjeux qui pour moi sont importants, des enjeux qu'on appelle parfois des enjeux de mobilité sociale, des enjeux de transfuge ou parfois des enjeux liés à ce que l'on appelle le groupe des transclasses.

A priori, évidemment avec toute la reconstruction qu'un tel regard rétrospectif suppose, je pense avoir véritablement considéré à une certaine période de ma vie l'acte de publier – que je distingue assez clairement de l'acte d'écrire – comme une sorte d'acte d'engagement, d'acte politique au sens où j'ai imaginé à cette période-là, ou je devais imaginer à cette période-là, que publier un livre et écrire seraient des manières d'exister autrement que mes parents, mes arrière-grands-parents avaient eux-mêmes existé. Encore une fois, je précise ces éléments puisqu'ici la question de l'histoire familiale, la question de la filiation, vous allez le voir, est assez importante. Mon rapport à l'écriture et plus largement à la culture est médié par un rapport social dont j'ai finalement assez tôt été consciente et qui m'a conduite nécessairement – ou qui m'a conduite par nécessité – à chercher à développer, à chercher à construire de nouveaux espaces pour lever les différentes formes de déterminismes sociaux que j'ai parfois sentis peser sur moi. Encore une fois, vous allez voir que tout ça prend son sens au fur et à mesure. Comme vous pouvez le ressentir, mon rapport à la littérature est un rapport peu romantisé, en tout cas peu enclin à nourrir ce que j'appelle parfois «l'imaginaire de l'artiste comme éluE» et c'est un point qui est important pour moi. Il s'agit dans ma critique et dans ma pratique de l'écriture, aussi bien littéraire que théorique, de ne jamais oublier que finalement les processus d'élections artistiques sont en vérité toujours d'abord des processus de sélections sociales. Et c'est cette dimension-là, cette espèce de travail de dévoilement de ce qui se cache derrière la position d'artiste qui m'intéresse tout particulièrement.

J'ai publié mon premier roman en 2009. Il était intitulé *Zones cinglées* et il était publié par les éditions Sarbacane à Paris, ville dans laquelle je me suis installée quelques années auparavant. En 2011, s'ensuit un deuxième récit intitulé *L'ampleur du saccage*, publié cette fois-ci par les éditions Actes Sud. Entre la publication de ces deux récits littéraires, je me suis inscrite en thèse à La Sorbonne et on pourrait dire finalement que c'est à ce moment particulier, entre la publication de

ces deux récits littéraires, que ce que j'appelle régulièrement mon éducation sociologique, socio-politique, a véritablement commencé. Dans cette optique, j'ai commencé à m'intéresser à un objet de réflexion qui reflétait une certaine importance à mes yeux, la guerre d'Algérie, et avec elle la situation coloniale et les pratiques de résistance nationaliste qui ont participé à la produire et à la provoquer. J'ai donc commencé d'un point de vue sociologique, en thèse, à réfléchir à cette expérience paradoxale d'être unE artiste, unE écrivainE, unE sculpteurICE, unE architecte et plus particulièrement unE créateurICE, ayant cette situation particulière à vivre, c'est-à-dire créer tout en étant placéE sous le joug de l'autorité coloniale. C'est cette situation de l'écrivainE ou de l'artiste coloniséE qui a dans un premier temps nourri mon travail en sociologie. La thèse s'est poursuivie, l'écriture littéraire aussi et l'année 2014 apparaît comme une sorte de carrefour significatif puisque c'est cette année-là que j'ai à la fois soutenu ma thèse de sociologie sur la valeur littéraire et artistique comme fruit d'un rapport de pouvoir, comme fruit d'une domination politique, on pourrait encore dire comme fruit d'une négociation conflictuelle et qu'a paru mon troisième roman intitulé *À l'origine notre père obscur* chez Actes Sud toujours.

Je voudrais un instant m'arrêter sur ces trois récits littéraires et essayer de vous décrire les thématiques auxquelles ces récits s'arriment. D'une manière forcément inévitablement schématique, je pourrais dire que les efforts pour écrire se sont principalement concentrés autour de la question du corps et plus globalement autour de la question de la corporalité; que ce soit dans un premier récit à travers la question de l'homosexualité masculine, dans le second à travers la question de la filiation et du viol ou dans un troisième récit à travers la question du traitement du corps féminin en institution. Je pourrais dire que je perçois maintenant avec une certaine distance à quel point j'ai voulu, en tout cas à quel point j'ai été obsédée par cette idée de mettre en évidence, de mettre en récit, quelque chose de l'ordre de la domination, quelque chose de l'ordre de la violence sociale et son lieu privilégié d'expression: le corps, les sexualités... Partant du principe qu'il n'y a au fond pas de corps sans pouvoir qui s'exerce sur lui et que ce que le pouvoir fait au corps c'est à chaque fois le contrôler, le classer, en faire un lieu de savoir. On peut penser à l'exemple des rapports de pouvoir qui se lient entre corps féminins et médecine. Ces éléments-là étaient pour moi très importants et j'ai à chaque fois essayé de nourrir mes récits de ces dimensions-là qui, vous voyez, sont à la fois des dimensions anthropologiques très vastes et qui

posent aussi la question d'une manière peut-être un peu plus sociopolitique des rapports de force. Ce qui m'a donc importé, c'était finalement d'essayer de montrer le travail par lequel on invisibilise, par lequel on fragilise, par lequel on rend vulnérable, on dénormalise, on déshumanise des corps; parmi ces corps-là, bien évidemment les corps ouvriers, les corps féminins, les corps handicapés si on se place dans une perspective plus validiste, les corps noirs, les corps étrangers bien sûr et les corps homosexuels, les corps lesbiens. La liste est évidemment très longue des corps qui historiquement ont été faits déviants face à l'unicité d'un modèle du bon corps, du beau corps, du corps normal, c'est-à-dire du corps normé. Ces éléments étaient vraiment, pour moi au moment de l'accès à l'écriture, des choses qu'il m'importait de pouvoir aborder. J'ai énormément écrit sur ces questions-là, à partir d'une entrée particulière et, là encore, je pourrais dire que je perçois maintenant avec une certaine distance cette entrée. C'était l'entrée familiale. Plus précisément, je pourrais dire de mes romans que parfois il m'arrive de les considérer ou de les décrire comme des romans familiaux; c'est-à-dire des romans qui posent la question de la famille comme institution primordiale, comme institution de classification primordiale des corps, qui à la fois jouit d'une image favorable, image idéale romantique, romantisée, du cocon protecteur qui est aussi à mon sens un espace de naturalisation, un espace de légitimation des violences, des inégalités entre filles et garçons. Et j'ai donc essayé de réfléchir dans ces différents textes à partir de l'hypothèse selon laquelle la famille serait une histoire et un espace criminogènes et que le caractère criminogène de l'institution familiale avec toutes les ramifications qu'on peut y associer, agissent sur le corps. Disons que c'est au croisement de ces deux questions-là, à la fois la question de la corporalité et la question de l'institution familiale, que les romans se sont principalement situés jusqu'à ce jour.

Si je continue à essayer de dresser des séparations nettes et distinctes, je passerai à la seconde partie de ma présentation, qui cette fois-ci aborde le volet académique et le volet lié à la recherche. Je vous propose que nous remontions encore un peu le temps et que l'on s'arrête au début des années 2010. Comme je vous le disais, j'ai entamé une thèse à cette période-là en sociologie. On pourrait dire que la sociologie, je pourrai y revenir, a été un moment révolutionnaire dans mon existence. Révolutionnaire au sens où mon regard, ma perception, la manière dont je me regardais moi-même, la manière dont je m'auto-percevais, a particulièrement changé et ce changement s'est notamment traduit par des

formes de politisation, par des formes de critiques. Ce que j'appelle aussi parfois des formes de gains salutaires de lucidité. D'une autre manière, à cette période-là, ce que j'ai donc expérimenté, c'est cette situation de me découvrir non naturelle, de me découvrir construite par des croyances, par des formes de traditions, par des formes d'institutions, d'éducation, etc. Ça pose fatalement la question de ce qu'on appelle parfois les déterminismes. Très rapidement, la discipline sociologique a posé, ou en tout cas, m'a posé cette question-là, de travailler à objectiver ma position dans le monde social et c'est par ce cheminement-là qu'on peut se découvrir des qualités que l'on ne se soupçonnait pas jusqu'alors. Se découvrir femme, se découvrir enfant lié à l'histoire de l'immigration, se découvrir enfant lié à l'histoire coloniale ou post-coloniale, se découvrir hétérosexuelle, etc. Je pourrais préciser les choses encore longtemps.

Ce processus de conscientisation pour moi a été particulièrement important. Comme je le disais ça a été aussi un moment de rencontre avec la pensée féministe et avec la pensée critique liée à ce qu'on appelle la théorie culturelle ou la théorie des études post-coloniales. Dans ce sillage-là, une figure a été particulièrement marquante, même si on peut à la fois être critique et reconnaître une forme de dette à son égard, ça a été évidemment l'œuvre de Pierre Bourdieu qui, vous le savez, est une œuvre particulièrement importante. Le fait que cette œuvre soit importante, c'est aussi dû au fait que l'université française lui donne une place privilégiée, mais aussi parce que fondamentalement dans l'œuvre de Pierre Bourdieu la question de la violence sociale, de la violence symbolique, la question de la détermination est fondamentale et qu'elle a été véritablement une sorte d'espace de projection, un espace de réflexion, qui m'a été extrêmement précieux. Donc, par rapport à cette question d'une forme de politisation ou d'une forme de remise en cause perpétuelle d'un certain état des choses, très rapidement ce qui a pris le dessus ça a été à nouveau cette question de la création, à nouveau cette question de la littérature, la question des pratiques artistiques et culturelles et je suis finalement très rapidement revenue dans cette thèse à mobiliser les premiers éléments de réflexion qui m'avaient intéressée, c'est-à-dire cette correspondance entre pratique artistique et pratique militante en situation coloniale et post-coloniale.

Très simplement, sans vouloir être trop exhaustive à ce propos, disons que l'un des objets principaux de ma thèse ça a été de comprendre comment des artistes ont pu créer et comment leur travail a pu être reconnu dans le cadre d'une situation où s'impose un pouvoir

impérialiste et dans lequel s'impose à la fois un pouvoir impérialiste et un pouvoir patriarcal, dès lors que les artistes en question sont des artistes féminines. Donc comment crée-t-on en situation d'hétéronomie politique ? Quel lien est-ce que l'on peut tisser entre des pratiques militantes et des pratiques culturelles ? Comment écrit-on quand on est un·e· écrivain·e algérien·e qui, pour publier son livre, n'a d'autre possibilité que de migrer vers le centre éditorial, Paris, pour voir son manuscrit se transformer en ouvrage ? Comment ces artistes ont-ils vécu Paris ? Comment ont-ils vécu à Paris, qui est un lieu ici on le voit bien, paradoxal, le lieu de la liberté de publication, mais aussi le lieu d'où naît et d'où agit le pouvoir colonial sur les territoires colonisés ? Et plus généralement encore, quelle a été, quelles ont été les modalités de certification de ces pratiques artistiques ? Qui a jugé cette littérature selon quels critères ? Et peut-être, de manière encore plus générale, comment le champ littéraire français a-t-il jugé ces écrivain·es français·es placé·es en situation de domination politique, mais bien évidemment aussi linguistique, administrative, juridique, culturelle, symbolique, etc. ?

Afin de répondre à ces questions, qui comme vous le voyez, placent en regard la question de la création et la question de la domination politique, j'ai centré mon attention sur cinq écrivain·es algérien·es de langue française que vous connaissez peut-être, qui sont Kateb Yacine, Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Kamel Daoud et Boualem Sansal ; donc des écrivain·es qu'on peut considérer de manière assez objective comme des écrivain·es reconnu·es qui ont franchi un certain nombre d'étapes des processus de reconnaissance littéraire. Mon travail a consisté à déconstruire ces trajectoires, c'est-à-dire à essayer de comprendre comment à chaque fois, dans chacune de ces consécutions, une valeur a été reconnue. Qu'est ce qui fait qu'à un moment donné dans l'espace social de la littérature, on considère ce texte comme étant plus important qu'un autre et quels sont les modes rhétoriques de justification qui viennent asseoir la croyance en ce travail-là ? Ce travail sur la question de la valorisation littéraire est extrêmement important, simplement parce que les univers artistiques, et vous le savez sûrement aussi bien que moi, sont des univers qui sont profondément hiérarchisés, qui sont donc profondément inégalitaires. Le monde des arts est toujours un monde qui se présente sous l'apparence de la démocratie, sous une apparence libre, sous une apparence apolitique, asociale, etc., mais on sait bien évidemment que ce n'est là qu'une façade, que ce n'est là qu'une modalité de présentation et que ce qui anime, ce qui est au fondement de cette organisation

des mondes artistiques, c'est un principe d'inégalité qui est produit par un ensemble d'institutions, de l'école jusqu'aux différentes structures qui participent à fabriquer les créateur·ices ; les créateur·ices des créateur·ices comme dirait Bourdieu.

Donc, cette thèse a porté sur la formation de la valeur – qu'est-ce qui fait qu'un texte a une valeur et qu'est ce qui fait donc que des textes infiniment plus nombreux sont jugés sans valeurs ou sans qualités ? Elle a donc été soutenue en 2014 et elle a donné lieu deux années plus tard à un ouvrage, un essai comme on dit parfois, intitulé *Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*^[1], qui présente, chapitre après chapitre, la trajectoire de ces cinq écrivain·es et qui tente, par un processus de répétition et de montée en généralité, de mettre en évidence les différents rapports de force, les différents rapports de pouvoir et donc forcément les modalités de résistance qui ont été mises en place par ces écrivain·es pour justifier leur légitimité au sein du champ littéraire français et surtout pour assurer sa pérennité et sa durabilité. Parce que vous le savez bien, ce n'est pas tout d'entrer dans le champ artistique, c'est déjà une chose très difficile et très importante, mais encore faut-il pouvoir y exister et y exister longtemps, y exister selon un principe durable. Donc dans cet ouvrage l'un des principaux résultats qui a été mis en avant, c'est un phénomène de surdétermination des œuvres littéraires francophones. Ce qui m'a permis aussi de réfléchir à la question de la littérature française au singulier et des littératures francophones au pluriel et d'essayer de comprendre pourquoi des écrivain·es qui écrivent dans la même langue ne partagent pas le même espace symbolique. Qu'est ce qui fait que certain·es sont considéré·es comme des écrivain·es français·es et d'autres comme des écrivain·es francophones ? Quel est ce rapport entre littérature française et francophonies littéraires ? On pourra en reparler puisque cette question-là touche bien évidemment l'organisation extra-française des mondes de l'art. J'ai tenté de travailler à ce que l'on pourrait appeler la condition minoritaire de création, qui participe d'une sorte d'explication, ou en tout cas de déploiement, de ce que signifierait être un·e· artiste dominé·e.

À partir du moment où l'on pose la question de la domination politique dans les mondes des arts, on pense bien évidemment à des formes de domination interne, la domination masculine par exemple, la place des femmes dans le champ artistique et culturel français, mais bien

[1] Publié chez Paris: Pauvert, 2016.

évidemment on pose aussi la question de l'art et de la manière dont il se développe, dont il est soutenu ou non dans les anciennes colonies françaises. Et ça pose là tout un champ qui est extrêmement vaste: les instituts culturels français, l'alliance française, les politiques culturelles d'État en matière de politique linguistique, etc. Ça permet en tout cas de considérer aussi que notre rapport premier à l'art est souvent un rapport qui respecte de manière très stricte la délimitation des États-nations, ce que l'on appelle le nationalisme méthodologique, c'est-à-dire de considérer à un moment donné que la littérature française s'arrête là où commence la littérature allemande, là où commence la littérature anglaise, etc.

Ce que l'on observe en pratique, c'est bien plus un phénomène que l'on pourrait qualifier de transnationalisme, c'est-à-dire des circulations et des formes de fluidité artistique qui n'ont pas tant pour limites les frontières nationales que les frontières des champs, qui sont des champs extrêmement puissants, extrêmement développés, anciens, extrêmement dotés, extrêmement riches ou des champs qui sont en voie de développement, en voie d'institutionnalisation, en voie d'autonomie. Donc, ce travail-là a aussi une perspective d'ouverture sur la question de l'art à l'époque d'une globalisation. La question se pose aussi par rapport à la question du développement capitaliste et la manière dont l'art devient aussi une forme de marchandisation, marchandisation de la différence culturelle par exemple, quand on pense à la question de l'importation des différentes formes d'arts africains ou asiatiques, etc.

Ce travail une fois achevé, une fois la thèse soutenue, comme vous pouvez le sentir à travers les quelques éléments que je viens de développer, je vais progressivement développer mes recherches dans la perspective des études culturelles, dans la perspective des études post-coloniales, en essayant notamment de croiser les travaux de Pierre Bourdieu et les travaux d'Edward Saïd, que vous devez connaître par rapport à son travail relatif à l'orientalisme, mais aussi des travaux proches de ce qu'a pu développer le philosophe et sociologue anglais Stuart Hall. Ma question partant de là était une question très simple et c'est, disons, la question sur laquelle j'essaie de travailler actuellement: à partir du moment où l'on considère qu'il existe dans le marché de l'art – que ce soit l'art en général ou que ce soit dans des espaces plus spécifiques – des formes de colonialisme persistantes, continuant à fonctionner dans un certain type de territoire ou de système avec des formes d'exotisation, de sexualisation dans le cas des artistes féminines, dans quelle mesure, à partir du moment où cette question du colonialisme, du post-colonialisme ou du

néologisme colonial est posée, peut-on parler d'un phénomène qui est encore plus important? Ou en tout cas qui porte une charge politique encore plus difficile à circonscrire qui est évidemment celle des rapports de race, qui viennent ici se surajouter ou complexifier les effets dont nous avons peut-être davantage l'habitude d'entendre parler, qui sont les effets de classes et les effets de genre? Et donc vous voyez bien que cette question-là de l'articulation, la coagulation des phénomènes de féminisations, des phénomènes de réduction par classisme ou des phénomènes soit de racisation soit de racialisation, les deux termes sont employables, pose évidemment la question de ce qu'on avait l'habitude d'appeler depuis maintenant quelques années l'intersectionnalité. C'est-à-dire la manière dont des espaces sont rendus défavorables, ou dont l'accès est rendu ardu à tout individu qui ne présenterait pas des propriétés sociales positives ou qualifiantes, à savoir les propriétés masculines, de bourgeoisie, de blancheur, d'âge et de validisme adéquates. Donc, être finalement d'ascendance française, métropolitaine, posséder la nationalité française, se revendiquer par exemple d'une tradition chrétienne ou judéo-chrétienne, être perçu comme blanc ou comme blanche, sont finalement dans cette perspective autant de critères dont l'absence construit ce qu'on pourrait appeler les conditions d'un traitement – civique, économique, culturel – inégal. Ce traitement inégal produit en conséquence des formes d'inégalités qui sont à l'origine des formes d'orientation, des formes de déterminisme des carrières artistiques.

Comme vous le voyez, ce type de réflexions qui sont bien évidemment beaucoup plus complexes, beaucoup plus nuancées, moins affirmatives que ce que j'affirme en ce moment, ouvrent en tout cas la voie à une sorte de redéploiement de la problématique artistique dans ce qu'elle peut avoir de plus politique, de plus complexe et aussi de plus dérangeant. C'est-à-dire des formes de démythification très fortes, des formes de déromantisation assez radicales de ce que signifie être artiste, pratiquer l'art, ou selon un autre aspect, être public de l'art, goûter esthétiquement une œuvre d'art, etc. Donc, il y a vraiment cette tension très forte dans ce travail-là et dans le champ de recherche dans lequel je m'inscris, qui travaille à réfléchir à la question des représentations. Quelles sont les représentations que produisent les mondes des arts et dans quelle mesure ces représentations sont des représentations qui subvertissent ou au contraire reproduisent l'ordre social normatif? C'est vraiment une question qui se pose à moi. J'ignore encore, étant donné que je découvre l'école, dans quelle mesure elle se pose à vous. Elle se pose peut-être pleinement, elle ne se

pose peut-être pas du tout. Ce sera à vous de me le dire et cette année qui s'ouvre sera l'occasion d'en discuter.

Pour conclure cette partie sur les recherches qui ont été les miennes jusqu'à présent, on peut considérer finalement que, quels que soient les domaines des arts dans lesquels on se situe, la création en situation minoritaire est toujours une situation dans laquelle vous vous trouvez en position de créer pour et de créer contre et c'est finalement toujours éprouver bon an, mal an, une certaine expérience de l'ambivalence. Et cette question de la situation minoritaire, elle est aussi à mes yeux extrêmement importante. Le mot minoritaire ici n'est bien sûr pas à entendre d'un point de vue numérique, mais d'un point de vue de l'exercice de la possession d'un moindre pouvoir et donc elle pose la question de l'existence, évidemment, d'un rapport majoritaire, qui ne se considère jamais comme majoritaire, qui se considère simplement être comme la norme, mais c'est là où les processus de déconstruction peuvent être intéressants à mettre en avant. Donc cette question-là du rapport entre pouvoir et art me semble être de plus en plus importante, de plus en plus fondamentale au regard de l'émergence de traditions artistiques qui sont actuellement en plein renouvellement, que ce soit, encore une fois, dans le cas des limites nationales ou que ce soit en dehors, en francophonie ou alors encore plus loin. De ce point de vue-là, j'ai mené un certain type d'enquêtes de terrain sur lesquelles je pourrais revenir.

J'ai essayé de préciser quelques éléments liés à la problématique littéraire qui est la mienne quand je me situe du côté de la création littéraire, de vous dire aussi quelle était ma perspective d'un point de vue plus scientifique, d'un point de vue peut-être plus académique aussi et j'en arrive à une troisième partie qui est peut-être la plus à même de nous offrir des formes de réflexions communes. Donc, tout d'abord commencer par vous dire que cette double vie, comme je le dis parfois, avec certains jours où je me sens doublement riche et certains jours où je me sens doublement pauvre, ça pose bien évidemment la question des frontières, des frontières disciplinaires. J'imagine que vous avez toustes en partie réalisé vos études en France, donc vous savez bien la prégnance et l'importance des frontières disciplinaires et la nécessité de s'y conformer. Ce qui m'amène peut-être à vous dire que même si je suis toujours la première à défendre l'idée de circulation, à défendre l'idée de porosité, à considérer que tout peut se parler, que tout peut se répondre, j'ai quand même et je le reconnais volontiers, pendant très longtemps et jusqu'à encore peut-être aujourd'hui, cloisonné ce qui relève purement

de l'académique de ce qui relève purement du littéraire. Je pense que c'est quelque chose quand même d'assez important, simplement parce que des questions de légitimation dans chacun de ces champs se posent aussi et que pour pouvoir s'offrir le luxe de circuler d'une position à l'autre, il vaut mieux s'assurer d'être bien inscritE, d'être bien intégréE, dans chacun des domaines. Et dans chacun des domaines, y être bien inscritE ça veut évidemment dire se soumettre de manière pleinement docile et servile aux règles méthodologiques que chaque champ impose. Ici le champ qui s'impose avec la plus forte rigueur et peut être aussi violence, c'est bien évidemment le champ académique, le champ sociologique, parce qu'il est régi par un certain nombre de règles. Le simple fait que nous ayons affaire à des diplômés en est la preuve, là où l'espace littéraire exerce une violence symbolique peut-être plus invisible parce que moins évidemment sélective – vous n'avez pas besoin de diplôme, vous n'avez pas besoin d'une formation particulière pour pouvoir publier un récit. Cette situation-là, comme je le disais auparavant, peut être à la fois riche et à la fois pauvre, c'est finalement aussi toujours se situer au carrefour de deux espaces qui sont souvent des champs concurrentiels qui souhaitent se contredire les uns les autres. Les sociologues espérant toujours avoir le dernier mot sur les écrivainEs et les écrivainEs espérant toujours avoir ce supplément d'âme, comme on dit parfois, sur les sociologues qui ne seraient pas suffisamment sensibles au monde et à sa complexité.

Vous voyez qu'on est vraiment dans un schéma qui est plus nouveau qu'il ne serait rectiligne ou linéaire et à chacunE de décider si ce caractère sinueux est quelque chose qui lui apporte, quelque chose qui l'enrichit ou au contraire quelque chose qui la limite, qui la freine. Pour ma part, les choses s'éclaircissent depuis un certain temps maintenant, j'en suis heureuse et ça me permet de gagner aussi en sérénité par rapport à tout ça. Pour finir peut-être sur cette question des écritures, l'écriture académique et l'écriture littéraire, par souci d'exister pleinement dans chacun de ces univers et de ne pas être à chaque fois l'*outsider* de l'un et l'*outsider* de l'autre – ce qui est moralement extrêmement épuisant, je ne souhaite à personne de vivre cette expérience-là – cette question-là, pour être plus concrète et aussi pour être plus sincère avec vous, il faudrait peut-être préciser que le système gagne en clarté à partir du moment où on considère en réalité qu'il y a peut-être trois écritures. Il me semble en tout cas depuis un certain temps que ce à quoi j'ai affaire c'est à trois écritures plutôt qu'à deux écritures. Les deux premières écritures sont les écritures normalisées, normatives,

typiques, prévisibles, de chacun des champs. Évidemment c'est la troisième écriture qui est peut-être la plus complexe puisqu'elle vise à la fois à se nourrir des savoirs sociologiques et anthropologiques et qu'elle prétend aussi disposer d'une forme. Donc, la question ici qui se pose c'est la question de la narration, c'est-à-dire comment peut-on narrer un phénomène ? Comment peut-on narrer une expérience ? Comment peut-on narrer une situation qui emprunte les forces de chacune des deux écritures précédentes ? Cette écriture, si je devais essayer de la qualifier plutôt que de dire troisième écriture, ce qui ne veut pas forcément dire grand-chose, j'insisterai peut-être sur l'une des dimensions qui me semble être la plus riche, qui est peut-être la dimension de réflexivité. Évidemment la dimension réflexive est présente dans l'écriture sociologique et peut être présente aussi dans l'écriture littéraire, mais dans cette sorte de troisième écriture réflexive qui tente de tenir les deux champs ensemble, cet exercice de retour sur soi perpétuel me paraît vraiment plus important que tous les autres éléments que j'ai pu développer. Ce que ça veut dire concrètement, ça veut dire essayer toujours de se situer soi-même par rapport à l'objet qui est décrit, par rapport à l'objet qui est évoqué.

Ce travail de situation, de repositionnement de soi, s'inspire très fortement de ce que les américainEs ont pu nommer « la théorie du point de vue situé », c'est-à-dire le fait de considérer que nous ne sommes pas des individus neutres, mais des individus qui expérimentons à chaque instant le monde à partir d'un certain point de vue. Et ce point de vue, il est bien évidemment multiple et il est d'autant plus « riche », d'autant plus complexe qu'il parvient à faire le deuil, à accepter que meure quelque chose qui relève de la neutralité. Donc ici la grande contre-idée de la réflexivité, c'est le fait d'être neutre. Si vous prêtez attention à ce qu'il se passe autour de nous, que ce soit dans les médias ou dans les lieux où les récits s'inventent, le principe de neutralité est souvent un esprit, un principe qui est invoqué. Or, à partir du moment où vous faites ce travail de démythification de votre propre pratique artistique pour pouvoir finalement en déployer les possibilités, l'idée de neutralité disparaît. Ce qui resurgit de manière peut-être plus claire, c'est la situation de chacunE au sein des systèmes de pouvoir par lesquels nous avons été forméEs en tant que femme, en tant qu'hétérosexuelLe, en tant que lesbienne, en tant que migrantE, en tant que personne racisée, en tant que personne non racisée, etc.

Ces questions-là sont vraiment des questions qui me paraissent importantes puisqu'à partir du moment où vous commencez à percevoir

les choses de cette manière-là, le travail de réflexivité vous permet de faire quelque chose d'assez intéressant, que j'appelle souvent l'histoire de nos catégories. C'est-à-dire que tout au long, tout au fil de notre vie, de notre vécu plus précisément, nous avons été catégoriséEs. Et notre histoire est extrêmement riche, on peut la raconter de mille et une manières. On peut aussi décider de raconter nos histoires à partir de la manière dont nous avons perpétuellement été catégoriséEs : catégoriséEs comme fille ou comme garçon par exemple au moment de notre naissance... Et cette idée de retracer l'histoire de nos catégories, elle entre directement en résonance avec les rapports de pouvoir dont on parlait précédemment, mais bien évidemment à partir du moment où vous entreprenez ce travail de faire l'histoire de vos catégories, vous mettez à distance ces systèmes de pouvoir. Il y a donc quelque chose ici qui se joue entre notre situation d'individus libres, autonomes, détenteurICEs d'une marge de manœuvre, etc. et les systèmes de pouvoir déterminants au sein desquels on se situe. Il y a donc ici une forme de politisation assez forte du pourquoi des modalités de notre action dans la société et *a fortiori* lorsque celle-ci prend une forme artistique.

Donc cette « écriture », à laquelle je suis arrivée, disons qu'elle prend sa part de manière assez franche et résolue de ce qui l'a liée aux différents systèmes de socialisation qui ont formé la personne que je suis aujourd'hui et qui explique que je suis ici devant vous, et qui travaille donc à exprimer, ou en tout cas, à expliciter de manière à chaque fois plus claire, ce qu'il en est de notre rapport à la chose politique. Cette chose politique, encore une fois, est pour moi extrêmement importante puisque toute une partie de l'histoire de la littérature, l'histoire de l'art, de l'histoire de l'art contemporain, est aussi une histoire de l'oubli. C'est-à-dire aussi une histoire de l'effacement de ceux qui ont contribué, mais qui n'ont pas été capables de présenter des ressources qui permettaient d'entretenir leur souvenir. Typiquement la condition des femmes artistes, mais aussi la question de la non-valorisation de productions artistiques qui seraient extraites ou qui seraient originaires de ce qu'on pourrait appeler le Sud global. Donc cette pratique, ou en tout cas cette interrogation réflexive politique pose des questions très simples. Elle pose une question peut-être évidente et c'est peut-être là-dessus que je finirai, elle pose bien sûr la question de la responsabilité. En tant qu'artiste, êtes-vous responsable ? Souhaitez-vous être responsable ? En tant qu'artiste, est-ce que vous pouvez, est-ce que nous pouvons nous offrir le luxe de nous dégager des responsabilités de la société dans laquelle

nous vivons ? Si oui, quel est ce luxe, quel est ce privilège, d'où est-ce qu'il vient ? On peut aussi se demander ce que l'on fait en tant qu'artiste en formation dans une école d'art de la question du racisme, qu'est-ce que l'on fait de la question de l'homophobie, de la transphobie, qu'est-ce que l'on fait de la domination masculine, qu'est-ce que l'on fait du modèle hétéro-normatif, qu'est-ce que l'on fait de la question de la filiation ? Est-ce que l'on n'en fait rien ? C'est tout à fait possible. Est-ce que l'on en fait quelque chose ? Est-ce que l'on est vraiment sûrE de vouloir n'en faire rien ou quelque chose ? Et si on n'en fait rien de ces questions-là qui traitent de la responsabilité politique, de qui s'engage, c'est-à-dire, de qui prend le parti d'intervenir dans l'espace public, est-ce qu'on est certainE qu'en n'en faisant rien, en ne traitant pas ces questions, au fond on ne les traite pas quand même en favorisant notamment la perpétuation, même de manière invisible, même de manière totalement inconsciente et même de manière complètement infinitésimale ?

Ces questions sont évidemment très très politiques. Elles appellent autant de questions nouvelles que de réponses possibles mais je crois sincèrement – et c'est aussi mon parti pris dans cette école et ce qui explique aussi peut-être ma présence le temps d'une année – c'est que la situation est suffisamment complexe. Il suffit de vous brancher à la télévision, il suffit d'allumer la radio pour découvrir l'état actuel des choses. Et pouvoir créer, pouvoir revendiquer le statut d'artiste, c'est aussi un pouvoir, c'est aussi une possibilité supplémentaire supérieure que tous les individus ne se posent pas. Donc la question qui se pose, ou en tout cas la question que je me pose régulièrement, c'est que faire de ce pouvoir face au pouvoir ? Dans quelle mesure est-ce qu'ici des formes d'opposition, des formes critiques, des formes de contradiction, des formes de droits, peuvent être réclamées par le biais culturel, par le biais artistique ? Ce qui signifie aussi, en dernier état des choses, que la culture et l'art, c'est quelque chose qu'on peut juger : qu'on peut juger d'un point de vue éthique, qu'on peut juger d'un point de vue politique. À partir du moment où l'on accepte de considérer qu'il n'y a pas de neutralité et que toute forme d'art est engagée, que ce soit du côté du conservatisme, du côté de la réaction, du côté des limitations ou que ce soit au contraire du côté d'un imaginaire plus révolutionnaire et plus progressiste, même si le terme progressiste n'est pas celui que je préfère. Cette approche-là donc, réflexive, politique, intersectionnelle, oppositionnelle, est celle qui est au cœur de mon travail, de mes différents travaux, aussi bien du côté littéraire que du côté sociologique. Ce que je souhaitais vous

présenter ici c'était finalement ce cheminement-là, cette réflexion-là. C'est une réflexion qui est bien évidemment en cours, qui souffre bien évidemment de multiples points aveugles. Je considère que mes points aveugles sont toujours moins graves que ceux qui considèrent avoir une position surplombante, donc c'est plutôt quelque chose que je trouve encourageant et c'est surtout une manière aussi de considérer, dans un double mouvement, la question des rapports de pouvoir et des possibilités de l'art d'exercer un pouvoir sur l'organisation sociale par le biais de la notion de représentation. Qu'est-ce qu'on représente ? Comment est-ce qu'on représente ? Comment est-ce que les autres sont représentés ? Et, quel type d'auto-représentation est-ce que l'on développe à partir de ces espaces ?

Comme vous le savez sûrement, cette année, je ne serai pas votre enseignante, je serai simplement là, présente, quelques jours par mois. Donc ce que j'attends de vous n'est pas particulièrement formalisé, n'est pas particulièrement précis, j'attends peut-être simplement que vous soyez acteurICE de cette résidence autant que je serai tentée moi-même de l'être et par ces différents aspects, par ces différentes compétences, par ces différentes dimensions, je suis à votre écoute. Donc c'est quelque chose, voilà, qui me semblait être important au terme de cette longue présentation, de vous dire que vous me connaissez maintenant un peu plus, en tout cas mieux qu'il y a une heure. Moi je ne vous connais encore pas du tout, donc j'espère que je pourrais découvrir votre travail prochainement, vos différentes disciplines, la manière dont vous les abordez et que ce sera sûrement quelque chose à placer au cœur de nos discussions.

Je vous remercie de votre attention.

– Pour ce qui est du rapport entre la politique et l'artiste, est-ce que vous pensez qu'unE artiste apolitique aujourd'hui a encore quelque chose à dire à travers son art ?

C'est une question intéressante. J'essaie de faire la distinction entre la politique et ce qui relève *du* politique. La question est à mon sens beaucoup plus intéressante du côté du politique, puisque cela signifierait avoir conscience que votre intervention dans le débat public va avoir des effets, d'une manière ou d'une autre, même si évidemment vous ne pouvez pas maîtriser tous les effets de vos actions, vous pouvez néanmoins essayer de l'orienter, d'en maîtriser certaines dimensions. Pour ce qui est du terme apolitique, si vous entendez par là que l'artiste n'est pas partisanE, n'est pas membre actifVE ou sympathisantE d'un parti

politique, il n'y a aucun souci là évidemment, c'est pour ça que quand on fait la distinction artiste engagéE/artiste non engagéE, c'est une distinction qui ne tient pas en fait. Nous sommes tous engagés, mais pas pour les mêmes choses. Il y en a qui sont pour la suppression de l'ISF, d'autres pour la hausse du SMIC, ce sont deux engagements radicaux, qui sont malgré tout des engagements et il me semble que souvent ceux qui se revendiquent d'un non engagement essaient de lorgner du côté d'une forme de neutralité, mais qui objectivement ne tient pas en fait, n'est pas politiquement juste.

– *Vous avez parlé du rapport de pouvoir entre le corps féminin et la médecine. Est-ce que vous pouvez développer ?*

On a beaucoup parlé ou vous avez peut-être pu entendre, évoqués à la radio ou dans des articles, des éléments qui touchent à ce qu'on appelle les violences gynécologiques et obstétricales, typiquement les violences faites aux corps féminins, à des moments particuliers de la vie, comme l'accouchement par exemple, qui ont pour objectif, pour le dire extrêmement vite, qui ont pour but de favoriser le confort du médecin plutôt que le confort de la patiente, ce qui conduit à un certain nombre de dérives, de violences, de non-soin du corps de la personne malade ou enceinte etc.

J'évoquais la médecine pour vous donner un exemple typique d'un savoir scientifique qui s'est construit sur des formes de violences, de classifications. On connaît les liens entre les pratiques médicales et de racisation, la question de la médecine physique de considérer qu'il y a une différence entre les corps humains qui sont eux-mêmes liés à différentes races classifiables les unes par rapport aux autres, supérieures les unes par rapport aux autres. Tout ça fait partie d'une histoire du corps féminin placé sous la lumière du médecin. Pour donner un exemple de savoir scientifique qui s'est érigé en pouvoir mais dont le pouvoir s'est construit sur la violence, c'est la division médecin masculin/patiente féminine. Ce n'est que très tardivement que des femmes ont pu prétendre au titre de médecin. C'est un peu épars, mais c'est simplement pour éclairer les liens qui peuvent exister entre une tradition scientifique extrêmement puissante et les rapports de pouvoir et de catégorisation qu'ils impliquent, il y a beaucoup de livres intéressants qui parlent de ça, Elsa Dorlin, sur la matrice de la race et du genre par exemple ^[2].

[2] Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris: La Découverte, 2006.

– *Vous parlez du point de vue sociologique et littéraire, mais avez-vous étudié le point de vue philosophique de toutes ces luttes et ces questions-là ?*

Oui, je ne l'ai pas étudié d'un point de vue philosophique car j'ai abandonné assez tôt les études de philosophie et mon rapport à la philosophie est complexe. Ça n'est pas un rapport très heureux, je suis plus à ma place en sociologie je pense. Là, je vous dis ça par rapport à des ancrages disciplinaires et je me rappelle de la période où je me demandais si j'étais plutôt là pour faire de la littérature, de la philosophie ou de la sociologie. Ce qui m'a freinée en études de philosophie c'est qu'on ne sait pas qui est la philosopheSSE, c'est toujours un sujet transparent flottant, déshistoricisé, et ça pour moi c'est quelque chose de difficile car j'ai plutôt à cœur de trouver que c'est le point de vue qui fait l'objet. Dans les grands textes philosophiques fondamentaux le sujet n'est jamais construit ou déconstruit, il est toujours donné comme un élément fondamental. Donc voilà, le point de vue philosophique qui m'intéresse, c'est surtout quand c'est un point de vue qui va croiser la question décoloniale, courant qui se développe actuellement de manière assez brillante et qui pose des questions très simples : est-ce que la philosopheSSE peut être une femme ? Peut être noire ? Ou est-ce que la philosophie demeure cette possession euro-occidentale bourgeoise masculine avec une histoire qui refuse de faire un travail réflexif, refuse de faire un travail sur ses propres catégories de pensées ? C'est quelque chose d'extrêmement riche, il n'est pas question de passer à côté, mais d'essayer de l'enrichir par des éléments qui viennent un peu la mettre mal à l'aise, rappeler que le sujet philosophique est un sujet social.

– *Comment les écrivainEs qui sont vivantEs, sur lesquelles tu as travaillé dans ta thèse, ont reçu ce travail ? D'être déromantiséEs, cela les a-t-ils enrichiEs ou se sont-ils sentiEs dépossédéEs ?*

Sans jeu de mots, ils l'ont reçu par la poste. Je n'ai pas eu de réponse de Kamel Daoud et de Boualem Sansal ; je pense que leur non-réponse était une réponse. J'ai eu une réponse plus claire de Rachid Boudjedra. Mais les choses s'expliquent aussi très clairement, ils sont tous les trois à des moments très différents de leur carrière ; ils occupent chacun une position politique par rapport à la question gauche-droite en France et en Algérie, ce qui fait que, pour certains, mon travail a été perçu comme encourageant leurs positions politiques actuelles, ce qui n'était pas ma volonté, ça n'était pas mon but premier. C'est une vraie question de considérer que le travail sociologique est aussi une violence

en soi, le travail d'objectivation d'un individu qui se pense sincèrement ou qui met en scène de manière plus stratégique la posture de l'élection, de l'unicité, de l'exceptionnalité, ou, dans le cas de Kamel Daoud, de Boualem Sansal, des positions plus héroïques, combattives, etc. C'est évidemment quelque chose qui est porté par ce travail-là de présentation publique, mais en même temps si on essaye de reconstruire la situation de chacunE et la relation qui nous lie, je dirais que, socialement, ils sont beaucoup plus forts que moi. Kamel Daoud, Boualem Sansal et Rachid Boudjedra ont tous les trois la possibilité de publier une tribune dans *Le Monde* ou *Libération*. Ils ont un accès très simple aux médias. Les imposants, les dominants dans ce rapport-là, c'est plutôt eux. Et moi, en étant en sociologie, discipline dominée dans le champ académique général, en étant une femme, racisée, beaucoup plus jeune, tous ces éléments participent à créer un rapport de pouvoir qui est beaucoup plus en leur faveur. J'ai eu plus à perdre en publiant ce livre qu'eux-mêmes. Dans cette perspective-là, cette question de la violence, je l'ai résolue de cette manière-là, qu'ils avaient la possibilité très large de me répondre s'ils le voulaient. Si au contraire, j'avais travaillé sur des écrivainEs non publiéEs, en quête de consécration, qui sont dans des questions de modalités d'accès aux champ littéraire, là il est évident que le rapport aurait été complètement différent et mon travail aurait été différent car la situation vécue par ces dernierEs aurait été plus fragile.

– *Est-ce que vous pouvez nous parler des enquêtes de terrain que vous avez faites ?*

Quand je dis enquête de terrain, ça veut dire qu'on quitte le laboratoire de recherche et par différentes manières, on essaye de s'immerger au sein du monde social sur lequel va porter notre enquête. Ma thèse, car socio-historique, c'était surtout de la recherche documentaire, la constitution de sources d'archives et des entretiens auprès des écrivainEs, des éditeurICEs, des libraires, des directeurICEs de collections, des lecteurICEs, tout ça a participé à forger les données à partir desquelles j'ai travaillé.

Par rapport aux autres recherches, sans forcément vous les présenter dans leur intégralité, dans l'ordre dans lesquelles elles ont été réalisées : l'une était dans le monde français du théâtre et de la danse et l'approche qui a été privilégiée était celle de l'intersectionnalité et plus particulièrement la question sensible de la racialisation, au théâtre, à la Comédie Française. J'essayais de comprendre comment on pouvait expliquer que si peu d'acteurICEs noirEs ou afro-descendantEs étaient

présentEs dans la troupe et, à l'inverse, de comprendre comment les comédienNEs raciséEs susceptibles d'être atteintEs négativement par des formes de racisme ont été intégréEs, et quels rôles on leur donne. À la Comédie Française, Place du Palais Royal, qui se présente vraiment comme le temple sacré du théâtre français classique, il y a eu un certain nombre de scandales internes, polémiques, controverses liés à cette question-là. Par exemple, pour la pièce de Marie NDiaye, le metteur en scène a précisé que le rôle devait être donné à un acteur noir et il a été donné à un acteur noir. Il y a eu des dissensions au sein de l'administration qui se sont révélées, considérant que ce rôle aurait pu être donné à un acteur blanc, alors que l'inverse est rarement possible. On voit ici à quel point la question de la représentation dans le monde du théâtre et de la danse est extrêmement importante, et à nouveau la question du corps : quels sont les corps montrables ? Quels sont les corps à montrer dans un certain type de mises en scène exotisantes ? Etc. On voit bien ici à quel point il est très compliqué de penser ces questions-là sans invoquer le système de la blancheur, le système social qui produit dans l'organisation racialisante de la société, des positions favorables, la position blanche, position ouverte et universalisante, et la non-blanche, position défavorable qui ferme des possibilités et qui empêche d'obtenir des rôles si la question épidermique n'est pas spécifiée dans le manuscrit. On voit bien que pour des comédiennes noires, arabes ou asiatiques, etc., la question de leur corps est à gérer, fait partie de leur travail, de sur-travail, de charge mentale. Quand vous vous présentez pour tel ou tel rôle, vous allez aussi être jugéE sur la carnation, sur le degré de carnation de votre couleur de peau.

Lors d'un séjour de recherche à la Villa Médicis, j'avais davantage travaillé sur les parcours de peintresses et de musiciennes italiennes et françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles pour essayer d'éclairer, à partir de la théorie du genre et de l'histoire de l'art, l'ensemble des processus socio-économiques qui, à cette période-là, ont permis à une catégorie très précise de femmes d'accéder à l'émancipation artistique. Le travail en cours sur les hiérarchies linguistiques, pourquoi la langue française serait une langue littéraire et la langue wolof, qui est l'exemple sur lequel j'avais travaillé, n'est pas considérée comme une langue de littérature mais comme une langue orale, de tradition, primitive, etc. J'avais fait une enquête de terrain principalement localisée à Dakar et dans sa périphérie pour essayer de comprendre comment les acteurICEs de scènes culturelles sénégalaises travaillent à améliorer, à renforcer,

à rendre majeure la représentation de cette langue à travers notamment des dispositifs éditoriaux. Ce qui nécessite en contrepoint une remise en question assez forte de la langue française, du médium linguistique français et plus globalement de l'appareil francophone, puisque ce sont les relations avec les États-Unis qui ont été privilégiées par ces scènes culturelles sénégalaises. Ce qui, dans l'histoire du Sénégal politique, le lie à la France, c'est une rupture assez forte, tant du point de vue des relations internationales qu'intra-nationales.

– *Est-ce que vous pensez qu'on peut sortir d'un déterminisme ?*

Oui ! C'est quelque chose dont je n'ai pas parlé car ça peut vite alourdir ce genre de présentation, mais quand on parle de déterminisme en sociologie, on peut parfois entendre quelque chose qui relèverait de la fatalité. Quand on évoque le déterminisme, on ne pense pas du tout en termes de fatalité, on pense simplement à quelque chose de presque évident, je dis « presque » parce que, évidemment, nos choix ne sont pas complètement évidents. Nos actions, les directions, les orientations que l'on décide de prendre à un moment donné dans nos vies sont nourries par deux choses. D'une part à l'échelle individuelle par les socialisations qui ont été les nôtres, dans un lycée public, catholique, un conservatoire, si on a fréquenté un club de sport, etc. Tous ces espaces de socialisation constituent ce qu'on pourrait appeler une chaîne de formation de vos perceptions.

Le deuxième élément qui importe c'est la question des structures sociales dans lesquelles vous êtes amenés à vous déployer : est-ce que c'est une société avec une dominante patriarcale forte ? Est-ce que la question du racisme est particulièrement marquée ? Est-ce que la question de l'inégalité entre générations continue de se poser ? La question du déterminisme, elle, se situe simplement à cet endroit-là. C'est-à-dire pouvoir comprendre vos actions, les conduites que vous avez décidé d'adopter, le choix professionnel, universitaire, scolaire, etc., et au prisme de ces deux entrées, entrées des socialisations individuelles, entrées des structures sociales dans lesquelles vous avez évolué. Et le déterminisme c'est ça, c'est considérer qu'il y a quelque chose qui a dépassé votre simple volonté parce que, finalement, l'organisation sociale, vous l'avez incorporée. Le déterminisme c'est ça, cette espèce d'incorporation de ce qui nous est extérieur, qui fait que par exemple on n'est jamais seul, on est toujours seul en nous avec les normes, les règles, les traditions, les tabous etc. Donc, il y a une incorporation dans

le corps social, c'est ce qui nous constitue. Plus globalement, par rapport à ce que vous disiez, il me semble qu'il existe des leviers de transformation de soi, des leviers de remodelage de notre existence, le fait de vouloir ou non aspirer à exister autrement, et ça, ce sont des choses auxquelles je crois très profondément. C'est ce que je disais au début de ma présentation, en étant issue des classes populaires et en fréquentant un certain type de situations à un moment donné s'est forgée en moi une aspiration à exister autrement, et cette aspiration dans mon cas a pris la forme de ces différentes écritures, de ces différents investissements intellectuels et artistiques, mais ça peut être tout autre chose, donc bien évidemment les leviers de transformation existent et puis aussi la question de la mobilisation collective, bien évidemment.

– *Au vu de vos deux expériences, l'une très littéraire et l'autre très universitaire, à titre personnel, comment faites-vous cohabiter un style littéraire et un style universitaire qui sont deux manières d'écrire très différentes ? Dans vos romans et dans vos écrits universitaires ?*

Oui, c'est ce que j'appelais cette tentative chaque fois renouvelée de développer une sorte de troisième voie qui serait cette écriture qui mêlerait les deux manières. Je ne l'ai pas avec moi, mais c'est disponible sur internet, j'avais publié un texte dans *Mediapart* qui s'intitulait « Comment écrire sur la couleur sans servir un imaginaire racial ? » C'est peut-être le texte où j'ai poussé le plus loin cette tentative à la fois réflexive et à la fois de formule littéraire, même si la chose ne m'apparaît pas toujours aboutie ou du moins toujours en cours, dans un texte comme celui-là, où j'estime que je ne vais être ni jugée par les sociologues ni jugée par des potentiels lecteurs, parce que le pacte n'est ni littéraire ni sociologique. Dans ce genre de texte, j'essaie de trouver un compromis entre deux écritures, mais encore une fois ça reste quelque chose de fragile. C'est là où surtout on se rend compte à quel point, dans le domaine académique notamment, la question de la méthode est vraiment très importante, c'est vraiment une sorte de structure préexistante à tout ce que vous allez vouloir ou pouvoir dire. Dans cette troisième voie, je me sens toujours dans quelque chose qui relève de l'innovation ou de l'hybridité, même si le terme hybridité n'est pas du tout un mot que j'apprécie ou que j'emploie, mais en tout cas voilà, sur quelque chose qui tente de synthétiser ces différents apports. Mais la chose est toujours complexe et elle est en cours. J'espère ne pas mourir demain, j'espère continuer à l'approfondir.

– Vous avez parlé de trois écritures ?
Vous réécrivez ou ça n'a rien à voir ?

Je disais qu'il y avait deux écritures très normées : l'écriture littéraire, moins normée mais attendue, l'écriture académique pareillement, au regard des revues, au regard des publications, d'ouvrages et de sciences humaines. On est là sur deux schémas typiques qui sont, comme je le disais, deux schémas et je parle surtout ici de l'académie, qui sont vraiment des schémas – et je le dis vraiment très simplement – de domestication. Des schémas où, par l'écriture, vous témoignez de votre docilité, de votre adhésion à cette écriture neutre, qui se prétend neutre, de l'académie. En tout cas, moi, c'est comme ça que je le vis. Ce n'est pas quelque chose de particulièrement agréable que de s'adonner à l'écriture académique. Ça l'est plus quand vous vieillissez socialement et que vous avez la possibilité d'inventer votre style académique. Généralement, ça survient de manière extrêmement tardive dans les carrières. C'est quelque chose auquel les chercheurEUSEs en poste n'ont pas toujours accès ou du moins ne se sentent pas toujours autoriséEs ou légitimes. Je le dis, voilà, que dans l'écriture académique il y a une forme de violence, que cette violence je l'ai souvent gérée par le fait de basculer vers une écriture littéraire, quand vraiment je saturais d'une écriture d'article extrêmement rigoureuse, rigoriste.

Et la troisième écriture dont je parlais, c'est plutôt une écriture en attente, en production un peu perpétuelle, qui cherche à la fois à s'affranchir des règles de la scientificité et de s'affranchir du caractère parfois un peu romantique que la littérature peut traîner derrière elle. C'est pour ça que je la qualifie d'écriture réflexive, de retour sur soi, on peut la qualifier aussi d'auto-sociologie, dont Didier Eribon, le philosophe, ou Annie Ernaux, ont pu faire état, qui sont des écritures que je trouve intéressantes en cela, qui sont des écritures à la fois critiques à l'égard de la littérature bourgeoise en particulier et qui sont nourries par cette question de la destinée sociale, de la transformation de soi et de la volonté, comme dit Annie Ernaux, de parler d'elle en général, c'est-à-dire de parler d'elle spécifiquement ; qui elle est mais plus généralement une femme des classes populaires, de la petite province, etc. Si vous ne connaissez pas ce type de travaux, qu'on dit parfois d'auto-socio-analyse, ou d'écriture sociologico-littéraire, je vous conseille d'aller consulter les ouvrages d'Annie Ernaux et Didier Eribon qui, en France, sont les plus connus. Aux États-Unis, je vous conseille John Edgar Wideman, et notamment son livre *Suis-je le*

gardien de mon frère?^[3] Il tente de revenir sur la trajectoire de son frère, qui au début du livre est emprisonné alors que lui est un universitaire. Pourquoi en étant né dans la même famille noire américaine, cette fraternité s'est divisée en deux et a donné des parcours sociaux aussi distincts ? Il y a un effort sur la forme... Je vous conseille vraiment de lire ces livres. Il y a une analyse forte des systèmes sociaux dont Wideman et le frère de Wideman sont les produits, donc il y a vraiment cette intention de déromantiser la littérature et de la repolitiser par le biais de l'entrée sociologique, du social, par le fait de considérer que nous sommes des êtres sociaux, libres, mais déterminés.

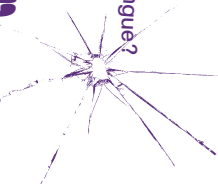
[3] Publié chez Paris: Gallimard, 1999.



Comment fonctionne la Langue ?

Quels sont ses effets et comment générer des résistances face au langage hégémonique ?

Indiscipliner la langue – politiques de fuite et de résistance cuir et cyborg



Par exemple, comment fuir les récits hétérosexuels et médico-militaires concernant le VIH/SIDA ?

Comment s'approprier la Langue pour en créer de nouvelles ?

Tadeo Cervantes

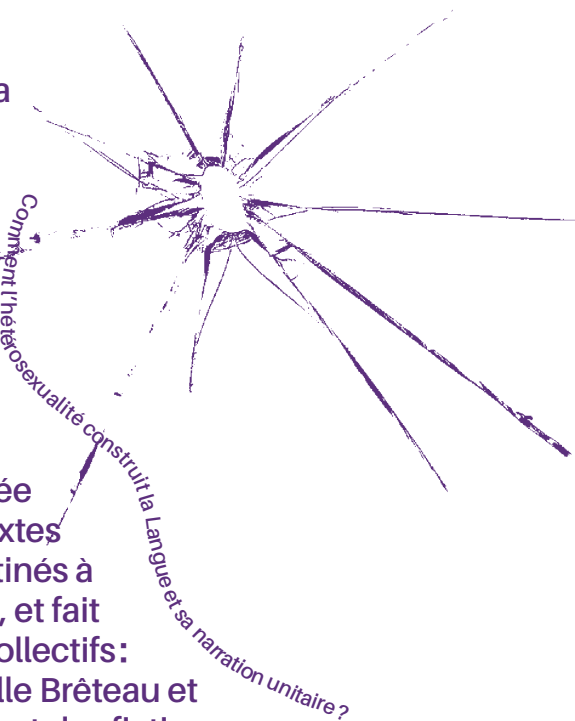
Comment échapper à la Langue hégémonique, celle qui a éliminé les autres lors des conquêtes et qui s'est fortifiée au sein des institutions du savoir ?

* celle qui a éliminé les autres lors des conquêtes et qui s'est fortifiée au sein des institutions du savoir ?

Sarah Netter est auteur^e et artiste chercheur^euse à la coopérative de recherche de l'École Supérieure d'Art de Clermont métropole. Traducteur^{·rice} amateur^{·rice}, iel traduit des textes hispanophones de personnes cuir d'Amérique centrale et latines vers le français. Sa pratique est d'ailleurs centrée sur la langue. Iel écrit des textes poétiques, drôles, crus, destinés à être mis en scène et publiés, et fait également partie de deux collectifs: Souci du drame (avec Camille Brêteau et Julien Carpentier, iels écrivent des fictions non linéaires qui surjouent les affects) et Patati Patata (avec HaYoung, iels mettent en jeu les notions de transformations, de transmissions et de traductions des formes et des langages dans des installations sculpturales et vidéos).

Lors d'une séance de travail, iel a partagé avec nous sa pratique de la traduction. Iel nous a transféré un document intitulé « Traducciones Piratas » qui regroupait des écrits de Carmen Valle, Sayak Valencia ou encore Tadeo Cervantes. C'est un texte de Cervantes, architecte et enseignant à Mexico, que nous avons choisi parce qu'il parle de la Langue, de la nécessité d'en défaire le caractère hégémonique et discriminant, de la tordre et de se l'appropriier pour qu'enfin, elle décrive le monde que nous habitons.

[Inclusive épiciène, inclusif médian et contractions, x, astérisque]



INTRODUCTION

En premier lieu, ce texte cherche à exposer comment fonctionne la Langue **[1]**. C'est en décryptant ses effets que se révéleront deux stratégies qui aident les corporéités à générer une résistance face à ses opérations linguistico-politiques. Surtout, nous traiterons des fuites possibles loin des récits hétérosexuels et médico-militaires concernant le VIH/SIDA. À cette fin, nous utiliserons deux éléments: lx cuir **[2]** et le cyborg. Nous utiliserons également une synthèse de ces deux composants, les *Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel, qui exposent la manière dont les minorités sexuelles chiliennes, par l'appropriation du langage et de l'humour, se confrontent au Langage Hégémonique.

POLITIQUES DE LA LANGUE

Nous commencerons par montrer les implications inhérentes au fait de parler un Langage **[3]**, et la relation que ses effets entretiennent avec les sujets qui l'expriment. La Langue fait exister une fiction consistant à se prétendre unique, et celle-ci s'est imposée au moyen de processus de violence et de disciplinarisation coloniales qui cherchent à homogénéiser les manières de parler ou à essayer de produire la manière correcte de parler. Ce premier constat s'explique d'abord par le fait qu'on ne peut parler d'une langue autrement qu'avec ses propres mots. Comme nous l'indique Derrida: « On ne peut parler d'une langue que dans cette langue. Fût-ce à la mettre hors d'elle-même. » Cela a pour effet de rendre chaque langue, d'une certaine façon, intraduisible. De la même manière, si une langue fonctionne et se distingue d'une autre, c'est parce que celle-ci a construit son propre cadre de référence dans ses mots et ses formes, qui font d'elle ce qu'elle est et non autre chose. Donc, pour parler d'une langue, vous ne pouvez le faire qu'en utilisant ses propres termes. Même si l'on voulait en parler autrement, grammaticalement ou narrativement,

[1] Les majuscules sont utilisées comme une ressource épistémique pour mettre en évidence les processus linguistiques qui se prétendent hégémoniques.

[2] Nous utilisons un « x » devant *cuir* pour mettre en lumière les possibilités de cette théorie face au binarisme du langage, laquelle tente de décrire d'autres formes d'énonciation possibles en plus du masculin et du féminin.

[3] Bien que dans certaines disciplines, la différence entre la langue et le langage soit importante, nous pensons que si nous poussons ces concepts à leur limite, il serait difficile d'en maintenir une division claire.

l'expliquer nécessiterait ses propres modalités pour comprendre ce qu'elle veut dire. Dans ce sens, la langue ne peut être qu'une.

Mais nous ne pouvons pas la réduire exclusivement à son unicité, car une caractéristique constitutive de toute langue est qu'elle est une, qu'elle ne nous appartient pas et en même temps, qu'elle n'est pas seulement une. Cela veut dire qu'il n'y a pas de forme unique dans un langage, toujours en proie aux singularités, à ses propres manières de dire déterminées par des contextes spécifiques, par des groupes de sujets particuliers qui créent des singularités dans la langue: les néologismes, les contaminations d'autres langues, les gestes, la poésie, les traductions, les déformations de sa structure, le parler lui-même. Qu'est-ce qu'une langue sinon la variation d'une autre langue qui se nourrit de différents peuples?

Pour qu'une langue s'impose comme une et efface son caractère multiple, il existe toute une grammaire qui commande la bonne façon de parler, qui permet que celle-ci se fictionnalise comme une. Cet effet politique est obtenu à travers des processus de colonisation.

** C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. — Derrida [4] **

Cette hégémonie débute dans des circonstances liées aux conquêtes de territoires, lesquelles éliminèrent les langues antérieures pour faire en sorte que soit parlée la langue du colon. Elle passa également par les académies, lesquelles cherchèrent à circonscrire la langue dans une configuration déterminée par elles. Il est également notable que, dans les processus internes à chaque État-nation, leurs empressements à se constituer comme «un» les amenait à soumettre les autres à leur propre forme de parler national.

Soumettre les langues à un régime disciplinaire de l'un, les faire apparaître comme unique, essayer d'effacer leurs différences, rechercher leur nature, leur pureté. Ces effets ont pour conséquence de mener la langue à sa mort.

** Il y a une autre mort qui est simplement la banalisation, la trivialisation de la langue. Et puis il y a une autre mort qui est celle qui ne peut arriver*

[4] Les notices des ouvrages dont sont tirées les citations du texte se trouvent à la suite de l'article [ndlr].

*à la langue sinon à cause de ce qu'elle est, c'est-à-dire: répétition, léthargie, mécanisation, etc. — Derrida **

La langue, pour vivre, a besoin de flux de singularisation. Pour la faire survivre, pour la parler, il est nécessaire de la contaminer, la déborder, faire de cette langue notre propre langue, la fendre au point de la marquer de nos mots.

Malgré le fait que parler nécessite un processus d'appropriation, la violence coloniale de la langue cherche à montrer que l'usage de la parole lui appartient en propre, qu'il venait naturellement de lui, et non d'un autre qui le lui aurait enseigné ou qui le lui aurait imposé.

** Mais alors, si cela est naturel, comment expliquer l'existence d'institutions consacrées à l'enseignement des langues? Pourquoi cette exigence d'appropriation de ce qui est supposé être naturel? Comment comprendre les discours pédagogiques sur le bon usage de la langue, qui n'en sont pas moins politiques? — Jerade **

C'est dans son désir même de montrer une unicité, de vouloir l'enseigner, que réside sa contradiction. Car ce processus éducatif montre son caractère impropre, sa prétention à faire partie de la nature de cette unicité. Cette tentative d'essentialisation s'accompagne d'un geste qui cherche à effacer sa propre historicité. S'il existe quelque chose comme une propriété, cela impliquerait qu'elle soit liée à une configuration spécifique de ceux qui parlent cette langue, pour une forme donnée qui n'appartiendrait qu'à eux. Pour que la langue reste vivante, il est nécessaire qu'elle soit contaminée. Ce n'est que par la discipline et sa/la violence que cette forme unique de parler s'impose à l'altérité. Elle ne peut pas demeurer dans un groupe spécifique, elle ne peut pas être monolithique et statique, car elle a besoin de mutations et de circulations de flux pour exister. Réussir à se parler nécessite des réappropriations, de laisser les autres se l'approprier, ou plutôt, que personne ne puisse se l'approprier définitivement.

La langue n'opère pas seulement sur un plan de l'ordre de l'abstrait. Elle fonctionne également sur un plan matériel. Elle a une matérialité qui lui est propre.

** Car il y a un autre ordre de matérialité qui est celui du langage et qui est travaillé par ces concepts stratégiques. Il y a un autre champ politique où tout ce qui touche au langage, à la science et à la pensée renvoie à la personne en tant que subjectivité. — Wittig **

Dans un sens, il est littéralement lié au matériel, c'est-à-dire qu'il est imprimé dans des dictionnaires, sur du papier, sur la signalétique, matériellement présent dans divers produits culturels. De même quand nous disons quelque chose, ce qui a été dit impacte les corps. Les offenses et les compliments agissent sur le corps, preuve que la langue s'exprime dans les larmes, les sourires, les gestes. Sa matérialité réside dans l'expressivité des corporéités. D'une certaine manière, la volonté des corporéités s'exprime au travers de telle ou telle circonstance, car ce n'est pas seulement la langue qui permet de parler, ce sont aussi les corps. Son influence matérielle ne s'arrête pas là; le langage crée des manières de nommer l'autre. Ces manières affectent la corporéité toujours comprise comme en relation avec la société.

Ce nom qui nous est donné peut être appellatif ou insultant. Il ouvre des blessures liées à l'héritage historique, établit une hiérarchie entre ciell·ui qui nomme et à ciell·ui qui est nommé·e·x, et ainsi reproduit la position de chacun·e·x des deux dans la société.

L'aspect politique du langage est lié à une violence héritée du colonialisme qui cherche à s'imposer aux autres. C'est également une fiction de son essence, de sa nature. Bien qu'il y ait un caractère unique dans la langue, elle est en même temps multiple, empreinte de nombreuses autres langues, une langue est toujours plusieurs langues. Elle produit des effets, possède une matérialité qui se lie avec les corps, avec les blessures ou les joies, avec les positions générées dans le champ du social. Nous avons donc une responsabilité à l'égard de la langue, sa survie est entre nos mains (Morrison).

Nous avons besoin de contre-politiques linguistiques qui nous aident à indiscipliner la langue, à lui faire dire d'autres choses, à la contaminer, à en faire un événement à l'intérieur d'elle-même, résistance et fugue de ces corps dont l'imposition d'un nom les a reléguées au rang de minorité. Pour ce faire, nous présentons deux agents: lx cuir ^[5] et le cyborg.

[5] Bien que ce concept soit lié à la théorie queer, comme nous le soulignons plus loin, c'est l'agencement politique qui a lieu depuis les pays du sud. Nous pensons qu'en tant que processus de décolonisation, lx cuir doit générer une autonomie épistémologique qui tente de se définir dans ses propres termes et non depuis les pays du Nord. Si vous souhaitez en savoir plus sur le queer: Paul B. Preciado, «Queer: historia de una palabra», *Parole de queer*, 1, 2009, [www.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key-2164jqncgcgdxmcd3jr] Consulté le 17 avril 2023.

** Notre langage aussi est inaudible.*

Nous parlons dans des langues à l'image des répudiées et des folles.

L'homme blanc parle [...] Il arrête de parler des langues.

*Il arrête d'écrire de la main gauche. — Anzaldúa **

Face aux opérations politiques mentionnées précédemment, il existe des configurations qui nous aideraient à défaire l'unité de la langue, à montrer la manière dont nous pouvons nous l'approprier, à effacer les positions sociales qui s'impriment lorsque l'on nomme l'autre, à détricoter toute idée de nature. La ressource qui me vient à l'esprit est lx cuir. Nous définissons ce concept comme une torsion qui se fait dans la langue (hétérosexuelle). Cette déformation de la langue peut amener une langue majeure à entrer dans un autre flux, un flux minoritaire. Parvenir à ce que ces voix silencieuses puissent parler, pas seulement ciell·eux, il faut aussi inclure ce que le langage lui-même révèle. Cette torsion a aussi la possibilité de ne pas être une fuite, sinon à s'en retourner à l'intérieur de soi, vers l'hégémonie elle-même. Essayer de se construire soi-même comme une Unité, comme un devenir majeur, se consolider de manière monolithique. Lx cuir est l'héritier·e·x bâtard·e·x de la queer theory.

** Cuir est proposé comme la dérivation impropre/déviante du terme queer [...] déviation qui cherche d'un côté à s'affirmer comme une langue légitime défiant les systèmes d'énonciation hégémoniques [...] qui se confronte par une résistance verbale, locale, exubérante et construit un pidgin qui nous permet de parler en langues, à la manière proposée par Anzaldúa. — Valencia **

Un agent qui nous permet de décomposer la Langue unique et la transformer en multiplicité. Tordre le langage des corps, se nommer soi-même et mettre en mots ses propres codes, inventer ses propres termes. Un espace habitable, un corps habitable. Nous continuerons en mettant en évidence la fonctionnalité du cuir dans la langue.

Par langue, comme nous l'avons vu lorsque nous avons montré sa matérialité, nous ne comprenons pas uniquement qu'il existe des langues comme celle de l'hétérosexualité. Celle-ci comprend plusieurs niveaux de fonctionnement: un premier fonctionne au niveau de la narration écrite et parlée. Un autre se compose de codes visuels allant des objets définis par un groupe jusqu'aux fonctionnalités du corps (un certain organe

appartient à un certain corps, une certaine texture de peau à cet autre). En outre, elle ne prétend pas fonctionner en changeant de niveaux, mais à tous les niveaux, c'est sa prétention à vouloir s'ériger comme universelle.

** Cette tendance à l'universalité a pour conséquence que la pensée straight ne peut pas concevoir une culture, une société où l'hétérosexualité n'ordonnerait pas non seulement toutes les relations humaines, mais sa production de concepts en même temps que tous les processus qui échappent à la conscience. — Wittig **

L'hétérosexualité ne doit donc pas être comprise uniquement comme la relation sexo-affective entre un homme et une femme, mais encore comme une Langue qui possède une narration unitaire et totalisante, qui cherche à ordonner la vie, la société, le visible, l'écrire et le parler, etc. Celle-ci passe par des oppositions de pôles: homme-femme, masculin-féminin, hétérosexuel-homosexuel. Là où l'on passe violemment de l'une à l'autre, ou violemment de l'une envers l'autre. Matrice des relations sociales dans lesquelles cette langue dominante ou celle du dominateur prétend s'imposer comme naturelle, unique, propre à certains corps.

Comme dans toute langue, l'hétérosexualité aspire à une certaine mise en scène de son essence, de sa nature, de son unité. Dû au fait que les sujets qui la parlent prétendent naturellement être des hommes, des femmes, des homosexuel·les, etc. En réalisant cette opération, les historicités liées à ces subjectivités rendant leur identification possible sont effacées. Cette tentative de la langue hétérosexuelle de se consolider comme Unité, est ce qui montre sa multiplicité, son aspect fictionnel, son impropriété. Pour maintenir son essence, l'hétérosexualité a besoin de l'homophobie.

** Précisément parce que l'homophobie, avec régularité, fonctionne en attribuant aux homosexuels un genre préjudiciable, qui n'a pas pu être intégré, ou au contraire, abject, comme la façon de traiter « d'efféminés » les hommes gays et « d'hommasses » les lesbiennes, et parce que la terreur homophobe de vivre des actes homosexuels va de pair avec l'horreur de perdre le genre approprié (« ne plus être un véritable homme ou un homme mature et droit » ou « arrêter d'être une vraie femme ou une femme appropriée ») — Butler **

Pourquoi un corps qui prétend être hétéro ou hétéronormé aurait-il peur de perdre son genre si celui-ci lui est propre ou naturel? Pourquoi si

l'hétérosexualité en tant que langage est quelque chose qui lui est propre, aurait-elle besoin de s'affirmer continuellement, de s'autoproclamer? C'est précisément dans ce geste, dans lequel l'hétérosexualité tente de s'unifier et de générer des violences cherchant à s'appropriier le monde, que se dévoile l'aspect fictionnel de la langue et ainsi fait apparaître sa possible torsion. Car montrer son caractère de non-unicité, c'est aussi montrer la possibilité d'enseigner que d'autres langues existent, que d'autres singularités linguistiques existent. C'est l'une des tâches que s'est fixée Lx cuir, de mettre en évidence que la langue hétérosexuelle n'est pas unique, ni naturelle et que le genre avec sa binarisation et son esthétique, est fictif. Ce sont ces gestes narratifs qui créent les singularités dans la langue hétérosexuelle; mais pas seulement, ils génèrent également une langue propre. Ceux-ci ne se réduisent pas seulement à des gestes expressifs, des mots, de nouvelles apparences, de nouvelles matérialités, mais sont la condition d'une autre vie, de l'existence dans le social d'autres corps, qui essaient de ne pas être détruits.

Lx cuir cherche à mettre en tension les codifications linguistiques. À indiscipliner les formes du langage. Iel le fait dans l'écrire et le parler; iel ajoute un x ou une * à l'endroit où une voyelle doit être placée pour indiquer le genre. Iel place d'autres sons dans le parler pour effacer le sexe assigné, pour qu'une corps ^[6] puisse être nommée dans la langue, que son existence adienne dans le champ social, y prenne place. Iel opère également dans la production du champ de la représentation. Iel modifie les imaginaires assignés à certains types de subjectivités. Iel colore de rouge à lèvres la peau qui prétendait à la sobriété. Lx cuir est une poiesis des corporéités: muter, modifier, créer, inventer.

** [...] invente donc dans ta langue si tu peux ou veux entendre la mienne, invente si tu peux ou veux la donner à entendre, ma langue, comme la tienne, là où l'événement de sa prosodie n'a lieu qu'une fois chez elle, là même où son « chez elle » dérange les cohabitants, les concitoyens et les compatriotes [...] — Derrida **

Pour pouvoir parler une langue, nous devons nous l'approprier ou il est nécessaire de se l'approprier, ce qui n'est possible qu'avec les inventions que nous faisons dans cette langue. Pour avoir une existence sociale,

6 Féminisation du terme corps; «una cuerpa» dans le texte original, réappropriation langagière de «un cuerpo» [ndt].

nous devons forcer les grammaires de genre, de race, d'hétérosexualité, etc. Par conséquent, lx cuir est une poétique puisqu'iel va nous aider à créer d'autres agents linguistiques capables de s'appropriier une langue, capables de ce geste consistant à pouvoir parler, se nommer, exister dans le champ du social.

Une autre façon dont lx cuir nous aide à indiscipliner la langue s'exerce lorsque nous changeons les noms qui nous ont été attribués. L'hétérosexualité dans son fonctionnement linguistique réitère les hiérarchies en modulant les différences, en blessant les non-hété*r*s avec des mots offensants, en nommant l'altérité. À l'origine, notre agent de l'indiscipline vient de cette tension avec la langue^[7], puisque queer était une insulte. L'agencement qui a lieu consiste à s'appropriier le langage de la haine et, ce faisant, à en changer sa signification blessante. La corporéité fait sienne la blessure, rend habitable le lieu de la douleur. Des significations hégémoniques se brisent et d'autres voient le jour. Nous ne finirons jamais de nous approprier la langue; car comme nous l'avons montré, la langue n'appartient à personne. Ce serait une fiction d'unité, de propriété, que d'indiquer les manières correctes de parler cuir. Que personne ne possède lx cuir permet que les résistances et les fuites générées par la langue ne demeurent pas dans une corporéité spécifique, mais que d'autres fassent leurs ces singularités. Les torsions, comme la performativité même du langage, sont dans un continuum. Un devenir dont la force de résistance provient de sa répétition. Nous habitons le monde dans la mesure où nous générons une langue dans la langue.

En résumé, lx cuir indiscipline la langue parce qu'iel montre qu'il n'y a pas une langue unique qui se prétend universelle et hégémonique, mais plusieurs langues au sein de cette même langue, et en même temps, en dehors d'elle. Également parce qu'iel invente de nouvelles façons de nommer les corps qui n'ont pas une existence dans la langue. Ils se nomment, ils se font exister. Notre agent de l'indiscipline transforme les rôles sociaux qui leur sont assignés par la réappropriation des insultes. Ce que tu viens de me dire ne signifie pas cela, je ne suis pas cela, la place que tu me donnes est autre. Un événement narratif.

7 Il y a toute une histoire du mot *queer* et de comment celle-ci entretient une tension avec le langage, car il s'agit d'une insulte qui a été réappropriée. On peut le voir dans le livre de Paul B. Preciado dont la référence est en fin de texte.

Le simulacre d'unicité et d'appropriation s'établit dans d'autres types de langues, comme nous l'avons répété dans le texte. L'une d'elles est le langage médical, qui cherche à se mettre en scène comme récit unique sur les corporéités. Elle construit la manière dont la maladie doit être décrite. La grammaire de la santé n'est pas quelque chose qui reste cantonné à la médecine, mais qui imprègne tout le champ du social. Il y a des mises en récit cliniques qui sont de ceux que nous devrions prendre en charge d'urgence, car leur impact nous frappe avec le plus de force. Un de ces récits est la construction énonciative que la clinique a faite du VIH/SIDA. Nous montrerons les effets de cette langue; ainsi que les fuites et les résistances possibles. Nous rencontrerons deux contre-discours qui contribuent à créer d'autres signifiants, les chroniques de Pedro Lemebel et le féminisme cyborg de Donna Haraway.

L'élément principal que l'on trouve dans *La Langue clinique* est que ces récits décrivent un problème médical comme s'il s'agissait d'un problème militaire. Puisque la maladie est racontée comme quelque chose à éliminer, à éradiquer, comme une invasion.

** De plus en plus grossière est la métaphore [militaire] qui survit encore dans les cours de santé publique où la maladie est habituellement décrite comme un envahisseur de la société, et aux efforts pour réduire la mortalité d'une certaine maladie dont les noms sont dispute, lutte, guerre. — Sontag **

Le discours guerrier de la clinique construit un stigmatisme qui impacte la vie des malades. Le récit médical est une série d'énoncés performatifs qui ont pour effet d'amplifier la souffrance. Le corps est affecté non seulement par la maladie, mais aussi par la grammaire qui existe autour d'elle. L'ampleur des dommages subis par les corporéités revêt un autre sens et la capacité d'agencement des affects diminue. Le·a·x patient·e·x retombe dans la puissance linguistique de ce que dit le médecin. Dans laquelle ce qui se doit d'être cherché consiste à ce que ciell·ui qui souffre cherche aussi à faire sien ce langage, cherche une manière active de répondre à ce qu'on lui dit.

Le VIH/SIDA, contrairement à d'autres maladies comme le cancer, est causé par un agent extérieur. Quelque chose de distinct du

8 Un mot que l'artiste et auteure chilien* Pedro Lemebel utilise dans ses chroniques pour désigner les queers et les personnes trans atteints du VIH/SIDA.

corps qui y est hébergé et qui le fait souffrir. Affectant le corps dans sa dimension sociale et individuelle. Le VIH/SIDA est un étranger dans le corps. La construction de la différence.

** La métaphore militaire sert à décrire une maladie particulièrement redoutée de la même manière que l'on craint l'étranger, « l'autre », tout autant que l'ennemi dans la guerre moderne ; et le saut entre diaboliser la maladie et blâmer le patient est inévitable. — Sontag **

L'altérité est ce qui se trouve entre le corps humain et un agent qui l'envahit, le malade qui contamine la société. Il n'y a pas seulement un fantasme d'un agent extérieur qui envahit le somatique, mais tout un mythe de l'origine qui provient d'une altérité qui n'est ni occidentale, ni blanche, ni hétérosexuelle : puisque ce sont les pédés qui sont responsables du VIH/SIDA, et dans l'imaginaire social de cette maladie, quelque chose qui vient des singes, des Africain·e·x·s.

La langue, en tant que propriété et unité, craint aussi l'étranger, veut résister à la pollution de sa langue, tout comme l'hétérosexualité craint d'être contaminée par les homosexuel·les. La violence envers l'altérité est rendue possible par cette paranoïa politique. Car ce sont ces autres, l'étranger·ère, le·la non-civilisé·e, qui ne parlent pas comme « nous ». Dans cette même volonté d'établir une frontière avec ce qui est différent coïncide l'attention portée par la Langue, la grammaire médicale et l'hétérosexualité à toute possible invasion.

Un autre traumatisme est la perte de sa nature humaine, la maladie est déshumanisante. Elle défait le corps, le modifie. L'être humain, sous l'égide de la puissance médicale, se conforme comme seul mode possible de toute corporéité. Il efface les traces de son historicité, de sa fabrication.

** Alors, l'humanisme inventa un autre corps qu'il appela humain : un corps souverain, blanc, hétérosexuel, sain, séminal. Un corps stratifié et plein d'organes, plein de capital, dont les gestes sont chronométrés et dont les désirs sont les effets d'une technologie néropolitique du plaisir. — Preciado **

L'être humain est l'opposé de la maladie, des pédés, des sidéens. Synonyme de vitalité et de puissance, de blancheur. Sa configuration se traduit par un mandat : nous devons éviter, éradiquer, contrôler, éduquer, civiliser la différence, le non-humain. Le corps du sidéen peut se traduire comme quelque chose d'extérieur à cette corporéité. La trace

de cette contamination est scrutée à la loupe sur son corps, cherche à s'identifier, à se dévisagier.

** Les maladies les plus terrifiantes sont celles qui paraissent non seulement létales, mais aussi déshumanisantes, au sens littéral [...] Au contraire de ce que sont les stigmates d'un survivant. Les marques sur le visage d'un lépreux, d'un syphilitique, de quelqu'un qui a le sida, sont les signes d'une mutation progressive, d'une décomposition. — Sontag **

Les signes de déviation sont recherchés, ces traces sont racontées d'une telle manière que l'on dirait que cette autre manière d'exister correspond à une différence d'espèce. Rumeurs de déviance, de décivilisation, de danger, de culpabilité, retombent sur le·la malade malade. Ses traces déshumanisantes le·la font appartenir à une « communauté de parias ». Iel s'en trouve isolé·e, exclu·e du champ social. Comme dans toutes constructions linguistiques, on rencontre des mécanismes de résistance et de fuite. Contre le pouvoir médical, nous avons découvert deux formes de technologies narratives, le concept de cyborg proposé par Donna Haraway et *Las crónicas de sidario* de Pedro Lemebel. Chacun·e des deux nous aidant à penser une autre forme d'existence.

** La vitalité de la langue réside dans sa capacité à dépeindre le présent, les vies imaginées et possibles de ceux qui la parlent, lecteurs, écrivains. — Morrison **

Une poétique de l'ouverture au social, une singularité qui rend fluide non seulement la langue elle-même, mais la vie même de ciell·eux qui la parlent.

Premièrement, en utilisant le concept de cyborg, nous proposons maintenant la construction d'un autre récit pour répondre au pouvoir médical qui tente de totaliser les descriptions des personnes atteintes du VIH/SIDA. Pour faire la démonstration de notre récit politique, nous devons comprendre la manière dont Donna Haraway caractérise le cyborg. Elle le qualifie « d'hybride entre machine et organisme », et ajoute ce qui suit : « Je plaide en faveur du cyborg en tant que fiction qui englobe notre réalité sociale et corporelle et en tant que ressource imaginative suggérant des couplages très fructueux ». Il est donc défini comme un corps qui est un mélange entre quelque chose de technologique et quelque chose d'organique. Le corps du pédé atteint du VIH/SIDA résonne avec la discursivité proposée par la philosophe féministe. Parce qu'il est dans cette relation dont dépend sa survie, car sans ces incorporations, il pourrait mourir. Celle-ci nécessite différents

dispositifs médicaux, couplages technologiques: seringues avec lesquelles il s'est injecté des doses d'AZT **[9]**, comprimés de truvada **[10]**, substances pharmacologiques comme la Prep **[11]**. Ces prothèses nous aident à l'identifier comme une corporéité cyborg. En plus des ajouts cliniques, elle utilise des mécanismes qui construisent ce qu'il est, qui raconte une autre possibilité de son corps qui n'est pas celle d'un langage hétérosexuel: silicones, perruques, talons, paillettes **[12]**; le pédé avec le VIH/SIDA, comme nous l'avons vu plus haut, connaît une tension avec l'animal, son corps est modifié par la maladie, son visage commence à se déshumaniser. Il s'agit donc d'un hybride entre machine et organisme parce que pour son existence non seulement sociale, mais vitale, elle nécessite des couplages techno-organiques, sans lesquels la vie serait impossible.

Le cyborg construit une autre métaphore du corps, différente de la (dés)humanisation proposée par la médecine. Ce récit politique blasphématoire vise à effacer les frontières ontologiques. Le corps sidéen n'est pas très différent d'un corps cyborg, un couplage entre humain, animal et machine. Notre récit politique peut être étendu, non seulement aux pédés atteints du VIH/SIDA, mais à toute corporéité: nous sommes tous des cyborgs. C'est-à-dire que nous avons tous besoin de différents types de prothèses techniques qui sont nécessaires à notre existence: médicaments, ordinateurs, téléphones portables, etc. Cette forme de narration, avec la précaution de s'en défaire si nécessaire pour empêcher sa totalisation, nous aide à raconter qu'il n'y a pas qu'une seule façon d'être un-e-x humain-e-x, il n'existe pas une telle fiction, sinon à considérer que nous sommes des corporéités avec divers couplages techno-organiques. Chaque subjectivité aura les prothèses (bio)technologiques nécessaires requises

[9] Premier médicament antirétroviral pour les personnes infectées par le VIH [ndlr].

[10] « Médicament associant deux antirétroviraux actifs sur les virus de l'immunodéficience humaine (VIH). Ils appartiennent à la famille des inhibiteurs nucléosidiques de la transcriptase inverse (INTI). En bloquant l'activité d'une enzyme du virus, la transcriptase inverse, ils empêchent sa reproduction dans les cellules infectées, sans toutefois permettre son élimination. » VIDAL [ndlr].

[11] « La Prep est une stratégie de prévention du VIH. C'est l'acronyme de l'anglais *pre-exposure prophylaxis* (prophylaxie pré-exposition). Prophylaxie = éviter une infection. Pré-exposition = le traitement doit démarrer avant (et se poursuivre après) un éventuel contact avec le VIH. » Aides [ndlr].

[12] J'ajoute ces éléments puisque dans certains récits, comme celui de Lemebel par exemple, il n'y a pas de différence claire entre le corps queer et le corps trans.

pour vivre et pour élargir ses possibilités. Certain-e-x ont besoin de substances comme le café pour l'écriture d'un texte, de l'alcool pour la socialisation, du misoprostol **[13]**, de la sertraline, d'un téléphone portable. Il n'y a rien en tant que tel qui doit être éradiqué, éliminé, il n'y a pas une contamination du corps, le corps est déjà hybride, contaminé, blasphématoire. Ce qui existe, ce sont les différentes conditions de chaque corporéité, celles-ci décrivant les ajouts nécessaires pour leur autonomie. Il n'existe pas de manière unique d'être cyborg, il y a toujours différence, toujours altérité. Lemebel utilise aussi une stratégie qui combat les politiques médicales militarisées, laquelle résonne avec les stratégies du cuir, celle de l'appropriation des insultes. Les pédés sidéens se réapproprient les noms d'oiseaux, le stigmaté pour suturer les blessures, pour rendre une autre vie possible. Certains de ces noms sont: La Loba (la Louve), La Lui-sida (prénom féminin Luisa combiné avec sida), La Frunsida (la froncée/la pincée), La Madonna **[14]**.

** Noms, adjectifs et substantifs qui sont continuellement renommés en accord avec l'humeur, l'apparence, la sympathie, la colère ou l'ennui du clan sodomite toujours prêt à faire la fête, à spéculer avec la sémiotique du nom jusqu'à l'épuisement. Cela, personne n'y échappe, sauf les sœurs sidéennes, qui se cataloguent aussi dans une liste parallèle trois fois importante pour maintenir l'antidote de l'humour. — Lemebel **

Face au sérieux imposé par la clinique, les travesti-e-x chilien*nes lui opposent l'humour et le rire. La tragédie de la maladie s'évanouit. Les souffrances, qui acquièrent une force stigmatisante colossale causée par le discours guerrier, s'affaiblissent. Maintenant, iels deviennent comiques. Le pouvoir de nommer ne s'exercera plus sur le-la patient-e blessé-e, mais pourra être exercé par une diva, ou par un animal. Le récit que se construisent les pédés chiliens sidéens se déplace du tragique de la maladie jusqu'au glamour, la signification d'une mort non désirée glisse vers une mort prenant le sens d'événement. Le corps malade ne se décrit plus avec les mots de l'exclusion, c'est quelque chose auquel il aspire, dans ce contexte, une sidéenne est une célébrité.

[13] « Le misoprostol est un analogue synthétique de la prostaglandine E1. Il est utilisé dans la prise en charge de ulcères gastriques ou duodénaux, lésions gastroduodénales induites par les AINS (anti-inflammatoires non stéroïdiens), interruptions médicales de grossesses intra-utérines, interruptions chirurgicales de grossesse. » VIDAL [ndlr].

[14] Noms trouvés dans les chroniques de Pedro Lemebel.

* *Aujourd'hui, la mort causée par le sida possède sa catégorie et son statut. N'importe qui ne peut pas faire ses adieux au monde avec ce glamour hollywoodien qui a emporté Hudson, Perkins, Nureyev et Fassbinder [...]*
*De même, les folles arborant le drame comme parure, ont fait de leur mort un tabloïd flamenco, un défilé de mode qui se moque du rituel funéraire. — Lemebel **

Le signifiant se pervertit à travers des couplages techniques (paillettes, maquillage, robes), la performativité du corps malade se transforme, sa narration change. La créativité pour la survivance se trouve débordée et l'ingéniosité extravagante fait muter les langues, faisant de ce stigmaté une singularité. Face à une langue qui s'impose par la violence coloniale comme unique et originale sur certains corps, il faudrait opposer différents mécanismes, des techniques, des poétiques qui créent une singularité dans le langage. Un autre mode de vie pour ceux que Le Langage tente de stigmatiser. Pour cette tâche, nous nous servons des langues mineures *cuir* qui se réapproprient les insultes. Les mythologies cyborgs qui remettent en question l'édification du corps, celle de son récit. Les chroniques des pédés sidéens, l'ingéniosité de leurs paroles, la saturation de blessures à travers le rire. Face à La Langue, nous devons opposer la poétique, la créativité, le blasphème, la mutation, la réappropriation, le vol de concepts, la survie, la résistance, la fugue.

Les citations et références sont extraits des textes suivants. Quand la traduction ou la version d'origine existe en français, nous l'avons privilégiée :

Gloria Anzaldúa, *Terres frontalières - La nouvelle mestiza = La Frontera*, Paris: Cambourakis, 2022.
Jacques Derrida, *Le monolingüisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*, Paris: Galilée, 1996
Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe (2011)*, Paris: Éditions Amsterdam, 2018.
Donna Haraway, *Manifeste Cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes* (1985), Paris: Exils éditeurs, 2007.
Miriam Jerade, « El Monolingüismo del huésped », *Revista de Filosofía Moral y Política*, 53, juillet-décembre 2015, 661-677, Espagne, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Filosofía, CSIC.
Pedro Lemebel, *Loco afán: crónicas de sidario*, Santiago (Chili): LOM ediciones, 1997
Toni Morrison, *Discours de réception du prix Nobel de littérature: Stockholm le 10 décembre 1993*, Paris: Éditions du portrait, 2021.
Paul B. Preciado, « Le féminisme n'est pas un humanisme », *Libération*, 26 sept 2014
Susan Sontag, *La maladie comme métaphore* (1979); *le sida et ses métaphores*, Paris: Christian Bourgois, 1993.
Sayak Valencia, « Del Queer al Cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur g-local », dans F. R. Lanuza y R. M. Carrasco (sld), *QUEER & CUIR. Políticas de lo irreal*, Santiago de Querétaro: UAQ/ Fontamara, 2015.
Monique Wittig, *La pensée Straight* (1992), Paris: Éditions Amsterdam, 2007.

Décaler nos récits ou comment couper des bûches

Vinciane Mandrin et Nino André



* Nous avons entendu parler de Vinciane Mandrin puis de Nino André via les activités du groupe féministe intersectionnel Cybersistas de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Leur objectif affiché de lutter contre toutes les formes de domination au sein des écoles d'art et la dimension pédagogique et ludique des outils qu'ils mettaient à disposition de toustes (bibliographie, guide pratique du langage inclusif etc.) ont beaucoup résonné avec notre projet. Ensuite, nous avons découvert leur performance *Posture(s)* qui jouait les positions respectives des profs et des élèves lors des bilans (moment où les étudiant·s présentent à un collègue d'enseignant·s leur travail du semestre sous la forme d'un accrochage). Quand Sarah Netter, artiste et chercheuse à l'école, nous a proposé de les inviter dans le cadre d'un workshop, nous avons toustes été enthousiastes. Iels sont venus, ont performé *Posture(s)* dans l'amphi de l'école et ont fait un workshop avec les étudiant·s. L'entretien qui suit a été réalisé en mai 2022, après ces temps de présentation et de travail, par Danaé Seigneur & Rune Segaut, alors étudiant·s et maintenant artistes.

Comment la performance drag et sa capacité d'incarnation peuvent nous aider à prendre conscience de nos postures?



[Inclusive point médian et étoile Sam Bourcier]

DANAÉ On souhaitait que vous nous disiez quelques mots sur votre performance *Camouflage(s)*. Quel a été le point de départ, s'il y en a un identifiable?

NINO Avec Vinciane, on travaille un peu sur les mêmes thématiques depuis *Posture(s)*^[1]: des performances où souvent il y a du texte, mais surtout des chorégraphies, ce qu'on appelle des postures de corps. Tout le truc de poser, de faire des arrêts de corps comme on peut voir dans le voguing par exemple. Sauf que nous, on fait quelque chose de vraiment très simple, on reproduit des postures du quotidien. Pour *Camouflage(s)*, ce sont des postures de corps liées au camouflage et à la discipline corporelle. Ce travail est apparu à force de faire des workshops autour de *Posture(s)*. On s'est rendu compte qu'on ne souhaitait pas seulement reproduire des poses, mais que l'on souhaitait quelque chose de plus intense, plus chargé, avec des couleurs, des petites fleurs comme ça, roses et bleues, un peu en mode draps de grand-mère. Au fur et à mesure des workshops avec les différent·es élèves qu'on a rencontré·es, on s'est dit: «Tiens, il y a quelque chose à faire avec la discipline du corps et le lien avec l'autodéfense, mais qui ne soit pas forcément agressive, qui puisse être une autodéfense de type camouflage, de type se transformer dans la masse». Et notamment à Clermont-Ferrand, à l'ESACM, il y a deux élèves qu'on a rencontré·es qui s'appellent Mauve et Cléo. Iels parlaient de l'hyper visibilité et du fait de disparaître à la fois. Pour ne pas être l'espèce de prof qui pique les idées des élèves, on leur a envoyé un mail: «la rencontre avec vous et votre travail, ça nous a vraiment fait penser». Cette rencontre a vraiment imprégné *Camouflage(s)*.


VINCIANE *Camouflage(s)* est venu aussi d'une envie de proposer une nouvelle forme qui serait en soi notre première forme plastique/performance en tant qu'artistes et non plus étudiant·es. *Posture(s)*, ça commençait à faire deux ans qu'on l'avait faite, elle était pensée dans le


[1] «*Posture(s)* est une performance adaptée en vidéo et en édition, qui raconte l'interaction entre deux groupes principaux aux appellations cryptiques: les P et les E. Le sujet de leur réunion ne nous est jamais dévoilé, mais l'on peut suivre attentivement leurs prises de parole, leurs déplacements et leurs postures. Une hiérarchie informelle se manifeste peu à peu entre les personnages: certains sont plus à l'aise, certaines paroles plus écoutées. Cette situation vous semble familière? C'est normal: Nino André et Vinciane Mandrin sont partis d'observations faites sur des interactions réelles entre des personnes de différents genres et niveaux de pouvoir.» Geraldine Miquelot, «Nino André et Vinciane Mandrin: strike a pose, smash the patriarchy», *Manifesto XXI*, [www.manifesto-21.com/nino-andre-et-vinciane-mandrin] Consulté le 8 mars 2023.


contexte de l'école d'art, quelque chose de très situé. On voulait aussi rappeler que *Posture(s)* était vraiment une performance de drag institutionnel et que c'est pour ça que c'était aussi lisse et aussi corporate. On avait envie de décaler ça ailleurs. Nos idées étaient plus floues, venaient de plein de choses différentes, de discussions en tant que duo d'artistes, mais aussi en tant qu'ami-es, sur nos stratégies de camouflage, d'autodéfense, nos coming-out, etc., et de discussions lors des workshops, comme celui de Clermont, mais aussi aux Arts Déco à Paris, qui portait sur les bijoux d'autodéfense. Il y avait ce truc-là de se camoufler en étant ultra visible et proposer des choses qui sont défensives, mais qui n'ont pas forcément besoin d'être activées. On a recentré tout ça pour le présenter au CAC Brétigny à l'été 2021 où on était invité-es, dans le cadre d'un projet d'éducation populaire que je mène là-bas.

C'est la première fois qu'on a eu une petite production pour faire, par exemple, les costumes. On a pu demander à une amie, Lille Grange, de travailler avec nous sur les costumes. On a trouvé des tissus qu'on kifait trop, des espèces de draps de mamie. On avait envie de travailler avec cette matière un peu molle, mais de faire un contraste avec la forme des costumes qui ressemblent à des costumes militaires, donc avec des formes très droites. On a regardé la définition du terme camouflage sur le CNRTL et on a vu que ça désignait à la fois une technique militaire passive, de dissimulation du matériel, mais aussi toutes les manipulations que fait un acteur ou une actrice pour se transformer en un autre personnage pour un rôle. C'était vraiment à l'intersection de plein de choses qui nous intéressaient, quoi. Et j'ai l'impression qu'avec Nino, on a besoin d'aller voir plein de références et d'en extraire des petites choses à plein d'endroits différents. Voir ce que ça fait si on les met tous ensemble et qu'on les agence dans un nouveau rapport. On a donc repris la manière de faire qu'on avait déjà établie avec *Posture(s)*, qui est d'utiliser un matériau et d'essayer de le réinterpréter. Mais là on a vraiment essayé de le faire dans nos corps et de réfléchir chacune quelles expériences on avait eu de discipline du corps. En regardant tous ces trucs de marche militaire sans vraiment savoir pourquoi ça nous intéressait, moi ça m'a fait penser à mes cours de danse classique quand j'étais petite. Former, modeler le corps. Ça rend le corps puissant, mais en même temps c'est une enveloppe. Discipliner des corps, se cacher, se montrer. Dans quelle posture et dans quel stéréotype on s'est mis, Nino comme moi, dans nos vies ? Où l'on nous a mis-e, du fait de notre genre, de notre racisation. Nous reprenons des tableaux. Moi je reprends La grande odalisque d'Ingres et Nino reprend l'Hermaphrodite endormi, une sculpture antique.

 Elle est à la villa Borghese et au Louvre.

 Ce sont des archétypes de la peinture, de la sculpture et de la représentation de corps qui nous ressemblent. Qu'est-ce que ça produit sur nos corps ? On décide de rentrer dans ces archétypes-là, le temps de trente secondes, et de donner à voir le miroir de l'assignation que l'on subit, qui nous est imposé-e. Traverser toutes ces étapes-là. La performance, c'est l'ensemble de tout ça, un collage qui prend la forme d'un rituel. On reproduit des marches militaires, mais en même temps on se maquille. Il y a toutes ces questions de l'intérieur du salon, comme celui des manucures, de tous ces espaces intimes qui sont invisibles et qui peuvent être des espaces de protection, de tous ces espaces qui sont très codés comme féminins, mais qui en même temps sont aussi vecteurs de plein de normes qui sont transmises aux personnes socialisées comme femmes dès leur enfance. Donc on se situe dans une ambivalence. On a des faux ongles qui sont à la fois ultra-esthétiques, mais ont en même temps un aspect un peu dangereux.

 Tout le workshop avec les bijoux d'autodéfense que l'on avait fait aux Arts Déco fonctionnait sur cette ambivalence. On avait diggé un peu Pinterest et on avait regardé tout plein d'outils d'autodéfense. À la fois des trucs de survivalistes, mais aussi d'auto défense, par exemple le poing américain d'H.Alix Sanyas. Comment le fait qu'il soit rose avec des paillettes le rend-il hyper inoffensif, tandis que si c'est noir ou en treillis, alors là tout de suite ça a l'air super agressif, super méchant ? Dans *Camouflage(s)*, ce qu'on a rajouté, ce sont les extensions de corps. J'ai un peu mon glossaire dans ma pratique, et il y a le guerrier mou, que je relie aux méduses, le fait qu'elles soient molles et inoffensives. Chez les militaires, il y a des robots espions qui sont des robots mous, qui peuvent se faufiler partout. Le rigide n'est pas forcément la meilleure solution pour se défendre ou pour riposter.

 On souhaitait parler du workshop que vous avez fait à l'école et de ce que ça a fait dans l'école. Personnellement, ça m'a permis de ramener l'écriture dans mon travail. J'ai pu tourner tout mon diplôme sur mon travail d'écriture et c'est hyper agréable de se dire que l'écriture a une légitimité et une existence plastique. Ça m'a permis d'oser plein de choses, de questionner la performance, d'en assumer l'écriture, de questionner l'institution. Ça nous a fait découvrir des choses. Ça m'a vraiment fait du bien.

 À moi aussi. J'ai enfin assumé ma pratique d'écriture. J'ai fait un autre poème incantatoire sur la *queerness*, et là, en ce moment, j'écris des

poèmes d'amour à mes adelphe ami-es, sur la puissance des liens, des liens d'amour. Ce workshop ça a été vraiment une sorte de bulle qui a permis de nous sentir bien et d'expérimenter des choses. J'ai pu enfin faire mon premier maquillage drag par exemple. Et aussi, ça a été une bulle pour des personnes qui sont venues voir la restitution du workshop; vous aviez apporté des éditions, des livres qui étaient présents sur la table. Un ami est venu, on lui a montré le mémoire de Fanny Lallart **[2]**. Depuis, il continue de lire ses textes, ça l'a beaucoup marqué. Il y avait aussi la revue *Show*.

DANAE Ça a eu un impact assez fort en fait et plus le temps passe, plus on s'en rend compte. Enfin, je me rends compte que mon diplôme ne ressemblerait pas à ça si vous n'étiez pas venu-es. Donc bon, déjà, merci. Mais ce qu'il nous intéresserait de savoir, c'est si ça a fait quelque chose pour vous aussi? Ça nous dirait bien d'avoir votre point de vue à vous.

NINO Quel retour!

VINCIANE Ça fait très plaisir. C'est trop cool si ça vous a permis des choses. Je pense que de toute façon, c'étaient des choses qui étaient déjà présentes dans votre travail à toustes. L'impression que j'ai eue en vous rencontrant, c'est que vous n'aviez pas forcément d'espace dans votre école qui permettait ça, mais que, en soi, le travail d'écriture était déjà présent. Il était juste un petit peu caché. J'ai l'impression que nous, notre rôle, ça a été d'essayer du mieux qu'on pouvait de construire un espace où l'on pouvait discuter de ça, avec aussi peut-être des références qui sont plus proches de vous parce que là, on a quasiment le même âge, du coup on est dans les mêmes dynamiques et on peut présenter des artistes qui vont nous toucher personnellement, avec lequel-les on fait partie de la même famille d'artistes.

NINO En sortant de l'école, on s'est dit: «Voilà les voix que l'on aurait aimé entendre». Peut-être d'avoir cet effet «bulle», qu'on renforce la confiance en nous. Qu'on nous parle de nos réalités. Qu'on soit capables d'entourer, de soigner les élèves qu'on a été. Je pense que ma méditation guidée **[3]**, c'est un peu une façon d'ouvrir ça, parce que je sais que ce n'est

[2] Fanny Lallart, *11 textes sur le travail gratuit, l'art et l'amour*, mémoire de master, ENSAPC, 2020.

[3] Méditation guidée *Devenir méduse*, écrite en 2020 dans le contexte du mémoire de master de Nino André sur le mode de la narration spéculative: *Méduse(s) Récits et formes de résistances*. La performance s'inspire d'outils de méditation en sophrologie dynamique. L'intention est de devenir une méduse, se charger de sa force et de gagner en fluidité. La méditation est réalisée dans des contextes d'exposition et dans la plupart des workshops menés en école d'art. Elle permet de préparer le corps à être présent et de préparer l'outil «corps» au travail.

pas forcément accessible à tout le monde d'aller en thérapie ou d'être suivi-e en méditation guidée et donc ça me paraissait hyper important de remettre le soin aussi à l'intérieur de l'enseignement et de l'encadrement pédagogique. Des fois, j'ai l'impression que c'est quelque chose que l'on oublie parce qu'il y a beaucoup de blessures aussi chez certain-es profs qui ont tendance à reporter leurs... on appelle ça la frustration, sur des élèves, parce qu'ils sont dans une position de domination, parce qu'ils sont payé-es, et vous non. Iels peuvent avoir un peu cette posture de gourou. Je crois que c'est chouette aussi d'arriver en ayant conscience de ça dès le départ. Et puis oui, je pense que vous nous avez marqué-es bien sûr. Une rencontre, ça marque. On n'est pas insensibles aux personnes que l'on rencontre, aux discussions que l'on a, et je pense qu'on est toujours modifié-es par les personnes que l'on croise. Remettre la vie au cœur de notre pratique, prendre en compte nos expériences de corps et nos expériences de vie, c'est une manière de considérer son travail comme organique, et non pas abstrait, pas détaché de nous-mêmes. Contrairement à beaucoup de pratiques artistiques. Avec Vinciane on avait beaucoup apprécié ce moment, ces rencontres. La conférence avait été un chouette moment parce que on s'était senti-es à l'aise. Se sentir un peu à notre place quelques jours dans cette école, ça nous a permis-es d'ouvrir un dialogue qui était beaucoup plus généreux en fait.

VINCIANE De dire des choses. Et puis on est venu-es avec une espèce de structure, mais qui était très fluide, et j'ai trouvé que, en tant que groupe, vous aviez été super. Vous avez dit ce dont vous aviez besoin. On était venu-es au départ en vous demandant: «Est-ce que ça vous dit de travailler sur votre corps? Dans l'école d'art?» Et en fait bof. Ça m'a beaucoup fait grandir aussi en termes de pédagogie. En fait, le groupe n'est pas forcément chaud de faire ce que tu proposes. C'est à toi de prendre la température du groupe et de voir ce qu'on fait concrètement, sachant que le plus important dans tout ça ce n'est pas forcément le sujet du workshop. Créer cet espace-là, nous qui venons à votre rencontre, vous qui venez à notre rencontre et le groupe, la communauté concrète pendant ce moment-là. C'est vrai que moi, j'avais pas forcément imaginé que ça se passerait comme ça, en termes de format, ces rendez-vous individuels. Mais ça a permis des discussions super profondes avec chacun-e d'entre vous. Ce sont des moments qui nous donnent plein d'idées pour des années. Six mois plus tard, on va discuter avec Nino, et ça va nous faire penser à un truc de tel-le ou tel-le étudiant-e, à ce qu'on a ressenti à ce moment-là. J'arrive enfin à me dire

que la pédagogie fait partie à 100 % de ma pratique artistique. Bien sûr un workshop c'est aussi ce qui nous permet d'être payé-es et de vivre. Mais les performances que l'on fait avec Nino, on les pense aussi comme des potentiels supports de rencontres, de workshops et d'ateliers. On va faire un atelier à Bruxelles en septembre; ce sera un atelier performance. On essaie de créer un tableau vivant, mais cette fois-ci avec les gentes en atelier de maquillage collectif. J'ai l'impression que ces expériences de pédagogie, il faut les réfléchir comme faisant partie de notre travail artistique.

NINO Je suis des cours d'agrégation en Belgique, pour enseigner en secondaire, l'équivalent du lycée. J'ai des cours sur la pédagogie; comment construire un cours, etc. Et justement, il y a la question de la pédagogie alternative avec l'élève qui apprend autant aux professeurs. Je suis à l'école donc je dois rendre des devoirs et je me rends compte que je rends presque des pièces à chaque fois. Ou ce sont des BD, ou ce sont presque des textes performatifs, parce que je me dis que je ne vois pas pourquoi je respecterais un canevas qui est scolaire, alors que je vais être professeur* d'art en fait, ça n'a aucun sens.

DANAÉ Vinciane tu évoques le travail alimentaire et le fait que la pédagogie fait partie de ton travail. Quel est votre modèle économique? Est-ce que vous fonctionnez uniquement par workshops? Ou est-ce que vous avez d'autres sources de revenus? Donc tu parlais d'ateliers et toi Nino tu veux être prof, c'est ça?

NINO Ouais. Moi, je suis encore en transition économique on va dire. Donc j'ai encore l'aide parentale. Quand on est invité-es pour parler, pour faire des performances, on a des petits cachets.

VINCIANE De mon côté, au début mes parents aidaient un petit peu, mais plus maintenant. Du coup, mon modèle économique, ce sont les workshops en école d'art, et je travaille. Par exemple pour le CAC Brétigny, qui propose de faire des ateliers dans le cadre d'un projet qui s'appelle ELGER, coordonné par Fanny Lallart et Céline Poulin, la directrice du centre d'art. C'est un projet sur deux ans, lié à la résidence de Fanny. L'idée c'est d'inviter sept artistes femmes à intervenir dans des lieux avec un public dit «non-artiste», donc souvent avec des enfants, pour faire des ateliers de pratique artistique. C'est pensé dans une idée d'éducation populaire et de pédagogie alternative. Pour redéfinir aussi le statut de l'enfant, pas comme ultra vulnérable. Ensuite, j'ai fait un projet en maison d'arrêt, à Fleury-Mérogis; un atelier d'écriture et d'édition, à vocation de zine. C'était un grand moment dans ma vie. Là, je suis en préparation pour faire un atelier dans un centre d'accueil pour réfugié-es

demandeur-euses d'asile en région parisienne, avec l'association Habitat et Humanisme. Je suis rémunérée pour ces projets-là. Parfois également, je suis rémunérée pour l'écriture de certains textes. Malgré tout, c'est une économie ultra précaire. Tu n'es jamais sûre de quand tu vas être payée. En ce moment, je suis à fond dans les appels à projets pour essayer de trouver des choses où l'on est rémunéré-es. Mais c'est super déprimant parce qu'en fait, à chaque fois, tu te bats contre des centaines et des centaines de personnes, pour au final un salaire qui est en dessous du SMIC. Donc en termes économiques, c'est quand même assez compliqué. C'est beaucoup la CAF aussi qui permet de survivre. Quand iels veulent bien me donner des sous. Je ne sais pas trop combien de temps c'est possible en fait de vivre comme ça, de manière aussi incertaine, quoi. C'est pour ça que plein de gentes se battent pour qu'on ait un autre statut. Je sais aussi que par rapport à d'autres personnes de ma promo, je suis privilégiée parce que, par exemple, je n'ai pas de job dit «alimentaire», bar, caissière... Je n'ai jamais fait ça depuis que j'ai commencé parce que j'ai toujours plus ou moins l'occasion de gagner de l'argent. Mais le privilège, c'est de gagner l'équivalent de cinq-cents balles par mois *the top of the pop* de ce que tu peux avoir. Voilà, je ne veux pas vous déprimer.

DANAÉ ET RUNE On sait à quoi s'attendre l'année prochaine.

NINO Mais en fait, le truc c'est aussi qu'avec Vinciane on ne fait pas d'art marchand dans le sens où l'on fait des performances, on fait beaucoup de choses impalpables. Bien sûr, on fait des costumes, mais il n'y a pas trop de produits dérivés! Peut-être les éditions, mais franchement c'est ridicule. Enfin, par rapport à la vente d'une œuvre unique.

VINCIANE Pour l'instant les éditions qu'on fait, on les fait circuler. On n'a pas envie de les vendre hors de prix. C'est du prix libre et c'est des réseaux. On les vend à des gentes qui ont autant de moyens financiers que nous. Le but, c'est vraiment de faire circuler nos textes et quand même de les vendre parce que c'est du travail donc c'est important. Ça fait une bière de temps en temps en plus dans notre vie quoi. On a plutôt envie d'être rémunéré-es pour notre travail d'artistes que pour des objets qu'on va produire, sur lesquels ensuite on va pouvoir spéculer sans qu'à aucun moment on ne soit concerné-es par ça. Et puis, dans des réseaux qui ne font pas du tout rêver politiquement quoi.

NINO *Posture(s)* comme *Camouflage(s)* sont sponsorisés par le Bric-À-Brac de Lyon, un grand Emmaüs! On passe beaucoup de temps à glaner des trucs. Je fais pas mal les poubelles, etc. Il y a un moment, moi, j'étais dans un art plus marchand, je faisais de l'image imprimée,

etc. Ça me paraît un peu ridicule d'entasser encore des objets chez nous. Enfin, il y a d'autres urgences quoi, que de faire ça.

RUNE Si vous deviez citer des livres que vous aimeriez apporter en workshop en école d'art, ce serait quoi ?

DANAÉ Des livres qui vous semblent vraiment importants !

VINCIAË Une chose que je veux apporter dans les workshops, ce sont les éditions et les écrits qui sont produits par des gentes de notre âge, de notre génération, qu'on aime, et qui sont à peu près au même niveau de vie d'artiste que nous. Le mémoire de Fanny Lallard, la revue *Show*, le travail de la vie gagnée, le zine *Mamma Rassise* par Marine Forestier, *Bye Bye Binary*, la revue *Sans Corps* par Enza Le Garrec... Des initiatives et des écrits d'étudiant-es et de personnes qui viennent juste de sortir de l'école. Je trouve ça super important parce que ça donne vraiment des exemples concrets de ce que l'on peut faire, de ce que l'on peut produire comme formes d'écriture. Dans un truc qui n'est pas trop impressionnant en mode « Oh my god, ce sont des gentes de quarante ans d'université aux États-Unis ». Ce sont des exemples concrets. Si les étudiant-es sont intéressé-es, iels peuvent envoyer un DM sur insta à la personne et discuter avec elle. C'est super important : apporter toute la production d'écrits de jeunes artistes qui nous entourent, super intéressants-es et super politiques. C'est un bon moyen de se donner de la force mutuellement et d'arriver à un réseau de réseau de proche en proche qu'on essaie de créer contre des réseaux qui ne nous incluent pas en fait : l'art masculin, blanc cis et hétérosexuel. Vu que ces gentes-là cooptent et créent des réseaux, c'est super important que nous, en face, on fasse pareil. Surtout dans un monde de l'art où on essaie de nous mettre en compétition tout le temps et où tout est basé sur ça en fait.

DANAÉ Et après pour les autres livres ?

VINCIAË À la fois certaines bases de la théorie queer ou décoloniale (bell hooks, Kimberlé Williams Crenshaw, Angela Davis, Monique Wittig, Sarah Schulman, Gayle Rubin, Elsa Dorlin, Eve Kosofsky Sedgwick), mais aussi des livres un peu entre deux, qui sont à la fois dans une écriture très narrative et très plastique et en même temps très politiques. Je pense par exemple aux *Argonautes* de Maggie Nelson. En lisant ça, j'ai l'impression que ça m'éclaire sur ce qu'il est possible de faire en écriture. Je pense aussi aux essais de Dorothy Allison (*Peau et Trash*), et des ouvrages sortis plus récemment, notamment *Rester Barbare* de Louisa Yousfi, ou encore la traduction d'un ensemble de textes de Joan Nestle, *Fem* (aux éditions Hystériques et Associées).

NINO Je me suis rendu* compte que moi, ce que je sauverais à tout prix si mon appartement brûlait, ce serait ma bibliothèque de fanzines. Ce sont des publications qui sont microscopiques, extrêmement dures à choper. Il faut être au bon événement ou alors connaître la bonne personne, se le faire envoyer par la poste ou aller dans certaines bibliothèques ou certains squats. L'écriture imprimée est très importante ; j'ai des petits soucis d'attention. Lire c'est très compliqué ; plus c'est petit plus c'est facile. Souvent, je conseille des podcasts plus que des livres, parce que moi mon attention, elle est dans l'écoute.

VINCIAË Ah, et ce film d'Ulrike Ottinger qui est une réalisatrice allemande, je ne sais pas si vous la connaissez...

DANAÉ ET RUNE Non.

VINCIAË Nous non plus on ne la connaissait pas, mais on est allé-es voir lors d'un festival de cinéma à Lyon qui s'appelle Écrans Mixtes. Un peu au pif, on a choisi ce film, *Die Superbia*. Ce sont des espèces de processions en costume qui ressemblent vraiment à des marches militaires. Au milieu, il y a des vidéos d'archives de parades militaires. C'était la semaine où on était à fond sur *Camouflage(s)*. Avec Nino on s'est regardé-es en mode « mais quoi ! », genre incroyable ! J'ai l'impression que la curiosité d'aller vers des trucs c'est ça : tu ne sais pas trop pourquoi, mais tu y vas, et des fois c'est un peu magique.

DANAÉ J'aurais une question. Enfin, il y a quelque chose qui m'intéresse beaucoup, c'est que l'écriture est très utilisée par les personnes queer. C'est un espace super pour avoir une voix et s'exprimer, parce qu'on n'a pas forcément des lieux pour le faire. Donc l'écriture, c'est un très bon support et en plus, enfin, pour moi, la fiction, c'est un outil de lutte. Ce sont des *safe spaces* aussi. J'aimerais bien savoir si l'écriture, au sens très large, ça vous a permis d'exprimer ce que vous n'auriez peut-être pas exprimé ailleurs ?

NINO Je peux vous raconter comment je suis arrivé* à l'écriture. C'était pas du tout l'école qui m'a dit d'écrire. Enfin si, un peu, parce que je devais écrire des *statements* quand j'étais encore à l'école à Bruxelles. Mais en fait, c'est d'avoir rencontré des collectifs queer qui faisaient des open mic. Je me suis dit : « Mais je veux faire ça, je veux monter sur une scène et lire mon texte. » J'écris depuis longtemps dans mes carnets intimes, ma vie et tout, mais en fait je me suis rendu* compte qu'on pouvait aussi aller sur scène et peut-être raconter un peu sa vie, faire de la poésie aussi un peu. Je pensais que je n'étais pas capable d'écrire parce que justement, je ne suis pas capable de lire très longtemps. Je me disais, voilà, si tu ne sais pas lire, tu ne sais pas écrire, si tu ne sais pas écrire

d'une certaine manière, alors t'es pas lisible. Le fait d'avoir entendu des voix alternatives, ça m'a fait du bien. Je me suis rendu* compte que j'aimais écouter des textes lus, mais surtout de la musique. Et qu'en fait la musique, c'est de la poésie, ce sont des paroles très courtes, qui se répètent plusieurs fois, un peu comme moi quand je bug sur la même ligne pendant des heures. La musique possède tout le truc de parole, de voix, de présence, de performance en différé en fait. C'est comme ça que j'ai été touché*. Je me suis mis* à faire de l'écriture que j'appelle «écriture sonore». Le son est un vecteur de sens. J'ai l'impression qu'à chaque fois qu'on prononce une phrase ou un mot ça fait sens et ça modifie le monde; c'est pour ça que c'est important.

VINCIANE Moi je suis passée par une trajectoire beaucoup plus scolaire. Je suis un peu comme toi, Nino, j'ai beaucoup de mal à me concentrer sur un bouquin. Mais par contre, je suis bornée, donc c'est pas grave, je vais mettre six mois à lire! Je suis en train de lire *Le conflit n'est pas une agression* de Sarah Schulman depuis presque un an! Mais par contre, très jeune, j'étais plutôt bonne élève et plutôt dans les cadres, avec une adhésion à ces cadres-là. Ce qui est en soi un gros privilège. Mon trajet, ça a été plutôt à l'inverse, c'est à dire: «Qu'est-ce que j'ai envie d'écrire en fait?» J'ai pas envie d'écrire des disserts toute ma vie, quoi. Moi, je suis partie d'une écriture beaucoup plus théorique, dans des cadres d'exercices scolaires. À côté de ça, j'avais une écriture de fiction et de poésie, mais je ne pensais pas du tout qu'elle était intéressante à montrer dans ma pratique. Il n'y avait pas d'espace à l'école d'art pour ça. Dans les premières années, je ne pensais pas de forme imprimée pour ces textes, c'était vraiment juste des choses écrites dans mon ordinateur. Il y a eu ce truc qui m'a complètement fait vriller en termes d'écriture, c'est que je me suis mise à écrire mon mémoire. Là, je me suis dit, «bon, vas-y, il y a plein de choses sur lesquelles t'as envie d'écrire. Il y a plein de discussions où tu n'arrives jamais à dire tout ce que tu veux dire. Donc là ce que tu vas faire, c'est que tu vas faire un texte et dedans il y aura tout. Tout ce que tu veux dire à tout le monde. Et ce sera à la première personne.» Investir un «je» dans l'écriture, ça m'a donné plein de pistes. Ça a vraiment été une étape de réflexion, à la fois sur la forme plastique de l'écriture, mais aussi sur la façon de se situer. Une des manières très forte d'avoir un discours politique, c'est de l'avoir à la première personne. Essayer de comprendre où est-ce que l'on se place en fait, comment les choses autour de nous se placent. Et en parallèle de ça, j'avais cette écriture poétique. Au bout d'un moment, j'ai trouvé des

espaces dans l'école pour la faire émerger. Il y avait un cours de poésie où j'ai pu lire mes textes fictionnels et poétiques pour la première fois. Pareil, ça a été un gros choc, parce que je ne pensais pas du tout que ça allait intéresser les gentes. Ce sont vraiment des bribes, des choses très diffuses, un travail plastique de l'écriture. Je ne savais pas trop où situer ça. Ce qui m'a permis de l'intégrer à ma pratique – maintenant c'est le centre de ma pratique – c'est de leur trouver une forme, un moyen de diffusion et de découvrir toutes les possibilités de l'édition. Du design graphique, de la mise en page et tout ça, ce sont des choses qui m'ont permis petit à petit de tout mixer.

NINO Aux beaux-arts de Lyon, le cycle de master dans lequel j'ai fait mon Erasmus avait un cours d'écriture. C'était vraiment considéré comme une pratique artistique. Toutes les deux semaines, on faisait un cours d'écriture qui permettait un peu d'essayer des choses sans forcément que ce soit définitif. C'est assez marrant parce que je me rends compte que, pour mon mémoire, j'ai fait l'inverse. Je suis parti* de quelque chose d'extérieur à moi: des méduses. J'en avais un peu marre de moi-même, de mes histoires. Je me suis dit: «Ah, je vais m'intéresser à une autre espèce et comme ça je vais un peu décaler mes récits.» Alors, je me suis un peu calmé* au niveau biologie marine, maintenant je suis à fond dans l'histoire. Ma passion actuelle c'est d'écouter des trucs sur la guerre d'Algérie donc, bon, rien à voir.

VINCIANE Je trouve que ton mémoire il a ça de super fort c'est que justement, ta position queer ne vient pas forcément comme sujet, elle vient comme une méthode. C'est aussi quelque chose qu'on essaie de faire dans notre travail. Faire en sorte que la position féministe et queer ne soit pas forcément obligée de définir des sujets déjà tout faits. C'est un peu en contradiction avec ce que je disais avant, mais à la fois c'est important de parler de soi, c'est une étape, mais après, en soi, le monde est à nous et on peut complètement décider de traiter n'importe quel sujet avec une perspective queer, et ça le rendra plus intéressant. C'est ça que tu arrives à faire avec ton mémoire, c'est ce qui permet de faire venir des personnes extérieures qui ne savent pas du tout ce qu'elles vont lire. Tu les embarques avec toi, avec un sujet qui n'a rien à voir. C'est ce qu'on fait un peu avec *Camouflage(s)* et la marche militaire; aller chercher des territoires queer dans des endroits où on ne les penserait pas forcément possibles.

Il y a une autre chose que je voudrais ajouter, par rapport à l'écriture. Le fait de discuter d'écriture entre personnes queer qui font de l'écriture, ça crée des endroits – et j'ai l'impression que c'était un peu

le cas au workshop – des endroits où l'on peut discuter de techniques, concrètement. À l'école d'art, si tu viens avec un sujet un peu queer ou un peu féministe, on ne va te parler que de ça, on ne va te parler que du fond, jamais du travail, de la forme. Je ne pouvais pas entendre la perspective critique de certain-es de mes profs sachant qu'ils attaquaient ma personne. Même s'ils avaient peut-être des bonnes remarques à me faire sur la forme, c'était difficile d'être en confiance parce qu'en fait je savais qu'avant ça, on aurait eu mille conversations sur « gnagna et la colonisation, est-ce que ça existe vraiment ? » Après le dialogue est rompu. Alors qu'on a le droit aussi de progresser en tant qu'écrivain-e queer. D'avoir un espace où l'on discute de techniques, où l'on peut avoir un regard critique entre nous sur notre travail et sur la forme, sur comment on fait. C'est ce que l'on essaie de faire dans les workshops : créer une confiance pour permettre un travail critique, mais bienveillant. Complexe et avec des attentes pour toi-même et pour la qualité d'un travail.

NINO Ça m'est arrivé vraiment beaucoup de fois de me dire *so what?* Enfin genre : « Est-ce qu'on peut avancer un peu sur le fond de ce que je fais, parce que je m'en fous que vous validiez en fait, j'ai besoin d'avancer aussi, j'ai besoin de votre exigence. » Je me suis beaucoup confronté* avec mes profs. Ça m'est déjà arrivé de dire « Okay, là j'ai eu votre retour, ça ne me suffit pas. J'aimerais un retour plus précis. » Je pense que c'est pour ça aussi que j'ai moins de complexes à faire des workshops avec Vinciane parce que je n'étais vraiment pas satisfait* de l'enseignement, donc je vais le faire ! Ça paraît un peu prétentieux, mais c'était un peu ça.

DANAE J'ai l'impression que c'est ce qu'on fait aussi un peu à l'école. Les endroits où il y a des manques, on crée des collectifs, on s'organise, on se fait des cours entre nous parce que oui, on a envie de manger plus de choses et parfois il faut que ça vienne de nous en fait.

VINCIANE Oui, c'est clair.

NINO Et je pense que c'est une super méthode parce que c'est comme ça que vous allez mieux. Enfin, il n'y a rien de mieux que de chercher une information soi-même ! C'est comme ça qu'on retient mieux. L'exercice du mémoire est important. Parce que je pense que si vous aviez eu un cours qui était votre mémoire, au niveau de ce que vous auriez retenu, ce serait beaucoup plus réduit. En fait, c'est important d'être soi-même dans la recherche.

DANAE On a une dernière question. Mais ça fait déjà une heure, je ne sais pas s'il faut un entretien qui dure tellement plus longtemps. Il y a tellement de choses déjà dites en fait.

VINCIANE La retranscription après, c'est pas trop dur comme boulot ?

DANAE Ce qui est bien, c'est qu'on s'organise à plusieurs. Donc généralement, ce ne sont pas les mêmes personnes qui mènent l'entretien que celles qui retranscrivent. Et ce ne sont pas non plus les mêmes personnes qui vont corriger.

RUNE Oui, généralement, il y a trois personnes qui vont retranscrire, donc ça fait une vingtaine de minutes pour chaque personne, puis ensuite d'autres personnes relisent pour corriger les fautes.

DANAE C'est vraiment agréable d'avoir un travail de groupe qui fonctionne de cette manière parce que ça permet de ne pas se retrouver à travailler trois semaines sur la même chose !

Alors, notre question, c'est la question du drag et donc notamment le drag en école d'art, en institution. On se posait des questions sur l'état du drag à notre époque. Qu'est-ce que ça veut dire, sachant qu'il y a eu une époque où c'était vraiment des méthodes de survie ? Maintenant, ça ne veut pas dire les mêmes choses. Qu'est-ce que c'est de faire du drag dans une institution ? Est-ce que ça déplace des choses ? C'est une question qu'on se pose. Je fais du drag, toi, Rune, tu commences, on a organisé des événements drag à l'école, mais qu'est-ce que ça voulait dire ?

RUNE Où est-ce qu'on a envie d'emmener le drag aussi ? Quelles pratiques de drag ? Drag queer, drag king, drag queen... ?

DANAE Ce sont des questionnements très larges pour lesquels on n'a pas de réponse. On n'attend pas forcément que vous ayez une réponse, ou une solution, mais ça nous intéresserait de savoir si vous aviez des choses à dire là-dessus.

NINO Ça reste bizarre d'en faire, à part s'il y a un public concerné qui vient. J'ai déjà fait du drag dans une institution qui était très très froide. J'y étais allé* en mode : « J'aime pas du tout cette institution, ils ont fermé mes squats préférés autour, et à la fois je suis obligé* de passer mon examen là-bas ». J'y suis allé*, je me suis dit : « Je vais ré-érotiser l'espace. » Je me suis dit que j'allais draguer le public. J'y suis allé* en m'effeuillant et vraiment, il y a des gentes qui me regardaient, même les jurys, en mode « On comprend pas ce que tu fais enfin, genre ça n'a aucun sens. Pourquoi t'es habillé* comme ça, tu devrais pas être à moitié à poil ! T'es artiste, pourquoi tu t'habilles pas en noir ? ». Ça a créé, on va dire, une incompréhension entre nous. Je me suis dit « Bon, c'est pas si ingéré ». Après, ça dépend le type de drag. Le drag queen par exemple, c'est hyper connu. Des personnes hétéros me disent qu'elles

connaissent le drag queen. «J'ai vu RuPaul's Drag Race, ouais, c'est pas mal». Je pense ça, c'est déjà passé bien dans la machine, ça a été bien blanchi, mais je crois qu'il y a encore des pratiques alternatives qui existent. J'ai l'impression que c'est devenu presque un genre de performance dans le sens où c'est presque devenue une méthode de travail. Enfin, comme la peinture à l'huile en fait.

Je vous parle en mon nom. Moi, je ne peux pas performer en ne faisant pas de drag. Parce que pour moi, ça fait sens, c'est un langage qui appartient à la communauté dans laquelle je suis, qui m'a été infusé par ma communauté. Ça me paraît être mon langage en fait. Et à la fois quand j'ai participé à des drag shows, c'était vraiment bizarres, parce que je sentais que j'avais pas les palettes qu'ils avaient, parce qu'ils avaient des superbes palettes et moi j'étais super trash, genre tous mes trucs étaient trop moches! Mais moi je sais pas me maquiller, je sais que faire de la peinture sur mon visage! Je pense que je fais du drag performance art contemporain. Mais du coup, le fait d'être au milieu, ça fait qu'on ne peut pas être compris* des deux côtés. Depuis que je suis petit*, je pense qu'un de mes arts préférés, c'est le carnaval. J'ai toujours aimé me maquiller, me costumer et c'est mon langage de prédilection. Enfin, *since day one* je me maquillais, je me déguisais en femme enceinte, un jour j'étais un tigre, j'étais n'importe quoi, enfin... Dès le début ça m'intéressait. Et puis le nombre de documentaires où il y a quelqu'un qui dit: «Voilà, je me posais des questions sur mon genre, et voilà, je me suis déguisé-e.» Enfin bon, c'est lié. Pour moi, c'est naturel, on va dire.

VINCIANE J'ai l'impression que la manière dont on voit la performance, toi et moi, c'est vraiment avec les outils théoriques et plastiques du drag. Rentrer dans une peau assignée ou changer de peau. Dans notre pratique artistique de performance, on s'éloigne un peu de la performance drag classique, dans le cadre d'une soirée, d'un show, etc. Mais par contre, en termes de logique, c'est la même. C'est de ça qu'on est nourri-es. C'est vrai que c'est ambivalent, parce que ce n'est pas le même public auquel on s'adresse et nous, on a au maximum envie de s'adresser à des publics qui sont proches de nous et qui n'ont pas forcément accès à l'art contemporain. Mais ça implique aussi des personnes qui sont minorisées, mais qui ne sont pas queer. Les espaces des drag shows sont aussi souvent très blancs. Pour moi ce sont vraiment des questions d'intersection. En même temps, il y a l'institution. La capitalisation sur les voix minoritaires est ultra présente, même dans le milieu du drag et même dans le milieu queer. On voit ça de fou avec RuPaul

et les drag queens ces dernières années. C'est comme ça qu'on rentre dans un système de *washing* du capitalisme. J'ai l'impression que ces questions, il faut se les poser à tous les moments, en étant quand même indulgent-e avec toi-même parce que toi-même en fait, juste tu essayes de gagner ta croûte comme tu peux quoi. Ces questions, je me les pose en permanence, même de manière générale sur mon discours et sur ma personne. Ces questions de gentrification; nous en tant qu'artistes, on est des agent-es de ça, dans tous les domaines. Non seulement économique, mais aussi dans nos discours. Ils peuvent être récupérés et vidés de leur sens, utilisés à des fins de domination, ça c'est sûr. Qu'est-ce qu'on fait avec ça? Quoi et comment? Genre on s'organise pour que ça se passe le moins possible? Et quand tu te rends compte de ça et que tu arrives dans une institution où on t'a invité-e, mais que tu comprends très vite qu'on s'en fout en fait de ce que tu dis... Tu peux arriver avec un discours décolonial comme tu veux, tu arrives dans une institution 100 % blanche où les seules personnes racisées, ce sont les gentes qui font le ménage. Moi, le Palais de Tokyo, pour ça, ça me donne envie de vomir. Les seules personnes noires que tu vas voir ce sont les gardien-nes quoi. Quels effets politiques ça a, tout ça? Concrètement?

NINO En termes de classe aussi. Vinciane et moi, on parle d'une certaine manière, on a fait assez d'études d'art pour avoir la culture. On va dire ce qu'il faut pour être invité-es par ces institutions-là. Moi, quand je vais voir des shows drag dans des squats qui sont faits par des personnes qui n'ont pas l'habitude de se considérer comme artistes ou de monter sur scène, où qui ne sont pas issues de la même classe que moi, ces personnes-là, je pense qu'elles ne sont jamais invitées au Palais de Tokyo. Parce que c'est pas du tout la même manière de faire quoi.

VINCIANE C'est vrai que c'est important de savoir comment nous on se place. Je ne me verrais pas dire: «Je suis une drag artiste. Mon travail, c'est du drag.» Parce que j'ai fait deux ou trois choses drags dans des squats ou des bars, mais très peu. J'utilise la méthode du drag, tout ça, ce sont des choses qui me nourrissent, mais il faut être honnête avec soi-même. Où est-ce qu'on se place et quels sont nos propres biais, nos propres convictions? Ces questions ne sont jamais résolues, il faut tout le temps se les poser, à tous les moments et à tous les endroits, de tous les côtés. Qu'est-ce qu'on fait par exemple avec les mecs hétéros ultra problématiques racisés, mais qui sont dominés de plein de façon, plus que certaines femmes blanches? Ce sont des questions que je me suis posées de ouf quand je suis allée faire mon workshop en prison. J'étais

face à sept hommes noirs qui sont juste les victimes du racisme de la France quoi. Je ne pouvais pas du tout leur parler de la même manière de queer qu'à des personnes en école d'art qui sont blanches et qui sont queer, pour qui tout est évident. En même temps, j'avais envie de leur en parler, mais en fait, on n'est pas aux mêmes endroits. Pour autant, j'ai quand même abordé ces questions-là. Même si ces gentes-là vont tenir des propos homophobes, j'ai quand même envie de travailler avec ces gentes, qui sont des personnes racisées, pauvres. Ces personnes, il ne faut pas les abandonner. C'est ça l'intersectionnalité *for real*. Ça parle aussi quand même d'un truc de classe qui est super important et qui me travaille vachement en ce moment. Qu'est-ce qu'on fait, comment on trouve des espaces de contact et qui sont peut-être moins policés en termes de langage? Accepter peut-être plus de choses dans la confrontation? On veut parler de domination à la fin et pour ça, parfois, il faut réfléchir à son vocabulaire et à ses biais. Voilà. Je ne sais pas si c'est très clair.

BANAE Si si. Et puis, je trouve que c'est encore hyper compliqué de répondre à ces questions parce qu'elles sont très actuelles. Elles sont un peu en train d'émerger. La récupération du drag, à la fois par l'industrie capitaliste et par des espaces d'art contemporains... On parlait avec Sarah Netter tout à l'heure; iel se demandait quelle est la place du drag, qu'est-ce qu'on peut encore dire avec le drag de nos jours. En tout cas pas les mêmes choses qu'à l'époque où il y avait des Houses et que ce n'était pas du tout le même système. C'était beaucoup plus marginalisé.

VINCIANE La question qu'on doit se poser maintenant, c'est quelles vont être les formes qui sont les futures formes? Celles dérivées et nourries de toute cette histoire-là, mais qu'il reste à inventer? Peut-être qu'on appelle ça drag, mais du coup on élargit la définition, ou peut-être que ça va se passer à d'autres endroits? Sachant que le drag est en train d'être récupéré, peut-être qu'il faut déplacer ça ailleurs. Il faut sans cesse bouger et retrouver des espaces de résistance à d'autres endroits.

BANAE Oui. Oui, je pense que c'est une bonne piste de déplacer ça et de se dire qu'il faut penser un drag futur ou une émanation. Ça peut créer plein de nouvelles choses hyper importantes.

NINO C'est aussi difficile d'arriver à se placer sur quelque chose qui est en train de se passer. On est dedans, c'est compliqué d'avoir un recul. Si on se pose aussi trop trop de questions, il y a un moment où on ne fait rien. Enfin vraiment. Il faut être en vigilance, mais à la fois se dire «OK, c'est bon, là il faut quand même le faire». Il y a plein de fois où j'ai envie de me mettre sur un siège éjectable et me dire genre:

«Je m'en vais de tout ça, c'est trop compliqué comme débat». Mais à la fois, je pense qu'il faut s'accrocher un petit peu et tenir le coup. Pour l'instant, Vinciane et moi on est jeunes et il y a plein de gentes jeunes qui nous ressemblent. Mais des artistes qui ont plus de trente ans et qui sont un peu dans les mêmes choses que nous, j'en connais moins en fait. Ceux qui restent c'est un peu les mêmes, donc je crois qu'il faut s'accrocher.

VINCIANE Se poser les questions ça peut être paralysant. Une des solutions c'est d'essayer des choses ensemble. Parce que ça amène aussi plein de réponses, même à des questions qu'on ne savait pas comment poser, qui sont venues par les rencontres, les discussions, dans une production – pas dans le sens de productivisme. Produire ensemble, ça peut être une discussion, ça peut être un objet commun, ce sont des moyens d'avancer et de ne pas se sentir complètement paralysé-es quoi.

NINO Puis le traverser dans son corps. La théorie par exemple, il faut toujours l'intégrer dans une situation concrète. En ce moment, j'apprends à couper des bûches. On m'explique comment couper les bûches. Il y a plein de mecs cis qui vont m'expliquer ça à la suite. Les mêmes conseils, et je n'y arrive pas mieux. Mais je me suis rendu* compte qu'en fait, après plusieurs semaines, plusieurs mois, j'ai compris comment gérer ma force, comment aiguïser, comment m'économiser, ne plus me faire mal au dos. En fait c'est hyper lent, hyper long. Il faut continuer à se poser des questions et les pratiquer. Continuer à faire avec l'énergie qu'on a sur le jour, le moment, mais continuer.

Chapitre 2

Produire des outils





Comment la recherche et la pratique artistique peuvent se nouer?

Un document sororal



Comment retranscrire, partager un spectacle?



Pau Simon



Quelle rencontre possible entre spectateurices et performeuse?



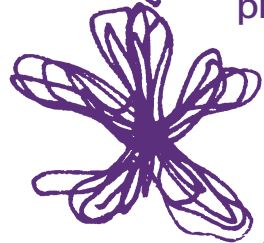
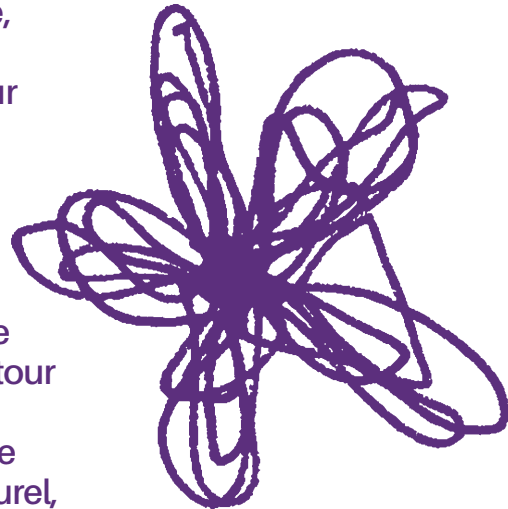
Pau Simon est chorégraphe, interprète, pédagogue. Iel s'est formé au Conservatoire Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans le cursus contemporain et a obtenu son master à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales en 2020.

Iel est venu à l'école le 5 novembre 2018 nous présenter son travail autour d'une méthode de contraception testiculaire non invasive: le remonte couilles toulousain. Réversible, naturel, écologique, efficace, il existe depuis la fin

des années 1970 mais reste malgré tout inconnu. Que raconte cet objet sur le monde qui l'a refusé? Pau nous a montré lors d'une conférence suivie d'un workshop comment se rencontrent son master à l'EHESS en section arts et langages et sa pratique de la danse contemporaine. *

Se croisent des questions de genre, de langage, de représentation et/ou de monstration. Cela l'a mené à la conception en 2021 d'un spectacle, *La Grande Remontée*, que nous sommes allés voir à Paris.

Iel est revenu à l'école en 2022 proposer un workshop sur la découverte des masculinités plurielles, de nos masculinités, auquel nous avons participé, entre pratiques performatives et moustaches à paillettes. Ici, iel nous propose un précis d'interprétation de son spectacle.



*
[Tournures épiciènes / non genrées, contractions (spectateurices), point (un.e, pris.e)]



Chère lecteurice,

Ce précis d'interprétation que tu vas arpenter est un document sororal de La Grande Remontée, une pièce chorégraphique que j'ai créée en 2021. Elle associe des mondes a priori peu voisins, la danse contemporaine et la contraception testiculaire, la danse-fiction féministe et la cueillette documentaire, avec des couilles magiques et des couilles vulnérables.

C'est une pièce que je qualifie parfois d'épopée, tant les rencontres faites au travers de ce processus ont été une aventure, que la pièce traduit en partie. Je la qualifie aussi de recherche-pieuvre, car elle a donné lieu à des tentacules fractales, flottante en différents formats: un mémoire à l'EHESS (Testicules gesticulées), des expérimentations plastiques collectives, des ateliers, un clip... Des formes ludiques, collectives, activistes, qui forment une constellation dont La Grande Remontée est un membre d'un corps plus large.

J'ai souhaité proposer une forme plus mystérieuse qu'à l'accoutumée pour cette contribution, car je crois que j'avais déjà beaucoup médié la recherche de La Grande Remontée de façon classique et intelligible, notamment lors d'entretiens. Je te conseille chaudement, avant que tu parcoures ce précis d'interprétation, de lire cet entretien réalisé avec Smaranda Trifan, dans Ma culture, qui présente, contextualise et donne beaucoup de clés sur le processus du travail [1].

Ce précis est, à la manière d'un précis de conjugaison, mon repère, une partition auto-adressée, pour retrouver les impulsions de l'interprétation de La Grande Remontée entre deux dates éloignées dans le temps, et parce que la vidéo est un outil intéressant mais insuffisant. Cette partition cohabite avec deux autres partitions, celle de la lumière créée par Maureen Béguin et celle du son joué en live par ÉLG, à laquelle on pourrait ajouter la partition du public, qui, même s'il reste assis et dans le noir, interprète et active des énergies propres, des ponctuations, un mouvement secret.

J'y aborde donc ma cuisine pour faire advenir les danses choisies pour cette pièce.

Ce sont mes appuis mécaniques, dramatiques, fictionnels pour remettre le couvert lors d'une nouvelle représentation.

Il est une posologie secrète.

[1] [www.maculture.fr/entretiens/pau-simon] Consulté le 31 mai 2023.

Il chante: VADERETRO SPERMATO d'une façon baroque, et mythologique.

NB: toujours repasser en répétition par la partie « transition de costume du Tanuki » c'est toujours galère avec micro, collants, etc.

Passage derrière le rideau: tendance à aller trop vite, laisser le temps aux images d'apparaître, c'est un dialogue son-lumière-images, la danse n'est pas au centre.

PARTIE 2: L'arlésienne

NB: L'arlésienne, c'est une chose « dont tout le monde parle et qui n'apparaît jamais sur scène », chercher cette présence-absence, et un état de convocations multiples.

Attention: partie touchy, transition décisive dans le cheminement de la pièce.

Laisser se déposer le silence, pour que les spectateurices et moi-même ayons le temps de passer d'un espace onirique à une parole plus concrète. Trouver un endroit de parole non-autoritaire avec le public, qui active des imaginaires.

Prendre le texte « par en dessous », limiter les commentaires gestuels dans les mains, essayer plutôt une interprétation sobre, assez droite.

C'est une scène assez à nu. Trouver un état de tranquillité pour la traverser.

Triangulation TEXTE-MOUVEMENT-MUSICALITÉ: La partition et les rendez-vous avec ÈLG ^[2] sont fixes, mais il faut toujours retrouver une façon singulière de les re-traverser, le comment de la rencontre. On sait où on va, mais on réapprend comment on y va ensemble.

Partie très liée à la projection de mots comme paysages. La danse doit laisser exister d'autres présences autour d'elle, la parole d'hommes contraceptés.

[2] ÈLG est le musicien live qui m'accompagne.

Jeu entre autonomie et interdépendance avec la matière textuelle et chorégraphique. Comme deux lignes parallèles qui se rejoignent à des moments qui peuvent sembler inattendus. Évoluer entre les différents médiums dans une sensation de sérendipité collective.

Gender reminder: dans cette partie, exploration progressive d'une gestuelle de plus en plus connotée comme « masculine », déplacement vers une présence king: penser à changer le poids du bassin pendant la marche, sacrum tombant, épaule ultra détente, mouvements plus globaux, regard plus confiant, être la danse d'un mec en marcel-caleçon un peu malhabile, mais confiant.

PARTIE 3: La Communauté de l'anneau (Interprétation de dialogues d'hommes engagés dans un processus de contraception, issus d'un forum de discussion sur Discord, appelé donc La Communauté de l'anneau.)

La consistance musicale du texte va s'amplifier au fur et à mesure, faire confiance à mes intuitions de déclamer ce texte comme un morceau de rap ou de « spoking word ». Se connecter à un lyrisme et une tendresse au premier degré, not easy, jeu de funambule.

Homo-érotisme latent, cœur cœur à gogo. Sentiment de déclamer des poésies d'amour, même si le texte ne va pas dans ce sens a priori. De la même manière que la précédente partie, laisser le texte agir aussi comme paysage multiple, connecté aux personnes absentes. Double mouvement: des hommes en processus de déconstruction d'un côté, moi qui m'approprie aussi ma propre masculinité et déconstruit les représentations de mon corps. À la fin de cette partie, je suis intégralement « devenu un homme » via le costume, mais aussi par incorporation de toutes ces paroles d'hommes dont je me fais porte-parole.

PARTIE 4: Vasectomy song: une chanson sur la capitalisation symbolique des mecs « déconstruits » dans les milieux féministes.

Rideau. Événement rupture, en commentaire sur le récit de ÈLG.

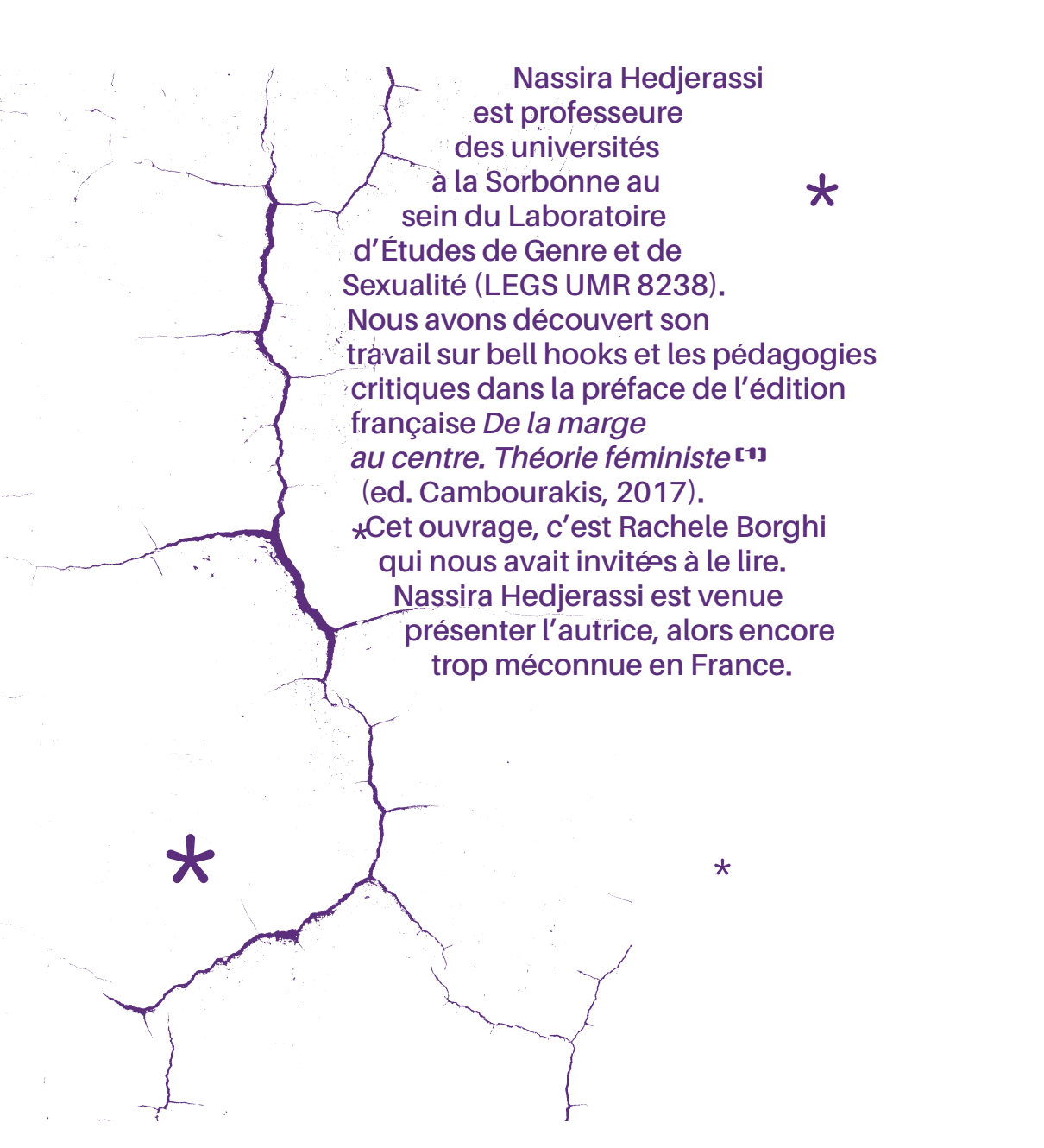
Excès de confiance et de grimaces à canaliser. Personnage cabotin et maniéré.

Personnage de music-hall un peu cheap, son de micro de salle des fêtes. Prise à partie avec regards dans le public. Bien penser à être proche des fluos pour être pris.e dans la lumière.

Dernière danse : elle est infantile, joyeuse.

C'est un au-revoir coloré et doux, une fin de soirée.





Nassira Hedjerassi
est professeure
des universités
à la Sorbonne au
sein du Laboratoire
d'Études de Genre et de
Sexualité (LEGS UMR 8238).
Nous avons découvert son
travail sur bell hooks et les pédagogies
critiques dans la préface de l'édition
française *De la marge
au centre. Théorie féministe*^[1]
(ed. Cambourakis, 2017).
*Cet ouvrage, c'est Rachele Borghi
qui nous avait invités à le lire.
Nassira Hedjerassi est venue
présenter l'autrice, alors encore
trop méconnue en France.

[1] La bibliographie des ouvrages cités sont à retrouver à la fin du texte.

[Inclusive point médian et contractions]

Partant du deuxième essai écrit par bell hooks, qui est également le deuxième traduit en français, *De la marge au centre. Théorie féministe*, je me propose de présenter comment cette féministe pense et repense les marges. Si mon texte portera surtout sur la production féministe, dans un dernier temps je montrerai aussi comment sa pensée a participé/participe à renouveler les Études culturelles, notamment celles portant sur les arts visuels (photographie, cinématographie). En effet, ce domaine lui a permis de (re)visiter la réflexion sur la masculinité noire, la représentation des corps noirs, des femmes comme des hommes. Mais avant d'aborder ces deux temps, je commencerai par poser rapidement des éléments contextuels et biographiques.

ÉLÉMENTS CONTEXTUELS ET BIOGRAPHIQUES

Les parents de Gloria Watkins, qui prend plus tard comme nom de plume bell hooks, sont originaires d'une zone rurale ségréguée du Sud étatsunien. Ils sont d'origine sociale très modeste et disposent d'un capital scolaire très limité. Pour autant, iels nourrissent des aspirations scolaires fortes en vue d'une mobilité sociale pour leurs six enfants (cinq filles et un garçon). Dans cette perspective, ils font le choix de s'installer en ville, synonyme pour eux d'une meilleure offre scolaire. La mère mise sur des pratiques culturelles des classes sociales favorisées (lecture, fréquentation d'une bibliothèque, de musées, cours de piano) pour optimiser les chances de réussite scolaire de ses enfants.

Si les aspirations parentales valent pour l'ensemble des enfants, l'organisation domestique demeure marquée par un ordre patriarcal. Ainsi, très tôt, bell hooks vit une socialisation sexuée, le destin qui lui est constamment présenté est celui du mariage. Or, elle refuse l'apprentissage du rôle social de femme au foyer, de mère et d'épouse, qui passe en particulier par les tâches ménagères : à seize ans « *sa mère lui dit et lui dit encore l'importance d'apprendre à cuisiner, à laver, etc. pour être une bonne épouse*^[1] » (*Bone Black: Memoirs of Girlhood*, p.97). Elle refuse de se conformer à la destinée des filles noires de sa communauté.

Du fait qu'elle grandisse dans le Sud ségrégué étatsunien, elle est très tôt confrontée à la problématique de la race ; comme petite fille noire,

[1] Toutes les traductions sont de l'autrice, y compris quand les ouvrages sont traduits en français.

elle est socialisée à « apprendre sans comprendre » que le monde est plus accueillant aux populations non noires (*Bone Black*, p. 31).

L'école constitue un autre site d'exercice de cette domination blanche. Elle est d'abord scolarisée dans une école réservée aux élèves noir-es, ce qu'elle présente comme une chance, dans la mesure où l'équipe enseignante, dévouée à la cause noire, était très investie dans les pratiques pédagogiques. Cette première expérience d'une mobilisation enseignante est centrale car elle détermine son rapport très positif à l'école, au savoir et à l'apprendre. Par contraste, l'expérience des écoles déségrégues dans les années 1960 marquera pour elle une rupture : « Lorsque nous sommes entré-es dans les écoles racistes, déségrégues, blanches : nous avons quitté un monde où les enseignant-es croyaient qu'éduquer des enfants noir-es exigeait un engagement politique [...] Réalisant cela, j'ai perdu mon amour pour l'école [...] La classe n'était plus un endroit de plaisir ou d'extase » (*Teaching to Transgress*, p.52). À l'école, on ne leur renvoie que des images négatives des Noir-es. Ainsi, en cours de géographie, on montre des images d'Africains nus, peints comme des sauvages. De surcroît, l'expérience du ramassage scolaire est particulièrement douloureuse. Il s'agit de prendre le bus tôt pour aller dans les écoles « blanches », d'attendre dans un gymnase l'arrivée des autres élèves, et d'être « escorté-es par la garde nationale » (*Bone Black*, p. 154-155). Cette expérience douloureuse se prolonge dans la classe. Elle est celle de la confrontation au racisme, qui affecte négativement le rapport à l'école (et donc au savoir) : « Nous nous sentons désespéré-es et aspirons aux jours où l'école était un endroit où nous apprenions à nous aimer et célébrer, un endroit où nous étions numéro 1 » (*Bone Black*, p. 156). Cette expérience traumatique d'occultation et de négation de soi et de son peuple éclaire un aspect de son combat ultérieur et de son œuvre : elle n'aura de cesse lorsqu'elle accèdera à une position universitaire de proposer un curriculum qui fasse leur juste place aux populations noires. Un tel curriculum diversifié est une condition pour permettre aux sujets minorisé-es de ne pas divorcer du monde des savoirs dominés par les hommes blancs.

Alors qu'une élève noire aux bons résultats scolaires pouvait au mieux espérer devenir enseignante d'école primaire ou bibliothécaire, pour s'éloigner de sa famille, grâce à une bourse obtenue, elle fait le choix de rejoindre l'université de Stanford. Elle est alors confrontée au monde universitaire, « blanc, mâle, élitiste ». Rejoignant cet établissement particulièrement prestigieux et élitiste – à la fois scolairement et socialement – elle vit la situation d'être l'une des rares étudiantes

noires, issues des classes populaires, mais aussi d'une zone rurale du sud. Elle se sent très isolée : « une outsider indésirable » (*Bone Black*, p. 12).

À la faveur de l'institutionnalisation des Études féministes, elle peut suivre des cours relevant de ce nouveau champ disciplinaire. Elle fait le choix audacieux à son époque de mener une thèse sur la romancière Toni Morrison (qui n'avait pas encore acquis la reconnaissance internationale qui la conduira à recevoir le prix Nobel de Littérature). Sa carrière universitaire se poursuit à la prestigieuse université de Yale, et après sa titularisation, elle fait le choix de rejoindre un collège universitaire à New York, pour toucher un public étudiant noir. Elle finit par quitter l'université pour poursuivre son travail au plus près des premiers, et surtout des premières concernées, à savoir les femmes noires analphabètes, les plus pauvres, les plus éloignées du monde académique.

LES MARGES DÉLAISSÉES

L'expérience déterminante que fait bell hooks lorsqu'elle devient étudiante dans les années 1970 à Stanford en *Women's studies*, c'est l'absence des voix et des écrits des femmes et féministes noires, plus largement des femmes chicanas, des femmes prolétaires..., c'est-à-dire des problématiques raciales et sociales. C'est pourquoi elle se lance à l'âge de dix-neuf ans dans le travail qui donnera lieu à l'essai de référence *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, publié aux États-Unis en 1981. Elle se met à la recherche de toutes ces voix occultées pour réévaluer la place et la contribution des femmes noires dans les luttes et mouvements féministes étatsuniens. C'est ainsi qu'elle montre que le féminisme africain-américain s'inscrit dans le mouvement plus large en faveur de l'abolition de l'esclavage. Par exemple en 1896 avait été créée l'association nationale des femmes de couleur (*Colored Women*). Et antérieurement, on peut penser à la figure emblématique de Sojourner Truth, abolitionniste, ancienne esclavagisée, notamment à son discours *Ain't I a Woman?*, tenu en 1851 à la Women's Rights Convention à Akron (Ohio), qui lui inspirera le titre de son premier essai ^[2]. L'occultation de ces femmes dans l'histoire se double de leur invisibilisation dans le champ théorique.

[2] Le discours a, depuis la conférence, été traduit par Françoise Bouillon dans Sojourner Truth, *Ne suis-je pas une femme ?* Paris : Éditions Payot, 2021.

Tout au long de ses essais, bell hooks s'emploie à démonter les impasses des pensées féministes, produites par des femmes blanches de classe moyenne, sur les interrelations entre structures de classe, de race, de sexe et de sexualités, dans une société étatsunienne (hétéro)patriarcale, raciste et capitaliste. Pointées comme dépendant de la structure des rapports de classe et de race, les théories féministes, portées dans le contexte étatsunien par des femmes blanches, seraient ainsi une émanation des pensées et valeurs de celles qui les ont édifiées, de leur classe sociale, de leur race. À travers elles se joueraient donc des intérêts de classe et de race, leur position dans l'espace social (leur maintien en position dominante) et la légitimation de la hiérarchie ainsi établie. Le référent implicite ou explicite des analyses féministes est toujours la femme blanche: « Tout au long de l'histoire américaine, l'impérialisme racial des blancs a appuyé les habitudes des universitaires à utiliser le terme "femmes" même s'ils réfèrent seulement à l'expérience des femmes blanches » (*Ain't I a Woman*, p.8).

Dans le même ordre de réduction, la catégorie de « noir » renvoie aux seuls hommes noirs: « quand on parlait des "femmes", l'expérience des femmes blanches était universalisée pour représenter toute expérience de femme et lorsqu'il était question des "Noirs", l'expérience des hommes noirs était le point de référence » (*Teaching to Transgress*, p.120-121).

Tout un travail de déconstruction de la catégorie « femme » s'avérerait nécessaire pour marquer que le genre n'est pas le seul élément qui intervienne dans la construction des femmes. Ce travail, selon bell hooks, a marqué « une profonde révolution dans la pensée féministe et a interrogé et perturbé la théorie féministe hégémonique produite initialement par des femmes universitaires, la plupart d'entre elles étant blanches » (*Ain't I a Woman*, p.63).

L'autre écueil relevé par bell hooks est l'absence de réflexion sur les politiques de race, et notamment sur les privilèges que ces féministes en tiraient elles-mêmes en tant que membres du groupe blanc dominant dans l'histoire étatsunienne. Une relecture historique, en particulier de la période de l'esclavage, permet de mettre en perspective et de comprendre les racines des relations qu'entretiennent femmes noires et femmes blanches. Les travaux d'universitaires noires ont fait ressortir les enjeux de domination, de construction de soi des femmes blanches dans

une société patriarcale et raciste. Dominer les femmes noires appelées à exercer dans leur sphère domestique, comme esclavagisées d'abord, comme domestiques ensuite, leur permettait de s'assurer qu'elles ne leur prendraient pas leur place: « Sans la structure de l'esclavage, qui a institutionnalisé, d'une manière fondamentale, les statuts différents des femmes blanches et noires, les femmes blanches étaient toutes les plus préoccupées que les tabous sociaux maintiennent leur supériorité raciale et interdisent des relations légalisées entre les races » (*Teaching to Transgress*, p.97).

Que les théories féministes soient ainsi socialement et racialement situées, que ces analyses ne soient pas ancrées dans les réalités des femmes noires, ni préoccupées des groupes pauvres ou non privilégiés, constitue une entrave majeure à un ralliement au mouvement féministe plutôt porté par les femmes blanches.

Les théories féministes issues et produites depuis cette position située et privilégiée, les modèles théoriques produits ne peuvent qu'être marquées par leurs insuffisances et leurs faillites. Autant de limites que, faute d'interrogation critique sur leur propre position et place dans les rapports de pouvoir, ces voix hégémoniques ne veulent ni admettre, ni entendre, se plaçant de surcroît dans un refus de dialogue.

Celle qui deviendra sa collègue au Collège universitaire Oberlin, la féministe d'origine indienne Chandra Talpade Mohanty, écrivait comme « sujet subalterne », dans son article aujourd'hui canonique, « Sous les yeux de l'Occident, recherche féministe et discours colonial » (1986). Elle y soulignait cet hégémonisme des universitaires de l'ouest qui entretiennent un rapport de domination sur les femmes des Suds. D'une part, le sujet dont il est question dans l'épistémologie féministe est invariablement « la femme occidentale ». D'autre part, l'Occident est pensé comme le seul siège de production des connaissances (de portée scientifique) et de travaux universitaires alors que les productions des Suds seraient « politiquement immatures » et non-développées.

Le problème majeur est donc que les féministes occidentales ne prennent pas en compte leur place et position dans la distribution du pouvoir. Elles font l'économie d'interrogations sur la place d'où elles parlent et théorisent.

En regard de cet hégémonisme, bell hooks pose la nécessité de théorisations propres, l'impératif d'investir la sphère de la production théorique : « Sans nos voix dans des écrits et dans des présentations orales, il n'y aura pas d'articulation de nos préoccupations » (*Teaching to Transgress*, p.105). L'enjeu est dès lors de produire des alternatives pour se faire entendre, pour articuler des théorisations féministes qui ne soient pas limitées à l'expérience des femmes blanches de classe moyenne. Accéder au pouvoir de la théorisation, c'est s'affranchir de l'orthodoxie oppressive, entretenue par le féminisme occidental.

Après son premier essai dont l'enjeu était de documenter l'histoire des femmes noires, son deuxième essai, *Théorie féministe. De la Marge au centre*, publié en 1983 (sa traduction en français en 2017) marque un pas supplémentaire en regard des limites et écueils dénoncés par les groupes étatsuniens de féministes et lesbiennes noires et de couleur de la fin des années 1970 et du début des années 1980.

Elle présente les marges comme le lieu où elle se situe (« *I'm located in the margin* », *Yearning: Race, Class and Cultural Politics*, p.153), d'où elle parle (« *Speaking from margins* », *ibid.*, p.152) et « l'espace de sa théorisation ». Il ne faut pas voir dans l'affirmation de cette position, une marque de romantisation de la marge. La marge n'est pas seulement appréhendée comme un site de déprivation, un site d'oppression, mais aussi (surtout) une marginalité choisie comme site de possibilité radicale, comme site de résistance.

Dans son deuxième essai, par le titre même, elle revisite clairement la manière de penser les rapports entre marge et centre. Elle souligne la position privilégiée que permet celle des marges, à savoir une double connaissance, un double point de vue, alors que la position du centre définit un point de vue unique, limité à son propre espace, monde. Ce double point de vue permet de gagner à la fois en complexité et en inclusivité.

Et de fait, pour elle, se pose la nécessité de théorisations et d'actions/luttes inclusives (qui parlent à/de toutes les femmes), voire des théorisations produites depuis les marges. Pour ne pas laisser en marge de la réflexion et de l'action les femmes noires plutôt pauvres, il s'agit dès lors de déplacer les points de vue, de les multiplier et de les interroger.

Une véritable révolution théorique a été opérée en introduisant de nouveaux questionnements et en proposant de nouveaux concepts pour la compréhension des formes de domination, comme celui

d'intersectionnalité (forgé par la juriste Kimberlé Crenshaw dans un article en 1989). Un changement paradigmatique majeur est opéré avec ce que la féministe africaine-américaine Patricia Hill Collins a construit comme « la matrice de domination » (1990) : à la place d'un modèle additif s'est imposé celui de l'imbrication, de l'emboîtement. Ces théorisations remettent en question la prééminence d'un rapport social sur les autres et appellent à prendre en compte la pluralité et l'imbrication des oppressions, l'articulation du racisme, sexisme, classisme, sexualité.

Ces perspectives déterminent des ruptures sur le plan épistémologique avec une certaine conception de la production théorique. Les discours mettent en jeu un sujet situé (et non le sujet universel de la philosophie classique occidentale). Les points de vue sont situés : le monde (militant) féministe hégémonique est celui porté par les femmes étatsuniennes blanches de classe moyenne, fondé par conséquent sur un certain point de vue. Dès lors, le savoir produit est lui-même situé. Les questions centrales à poser sont : qui parle ? À qui ? De qui ? Il est dès lors proscrit de parler à la place des premières personnes concernées. Dans la mesure où bell hooks conçoit la théorie comme pratique de libération, elle critique l'enfermement des pensées féministes dans un cercle limité, leur caractère académique et abstrait, ce qui les rend particulièrement inaccessibles aux femmes opprimées directement concernées, notamment les femmes analphabètes. Pour elle, il s'agit très clairement d'échapper à de telles formes d'élitisme, de sortir, et de faire sortir les productions du cercle des seules personnes lettrées : « Les idées théoriques et la pensée critique n'ont pas besoin d'être transmises uniquement par l'écrit ou seulement dans l'université. Alors que je travaille dans une institution majoritairement blanche, je demeure intimement et passionnément engagée avec la communauté noire. Ce n'est pas comme si j'allais discuter sur le fait d'écrire et de penser sur le postmodernisme avec d'autres universitaires et/ou des intellectuels et ne pas discuter de ces idées avec les gens noirs des groupes défavorisés non universitaires qui sont ma famille, mes amis et camarades » (*Yearning*, p.30).

Visant l'accessibilité, elle se montre particulièrement critique à l'endroit du modèle académique de textes théoriques : « travail qui est hautement abstrait, jargonnant, difficile à lire, et contenant des références inconnues » (*Teaching to Transgress*, p.64).

L'enjeu central pour elle est de (faire) sortir le féminisme de son caractère confidentiel, élitiste, qui ne s'adresse et ne concerne que quelques-unes, pour devenir un mouvement de masse révolutionnaire, qui transforme radicalement la société, qui touche donc toutes et tous, femmes

comme hommes, pauvres comme riches, noir·e·s comme blanc·he·s, jeunes comme vieilles/vieux, straight comme gays... car le «*féminisme est pour tout le monde*» (2000).

Ainsi, ce qui est mis en exergue, c'est l'absence des marges, dans les théories, actions et luttes féministes, la non-prise en compte des femmes dans leur pluralité, des expériences sociales dans leur diversité, la non-interrogation des féministes (blanches) sur leur propre position dans l'ordre social, sur les privilèges qu'elles pouvaient tirer de la structure sociale, qui, en raison de l'histoire (mise en esclavage, de colonisations, de ségrégations, lois Jim Crow), leur a permis d'assujettir et de dominer d'autres femmes.

Le fait que ces approches restent invisibilisées au sein du champ académique, et déconsidérées dans les champs institutionnels et militants hégémoniques, éclaire les rapports de pouvoir et les luttes qui traversent les interactions entre l'hégémonie et les marges. L'un des apports majeurs de bell hooks est d'avoir contribué à introduire dans les analyses de l'oppression la triple dimension de race, de classe et de sexe. Sa perspective critique qui interroge l'impérialisme capitaliste raciste et hétérosexiste de la société étatsunienne apporte la notion centrale d'imbrication, d'articulation, de simultanéité des oppressions qui s'exercent sur les femmes noires, plus largement sur les femmes racisées, minorisées, marginalisées. Ce qui est posé comme relevant de l'universalité est remis en question.

LE CHAMP DES REPRÉSENTATIONS À L'INTERSECTION DE CLASSE, SEXE ET RACE

Dans sa réflexion, bell hooks souligne l'importance des images, des représentations comme véhicules de représentations stéréotypées racistes/sexistes/classistes. Dans ses cours théoriques, elle considère l'analyse cinématographique comme un levier efficace pour conscientiser: «[Les questions posées par la culture populaire] peuvent être et sont un espace puissant d'action, de remise en question et de changement.» (*Outlaw Culture: Resisting Representation*, p.5). En effet, les images des populations noires participent à renforcer la suprématie blanche, y compris lorsqu'elles sont produites par des artistes noir·e·s par racisme intériorisé. De manière générale, les médias de masse sont racistes, offrant peu, voire pas de modèles pour les populations noires. Se diffusent ainsi des manières hégémoniques de voir, penser, être. Beaucoup de ses textes portent sur

les films par lesquels les populations noires sont exposées à des représentations d'elles-mêmes. Pour elle, le domaine de la représentation est un site de luttes: «There is power in looking» (*Black Look: race and representation*, p.115). À l'époque de l'esclavage, les personnes esclavagisées n'avaient pas le droit de regarder, elles devaient garder la tête baissée. Dans cet essai, *Black Look: race and representation* (1992), elle propose de rompre avec une manière binaire/dualistique de penser les bonnes/mauvaises images, de faire de la place à des images transgressives. Mais si on transforme les images sans changer de paradigmes, sans changer les perspectives, les manières de regarder, les effets seront limités. C'est dans ce sens qu'elle propose la notion de «regard oppositionnel».

POUR TERMINER

Force est de reconnaître l'impact des paradigmes, issus des féminismes en marge, des figures d'*outsiders*. En rupture avec le monolithisme de la théorisation féministe reposant sur le présupposé qu'elle vaudrait pour tout le monde, quels que soient les contextes, et sur la prééminence de l'oppression de sexe, le caractère pluriel des expériences, des situations, des oppressions est vigoureusement affirmé. Ces courants, concepts et approches produits depuis la marge, invitent ainsi à transformer les théories et pratiques féministes, sans jamais perdre de vue le projet politique. Le succès de la notion d'intersectionnalité en est une parfaite illustration. En effet, comme le souligne Patricia Hill Collins, ce concept que l'on doit à des théorisations en lien avec les marges, est maintenant inscrit dans les programmes des Études féministes et Genre, et plus largement traverse les disciplines et les pays (Hedjerassi, 2017). Pour autant, cette mise au centre expose à une perte de sa portée politique et de sa valeur subversive: Sirma Bilge (2015) analyse le «blanchiment» dont a fait l'objet cette notion, Fatima Ait Ben Lmadani et Nasima Moujoud (2012) pointent l'oubli des premières concernées, alors que cette théorisation visait précisément à répondre à l'insuffisance de l'appareil conceptuel et juridique disponible. La théorisation féministe n'a de sens qu'articulée aux enjeux de transformations sociales, et à une praxis transformatrice «si nous voulons que le mouvement féministe puisse progresser afin de mettre fin aux oppressions et enfin transformer notre réalité actuelle» (*De la marge au centre*, p. 290).

BIBLIOGRAPHIE

- * Fatima Ait Ben Lmadani, Nasima Moujoud, « Peut-on faire de l'intersectionnalité sans les ex-colonisé-e-s ? », *Mouvements*, 2012/4, n° 72, p. 11-21.
- * Sirma Bilge, « Le blanchiment de l'intersectionnalité », *Recherches féministes*, 2015, vol. 28, n° 2, p. 9-32.
- * Nassira Hedjerassi, « Intersectionnalité », in C. Bard & S. Chaperon (éd.), *Dictionnaire des féministes. France - XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris : PUF, 2017.
- * Patricia Hill Collins, « The Social Construction of Black Feminist Thought », *Signs*, 1989, vol. 14, n° 4 : *Common Grounds and Crossroads: Race, Ethnicity, and Class in Women's Lives*, p. 745-773.
- * Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York : Routledge, 2000.
- * Patricia Hill Collins, « Learning from the Outsider Within: The Sociological Significance of Black Feminist Thought », in Sandra Harding (ed.), *Feminist standpoint theory reader: Intellectual & political controversies*, New York : Routledge, 2004, p. 103-126.
- * bell hooks, *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*, Boston (MA) : South End Press, 1981.
- * bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston (MA) : South End Press, 1984.
- * bell hooks, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston (MA) : South End Press, 1989.
- * bell hooks, *Yearning: Race, Class and Cultural Politics*, Toronto : Between-the-lines, 1990.
- * bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, Boston (MA) : South End Press, 1992.
- * bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, New York : Routledge, 1994.
- * bell hooks, *Outlaw Culture: Resisting Representation*, New York : Routledge, 1994.
- * bell hooks, *Art on My Mind: Visual Politics*, New York : New Press, 1995.
- * bell hooks, *Bone Black: Memoirs of a Girlhood*, New York : H. Holt & co., 1996.
- * bell hooks, *Reel to real: race, sex and class at the movies*, New York : Routledge, 1996.
- * bell hooks, *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, Londres : Pluto Press, 2000.
- * bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris : Cambourakis, 2015 (trad. par Olga Potot).
- * bell hooks, *Théorie féministe. De la Marge au centre*, Paris : Cambourakis, 2017 (trad. par Noomi B. Grüsigg).
- * bell hooks, *Apprendre à transgresser. L'éducation comme pratique de la liberté*. Paris/ Montréal, Syllepse/M Éditeur, 2019 (trad. par Margaux Portron).
- * bell hooks, *Tout le monde peut être féministe*. Paris : Éditions divergences, 2020 (trad. par Alex Taillard).
- * Chandra Talpade Mohanty, « Under western eyes: feminists cholarship and colonial discourses », *Feminist Review*, n° 30, 1988, p. 61-88 (« Sous les yeux de l'Occident : recherche féministe et discours colonial » in Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe : pour une épistémologie de la domination*. Paris : PUF, 2009, p. 148-182).

Discussion entre Lola Fontanié et Danaé Seigneur,
3 mars 2021



Rachele Borghi est militante féministe queer, performeuse, pornoactiviste, maîtRE de conférence en géographie sociale à la Sorbonne Université, aujourd'hui détachée à l'École Supérieure d'art et de design de Marseille Méditerranée. Ses recherches portent sur la déconstruction des normes et des rapports entre pouvoir et corps dominés et marginalisés. Selon ses propres termes, son sujet de recherche géographique concerne non pas un lieu mais les corps. En 2020 est sorti aux éditions Daronnes son ouvrage *Décolonialité et privilège - Devenir complice*. Deux ancienx étudiantx, à présent artistes, s'entretiennent à propos de la conférence-performance réalisée en 2017 par Rachele Borghi à l'ÉSACM, ainsi que d'un workshop qu'elle a animé l'année suivante. Ce texte mêle leur conversation

et des extraits retranscrits de la conférence. Als se remémorent les moments forts du workshop, les conseils et les multiples outils partagés, ainsi que la présence de Rachele Borghi.

[Inclusive grammaire d'alpheratz]

LOLA Du coup je n'étais pas à la conférence, je l'ai juste vue rediffusée en vidéo et tu disais qu'il y avait des choses qu'on ne voit pas dans la captation de la conférence, comme par exemple le moment où elle distribue des papiers au milieu, et je me souviens que quand j'ai vu la captation je ne comprenais pas du tout, parce qu'on voit qu'il y a quelques personnes qui se lèvent et qu'il y a du mouvement, mais on ne voit pas du tout Rachele dans le public, et c'est trop bizarre, on ne comprend pas du tout ce qui se passe.

DANAÉ Mais oui, c'est le moment où elle dit «en grève du discours dominant», elle se lève, elle met de la musique et après on ne sait pas ce qu'il se passe. En fait, elle est passée dans les rangs, elle a distribué des tracts. Je crois que j'ai toujours la feuille quelque part, qui est un discours militant qui est super intéressant d'ailleurs.

LOLA Qu'elle a écrit ?

DANAÉ Non, je ne crois pas, il faut que je retrouve le papier. C'est peut-être un texte dont elle avait parlé un peu plus tôt, je ne suis pas sûrx. Donc, elle est passée dans le public, elle courait, elle répondait éventuellement à, pas forcément des questions, c'étaient des petites remarques en coup de vent. Et ensuite elle a commencé à passer à chaque bout de rangée et elle chuchotait à l'oreille de la personne la plus proche «La parole ne se prend pas elle s'arrache». Et elle demandait de faire passer et du coup il y a eu une sorte de mouvement dans tout l'amphi. Les gentes se levaient pour pouvoir se chuchoter à l'oreille ça, pendant qu'elle commençait à répandre la phrase à d'autres bouts de rangée. Et c'est pour ça qu'à un moment on voit Sophie qui se lève et je sais plus qui lui dit, mais du coup voilà on voit Sophie au premier rang qui se lève, quelqu'un lui parle et elle va s'asseoir. Et c'était un moment super beau, assez fort de sa conférence.

LOLA C'est étrange, on ne voit jamais le public qui est corporellement engagé pendant une conférence. Als peuvent poser des questions, etc., mais là il y avait vraiment un mouvement et c'était très intrigant parce que je n'arrivais pas à savoir, à comprendre l'énergie de pourquoi als bougeaient, si c'était pour partir, ou autre.

DANAÉ Et puis il y avait une sorte de fébrilité dans l'attente de recevoir ce mot qui était chuchoté parce qu'on ne savait pas ce qui arrivait, et moi je me souviens que j'étais à un bout assez éloigné de la rangée donc je voyais les gentes qui se levaient, qui se disaient la chose, qui se rasseyaient et ça venait petit à petit jusqu'à moi. C'est drôle, t'es dans l'attente, tu ne sais pas ce qui va arriver et en fait cette petite phrase, elle est super forte.

« En grève du discours dominant »

« En grève ! »

Elle lance la musique, une musique forte, guitare électrique, pas de parole, juste une boucle qui tourne, et elle se lève. Elle prend une pile de feuilles qu'elle avait placées à sa gauche, à côté de son bureau, et descend de l'estrade de l'amphi. Elle pose une feuille à chaque bout du premier rang et fait le tour. Le cadrage ne nous autorise pas à voir grand-chose, elle s'active, court d'un bout à l'autre de l'amphi en distribuant ses feuilles. Parfois on voit quelqu'un qui se lève pour en prendre. Parfois on voit juste une feuille qui est passée. Parfois on ne voit rien. On sent qu'il se passe quelque chose. La musique toujours à fond. Rachele remonte sur l'estrade par l'autre bout que celui par lequel elle en était descendue, reste debout à son bureau et commence à réciter un texte. Peut-être celui écrit sur la feuille ? Elle lâche le micro qu'elle tenait et se remet à courir pour rejoindre le bout de l'estrade, en descend. On ne voit plus rien pendant un temps, puis deux personnes se lèvent et se chuchotent quelque chose, puis deux personnes au-dessus, les têtes tournent de droite à gauche, quelqu'un traverse l'amphi, puis quelqu'un d'autre, Rachele s'est rassise à son bureau. La musique devient cacophonique. Rachele continue de réciter un texte en tenant son micro.

La musique s'arrête net. Rachele reprend sa conférence, légèrement essoufflée.

LOLA Et il y avait autre chose aussi que j'ai remarqué, mais peut-être que c'est juste une remarque, sa conférence est rythmée par différentes performances, de courtes performances, et à chaque fois, j'ai l'impression, mais peut-être que je me trompe, qu'à chaque fois elle passe d'une identité à l'autre, donc de la personne qui fait la conférence à la personne qui fait une performance. Elle déplace le micro, et elle le pose sur un socle qui est à côté de son bureau. Donc elle se lève et elle prend le micro. Et il y a toujours des gestes comme ça qui sont finalement assez précis, comme une mise en scène.

DANAÉ Oui c'est ça, elle déplace quelque chose, on sent vraiment qu'elle passe à une autre partie de sa conférence avec son corps.

LOLA Et c'est étonnant, parce que je me souviens que plusieurs fois elle énonce qu'elle n'est pas artiste et qu'elle se sent un peu parfois mal à l'aise à l'idée de faire de l'art. Alors qu'elle a quand même un vocabulaire de performance qui est très précis, je trouve qu'elle sait très bien ce qu'elle fait. C'est très juste à chaque fois.

La conférence recommence. Rachele se trouve au bureau sur lequel se trouve son ordinateur, une bouteille d'eau, un micro, des notes. À sa gauche se trouve un socle, blanc, vertical. Il est plus haut que son bureau. C'est environ à la trente-septième minute, lorsqu'elle parle de l'importance de l'engagement direct de son corps sur le terrain de recherche, qu'elle se lève, une diapo « *flashback* » projetée. Elle prend ses notes et le micro qu'elle pose sur le socle. Debout face à lui, face à nous, elle nous lit ce qu'elle a écrit. Elle arrête de lire sur une question : « est-ce qu'il y a une personne volontaire parmi vous ? » et reprend ses notes et le micro pour se remettre au bureau. En plus des gestes, un « alors... » vient ponctuer la transition entre ces deux paroles.

DANAÉ Pendant le workshop avec elle qui a eu lieu l'année d'après, elle disait que c'était difficile de se sentir légitime comme performeuse alors qu'elle n'était pas allée en école d'art. Pourtant elle vient d'un milieu assez performatif, aussi bien du côté de l'enseignement que du côté du *postporn*, elle est complètement légitime dans tous les cas. C'est drôle de voir à quel point elle a pu faire une impression forte chez certains, je me souviens j'étais en première année, j'étais là « Ouah, c'est trop bien les conférences qu'on a en première année, je suis impatient de voir la suite ».

LOLA Ah oui ! En première année c'est une grosse claque.

DANAÉ Je pense qu'il y en a qui n'ont pas du tout aimé d'ailleurs dans ma promo, à l'époque (2017).

LOLA Comme le workshop, il y en a qui n'ont pas du tout accepté ou je ne sais pas, aimé.

DANAÉ Le workshop, j'ai même l'impression que c'est encore autre chose. Le workshop, il y a même des personnes qui l'ont ressenti comme une violence. Alors que la conférence disons qu'il y en a qui n'étaient pas très convaincus ou qui ne comprenaient pas trop ce qu'elle essayait de faire passer.


LOLA Toi, tu l'as ressenti comme une violence le workshop ?


DANAÉ Non. Non au contraire, pour moi le workshop c'était une sorte de câlin et c'était trop agréable, trop sympa, en plus avec Sophie qui disait qu'elle voulait apprendre des choses avec nous, pour moi c'était une super semaine, ce workshop.

LOLA C'était trop bien que Sophie soit là. Je me souviens qu'au début, je n'ai pas perçu ce workshop comme violent, plutôt comme dur, et c'est peut-être pour ça qu'il y en a plusieurs qui n'ont pas réussi à intégrer


cette expérience. Ce n'est pas le workshop qui est violent, mais c'est qu'elle te met face à ta propre violence.


 C'est ça oui.


 Et ça, c'est violent. C'est dur de savoir quoi faire de ça. Et je me souviens qu'à un moment, ça devait être dans les premiers jours, il y avait une petite pause dans le workshop et j'étais allée voir Rachele en lui disant « Mais qu'est-ce que je fais de cette culpabilité d'avoir des privilèges ? » Et elle m'avait dit que ce qui était important, en fait, c'était d'en faire une force, d'en faire un outil pour redistribuer justement ces privilèges, d'en faire des ressources à collectiviser. Si tu n'arrives pas à trouver quelque chose de positif à faire avec ça, c'est difficile de l'accepter tout court.


 Je pense que comme j'avais déjà fait tout ce chemin, j'ai pu ressentir ce workshop comme quelque chose de très doux et d'agréable, parce que j'étais entourée. On discutait de sujets que je connaissais et je me disais « C'est bon, c'est pas moi qui m'imagine certaines choses, ce sont des systèmes qui sont en place ». C'était plus facile pour moi, j'ai fait de la sociologie, et l'un des premiers trucs que l'an des profs a dit, c'est : « Vous allez voir on va parler de choses qui vont être très violentes à intégrer, et vous allez vite vous rendre compte que si vous voulez en parler à d'autres personnes, ça va être un moment très violent pour als. » C'est tout un moment compliqué où tu ne sais pas jusqu'où tu dois dire les choses parce que tu sais à quel point ça peut être difficile de l'entendre.


 Rachele a réussi à toujours être très juste et bienveillante tout en étant précise.

 J'étais assez impressionnée, ça se voit qu'elle travaille là-dessus depuis un temps assez long, quand justement quelqu'un avait une opposition, une question, qui ne comprenait pas quelque chose, elle avait toujours la réponse que j'aurais aimé avoir dans ce genre de situation. C'est-à-dire une réponse qui n'est pas agressive et qui en plus est vraiment informative.


 D'ailleurs ça avait été l'une des questions principales de la fin du workshop, où on s'était dit : « Mais comment on pourrait faire pour avoir toujours la bonne réponse ? » Je ne sais pas si tu t'en souviens. Et que Rachele, ou je ne sais plus comment ça s'était passé, mais on en était venu à dire que la bonne réponse c'est peut-être aussi une référence ou un livre, ou quelque chose comme ça, qui fait que ce n'est pas à toi de la donner, c'est à la personne d'aller la chercher, toi tu lui donnes juste l'outil et la personne, c'est à elle de se renseigner.

 C'est ça, et du coup toi d'un côté t'es moins fatiguée de devoir réexpliquer tout le temps les choses et la personne en face arrivera peut-être plus facilement à faire le chemin si ça vient d'elle. J'ai trouvé ça super. Il n'y a pas longtemps j'ai retrouvé les petites cartes qu'on avait faites, j'en avais gardé plusieurs. Avec des remarques et au dos un lien vers un drive qu'on avait commencé.

 Dans la conférence il y a un moment où elle se met nue, et on ne voit pas du tout le public. Rachele disait qu'elle s'était posé la question de comment ça pouvait être reçu... Je ne sais pas s'il y a eu une réaction, ou pas.

 Je ne me souviens plus. Je ne sais pas si elle nous avait prévenu ou pas, parce que pendant le workshop elle a fait très attention à chaque fois de dire : « Voilà, à partir de maintenant, il y aura de la nudité. » Je crois qu'elle ne l'a pas fait parce que c'était un moment plus performatif et qu'il n'y avait pas l'idée de former un groupe peut-être un peu plus intime. Mais on en avait reparlé à la fin, je ne sais plus s'il y a le moment questions-réponses parce qu'elle avait dit qu'elle avait envoyé un mail à Sophie qui disait « Est-ce que la nudité est autorisée ? », et que Sophie avait répondu « Haha, oui bien sûr ! » Et je trouvais ça super comme échange.

Elle s'arrête, prend le micro, le pose sur le socle. Fait passer la diapo « *flashback* » pour laisser apparaître une image d'elle et de Slavina « *King kong girls* » sur scène, presque nues. Une musique plutôt douce se lance. Rachele lit, debout face au socle. Elle s'arrête de lire et pose les feuilles sur le socle. Elle se baisse pour enlever ses chaussures, déboutonne son pantalon, le retire et le pose sur le bureau avec sa culotte. Elle enlève son premier pull puis son deuxième, puis son t-shirt qu'elle pose à nouveau sur son bureau. Elle se remet face au socle, prend le micro et reprend sa lecture. La musique s'arrête, on n'entend plus que sa voix, elle est face à nous. Elle s'arrête, prend ses feuilles, les pose sur le bureau. Elle se saisit d'un de ses vêtements et vient le poser sur la chaise avant de s'y asseoir. Elle prend le micro. Reprend la conférence.

 De ce que je me souviens elle n'annonce pas sa nudité à elle, mais elle annonce quand elle commence à parler du *postporn* et des workshops auxquels elle a participé, enfin des ateliers, elle parle d'atelier, elle dit juste qu'il va y avoir des images avec du nu, mais elle n'annonce pas du tout le moment où elle se déshabille.

DANAÉ Je ne sais plus si c'était pendant les questions-réponses ou pendant le workshop, mais elle avait dit qu'étant donné qu'on était en école d'art et qu'on voyait des personnes nues en première année, elle s'était dit qu'elle préférerait ne pas nous demander en quelque sorte l'autorisation, parce qu'elle pensait que ça enlevait de la force à l'instant. Mais pendant les conférences il y a toujours des personnes qui partent à des moments parce qu'elles ont des impératifs ou bien que finalement ça ne les intéresse pas et à partir du moment où elle s'est mise nue il n'y a personne qui est parti jusqu'à pratiquement la fin. Personne n'est parti, je ne sais pas si les gentes étaient beaucoup plus attentifz parce qu'elle était en performance, s'als n'osaient pas partir, je ne sais pas. Il n'y a pas eu de réaction très forte en soit. Je crois qu'au final, ça commençait à venir assez logiquement, c'est un insert qui ne me surprenait même pas, vu tout ce qu'elle nous avait dit, le fait qu'elle nous avait dit à un moment qu'elle avait fait des conférences nue, dès qu'elle a commencé à se mettre nue on était là : « Ah, bah oui c'est normal. »

LOLA D'ailleurs, ça, elle le raconte de manière assez drôle dans la conférence. Elle est avec une artiste, Slavina, avec qui elle a fait des performances, c'était des lectures il me semble, des lectures de textes. Je crois que c'était certainement l'une des premières performances qu'elle faisait sur scène avec un public, et donc peu de temps avant la performance Rachele elle était là : « Bon alors, comment est-ce qu'on s'habille, qu'est-ce qu'on met ? » Et l'artiste lui disait : « Oh ! T'inquiète pas, on verra... » et puis, un peu plus tard, « Bon alors, comment on s'habille, qu'est-ce qu'on fait ? » Et vraiment dix minutes avant la performance, l'artiste lui a dit : « Viens, on y va toute nues juste avec une veste pour pas avoir froid. » C'est aussi un costume finalement la nudité.

DANAÉ Ça revient sur la question de se sentir plus fortz dans un groupe. Elle parlait du fait qu'elle ne l'aurait pas fait toute seule. Maintenant elle y arrive seule, mais uniquement parce qu'elle a eu quelqu'un et qu'elle s'est dit : « Bah oui, je me sens forte et j'ai envie de le faire et la nudité c'est une force. » Et puis ensuite tous les retours des personnes sur internet. Il y a un moment où elle fait écouter des gentes qui disent à quel point c'est horrible ce qu'elle fait.

LOLA À propos de la première conférence qu'elle fait où elle s'est mise nue à Bordeaux ? Oui, ce sont des voix enregistrées qui lisent les commentaires et oui, c'est une horreur. Et après, dans la conférence elle parle aussi de comment ça, ça a posé problème par la suite dans son travail à l'université, parce qu'il y avait des gentes qui se plaignaient

qu'elle soit enseignante alors qu'elle s'était mise nue pendant l'une de ses conférences.

DANAÉ Quand elle a passé l'enregistrement, là par contre il y a eu plus de réaction que quand elle s'est mise nue j'ai l'impression. Parce que justement la plupart des personnes dans la salle étaient assez outrées de ce qui se disait. Voilà, qu'als soient intéressés ou pas par la conférence de Rachele, les paroles étaient de toutes façons tellement violentes, on se regardait et on se disait que c'était incroyable.

LOLA Oui, en plus il me semble que quand t'arrives à ce passage là où t'entends les enregistrements, elle ne pose pas du tout de contexte. Il me semble m'être dit : « Mais qu'est-ce que c'est ? » Tu ne connais pas la source, le contexte de ces paroles, et c'est très violent.

DANAÉ Oui, on ne s'attendait pas à ça non plus.

Rachele lance un enregistrement d'elle-même qui commente cette expérience de conférence à Bordeaux. Elle raconte comment sa nudité n'a pas été évoquée.

« *Flashback* ».

Un homme parle, lui annonce qu'elle a un poste de maitrE de conférences en géographie et aménagement. Rachele reprend la parole. Elle raconte qu'au moment où elle a eu ce poste, la vidéo de la conférence qui a été mise en ligne a attiré l'attention de tout un tas de sites d'extrême droite catholique observatoire du genre, etc.

« Trigger warnings, propos grosfobique, transfobique, sexiste, taréfobique, langage violent » s'affiche derrière elle. Des enregistrements de voix différentes sont diffusés. Chaque voix commente, insulte, violente la performance de Rachele. Les commentaires s'enchaînent, tous plus horribles et dominants, violents, les uns que les autres. Les voix cessent, la diapositive disparaît, Rachele reprend la parole.

LOLA Pour revenir au workshop, moi je n'avais jamais fait d'atelier *drag king* avant.

DANAÉ Hum, moi non plus.

LOLA Toi non plus. Ça aussi c'était trop bien, c'était même l'un des plus beaux moments du workshop je trouve, ou en tout cas des moments les plus « réunissants », enfin je ne sais pas. Où on jouait touz le même jeu, peu importe, on jouait touz le même jeu.

DANAÉ Et puis tout ce moment de transmission du savoir, où elle nous donnait des petits trucs, comment on se fait une barbe avec ses propres cheveux pour que ce soit de la même couleur.

LOLA Comment juste en rebroussant un peu ses sourcils tu arrives à avoir un effet un peu plus masculin. Le coup de la chaussette aussi dans le pantalon ou de la capote remplie de coton. Et aussi je me souviens qu'elle avait bien dit que c'était important pendant l'atelier de ramener des habits assignés homme, mais qui ne t'appartiennent pas à toi, qu'en fait c'est important dans cet atelier-là de prendre des choses qui ne t'appartiennent pas.

DANAÉ Oui c'est vrai, je me souviens maintenant que même si on avait déjà ce genre d'habits, il fallait essayer d'en emprunter, d'en trouver d'autres.

LOLA Et jusqu'au détail, que le caleçon, les chaussettes, c'était important, tout était important.

DANAÉ Je me souviens que je n'avais pas d'autres chaussures et du coup Rachele m'avait prêté les siennes. Pour que je n'ai pas les mêmes chaussures.

LOLA Et t'avais coupé tes cheveux non ?

DANAÉ Oui ! D'ailleurs je les ai gardés pendant un moment ces cheveux.

LOLA C'était Éden qui te les avait coupés ?

DANAÉ Oui, d'ailleurs, depuis, Éden me coupe les cheveux régulièrement.

LOLA Oui j'ai vu qu'il a une chaîne de coiffure queer.

DANAÉ *Queer cut*, oui. Ce moment je l'ai beaucoup aimé aussi parce que de toutes façons j'allais me faire couper les cheveux et je me suis dit : « Mais ce serait trop bien de le faire à ce moment-là ! » Parce qu'il y avait vraiment une idée de rentrer dans un personnage.

LOLA Ce n'est pas juste un déguisement, là tu modifies ton corps.

DANAÉ Rien que le fait que certanz ont porté des *binders*, rien que là il y avait une modification de la forme du corps. Je me souviens que Rachele disait que même si vous n'avez pas de poitrine, c'est bien que vous le fassiez parce que vous ne vous tiendrez pas pareil, votre dos ne sera pas exactement dans la même position et ça vous fait entrer dans autre chose.

LOLA Oui et puis même Maxime qui a un pénis, elle lui avait dit que c'était important qu'il se rembourne aussi le caleçon que les accessoires ont vraiment chacun leur place peu importe ton identité, tout a un sens.

DANAÉ Quel que soit ton genre tu peux faire du drag. Et j'ai trouvé ça passionnant parce que dans le milieu drag queen on se rend compte qu'il y a plein de femmes trans qui ont développé ce milieu alors qu'on a l'idée que c'est surtout les mecs. En fait non, il y a plein de personnes trans dans ces milieux et ça ne pose absolument pas problème de faire du drag même si tu performs un genre que tu performs déjà dans la vraie vie. Elle nous disait que comme on performait notre genre en permanence on ne faisait que performer un autre genre de manière un peu plus poussée [à l'occasion du workshop, c'est de cette manière que nous avons approché la question du drag, mais cette pratique est plus variée et propose bien d'autres façons d'appréhender le genre]. On jouait à être plus que ce que sont les « hommes ». On allait essayer de prendre tout ce qui pouvait rappeler la masculinité sans exception.

LOLA Et il y avait aussi beaucoup d'humour, à la fin quand elle nous a demandé de trouver une identité, un nom, raconter l'histoire de notre personnage, on n'arrêtait pas de rigoler. Je me souviens de celui qui écoute de la house en buvant des cafés sur des terrasses parisiennes. Ou celui de Sophie, le colon ou l'explorateur.

DANAÉ Et puis Rachele qui disait « Moi, je suis prof à la Sorbonne ! » et du coup c'était encore plus drôle puisqu'elle se mettait à parodier des gentes qu'elle voyait tous les jours.

LOLA Je me souviens qu'elle nous avait raconté qu'au début, quand elle avait commencé à faire du Drag King son personnage c'était plutôt un homme du milieu commercial plutôt auto-entrepreneur, costard cravate, capitaliste. Et que, maintenant, ça avait changé et que c'était plus des intellectuels d'université. Et je me demande si à un moment elle n'avait pas fait un rapprochement entre le fait que tu t'appropries aussi une image ou un stéréotype de quelque chose qui a exercé, qui exerce, une domination sur toi.

DANAÉ Moi je me suis rendu compte qu'en fait j'avais complètement parodié un de mes oncles. J'étais là « Je suis un motard », j'avais exactement la moustache et la petite barbiche qu'il a, je ne m'en étais pas rendu compte. J'imagine que, inconsciemment, je suis allé plonger dans des stéréotypes de masculinité que j'avais autour de moi : « J'écoute du rock, je suis en moto, j'ai ma veste en cuir. »

LOLA J'ai plein de photos de ce moment-là. Par exemple, là je crois qu'elle nous montrait comment changer la position de ses lunettes, qu'elle les faisait un peu avancer sur son nez. Là, il y a tous les accessoires, c'est assez drôle d'ailleurs comment il y a aussi du maquillage, de l'artifice.

DANAË Le côté *do it yourself* était trop bien. Ah oui, les cabines pour se changer c'était chouette aussi.

LOLA La barbe bleue ! J'avais oublié ! Parce que Éden avait les cheveux bleus.

DANAË Du coup ça lui avait fait une barbe assortie, c'était trop bien.

LOLA Ah oui, et Maxime aussi, il avait collé des poils dans sa barbe.

« Tout le monde peut participer à l'atelier Drag King, même les hommes évidemment. Les hommes aussi peuvent se réapproprier les codes de la masculinité. »

Rachele prépare la table avec tous les appareils. Tout d'abord il faut inhiber ce qui est assigné féminin. Les seins. Chacun notre tour nous allons dans des cabines faites avec des tables placées à la verticale et des plaids tendus pour placer une bande de gaze autour de notre poitrine. Les seins s'aplatissent, se déplacent vers les côtés et ne forment plus qu'un léger relief en dessous des clavicules, comme des pectoraux musclés. Puis on enfile ce qui provient d'un frère, d'un ami, d'un amoureux : un t-shirt, une chemise, une veste. Le haut c'est fait. Maintenant le bas. Cette fois-ci c'est plus simple, il ne s'agit pas d'enlever mais d'ajouter. Rachele nous montre comment fourrer une capote avec du coton et comment la modeler pour arriver à la forme du pénis. J'enlève ma culotte et place cette extension contre mon pubis, puis enfile un caleçon. Même les sous-vêtements doivent être masculins, plus rien d'assigné féminin. C'est le caleçon de Maxime. J'enfile mon jogging par-dessus, il est à moi, mais je l'ai acheté au rayon homme. J'admire la bosse nouvelle. La mienne est grosse, j'ai dû trop fournir la capote. Chaussettes, chaussures. L'habit est complet. Le corps ok. C'est le tour du visage. Rachele coupe une mèche de ses cheveux, la met dans un gobelet et se met à la couper en tout petits morceaux. Jusqu'à un certain point, jusqu'à ce que ce soit presque de la poudre. Elle dessine sur son visage les contours de sa bouche avec un bâtonnet de colle puis vient ajouter doucement la poudre de cheveux. Une barbe apparaît. Je reproduis ses gestes mais je ne me dessine qu'une moustache. J'aimerais bien avoir de la barbe. Mes hormones m'ont dotée de trois quatre poils noirs au menton, mais qu'est-ce que j'aimerais avoir une barbe. On passe aux sourcils. Avec un vieux mascara je les frotte dans le sens inverse des poils pour les rendre plus fournis,

plus hirsutes. Enfin les cheveux. Je les attache et ajoute un bonnet. Quel look. L'apparence c'est fait. Maintenant qui suis-je ? Parce que ce n'est pas moi cet homme, il a de moi bien sûr, mais il est quelqu'un d'autre aussi. Nous formons touz un cercle, on s'observe.

« Je m'appelle Jules. Je suis au chômage, j'habite chez ma mère. Voilà c'est moi. Un peu banal mon monsieur. Je suis certain que j'ai fait des études d'informatique aussi et que j'aime le rap. »

LOLA Il y avait vraiment un mélange entre nous. Elle proposait des expériences et aussi des moments où l'on se nourrit, où on essaye de contextualiser justement les expériences qu'elle nous fait vivre, où elle nous apporte énormément de contenus, énormément de livres, de photocopies.

DANAË Oui, on avait touz une bibliothèque.

LOLA T'as toujours les fanzines ?

DANAË Ouais. Ils étaient super, nos fanzines.

LOLA Ça c'était chouette. Ça matérialise tout de suite les pensées et les mots.

DANAË Ça avait déclenché des discussions à la suite du workshop, des interrogations chez chacun. Je me souviens que j'en avais reparlé avec des personnes du workshop, et on se disait « Ce post-it m'avait interpellé, t'en penses quoi ? ». Et ces échanges post-workshop je les ai beaucoup aimés.

LOLA Moi ça m'a beaucoup inspirée pour mon mémoire. Rachele a vraiment une place dans mon mémoire, hyper importante.

DANAË Je pense qu'entre son workshop et sa conférence, ça m'a donné de la force, comme elle en parlait, pour faire des choses par la suite. Toute ma vidéo sur le FRAC, je sais que c'est grâce à la force qu'elle a essayé de nous donner que j'ai pu la faire. Et j'aimerais bien l'envoyer à Rachele et lui dire merci.

LOLA Oui, je pense que je lui ai pas assez dit merci.

DANAË Je pense qu'elle était plus là pour déclencher un cheminement que de tout de suite nous emmener à des endroits. Du coup c'est normal de pas forcément avoir pu se rendre compte de l'impact tout de suite. J'étais hyper contenté qu'elle soit venue et j'ai pu lui dire merci d'être venue. Mais maintenant, trois ans après, j'ai encore plus envie de la remercier.

LOLA Oui, c'est ça en fait. C'est exactement ça. Parce que trois ans après, moi, elle est toujours là, elle est toujours bien là. Franchement c'était une super expérience, je suis tellement contente que ça se soit fait, quoi. Que Sophie l'ait invitée en fait, pour faire un workshop, parce

qu'en plus faire un workshop c'est encore plus qu'une conférence... Le workshop disons qu'elle te donne de la place beaucoup plus que dans la conférence et du coup t'as une attention toute particulière, un moment privilégié avec elle, et c'est vraiment trop trop bien.

DANAE Ouais on peut beaucoup plus facilement aller lui poser des questions, même la voir seule à seule...

LOLA Ah oui, du coup, tu disais que t'avais fait un rendez-vous, toi, après la conférence avec elle.

DANAE Oui mais du coup on avait fait un rendez-vous groupé avec Mauve, Cléo, et Édén. Et on l'avait faite venir en atelier de première année. En fait, on ne lui avait pas spécialement posé de questions, on lui avait surtout dit qu'on avait beaucoup aimé sa conférence, on lui avait un peu parlé de questionnements qu'on avait sur notre travail en école d'art. Et on lui disait qu'on avait envie qu'elle puisse poursuivre ça ailleurs, qu'on l'encourageait à le faire, parce qu'en tout cas pour nous ça avait eu un effet positif. Et, voilà, elle nous avait donné son mail aussi. Et du coup par la suite Édén a fait un stage avec elle.

LOLA Oui, j'ai un peu entendu parler parfois Édén dire qu'iel avait fait une performance avec elle. Donc c'est ça ?

DANAE Oui, c'est ça, c'était pendant un stage en fait. Voilà, Rachele était là : « Bah je vais faire une performance, est-ce que tu veux la faire avec moi ? » Et iel était : « Ben oui, c'est parti, j'ai envie d'essayer. » Et peut-être que ce serait intéressant de demander à Édén...

LOLA Son expérience, oui. T'as envie de dire autre chose sur la conférence ? Tu veux qu'on re-regarde un peu des passages ?

DANAE On peut, pourquoi pas.

« ...étant super stressée quand je parle dans des contextes d'art, où il y a des artistes, et des personnes qui s'occupent de ce genre de choses sur lesquelles moi j'ai une grande attirance, une grande admiration, et que j'estime beaucoup, et parfois je me sens un petit peu une voleuse, parce que je suis géographe, je ne suis pas artiste, je suis maîtRE de conférence à la Sorbonne et enseignante-chercheuse. Mais j'ai, on va dire, volé une série de, qui pour moi sont des outils, qui viennent du milieu de l'art, et surtout du milieu de la politique féministe. »

LOLA C'est exactement ce qu'on disait au début.

DANAE Alors que c'est super qu'elle se soit emparée de ces outils.

LOLA Et puis, d'ailleurs, à un moment dans sa conférence, elle dit que la conférence-même c'est une performance. Donc en fait c'est pas du tout déconnecté de sa pratique universitaire, etc.

DANAE Mais, en plus, elle nous avait passé des éléments de ses performances et elle nous encourageait à les reproduire, les diffuser. Par contre, là elle parle du fait qu'elle vole des outils. Alors qu'elle nous encourage à utiliser les siens. C'est intéressant de voir ça parce que ça montre aussi qu'elle-même, elle a des difficultés à se sentir...

LOLA Légitime.

DANAE Légitime, oui.

« Là où les choses ne sont pas si claires que ça. Là où on peut se glisser peut-être. C'est mettre là-dedans, explorer l'interstice, et parfois s'installer. »

Une musique d'ambiance commence. Une voix enregistrée résonne et se répète, se mélange.

« Je traverse la frontière de vos propres idées et m'installe juste là, où je veux être, où je regarde. Tel un insecte agacé, je mute. Que vous ne pourrez pas tuer. »

LOLA Il y a plein d'enregistrements aussi et de la musique.

DANAE Il y a des interludes sonores régulièrement. Du coup sa conférence était très très construite. On voyait qu'elle avait vraiment une volonté de faire une performance. Enfin, c'était pas une conférence avec des moments de performance j'ai l'impression que c'était...

LOLA Oui, toute une performance.

DANAE C'est ça. Qui allait crescendo jusqu'au moment où elle se déshabille.

LOLA Oui. Ah ben tiens ça je me demande si c'est pas le moment...

DANAE Oui c'est le moment.

LOLA J'avais oublié qu'il y avait de la musique à ce moment-là en fait.

DANAE C'est ça c'est le moment où elle commence à donner les tracts.

LOLA Et en fait on voit pas du tout le public.

DANAE C'est ça c'est dommage. Mais en même temps c'est normal, d'habitude on ne filme pas le public parce qu'il ne se passe rien. Là, personne ne savait qu'elle allait se glisser parmi nous.


LOLA Tu vois y'a juste des apparitions de gentes qui se lèvent comme ça.


DANAE Oui là, on était en train de se faire passer les tracts encore.


« Entrer en grève
En finir avec l'effort de se légitimer
En finir avec l'injonction à mobiliser les références scientifiques dominantes
En finir de demander sa place »

 Je le connais par cœur ce passage.

 Donc là elle dit la phrase.

 Oui donc là elle commence à passer sur le côté et elle chuchote à l'oreille de quelqu'un *La parole ne se prend pas, elle s'arrache.* et elle demande de faire passer. Là ça commence à passer de personne en personne. Et y a des rangs où les gentes ont dû se déplacer parce qu'ils étaient trop éloignés.

 D'ailleurs c'est assez drôle d'avoir voulu faire passer cette phrase-là, qui est quand même une phrase hyper forte, mais de manière pas du tout... justement, sans la crier tu vois sans l'entendre vraiment la rendre publique. Il y a de la musique à fond, les gentes se la chuchotent.


 C'est une façon très confidentielle de faire passer une phrase qui demande justement de prendre de la place.

 De crier quoi. Toi, t'as vu des performances de Zarra Bonheur ?

 Nan.

« Stop aux normes de l'enseignement
Stop aux normes dans la méthodologie
Stop aux normes dans l'écriture
Stop aux normes dans les résultats et les supports de diffusion des résultats de recherche
Stop avec un savoir frustrant qui reproduit les normes et les rapports de domination au sein de notre université »
(elle arrête la musique d'un coup)
« Donc... »

 [rires] Et après elle repart quoi.

 Oui, c'est ça tout d'un coup t'es là : « Oh, c'est fini. C'est reparti! »

 Il y a d'autres moments aussi. Ah ben, tu vois.


 Oui c'est ça, le micro sur le socle. Elle nous situe temporellement aussi.


 Parce qu'elle écrit flashback.

« *Flashback* » apparaît sur la diapo. Rachele se lève, place le micro sur le socle, et se met à raconter.

« Atelier pratique de *squirting*. Mars 2015. Dania Torres, pornoterrorista, explique que l'éjaculation féminine n'est pas exceptionnelle, mais cela concerne toutes les personnes qui possèdent une glande de Skene, renommée par les activistes « Anarcha glande ». Il faut d'abord en connaître l'existence pour ensuite pouvoir la solliciter et provoquer l'éjaculation. À l'exposé oral qui était accompagné par des images et des indications détaillées pour d'abord trouver et ensuite solliciter la glande, fait suite la proposition de passer à la pratique. Diana a laissé la salle en disant qu'elle aurait attendu en haut les personnes ayant envie d'explorer collectivement l'intérieur de leur vagin. Et d'aller chercher l'expérience de l'éjaculation. Nous étions une vingtaine à nous lever de nos chaises et à monter l'escalier qui nous aurait conduit vers une terre inconnue, celle de notre corps. « *Le squirting est une pratique de libération du corps de l'oppression patriarcale et de l'effacement du plaisir. Il suffit de solliciter l'Anarcha glande. C'est la première fois que nous conduisons un atelier pratique, donc on ne sait pas bien ce qu'on va faire. Mais si vous êtes arrivées jusque-là il serait bien pour commencer d'enlever vos culottes. Voilà des gants et du lubrifiant, vous pouvez essayer toutes seules ou en binômes. On pourra aussi faire une démonstration collective si ça vous va. Est-ce qu'il y a une personne volontaire parmi vous ?* »


Rachele reprend le micro, le repose sur la table, et reprend la conférence.


 Et du coup elle, elle partage aussi. Elle propose des expériences, mais elle raconte aussi les siennes. Que dans son étude c'est important de vivre les choses aussi, d'être dans l'expérience justement, et de pas être dans un rapport d'objectivation de son objet d'étude. Et du coup je trouve ça intéressant comment elle applique ça dans sa manière de transmettre les choses, dans son enseignement aussi sûrement. Qu'en fait, faire vivre les choses c'est trop important.


 Quand elle racontait qu'elle faisait déplacer les tables, ou alors elle disait : « Je veux pas utiliser les estrades, donc on met nos chaises en cercle et on discute ». Y a un déplacement, quoi.


 À un moment dans la conférence elle parle aussi de la dissertation, et du fait qu'à son arrivée en France elle ne savait pas ce que c'était

une dissertation. Et du coup le premier devoir qu'elle a demandé à ses étudianz, als ne comprenaient pas s'il fallait faire une dissertation ou pas, et que Rachele disait « Mais je ne sais pas ce que c'est une dissertation! ». Par la suite, elle a décidé de ne pas imposer une manière d'écrire, une manière de répondre aux sujets qu'elle propose.


 Et même que ça avait créé de la panique parce que dans les universités les étudianz sont habitués à respecter une méthodologie précise. Du coup, quand on leur demande de pas forcément faire ça, ça devient tout de suite beaucoup trop flou.

 Elle disait aussi qu'après elle avait demandé à ses collègues ce que c'était qu'une dissertation, si c'était obligatoire ou pas, et tout le monde lui a dit que c'était pas obligatoire, mais que tout le monde le faisait quand même. C'est ça une norme, il n'y a jamais de notion de l'obligation, mais c'est tellement ancré que tu le fais par défaut, et qu'en fait ne pas le faire, ce n'est pas normal.

 Je me souviens que pendant nos premiers écrits en arrivant à l'école, on n'était pas forcément sur une forme de dissertation type « thèse antithèse synthèse », mais on était un peu là-dessus, et en début de deuxième année, Michèle nous a dit « Vous êtes pas obligés de faire une dissert, et vous pouvez faire des schémas ou des dessins », et j'étais là « Ah, mais c'est génial ! » et j'avais fait un schéma, et ensuite j'avais écrit une sorte de page de synthèse/conclusion, ça m'avait vraiment fait du bien. Et je sais que si on m'avait demandé ça à l'université, j'aurais paniqué en me disant « Læ prof risque de m'enlever des points si je le fais pas comme al l'attend ».


 En tout cas pour moi au départ c'était même un réflexe, « s'il faut répondre à un sujet c'est comme ça qu'il faut le faire », alors que je n'ai pas fait d'études universitaires.

 Oui, ben rien que les dissertations au lycée. Je ne sais pas pour toi, mais j'étais en L.


 Nan, j'étais en S.


 Ben y'avait la sacro-sainte dissertation ; on apprenait à faire des dissertations de littérature, deux en deux heures.


 Ah ouais ? Chronométré et tout ?

 Oui, l'épreuve de littérature au bac c'était deux dissertations en deux heures. Une qui valait 12 points et une qui en valait 8. Donc il fallait calculer, pour qu'une des dissert nous prenne 1h15 et l'autre 45 min. On se retrouvait dans un truc assez terrible, et ça forme des réflexes. Dès que tu vois un sujet, tu te dis « Je pourrais commencer par tel point, ensuite je fais tel point, tel point, ensuite je fais une


conclusion avec une ouverture – très important ! ». Je pense qu'aux beaux-arts c'est la première fois qu'on ne m'a pas dit « Tiens ton introduction elle est nulle ». Parce que d'habitude je ratais toujours mes introductions. Mais là en fait elle n'était pas très importante, c'était plutôt les réflexions, les informations que j'avais. On en avait un peu parlé avec Rachele pendant le workshop, elle enviait la liberté qui était possible. Parce qu'à la fac, elle est possible, mais y aura les enseignanz qui vont s'y opposer d'une manière ou d'une autre, qui vont faire comprendre que ce n'est pas la bonne façon de faire, la hiérarchie qui n'apprécie pas, les tables de ses salles de cours qui étaient enchaînées pour pas pouvoir les bouger.


 Et ça aussi en fait c'est de la performance. Tu joues à l'université. C'est un décor en fait, pas vraiment de la performance, mais c'est un décor. Changer le décor, c'est changer les règles.

 Il y a des moments où je me dis qu'après les beaux-arts j'aimerais bien suivre encore des cours, mais à l'université. Comment je vivrai le fait de retourner à des disserts ? Je crois que je ne suis plus capable d'en faire.

 Pareil que toi, mais impossible de rester une journée assise derrière une table. Ça c'est plus possible du tout, vraiment. C'est aussi une manière de figer ton corps, d'être vraiment dans l'inaction complète. Alors que par exemple pendant le workshop avec Rachele, même si y'avait beaucoup d'apports théoriques, y avait toujours du mouvement, on était par terre, toujours en train de changer de place...

 On avait nos couvertures et nos coussins.

 Alors qu'une chaise et une table, c'est insupportable. L'amphi de l'école il est horrible. Je comprends pas, c'est vraiment l'inconfort total.

 À un moment j'avais envie de créer des protocoles de cours à donner aux profs de théorie de l'école. Je ne suis jamais allée au bout, mais j'avais envie de leur dire : « Voilà, je vous donne tel protocole, aujourd'hui vous n'avez pas le droit de faire votre cours en amphi, faut trouver un autre endroit, et la disposition de la salle ne doit pas être la même ». Sophie elle disait « C'est affreux, moi je suis là, je vous mets de la musique parce que j'ai envie que vous dansiez en amphi parce que j'en ai marre que vous soyez assis en face de moi ». Elle disait « Allez-y, dansez sur les tables, faites quelque chose ! ». Y a aussi cette question d'impliquer son corps dans l'apprentissage. Pourquoi on doit rester assis sur des chaises ? Et je pense qu'elle a aussi débloqué des choses là-dessus. Et j'aimerais que ça aille plus loin, qu'on dise qu'on en a marre de l'amphi, qu'on aille s'asseoir dans le Grand Atelier pour faire cours...

LOLA Oui, que ce soit pas juste une expérience isolée, mais que ça devienne une nouvelle manière de faire, je suis d'accord. Ça mériterait d'essayer. Plus fort.



Déclaration de l'Aquila par les grévistes transféministes
de la conférence du CIRQUE (31 mars-2 avril 2017).



En grève du travail universitaire et de l'université!



(version française d'un communiqué (1^{ère} partie)
initialement publié en version bilingue italien-anglais)



Nous sommes trans, lesbien-ne-s, butchs, fems, queers, féministes, racisé-e-s. Nous sommes des universitaires vacataires ou non rémunéré-e-s; nous sommes des activistes, des performeurs-euses, des traducteurices, des professeur-e-s titulaires. Le complexe universitaire-industriel rend nos vies misérables. Nous y sommes constamment accusé-e-s d'y être trop critiques, trop émotives, trop subjectives ou trop « niche ». Nous sommes issu-e-s de et vivons dans des contextes géographiques et culturels variés.

Nous ressentons le besoin et l'urgence de partager notre expérience de ce qui a émergé pendant un colloque politiquement problématique comme beaucoup d'autres mais peut-être pire, comme étant une GRÈVE du travail académique précaire, de l'exploitation et de l'aliénation auxquels nous faisons face dans le complexe universitaire-industriel et dans le complexe de la production culturelle industrielle, en tant que travailleuses trans, queer, lesbien-ne-s et/ou racisé-e-s. Pour nous, cette GRÈVE est profondément liée à la grève mondiale des femmes du 8 mars dernier.

Ce n'est pas la première fois que nous faisons l'expérience de la dépolitisation et de tentatives d'appropriation du terme « queer » mais la manière dont le CIRQUE (Centre Interuniversitaire de Recherche Queer) l'a fait à L'Aquila, les 31 mars-2 avril derniers était pire que d'habitude en termes de privilèges, de violence, d'absence, de sensibilité et d'écoute (cf. 2^{ème} partie de la déclaration).

Le dernier jour du colloque, nous étions épuisé·e·s et nous en avons ras-le-bol. Nous avons donc fait grève du panel principal de la matinée auquel nous étions sensé·e·s nous présenter, certain·e·s en tant qu'auditeuses, certain·e·s en tant que conférenciers·ères, et nous avons pris le temps et l'espace physique et discursif nécessaires à la mise en place d'une séance autogérée, autonome et transféministe.

Nous avons ainsi créé un espace dans lequel nous avons pu échanger à partir de nos différentes subjectivités, uni·e·s par une reconnaissance mutuelle et la pratique politique de la positionnalité. Un espace dans lequel nous avons pu faire avancer nos idées et donc nos luttes. Un espace dans lequel nous ne serions pas refoulé·e·s et encore tiré·e·s en arrière par l'ignorance qui découle des privilèges de groupes dominants à qui tout est dû.

Nous avons interrompu le travail émotionnel et le travail éducatif pour les classes dominantes, ce travail invisibilisé et gratuit que l'on exige de nous chaque fois que violence nous est faite à l'intérieur et à l'extérieur de l'université, chaque fois que l'on attend de nous que nous expliquions précisément et patiemment au pauvre homme blanc cisgenre, hétéro ou gay, plein de bonnes intentions (ou tout autre sujet qui se trouve en position de privilège et de pouvoir dans une situation donnée), pourquoi tel ou tel comportement pose problème ou nous blesse; chaque fois que nous devons remédier à l'ignorance ou satisfaire la curiosité des gens « normaux » pour pouvoir être « accepté·e·s ». La cirque-conférence du CIRQUE nous a mis·e·s dans ce genre de situations de trop nombreuses et insupportables fois.

Nous avons interrompu l'exténuant travail de networking, censé être crucial dans l'espoir de peut-être trouver, un jour, un emploi, peut-être juste un énième emploi non rémunéré. Nous avons plutôt pris le temps de prendre soin de NOUS et de NOS besoins collectivement (et nous en avons grand besoin, après tout ce merdier !).

Nous avons refusé de nous soumettre à l'impératif de visibilité auquel nous sommes constamment soumis·e·s. Nous avons préféré donner une visibilité au travail invisible que nous re-produisons continuellement. Nous avons interrompu la compétition requise entre nous pour la diffusion et la reconnaissance de nos recherches et nous avons fait de la place à l'échange et au partage de savoirs incarnés dans nos vies, à la reconnaissance entre pairs de manière horizontale.

Nous avons dés-occupé ce lieu (nous nous sommes emparés de cet espace) et nous l'avons défendu. Certain·e·s des organisateurices se sont présenté·e·s au début de la séance, convaincu·e·s, naïves qu'elles étaient, que même cet espace et ce moment leur seraient consacrés. Il leur était impossible d'imaginer que les privilèges pouvaient y être nommés, les relations de pouvoir défiées et la pédagogie à leur intention stoppée à tel point qu'elles pourraient se sentir mal à l'aise, pas à leur place, pas bienvenu·e·s, exclu·e·s, expulsé·e·s au point de devoir quitter la pièce.

Nous exigeons de meilleures conditions pour le travail du care, le travail de re-production économique, affective et collective non reconnu que nous faisons pour l'université. Nous devons déjà faire face à une multiplicité d'oppressions au sein de la société. Nous nous élevons donc contre le fait d'avoir à ménager du temps pour exécuter un travail difficile et gratuit dans un environnement universitaire soi-disant « amical » et « progressiste » qui s'est révélé hostile et violent.

Nous sommes en grève contre la violence épistémique, contre le travail non rémunéré et non reconnu que l'on nous soutire, contre le travail de justification et le travail pédagogique à destination des classes dominantes; contre la précarisation, l'exploitation et l'oppression dont souffrent les travailleuses universitaires, contre le racisme, l'islamophobie et le pinkwashing à l'université. Nous sommes en grève contre ces dynamiques car elles ont toutes des conséquences matérielles sur nos vies en tant que personnes queer, trans, racisé·e·s et précaires bien au delà de l'université.

Grâce à la solidarité et à la créativité qui nous ont permis de transformer en partie notre frustration, notre colère et notre douleur en outils de résistance, la brûlure cautérise. Nous cicatrisons, mais pourquoi ceux qui nous ont blessé·e·s ne comprennent-elles pas la nécessité de se remettre en cause ou d'assumer leurs actes? Nous ne nous tairons pas.

La pensée et les théories queer et trans au sein et en dehors de l'université sont ancrées dans nos expériences et doivent s'élaborer pour soutenir nos vies et nos luttes.

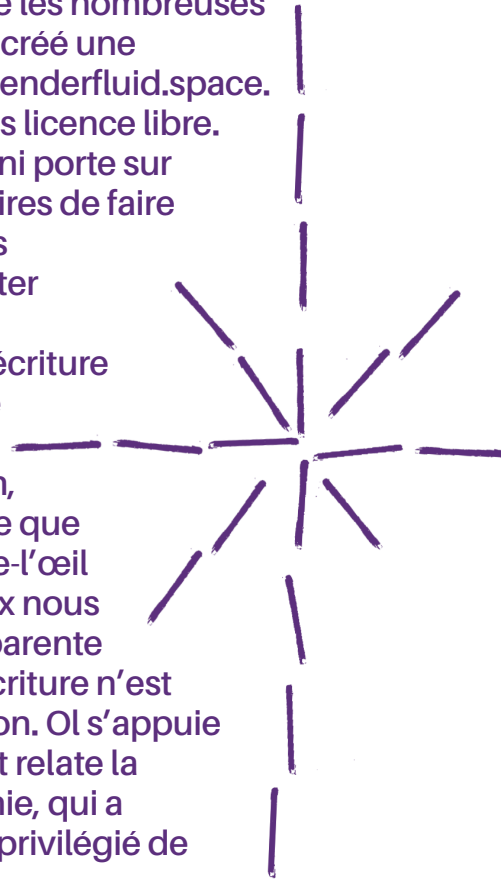
Illes ne peuvent pas nous arrêter. Nous résistons, nous refusons l'exploitation par le travail, nous faisons grève, nous ripostons. Le patriarcat-blanc-heterocissexiste-capacitiste-capitaliste périra et un monde transféministe et queer plus beau verra le jour.

Les grévistes transféministes du CIRQUE
(L'Aquila, Italie, 31 mars – 2 avril 2017)



BBB, Bye Bye Binary, est une collective née d'un workshop en école d'art en 2018. C'est une « expérimentation pédagogique, une communauté, un atelier de création typographique variable, un réseau, une alliance ». Deux de leurs membres, T*Félix Kazi-Tani et H-Alix Sanyas ont été invité* à l'ÉSACM afin de proposer un workshop. Ce moment a aussi été l'occasion d'une conférence en deux parties, retranscrites ici à la suite. BBB s'attache aux questions d'inclusion, de grammaire non-binaire, post-binaire et de typographie. La collective en compose de nouvelles et explore les nombreuses formes d'écritures inclusives. Elle a créé une typothèque en ligne: typotheque.genderfluid.space. C'est un outil accessible à touz, sous licence libre.

Le travail de T*Félix Kazi-Tani porte sur des manières mineures ou minoritaires de faire du design (queer, trans, aux marges des normes). Ceci l'amène à enquêter auprès d'activistes transféministes, anti-capitalistes et écologistes. Si l'écriture semble à première vue la promesse d'une liberté d'expression, d'apprentissage ou de transmission, T*Félix Kazi-Tani émet l'hypothèse que cette liberté est en réalité un trompe-l'œil instauré par le pouvoir afin de mieux nous contrôler. Ol nous montre que l'apparente neutralité ou l'aspect naturel de l'écriture n'est que la résultante d'une normalisation. Ol s'appuie pour cela sur des faits historiques et relate la standardisation de notre typographie, qui a mené à la conception de notre lieu privilégié de réflexion: la feuille A4. *



[Mélange d'inclusives comme préconisé par la collective]

L'objectif de mon intervention, c'est de porter deux problématiques qui traversent la typographie. Une problématique technique et une problématique politique – sachant que les deux s'articulent. Mon hypothèse, c'est de dire que la manière dont on oriente les capacités de la technique est déterminée par la manière dont on oriente nos décisions politiques, et vice versa. Je vais le redire dans les mots du philosophe des techniques Pierre-Damien Huyghe ^[1] en s'appuyant sur Walter Benjamin ^[2]: comment est-ce que la typographie en tant que technique a été capable d'authentifier des inventions? Une technique, quand nous la faisons surgir au milieu de nous, pour qu'on arrive à la sociabiliser en tant que telle, pour qu'on en comprenne profondément les tenants et les aboutissants, il nous faut un certain temps d'adaptation. L'exemple que choisit Pierre-Damien Huyghe quand il fait cette hypothèse, c'est la photographie au moment où elle apparaît. Dans ses toutes premières années elle est du côté des physicien·nes et des chimistes. Et puis à un moment, comme elle crée des images, elle bascule dans les mains des artistes qui s'en emparent comme si c'était une extension de la peinture. Pendant des décennies, la photo va être rabattue sur la peinture, composée comme de la peinture, traitée visuellement comme de la peinture – l'aboutissement de ce rabattement, c'est le pictorialisme en photographie ^[3]. Et puis progressivement, elle va être comprise comme étant autre chose, comme relevant d'un autre paradigme technique et donc comme étant un autre phénomène esthétique et, là, elle va commencer à s'authentifier en tant que photographie. C'est-à-dire qu'elle va se donner authentiquement pour ce qu'elle est en tant que phénomène techno-esthétique. Voilà ce dont je parle quand je parle d'authentification, et je voudrais proposer cette idée que la typographie participe d'un mouvement similaire d'authentification technique.

Ma deuxième problématique est une problématique politique. Comment est-ce que des phénomènes ergonomiques, esthétiques et

^[1] Pierre-Damien Huyghe, «Le Devenir-authentique des techniques», conférence au Centre National de la Recherche Technologique, Rennes, 2004 (s.d.) [www.pierredamienhuyghe.fr/documents/textes/huyghethomson.pdf] Consulté le 25 janvier 2023.

^[2] Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie* [1931], Paris: Allia, 2012.

^[3] Mouvement esthétique de la fin du XIX^e-début du XX^e siècle qui expérimente la photographie sur un mode « esthétisant » visant à faire disparaître ses aspects les plus techniques, scientifiques et documentaires, au profit d'un vocabulaire formel simulant celui de l'eau-forte et de la peinture.

techniques – comme la normalisation des systèmes d’écriture puis, dans un second temps, la reproductibilité technique de l’écriture –, influencent et sont influencés, voire sont administrés, par des systèmes de pouvoir ? Pour le dire autrement, comment est-ce que le pouvoir s’empare de la forme des outils de savoir pour se diffuser aussi en tant que forme de gouvernementalité ? Je voudrais non seulement partager avec vous une historiographie lacunaire qui me permet de faire cette hypothèse, mais aussi essayer de démontrer que ces problématiques-là restent contemporaines.

Par exemple, est-ce que la typographie ça peut être neutre – comme la Suisse ? Ça, c’est une grande question. On a construit progressivement autour des linéales ^[4] un discours de neutralité formelle. C’est ce type de discours qu’on s’est dit qu’il était super important d’interroger.

Pour commencer, je voudrais revenir avec vous sur un moment important pour l’histoire du développement historique et politique, esthétique et culturel de l’Europe. C’est l’avènement de la dynastie carolingienne (751-987). Deux siècles que les historien·nes vont nommer Renaissance carolingienne. Pépin le Bref, Charlemagne et leurs successeurs vont s’imposer comme des grands conquérants et « formalisateurs » européens, mais aussi comme des protecteurs des arts et de la connaissance. Ce qui est assez intéressant avec Charlemagne, c’est qu’apparemment, il est illettré. Il a des tuteurs et des mentors jusqu’à l’âge adulte mais il apprend difficilement à lire. Il est même vraisemblable que, pendant tout son règne, il n’ait jamais su écrire. Le savant et érudit Éginhard lui dessine un monogramme pour qu’il puisse signer de façon simple des documents officiels. Charlemagne, qui est enthousiasmé par la connaissance et sa transmission, soutient le développement des *scriptoria*, qui sont ces endroits où des moines copistes recopient chaque jour des livres de théologie, mais aussi des livres de sciences, des livres d’histoire, des livres issus des traditions philosophiques antiques, etc. Charlemagne impose aussi le latin comme langue administrative de l’Empire. Il soutient le développement, le mode et l’usage d’un type de lettrage commun

[4] La famille typographique des linéales est l’une des onze familles de caractères décrites par la classification typographique Vox-ATypI (Maximilien Vox, 1954). Cette famille se caractérise principalement par son absence d’empâttement et son aspect « industriel » (chasse fixe, pleins et déliés inexistant ou très équilibrés). Ces fontes apparaissent à la fin du XIX^e siècle et se développent rapidement à partir des années 1920. Futura, Arial ou Helvetica sont des linéales.

à l’ensemble de l’Empire, alors qu’on n’y parle pas les mêmes langues et qu’elles ne s’écrivent pas non plus de la même manière. L’intelligence de Charlemagne c’est de tenter d’unifier [*Felix lance la chanson de France Gall Sacré Charlemagne sans faire exprès*] – je vous remets France Gall dans un instant – donc, en fait, il tente d’unifier symboliquement ce territoire qui est démesuré – de la Bretagne à l’Italie et de la Catalogne à la Pologne. Et il le fait en s’appuyant notamment sur l’idée qu’un grand principe d’unification, c’est la culture. Il faut que tout le monde arrive à partager un socle culturel commun. Il va falloir l’imposer.

Donc, à toi France Gall.

La première chose qu’il fait est de tenter une unification religieuse, de dire « la religion officielle de l’Empire, c’est le catholicisme ». Je ne sais pas si vous vous rappelez vos cours de collège mais son sacre correspond à son baptême. C’est un premier geste symbolique super fort. L’Empire carolingien, c’est un endroit où il y a encore une multitude de cultes dits païens qui se pratiquent, des cultes hérités du christianisme byzantin, des réminiscences de cultes romains eux-mêmes inspirés de cultes grecs, de cultes gaulois et celtes à l’ouest de l’Empire, etc. Donc l’idée, c’est de dire « déjà, on se fabrique un cercle commun d’identification avec le christianisme », sachant que le christianisme lui-même repose sur les Livres. Charlemagne tente de contrôler l’harmonisation, la diffusion et le contrôle des savoirs dans un empire extrêmement vaste, avec des langues et des pratiques scriptoriales locales très différentes. Parfois, dans une même aire linguistique, on peut écrire de manière différente, avec carrément des formes de caractère différentes. Alors, quand France Gall dit que Charlemagne a inventé l’école, elle fait référence – enfin, je ne pense pas qu’elle le sache – à l’*Admonitio Generalis* de 789, un décret qui fixe à l’ensemble des délégués du pouvoir impérial des objectifs impériaux et les moyens d’y arriver. Je cite : « Qu’on rassemble non seulement les fils de condition modeste, mais les fils bien nés. Qu’on établisse des écoles pour l’instruction des garçons. Que dans chaque évêché, chaque monastère on enseigne les psaumes, les notes, le chant, le comput [calcul du temps liturgique], la grammaire, et qu’on dispose de livres bien corrigés. Ne permettez pas que vos élèves les altèrent [les modifient], soit en les lisant, soit en les écrivant. Et s’il faut copier les Évangiles, le psautier ou le missel, que des hommes d’expérience les transcrivent avec le plus grand soin ».

Ce qui m'intéresse dans ce passage, c'est qu'il y a vraiment une exhortation officielle au contrôle des textes et à leur correction – dans tous les sens du terme. Il y a un mouvement de normalisation des contenus, mais aussi de surveillance du travail qui est fait sur le texte lui-même. Il faut surveiller que le texte soit normé, que la norme soit respectée et corrigée si elle ne l'est pas. Non seulement ce qui est lu, mais aussi ce qui est écrit : il faut surveiller vos élèves qui lisent, mais aussi qui copient. Il faut éviter les altérations, maîtriser par avance le bon déchiffrement. Et cela passe notamment par l'élaboration d'une norme du dessin d'écriture.

Charlemagne convoque un savant qui s'appelle Alcuin d'York, qui lui-même réunit les experts copistes de toute l'Europe pour mettre au point un dessin unifié de caractères manuscrits. Je vous l'ai dit, il y a tout un tas d'écritures qui, du Nord au Sud de l'Europe, s'épanouissent en fonction des langues locales, mais aussi en fonction des usages. On ne recopie pas avec le même dessin de lettre un manuscrit historique, un ouvrage religieux ou un livre de comptes, par exemple. Les grands monastères du nord-ouest de l'Europe abritent les plus grands spécialistes de la copie du haut Moyen Âge. Ils développent les types de caractères comme les onciales et semi-oniales ^[5] qui ont beaucoup influencé la minuscule caroline. L'écriture mérovingienne, elle, est plutôt associée aux langues saxonnes et germaniques du Nord-Est de l'Europe. Donc, l'idée de Charlemagne c'est d'opposer à tous ces caractères vernaculaires un caractère véhiculaire. « Véhiculaire », ça désigne tous les ensembles de formes, tous les ensembles de techniques qui vont être adaptables de façon globale (par exemple un chalet de montagne, c'est de l'architecture vernaculaire, mais une tour en verre et en béton armé, c'est de l'architecture véhiculaire). Les caractéristiques de cette écriture véhiculaire, c'est d'être facile à lire et en conséquence facile à écrire. Alcuin recrute les meilleurs scribes d'Europe, qui sont souvent des bénédictins, parce que les bénédictins appartiennent à un ordre qui les voue à l'étude, en particulier les bénédictins des îles anglo-saxonnes. Je pense par exemple à l'abbaye d'Iona. Iona, c'est une île minuscule de la mer d'Écosse, et la seule chose qu'il y a sur cette île, c'est ce monastère.

[5] Types de calligraphies caractérisées par une proximité formelle avec la graphie grecque antique, très courbes, avec des contre-formes très ouvertes et des ascendantes et descendantes marquées. Bien que les systèmes cursifs romains contemporains ne découlent pas directement des onciales et semi-oniales, elles ont eu une influence majeure dans la fixation des formes d'écritures manuscrites occidentales.

Les mecs, ils vont se mettre là parce qu'ils ont besoin d'être isolés et intégralement voués à l'étude, à la copie et à la prière. Ils n'ont vraiment rien d'autre à foutre à part ça. Les copistes d'Iona ont par exemple largement participé à la création du livre de Kells (un livre d'Évangiles enluminé), qui est aujourd'hui à la bibliothèque du Trinity College de Dublin. C'est un des monuments de l'histoire de l'écriture européenne, probablement un des plus somptueux livres ornés de l'écriture européenne et de l'histoire de l'écriture tout court. Les copistes insulaires travaillent sur la lisibilité, ils comprennent de façon empirique des choses qui vont être théorisées beaucoup plus tard, qui sont liées à l'ergonomie de la lecture : qu'est-ce que fait votre œil quand il lit ? Comment est-ce que vous lisez, concrètement ? C'est quoi le phénomène ? Vous ne déchiffrez pas lettre par lettre. Vous opérez un balayage de reconnaissance et vous avez besoin de points de fixation, donc votre œil va s'accrocher à deux choses : à ce qui dépasse et aux espaces vides qui vont permettre d'identifier les formes.

La meilleure façon d'identifier une forme, c'est de la séparer de son fond. À partir du moment où il y a des contre-formes qui sont assez marquées – par exemple, un O a une contre-forme très marquée, il y a beaucoup de vide dans un O – eh bien ça fait des points de fixation possibles pour l'œil. Votre œil a besoin de repos aussi, il a besoin de ne pas être toujours en train de décrypter ce qui relève du fond et de la forme. Il a besoin de ces espaces de respiration pour pouvoir identifier ce qui est de l'ordre de l'information. Et ce qui est assez intéressant, c'est que ces copistes eux-mêmes, parce que ce sont des grands lecteurs et des grands recopieurs, vont mettre au point des systèmes d'écriture, ou des types de dessins d'écriture qui ont ces caractéristiques ergonomiques. Donc Alcuin et son équipe d'érudits (*Les Experts : Iona*, genre) vont accoucher pour le compte de Charlemagne d'un dessin de caractère normalisé – la minuscule caroline – qui s'impose ainsi à partir du IX^e siècle et reste en usage jusqu'au XIII^e siècle au moins. Ça permet aussi à Charlemagne de faire disparaître les traces de pratiques culturelles des puissances et des peuples précédents. Prendre la main sur la manière dont une langue s'écrit, c'est aussi une manière de faire disparaître la puissance culturelle qui existait précédemment, notamment les Mérovingiens, dans ce cas précis. La manière dont on écrit les choses raconte beaucoup sur la puissance, sur qui a le pouvoir à un moment donné.

[...]

Je pense que dans vos cours d'histoire il est dit que Gutenberg a inventé l'imprimerie : c'est faux en fait. Néanmoins, ce qui est super intéressant, c'est ce que ce raccourci raconte sur la puissance qu'on accorde à l'invention de cette technique. Depuis le VII^e siècle, les Chinois pratiquent la xylographie, la gravure sur bois. Le *Sūtra du Diamant*, le premier livre imprimé attesté dans l'histoire de l'humanité est trouvé en Chine; il date du IX^e siècle. Gutenberg n'a pas non plus inventé le caractère mobile puisque les Chinois utilisent des caractères mobiles en bois dès le XII^e siècle. Quand Gutenberg arrive avec sa Bible, il a déjà des siècles dans la vue. Oh, et il n'a pas non plus inventé le papier – devinez quoi : les Chinois ont inventé le papier, donc, à ce stade, je pense qu'on peut dire que ce sont surtout les Chinois qui ont inventé l'imprimerie.

Néanmoins, on va quand même accorder quelque chose à Gutenberg : avoir modernisé l'intégralité de ce milieu technique. Alors concrètement, qu'est-ce qu'il invente vraiment ? La presse à platine : la matrice qui descend sur le papier plutôt que l'inverse. C'est alors possible d'avoir un seul opérateur. Les séries sont plus régulières et plus précises parce que la pression est forte et peut être contrôlée uniformément, contrairement aux Chinois, Coréens et Japonais qui impriment par frottement manuel de la feuille sur la forme imprimante. Il invente aussi le caractère mobile en plomb. Ce qui va compter dans le caractère mobile en plomb, ce n'est pas le caractère lui-même, c'est sa matrice, le moule : le plomb, on peut le couler (c'est pour ça qu'une fonte s'appelle une fonte). On peut même le couler à partir des anciens caractères abîmés, donc on est sur une économie intéressante. Et Gutenberg met aussi au point des encres qui sont à la fois épaisses, opaques et non traversantes. On peut dorénavant imprimer recto verso. Là aussi, on peut penser en termes d'économie. Donc, Gutenberg met au point toutes ces améliorations et à partir de 1452, il imprime cette fameuse Bible à 42 lignes (dite B42), mécaniquement, en typographie, avec des caractères reproductibles, et elle est composée – je vous le donne en mille – en textura, qui est un caractère manuscrit ! Gutenberg fabrique des moules de caractères modulaires pour imprimer des lettres qui sont censées être manuscrites ! Et c'est là où je veux en venir, avec mon histoire d'authentification de la technique. Au moment où est inventée l'imprimerie, au moment où ce paradigme-là surgit, et bien l'imprimerie typographique utilise des modes d'expression esthétique qui sont celles du paradigme techno-esthétique précédent. L'impression typographique simule le manuscrit, en fait.

L'impression typographique révolutionne rapidement les usages et le pouvoir. On passe de ces livres qui sont recopiés pendant des mois, qui valent une fortune (acheter un livre qui a été recopié par des moines irlandais ou écossais, ça coûte plus cher que de louer une maison pendant un an), à l'imprimerie. Elle casse ce monopole du contrôle de la connaissance et bouleverse l'économie du livre. Et je vous le rappelle, l'imprimerie marche littéralement main dans la main avec l'émergence du protestantisme. Gutenberg imprime la première Bible en allemand qui est mise au point par Martin Luther. Ça raconte quelque chose sur le savoir et sa diffusion. Martin Luther dit en gros : « Il ne faut pas connaître le latin pour connaître la parole de Dieu. La parole de Dieu appartient à tous et pour qu'elle appartienne à tout le monde, elle doit être diffusée dans la langue de tout le monde ». À partir de là, l'imprimerie a un impact majeur sur le climat politique, culturel et donc religieux de l'époque. La rapidité et l'économie de mise en œuvre que représente l'imprimerie permet dès le début une forme de discussion savante qui est aussi à la base de l'esprit scientifique moderne. Ça permet la discussion polémique entre pairs : j'écris un truc, je l'imprime, je le diffuse, un mec à l'autre bout de l'Europe le lit, dit : « Je ne suis pas d'accord », il commence à écrire un livre qui lui-même est une réponse, etc. [...]

Richelieu, sous influence de Louis XIII, fonde l'Imprimerie Royale en 1640. Louis XIII est le premier roi qui commande un dictionnaire, le dictionnaire de l'Académie Française. Il réfléchit à une normalisation de la langue française, une unification de la signification de la langue. L'Imprimerie Royale est aujourd'hui l'Imprimerie Nationale, c'est-à-dire qu'il y a une continuité de l'existence de cette institution dans le temps. Et même à travers les régimes politiques, c'est toujours l'Imprimerie Nationale qui conserve les caractères historiques des grands graveurs-imprimeurs Garamont, Estienne, Granjon. C'est chez eux tout ça. De la même manière que les édits royaux étaient imprimés par l'Imprimerie Nationale, c'est toujours l'Imprimerie Nationale qui imprime vos passeports. Pour la petite histoire, et pour vous faire une idée de la chronologie et de l'historiographie de cette institution, l'Imprimerie Royale n'est pas démantelée après la Révolution française; elle devient l'Imprimerie de la République. Puis, ensuite, à l'époque napoléonienne, l'Imprimerie de Napoléon, et sous la restauration à nouveau l'Imprimerie Royale. Et depuis 1870, c'est l'Imprimerie Nationale et tout ça, c'est la même institution. Donc il y a cette continuité-là et ça fait pratiquement quatre siècles que ça dure.

Revenons à l'Imprimerie Royale. Elle imprime le dictionnaire de l'Académie Française. Le dictionnaire de l'Académie Française, et toujours à ce jour, a cette fonction de dire la langue que l'on doit parler. Ce n'est pas comme le Robert, par exemple, qui est un dictionnaire descriptif; il décrit l'état de l'usage du français à un moment donné. Et dans la langue en usage, il y a «iel» ou «selfie» et le Robert dit «OK, les usages sont suffisamment attestés pour que ça rentre dans le dictionnaire parce que, nous, on fabrique des instantanés de la langue française à un moment donné». À l'inverse, le dictionnaire de l'Académie Française, lui, depuis le début de son existence, il est prescriptif. Il dit: voilà comment le français doit se parler. C'est pour ça que d'un côté, vous avez le Robert qui vous dit «iel, ça passe», et l'Académie Française qui dit «ça va pas la tête, c'est la mort de la langue française». Et ça, c'est un vrai truc de pouvoir; ce dictionnaire-là prescrit et norme les usages. Il vous dit comment vous devez parler français. Pas la langue qu'on parle, celle qu'on *doit* parler. C'est quand même pas du tout la même chose.

Donc, en 1540, François I^{er} commande des caractères, les Grecs du roi, à un graveur de lettres, Claude Garamont (1499-1561), et à un imprimeur, Robert Estienne (1503-1559). Ce sont les premiers caractères de l'Imprimerie Royale. Ils sont destinés à reproduire des livres de philosophie à destination du roi, notamment de la Bibliothèque Royale. Le premier truc que fait Louis XIV quand il accède au pouvoir, c'est de remplacer ce caractère-là par le Romain du roi qu'il commande à Philippe Grandjean (1666-1714). Il doit devenir le caractère de référence de l'Imprimerie Royale: c'est-à-dire qu'il y a non seulement la manière dont le Français doit se parler, mais aussi s'écrire. Le Romain du roi est dessiné par l'abbé Truchet et imprimé par Philippe Grandjean. Pour la petite histoire, on lui doit un truc à l'abbé Truchet: je vous présente le point typographique. En fait, ça correspond à la subdivision que Truchet a mise au point. Un carré d'un pied royal (la taille du pied du roi, oui!) divisé en cent quarante-quatre modules, eux-mêmes subdivisés en autant de modules. Le point typographique résulte des recherches sur le Romain du roi. C'est un peu vertigineux, si on y pense une seconde, de se dire que cette première unité de mesure internationale de la typographie est héritée de la normalisation royale française. La grille de base du Romain du roi compte plus de trois-cent-trente milles carrés! Voilà un autre exemple plus fun; c'est Susan Kare qui, elle, a dessiné la Chicago dans un cahier à petits carreaux – donc exactement sur le

même principe – ainsi que tous les ensembles de signes et de pictos qui apparaissaient sur l'interface visuelle du premier Macintosh et qui sont restés en usage jusqu'à Mac OS 9 inclus.

[...]

Enfin je voudrais parler de la fonte DIN parce que je voudrais réussir à faire la démonstration qu'en fait ce caractère-là procède de méthodes de conception qui ont un impact sur nous toutes, sur nos gestes, nos corps et nos modes de vie. En 1871, la commission de l'uniformisation des chemins de fer de Prusse crée un lettrage unique pour tous les marquages qui sont relatifs aux chemins de fer (la Prusse, c'est genre zone nord-orientale de ce qui n'est pas encore l'Allemagne, mais qui va le devenir). La fin du XIX^e siècle, c'est le moment où vont apparaître tous les grands systèmes de normalisation internationaux, c'est-à-dire que c'est le moment où se pose la question de systèmes de standardisation. Ce qui pousse à ça, c'est le développement industriel. Comment est-ce qu'on fait pour qu'un objet électrique manufacturé en Grande-Bretagne puisse fonctionner aux États-Unis? Comment on fait pour adapter le matériel des filiales d'usines d'un pays à l'autre? C'est aussi l'apogée des grands empires coloniaux, l'air de rien. Il y a des énormes marchés partout dans le monde qui n'attendent qu'à être pris d'assaut, il faut se mettre d'accord sur des standards. La compagnie des chemins de fer de Prusse se dit qu'il faut normaliser les systèmes de signalisation pour que tout le monde s'y retrouve, pour qu'on sache que c'est eux, pour que les ingénieurs qui travaillent sur les voies puissent s'y repérer, et les usagers aussi. En parallèle, en 1917, c'est la création de l'Institut allemand de normalisation, le Deutsches Institut für Normung (DIN). À partir de 1918, l'Institut allemand de normalisation se pose la question d'un caractère typographique standardisé. Les premiers caractères standards sont développés et commercialisés suivant la norme DIN 16. Ces caractères répondent à la nécessité de remplacer l'écriture cursive dans le monde industriel; il ne faut plus que les gens écrivent à la main, notamment sur des plans ou sur des documents industriels. Je vous renvoie à Charlemagne au IX^e siècle: il ne faut pas que les gens se trompent. Si vous êtes en train de construire un truc, il faut que n'importe qui puisse déchiffrer le plan qui est susceptible de circuler du bureau d'étude jusqu'à l'usine. Donc l'idée, c'est de fabriquer un caractère qui puisse être reproduit rapidement et systématiquement. Les caractéristiques des DIN 16 et 17

sont fixées, assez proches de ce que Maximilien Vox a appelé « manuales » (c'est-à-dire ce qu'on appelle en langage courant les « lettres d'imprimerie », l'écriture bâton), et vont être mis en œuvre via ces réglettes d'écriture qu'on appelle « normoglyphes ».

L'utilisation des normoglyphes se généralise à peu près partout, aussi bien chez les ingénieurs ou les architectes que dans à peu près n'importe quel champ de l'industrie, jusqu'à n'importe quel service qui produit des documents qui sont amenés à circuler entre eux et leurs commanditaires, leurs clients, leurs prestataires de services, et cætera. Le DIN va aussi normer des formats de papier : tous les formats internationaux qui commencent par A, ce sont des formats DIN. Pour la petite histoire, le format A0 est le format étalon du format international DIN. Il fait 1m2. Sa longueur divisée par sa largeur est égale à racine carrée de 2. Les formats A sont homothétiques. Le format A0 est hérité du format Aigle qui est un format de Beaux-arts en France et qui ne s'appelle pas aigle pour n'importe quelle raison. C'est un format qui a été normé pour Napoléon Bonaparte, dans un cadre militaire ; c'est pour ça qu'il s'appelle Aigle, parce que c'était le symbole impérial de Napoléon. Le format Aigle, qui fait 1m2, a été le format des plans de cadastre de l'ensemble des villes de France. Pourquoi est-ce que ce format fait cette dimension ? Parce que tout plan cadastral doit être déplié sur une table de travail. Le format d'une table de travail à cette époque-là, c'était au moins 1m2 et il fallait qu'un plan de cadastre puisse se déplier sur une table et être manipulé facilement, parce que les plans de cadastre étaient aussi utilisés à des fins de stratégie militaire.

Retour au format international : le format étalon du DIN c'est donc A0, et évidemment, vous vous rendez bien compte de ce que ça implique comme imposition du système métrique sur le reste du monde. Sans compter qu'avec la standardisation du format du papier vient la standardisation du réglage des machines et des outils qui travaillent avec ces papiers. Toutes les spécifications et tous les réglages machines peuvent être opérés de façon homothétique. Ça permet de limiter le gaspillage du papier, mais aussi de pouvoir rationaliser le stockage du papier. À partir du moment où vous avez ces systèmes standard de format, vous allez commencer à pouvoir concevoir des espaces dans lesquels vous stockez le papier pour pouvoir gagner un maximum de place.

Et ça va même encore plus loin puisque, en 1932, à l'exposition industrielle de Leipzig, le DIN a son stand et il s'appelle *Normung*

bringt Ordnung, « la standardisation met de l'ordre ». Le DIN développe tout un ensemble d'aide à la standardisation des systèmes de vente. Tout un dispositif de bureautique imaginé autour du format DIN en fait, autour particulièrement du A4 qui devient à cette occasion le format de la bureautique par excellence. Concrètement, ça veut dire que la taille des tiroirs est adaptée au format A4, ce qui veut dire que si la taille des tiroirs est adaptée, la taille du bureau l'est aussi. Si la taille du bureau l'est, ça veut dire que la taille de la chaise aussi, etc. Comme vous pouvez le voir, les espacements entre les modules sont pensés pour pouvoir garantir une organisation, une optimisation de l'espace basée sur le format A4. À la fin, la taille du bureau lui-même, l'emplacement de la fenêtre, l'emplacement du radiateur, l'emplacement du porte-manteau, etc., tout ça est généré et disposé par la taille d'une feuille de papier. Dans ce paradigme-là, finalement, nos corps deviennent un composant de la productivité industrielle, elle-même préalablement organisée par les dimensions d'une feuille. Ça nous rappelle que le savoir, le pouvoir et les modes d'écriture viennent se glisser à des endroits où on les oublie. Et en ne les voyant pas, on ne voit pas non plus la puissance qu'ils déploient. Et finalement, cet angle mort, c'est ce qui les rend aussi encore plus puissants.

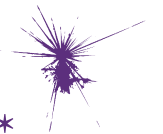
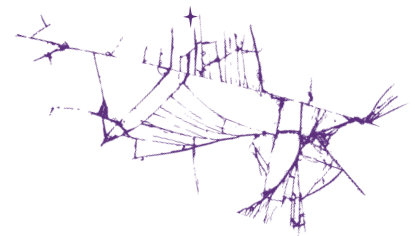
La langue est vivante

Bye Bye Binary, partie 2

Comment démasculiniser notre perception du monde à travers l'écriture inclusive?

Comment mettre en place et diffuser des typographies non-binaires et post-binaires?

H-Alix Sanyas



H-Alix Sanyas est un* graphiste et artiste plasticien* qui fait parti de la collective typographique inclusive et non-binaire Bye Bye Binary invitée à l'ÉSACM par Sarah Netter en mai 2022. Ol est nourri* par le dessin vectoriel, le transféminisme et le son des clubs TransPédéBiGouines. Ses réflexions se déploient tant dans les domaines de l'activisme, de l'art que du design. Ol revendique appartenir à la B.I.T.C.H. organisation (fondée par Jo Freeman en 1969), résidu de croisements entre Kathy Acker & Donna Haraway, Paul B. Preciado & Valérie Solanas, Monique Wittig & Elsa Dorlin. H-Alix Sanyas se bat pour les corps queers et marginaux, dans les domaines de l'activisme, de l'art et du design, car, dit-ol, ce sont des CORPS QUI COMPTENT.

Les mots permettent de nous identifier, d'exister. Il apparaît évident que le genre de notre langue influe sur notre manière de construire nos identités. L'écriture inclusive est une des réponses en vue d'imaginer une société plus égalitaire et il est nécessaire de s'interroger sur la meilleure façon d'y parvenir. H-Alix Sanyas nous propose une déambulation dans l'histoire de la masculinisation de la langue et traverse les différentes formes d'écritures inclusives déjà imaginées pour penser celles qui pourraient advenir. Cette conférence s'inscrit dans le cadre d'un workshop mené par la collective Bye Bye Binary.

[Mélange d'inclusives comme préconisé par la collective]

H-Alix Est-ce que vous avez lu le livre d'Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin. Petite histoire des résistances de la langue française*^[1]? Je vais vous en parler et faire un parallèle avec ce qui a été dit précédemment par T*Félix Kazi-Tani^[2] sur le fait que le design graphique, et comme on l'a vu avec tout ce système de normalisation et d'uniformisation. C'est aussi un enseignement sclérosant et des outils qui entretiennent des rapports au pouvoir. Je pense qu'avec la collective Bye Bye Binary on investit ces outils justement pour les détourner. Ce sont des formes de réappropriation qui permettent de fabriquer d'autres types de langage, et notamment l'écriture inclusive. La langue est vivante, le langage évolue au fil du temps. L'une des choses qui est souvent reprochée à l'écriture inclusive, non binaire, c'est son illisibilité. Or la collective se spécialise principalement sur la création de nouveaux caractères.

Il faut savoir que les règles qu'on nous édicte aujourd'hui n'ont pas toujours existé et sont issues d'une idéologie sexiste. Ce que Viennot explique c'est qu'effectivement le sexisme de la langue française ne relève pas de la langue en elle-même. Des interventions vont masculiniser la langue. Elles sont portées par des intellectuels – j'utilise là très clairement le masculin parce qu'effectivement, c'est l'Académie qui a formulé la masculinisation du langage à un moment donné, avec des personnes totalement concernées qui voulaient régner sur l'un des deux sexes. Et vous allez voir que les raisons sont floues et vaseuses. Nous sommes les héritier*es de cette masculinisation. Viennot démontre qu'il y a des solutions linguistiques qui existent, et il y en a vraiment une multitude que je vais vous présenter. Viennot va plutôt mettre en avant le point médian, et n'avance pas des propositions non-binaires ou post-binaires, il s'agit donc pour la collective d'une alliance partielle; BBB est à la recherche de formules et formes débinarisantes.

C'est intéressant de retourner à notre copine Gutenberg, qui a donc inventé l'imprimerie toute seule. Au quinzième siècle l'imprimerie va donc se généraliser dans toutes l'Europe. De nouveaux signes apparaissent à ce moment-là, notamment pour la lisibilité de la lecture : les signes diacritiques ; les cédilles, les trémas, les accents. Cet ensemble de signes inexistants alors sont intégrés au langage, attestant de la possible

[1] Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin. Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnamarie-Dontilly: Éditions iXe, 2014.

[2] Voir dans cet ouvrage T*Félix Kazi-Tani « *La typographie n'est jamais neutre* ».

évolution du langage : les usager·ères francophones sont capables d'intégrer de nouveaux signes dans le langage écrit.

1830, c'est l'obligation d'aller à l'école pour les garçons. Les filles vont rentrer seulement en 1880. Il y a toujours une différence temporelle de l'autorisation à avoir accès au savoir, donc accès au pouvoir. Cette différence entre les sexes, cet accès à ces espaces de savoir et de pouvoir, c'est «la querelle des femmes», un événement historique. Le débat va déchirer la France au XVII^e siècle et il est souvent expliqué par la création de l'Académie française. En 1635, sous Richelieu, une assemblée précieuse composée de quarante membres reçoit la mission de créer ce fameux dictionnaire national. L'Académie va forcer la masculinisation du langage, aller contre des usages qui étaient utilisés, notamment un ensemble de mots qui étaient féminins et qui vont totalement disparaître. Des types d'accords vont également disparaître au profit de cette fameuse règle, «le masculin l'emporte sur le féminin». Ce qui va être mis en avant, c'est l'ordre naturel, dans une tentative de classification expliquant que le masculin est supérieur au féminin. La raison qui va être appelée, convoquée et utilisée, c'est «la noblesse du masculin»; il est plus «noble». Cette prétendue supériorité va donc faire disparaître des formes féminines. Il faut profiter de cette fameuse règle! Ça se joue aussi sur le terrain politique : les femmes peuvent-elles gouverner? Est-ce que les femmes peuvent exercer les mêmes fonctions que les hommes? Ces questions sont posées par des intellectuels, philosophes, qui vont défendre ces idées. D'autres personnes vont s'y opposer. Viennot rappelle qu'en 1460 a été mise en place la loi salique qui interdit aux femmes de succéder directement au trône, même si elles sont dans le lignage direct du trône et pourraient donc effectivement gouverner. La loi salique évince donc les femmes des gouvernements. Supprimer des mots, des tournures ou des accords féminins participent de ce même objectif : écarter les femmes.

C'est intéressant de penser ces questions sur le terrain politique, familial et social. La question de la discrimination et des lois qui sont passées récemment pour pouvoir avoir les mêmes droits ou être traité* de la même manière est à envisager :

1942, l'avortement est considéré comme un crime contre la sûreté de l'État et est puni de mort. Je crois que la dernière faiseuse d'anges qui s'est faite exécuter, c'était sous Pétain en 1943. Marie-Louise Giraud, exécutée à la guillotine au cours de la Seconde Guerre mondiale parce qu'elle pratiquait des avortements illégaux.

1944, c'est le droit de vote pour les femmes. En fait, quand on réfléchit à la question du droit, ce n'est qu'en 1965 que la femme mariée n'est plus considérée comme une mineure. Le statut de mineur c'était : elle est soit sous l'autorité du père soit du mari.

1965, les femmes peuvent ouvrir un compte bancaire et exercer une profession sans l'accord de leur mari.

FÉLIX Parenthèse, parce que c'est assez intéressant, je pense que ça correspond à une notion romaine qui s'applique aussi aux enfants et qui fait d'elleux un truc entre un être vivant et un meuble. Littéralement dans le droit romain, c'est ça. En fait, c'est un truc qui est vivant mais qui n'a pas de détermination propre.

ALIX 1975, la légalisation de l'IVG. C'est assez intéressant de penser qu'il y a quand même beaucoup de pays dans le monde où c'est toujours interdit. 1989, les violences sexuelles sur les mineur·es, la possibilité de porter plainte dans les dix ans suivant la majorité. Aujourd'hui l'égalité salariale est toujours bloquée par le plafond de verre. La différence de traitement des salaires entre hommes et femmes est toujours effective. C'était juste pour remettre en perspective cette question de la discussion des droits, qui de toute manière est toujours en cours. « On dit que si les femmes savaient, elles voudraient commander **[3]**. » Donc il faut les écarter du savoir pour les empêcher d'accéder au pouvoir. La création de l'Académie va effectivement participer de cette masculinisation. Des traités de grammaire française paraissent avec les règles qui pérennisent cette idée. Certains noms de métier notamment ne doivent pas être féminisés, tout simplement parce que les femmes ne peuvent pas les exercer. « 1632, tous les noms de dignité appartenant à l'homme sont masculins : évêques, empereurs, rois, conseillers, avocats, procureurs. De même on féminise les noms de filles et conditions appartenant aux femmes **[4]**. » Il s'agit encore d'une façon d'appliquer des lois saliques par le biais du langage. Des réformes se mettent en place, dont l'une des premières consiste à neutraliser les sonorités qui identifiaient les

[3] François Beroalde de Verville, « Aventures de Floride, Dédicace "À très vertueuse dame, Madame Charlotte Adam, dame de La Vallière" » [1594] cité dans Ilana Zinguer, *Misère et grandeur de la femme au XVI^e siècle*, Genève/Paris : Slatkine, 1982, p. 82.

[4] Éliane Viennot, *op. cit.*

noms féminins («esse» par exemple). Les noms féminins doivent se terminer par un «e». Quand le mot masculin se termine lui aussi par un «e», la forme féminine doit disparaître ; la masculine sert alors aux deux. Cette règle va prendre le masculin comme générique. À partir du moment où on a un mot qui se finit par un «e», c'est aussi un mot qu'on peut appliquer au féminin. On va faire prévaloir le masculin sur le féminin. Il faut dire que cette femme est poète, médecin, auteur, peintre. Pas autrement. Et non plus poétesse, médecine, autrice et peintresse. Ainsi, de nombreux noms se terminant en «esse» vont disparaître. Ce qui est intéressant, c'est que la disparition des mots, c'est aussi la disparition de la projection de soi dans ce mot. Si un nom est masculin générique et qu'il n'y a pas de forme féminine qui existe, alors qu'à un moment donné il y avait des formes masculines et féminines qui coexistaient, ça empêche les personnes qui sont assignées femmes de pouvoir se projeter dans ce type de métier, d'exercice ou de fonction, tout simplement.

Il y a donc à la fois la disparition de certains mots qui étaient des formes féminines qui cohabitaient avec des formes masculines, mais aussi des types d'accords qui vont être exclus alors qu'ils étaient en usage. Les accords font l'objet eux aussi d'une réforme, de recommandations et de condamnations dès le XVII^e siècle. « Pour rendre mon désir et ma peine éternelle » devient « Pour rendre mon désir et ma peine éternels ». On passe de la possibilité de garder le singulier féminin parce que ma peine est le nom le plus proche de l'adjectif, à masculin pluriel, qui devient donc la règle. On supprime ces accords qui finalement rétrécissent l'imaginaire et le vocable. La forme masculine se met à dominer sur le féminin. Le masculin l'emporte sur le féminin. « Le genre masculin, étant le plus noble, doit prédominer toutes les fois que le masculin et le féminin se trouvent ensemble ^[5] » ou encore « Parce que le genre masculin est le plus noble, il prévaut seul contre deux ou plusieurs féminins, quoi qu'ils soient plus proches de leur adjectif ^[6] ».

Le retour de l'écriture inclusive date des années 1970, aux États-Unis notamment où il va y avoir des groupes de femmes qui commencent à réintroduire des utilisations de noms féminins pour se nommer. Ça coïncide aussi avec Monique Wittig en France. Elle utilise dans *Le corps lesbien*

^[5] Claude Favre de Vaugelas, *Remarques sur la langue française*, Paris : Vve J. Camusat et P. Le Petit, 1647.

^[6] Scipion Dupleix, *Liberté de la langue française dans sa pureté*, Paris : D.Bechet, 1651.

(1973) des formes graphiques et écrit souvent avec une barre de slash en intégrant à l'intérieur même de son écriture des jeux graphiques qui permettent d'augmenter le texte et de nous questionner par rapport à ce pronom. C'est une forme de recherche, de neutralisation d'un genre ou en tout cas d'une possibilité de trouble dans la manière de nommer. Et puis *Les Guérillères* (1969), c'est l'utilisation unique du pronom «elles» tout le long du livre. Ce sont des expérimentations, mais c'est à la fois de l'écriture inclusive, au sens de la réintégration d'autres formes de langage. En France, aujourd'hui, l'usage du point médian (·), forme d'écriture inclusive plutôt issue des milieux universitaires, suscite des frictions, jusqu'à des prises de positions extrêmes, comme son rejet par Jean-Michel Blanquer. Blanquer, allant jusqu'à tenter d'interdire son usage par les institutions recevant de l'argent public ^[7]. Ces réactions font état d'un désir de pérennisation de formes de langage et donc de rapports de force. *Eux*, font l'apologie de la double flexion, c'est-à-dire «les étudiants et les étudiantes», donc de continuer à marquer les deux types de genre qui sont les seuls reconnus à l'état civil. « Au moment où la lutte contre les discriminations sexistes implique des combats portant notamment sur les violences conjugales, les disparités salariales et les phénomènes de harcèlement, l'écriture inclusive, si elle semble participer de ce mouvement, est non seulement contre-productive pour cette cause même, mais nuisible à la pratique et à l'intelligibilité de la langue française ^[8]. » Il faut défendre la grande langue française de l'Académie. Blanquer et sa clique le savent mieux que les autres.

En mars 2017, le premier manuel scolaire utilisant l'écriture inclusive, publié par Hatier, fait polémique. L'Académie française estime que la multiplication des marques orthographiques et syntaxiques aboutit à une langue désunie, disparate dans son expression, créant une confusion, confrontant le français à un péril mortel. Cette déclaration ne mentionne pourtant aucune étude scientifique pour étayer son propos. On parle

^[7] Proposition de loi n° 3922 portant interdiction de l'usage de l'écriture inclusive pour les personnes morales en charge d'une mission de service public - 23 février 2021 - [www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/textes/l15b3922_proposition-loi#] Consulté le 2 mai 2023.

^[8] Hélène Carrère d'Encausse, secrétaire perpétuel de l'Académie française, et Marc Lambron, directeur en exercice de l'Académie française, *Lettre ouverte sur l'écriture inclusive*, 7 mai 2021. Cet extrait est repris dans une circulaire de Jean-Michel Blanquer alors Ministre de l'éducation nationale, de la jeunesse et des sports et intitulée « Règles de féminisation » : [www.education.gouv.fr/bo/21/Hebdo18/MENB2114203C.htm] Consulté le 2 mai 2023.

souvent de la lisibilité des signes au sein de la collective et on remarque que ce sont toujours des gentes qui ne sont pas concerné*s qui parlent pour les autres concerné*s. Malgré toutes ces réticences, un langage plus inclusif émerge, qui promeut l'utilisation du point médian, l'accord de proximité, des tournures de phrases épïcènes, des usages, des propositions venant d'un terrain plus militant. Se déploient des néologismes tels que les «premièresses» et l'utilisation aussi de signes qui proviennent soit directement de l'alphabet, soit de signes neutres comme le Æ, qui était un usage dans le latin, d'une forme ni féminine ni masculine.

Dans les outils qui existent déjà, il y a donc le langage épïcène, la double flexion, l'astérisque, l'accord de sens, l'accord de proximité... Avec BBB on essaie de travailler à la création de nouveaux outils. Enfin, on est sur plusieurs chantiers en même temps et surtout je pense que ce qui nous intéresse aussi c'est de ne jamais proposer des solutions finales. Nous sommes des graphistes, pas des intellectuel*les, et nous travaillons en détournant nos outils. Nous nous posons des questions sur ce que nous produisons, construisons, cherchons et déconstruisons. Ce qui nous intéresse, c'est la multiplicité et les usages. La collective n'a ni de ligne politique, ni de statut. Ce n'est ni une association, ni une start-up, ni un studio. Elle se compose de personnes passionné*es de graphisme, de typographie et d'engagements féministes. Parfois certaines questions sont en débat au sein de la collective, nous invitant à ouvrir des chantiers de recherches, d'explorations et d'expérimentations.

Un des reproches qui est souvent fait à l'écriture inclusive, c'est que l'ajout de caractères complexifie l'intelligibilité du français. Il s'agit pour moi d'une fausse excuse. Roxanne Maillet et Victoire Bondoux, de la collective, ont proposé un caractère pour le livre *Cruiser l'utopie* de José Esteban Muñoz ^[9] : il s'agit d'étoiles qui viennent ponctuer le texte, parfois prendre tout l'espace et toute la place. Ça rend visible l'écriture inclusive, et les corps queers.

Un des chantiers consiste à tenter d'établir une grammaire non-binaire nommée ACADAM, qui recourt, entre autres, au pronom neutre «ol» (ex.: «ol est typographe»). Ses suffixes non-binaires permettent de traduire un texte écrit en point médian en suffixes non genrés. Nous, ce que l'on défend, c'est la question de l'usage. Ce qui permet aux gentes à la fois de s'identifier, d'exister à un moment donné. L'invisibilisation, c'est ne pas être représenté* et donc ne pas exister.

[9] José Esteban Muñoz, *Cruiser l'utopie*, Paris: Éditions Brook, 2021.

L'écriture inclusive, elle, est accessible à toustes. Avec les claviers, il y a plein de manières de faire de l'écriture inclusive. Ce que j'aime bien ici c'est de penser que l'on peut mélanger toutes ces formes dans un même texte. On n'est pas obligé*es de n'utiliser qu'une seule et unique forme; il y a les parenthèses, le slash, différents types de point médian, de tiret, le E majuscule... Ce que j'aime avec le E majuscule, c'est que ça devient comme une sorte de lettrine, ça revalorise une forme qui a été diminuée. Je trouve que c'est une forme politique: dans le milieu transféministe des années 2000, c'était la forme la plus utilisée par les militantEs. Ce qui est intéressant, c'est aussi d'aller chercher dans les autres langues. Les langues hispaniques utilisent le X et l'@; l'arobase c'est le «a» dans le «o». Ce que j'aime bien avec @ c'est que c'est aussi le signe anarchiste. Mais il y a plein d'autres possibles et imaginaires à développer.

La collective s'est formée en 2018. Mon intégration à cette aventure s'est jouée à une conférence à Liège où Lorraine Furter participait au FIG, un festival de graphisme. Au bout d'un moment, elle s'est rendue compte qu'elle était en train de programmer un ALL-MALE-PANEL. Les pratiques des personnes assignées féminines dans le design graphique étaient totalement invisibilisées. Lorraine nous a ainsi invité-es au FIG, avec Roxanne Maillet, Marine Poyard, Axelle Minne pour un contre ALL-MALE PANEL. C'est à ce moment qu'avec Roxanne, Camille et Lorraine, nous avons commencé à avoir des discussions sur la création de caractères à partir du travail de Roxanne qui avait déjà initié des premières formes d'écriture et de recherches de caractères inclusix. On s'est dit qu'on allait organiser un workshop. J'ai été invité* avec T*Félix et on s'est retrouvé-es avec deux écoles, La Cambre et l'ERG. Des personnes qui enseignent dans ces écoles ont utilisé l'institution pour pouvoir formuler une proposition. À la fin de ces trois jours passés ensemble, on a pris la décision de créer une collective informelle à laquelle toutes les personnes qui avaient participé à ce premier rendez-vous appartiendraient définitivement.

Du coup, ce sont à la fois des étudiant-es, des professionnel·les, des formatrices, des artistes qui composent BBB. Il y a toujours de nouveaux-elles arrivant-es. Nous travaillons à de nouvelles formes typographiques non binaires, en nous attachant principalement à la création de glyphes inclusix reposant sur le principe de ligature. Ce que nous cherchons, ce sont des alternatives au point médian et au doublé, principalement observés dans les milieux activistes trans, genderqueer, non binaire. L'objectif est de sortir de ce schéma et de trouver de nouvelles formulations

qui puissent être plus représentatives des personnes qui ne s'identifient pas homme ou femme.

T FÉLIX C'est aussi pour pointer la mauvaise foi des institutions, notamment de l'Académie française. Il y a une histoire de la consignation de la langue française qui est très liée à au développement de la typographie institutionnelle et il y a une mauvaise foi invraisemblable de dire qu'on ne peut pas faire mieux que le point médian, et donc que ce n'est pas une solution satisfaisante et qu'il ne faut pas l'utiliser. Il y a des auteures et des typographes qui ont cherché à pouvoir préciser certaines choses qui se passent dans le langage. Il y a un signe qui existe et qui est même trouvable via les menus de glyphes sur les ordinateurs, c'est le point d'ironie. C'est un point d'interrogation en miroir inventé par le poète Alcanter de Brahm au XIX^e siècle parce qu'il se posait la question de réussir à signifier dans un texte littéraire ou théâtral ce qui était de l'ordre de l'ironie. Dans le même ordre d'idée, il y a aussi le point exclamatoire (« *interrobang* » en anglais) qui mélange un point d'exclamation et d'interrogation. C'est un signe qui a été inventé par un publicitaire dans les années soixante, et qui a non seulement été inclus à des fontes dessinées à l'époque, mais également installé sur les machines à écrire Remington. Donc tous ces discours sur l'illisibilité de l'écriture inclusive, du point médian, etc., c'est juste une montagne qui se cache derrière une souris en termes de mauvaise foi : on vous voit, les gars.

H ALIX Nous sommes principalement dans la création de graphèmes : comment le féminin et le masculin pourraient se conjuguer dans un graphème qui puisse devenir une nouvelle forme, et qui puisse démasculiniser notre perception ? Les ligatures ouvrent au moins deux possibilités : les ligatures de base s'opèrent entre deux caractères séparés par un point médian, alors que les ligatures plus fondues permettent des agglomérations de caractères. Les formes fondues permettent aussi d'agglomérer les formes au pluriel.

Le coup de projecteur de la collective est en partie lié au prix Art Humanité 2020 qui a été décerné à Tristan Bartolini pour la création de la « première typographie inclusive ». Notre invisibilisation médiatique nous a amené* à la rédaction d'un communiqué de presse pour revisibiliser celles engagées depuis longtemps dans ces pratiques.

« Salut ! La collective existe depuis 2018, mais en plus de ça, il y a des personnes qui travaillaient bien avant la collective et qui fabriquent

des typographies inclusives ! Certains caractères sont, par exemple, hébergés sur la fonderie Velvetyne, au sein des polices VG5000 de Justin Bihan, ou Cirrus Cumulus de Clara Sambot. **[10]** »

La collective compte par ailleurs trente membres : originellement, nous tentions d'impliquer nos écoles dans la création d'espaces pour pouvoir se retrouver, avoir un espace, trouver des subventions. Aujourd'hui des institutions viennent à nous et ouvrent d'autres types d'espaces. La collective travaille sur l'*open source*, pour que les typographies puissent circuler et être utilisées gratuitement.


L'autre chantier, c'est effectivement la création de caractères, d'implémenter des typos avec des glyphes inclusifs. Ces glyphes peuvent être des caractères alternatifs isolés non-binaires, conçus pour être utilisés hors des usages d'accord et permettre un usage débinarisé de chaque caractère. Un « e » retourné ou un « x » avec un dessin particulier. Ils permettent aussi l'usage de letrines spécifiques. L'ACADAM, avec ses suffixes non-binaires, permet de traduire un texte écrit en point médian en suffixes non genrés. Certaines terminaisons sont isolées, pour la fabrication d'un nouveau glyphe, fluide, dont les formes féminines et masculines s'enlacent, se rencontrent, et créent un jeu entre lisibilité et continuum. Les signes fabriqués valorisent les genres fluides, en jouant avec le dessin de caractère ; c'est un équilibre subtil entre formes critiques, politiques, camp ou straight, en se reposant sur des principes de fusion et de transformation de lettres. Ces nouveaux glyphes peuvent être issus de typographies déjà existantes, de *revivals* de certaines typographies, ou de la création d'une nouvelle fonte. Celles préexistantes sont liées à des histoires d'invisibilisation, des histoires de rapports de pouvoir pour les faire rebasculer, en révéler l'histoire et le transformer. Par exemple, la Baskerville est une typographie classique dessinée par John Baskerville en 1750, qui a été reprise par l'Atelier national de Recherche typographique (ANRT) pour sortir un *revival* (une recreation libre d'une typographie) : la Baskerville.

T FÉLIX BBB s'est emparé de cette recreation pour l'implémenter de glyphes non-binaires. La Baskerville est un cas exemplaire de l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de la typographie. Sarah Eaves,

[10] Le communiqué se trouve sur le site de la collective à cette adresse [www.genderfluid.space/2020_10_25_communique-presse-ByeByeBinary.pdf] Consulté le 9 mai 2023.

la compagne et associée de John Barskerville, qui reprend l'imprimerie à sa mort, n'a jamais été créditée pour son travail bien qu'elle ait largement participé au travail de créations de caractères et d'imprimés commercialisés par son compagnon. D'ailleurs en 1996, la typographe Zuzana Licko dessine un caractère en son honneur, le Mrs Eaves. Depuis 2018, le Baskervvol est donc augmenté collectivement. L'intérêt, entre autres, du Baskervvol, c'est de pouvoir se substituer à l'utilisation du Times New Roman là où les universités exigent pour l'écriture d'articles scientifiques, par exemple, le Times étant un caractère sous licence privative et aux droits réservés. Le Baskervvol a le même genre d'autorité stylistique et historique tout en permettant l'introduction de glyphes non binaires dans les lieux normatifs de diffusion des savoirs. La question qui demeure pour nous, d'ailleurs, est celle des usages.

Nos claviers ne contiennent pas les touches qui correspondent à ces nouveaux caractères. Alors pour rendre utilisables ces signes, la collective a construit lae Queer Unicode Initiative (QUNI). Lae QUNI permet de rassembler nos fontes, avec toute la diversité qu'elles contiennent, autour d'un même système d'encodage en vue de leur utilisation par un large public. Il est aménagé à l'intérieur de la Supplementary Private Use Area-A (PUA-A) du standard Unicode, centré sur l'alphabet latin. Unicode consiste en une nomenclature universelle de caractères qui attribue un code à un caractère; et pas juste les chiffres, les lettres et la ponctuation, mais aussi les symboles mathématiques, les emojis, etc. Par exemple, le mot «QUNI» encodé par Unicode, c'est «U+0051», «U+0055», «U+004E», «U+0049». Ça permet que l'affichage des signes se maintienne, quel que soit le support sur lequel ils vont s'afficher, quelles que soient les aires linguistiques concernées. Et on n'a pas le choix, c'est le standard dominant qui est utilisé par tous les téléphones, ordinateurs, logiciels qui nous entourent. Pour y injecter lae QUNI, on campe dans une zone vide en bordure de la table standard, cette fameuse PUA-A. Nous nous sommes inspiré*es du Medieval Unicode Font Initiative (MUFI), un projet qui vise à coordonner l'encodage et l'affichage de caractères paléographiques écrits en alphabet latin, parce que les médiévistes ont besoin de pouvoir partager entre eux des signes qui sont tombés en désuétude et qui n'appartiennent plus à l'écriture standard de l'alphabet latin. Pour nous, l'étape d'après, ce serait de déposer un dossier de demande à Unicode pour leur demander d'étudier la possibilité que le QUNI rejoigne la table standard. L'enjeu, c'est de dire: «Nous, on pense que ça vaut la peine de rentrer dans ce standard».

 D'autre part, Camille Circlude de BBB a fait un travail très important, pour questionner et conjuguer écriture inclusive et dyslexie; ça fait partie des questions et des chantiers de recherche et de création posés par la collective. Cependant, nous militons aussi pour nous opposer à l'idée que la typographie inclusive doit être lisible ou ne doit tout simplement pas être. Cela pose en creux la question du *pinkwashing* ou de la récupération. Certaines des typographies fabriquées revendiquent d'être irrécupérables, complexes, en entretenant un rapport de force avec l'injonction à être efficaces, compréhensibles et utilisables, comme la typo Chaîne de Laura Conant. Ces caractères sont illisibles au sens où ils ne sont justement pas efficaces, et font ainsi barrage au *pinkwashing* et à la récupération. Ça fait partie de notre travail. Il y a toujours eu des typos folles, fantasques et fantaisistes: inutilisables pour du texte de labeur. BBB aime aller rechercher dans ce qui a été dévalorisé, ce qui peut être considéré comme la « basse culture » par exemple. Je pense que le travail de Roxanne Maillet est emblématique à ce sujet. Fabriquer et utiliser des caractères *girly* ou *camp*, en débordant de la grille est nécessaire, et doit se situer du côté de la marge et de la dissidence; ces dessins de caractères et ces manières de faire du design parlent de nos corps et de nos identités.

Bye Bye LESS IS MORE, Hellove LEZ IS MORE!

Chapitre 3

**Ouvrer
ensemble.**





**Ma copine renversera
le patriarcat**



**Danaé †
Seigneur**



Danaé Seigneur, parfois Danæ ou Hippo Camp, est artiste performeuse et vidéaste. Après avoir obtenu son DNSEP en 2022 à l'ÉSACM, ael se concentre, outre son travail d'artiste-autrix, sur le développement

et la structuration *
de la scène drag
militante clermontoise,
le développement d'IA dites
« étroites », et la MAO. Ael fait
partie de la collective d'édition
Kitchenette avec Rune Segaut,
Cléo de Barros, Thibaud Duffet
et Mauve Pérolari.

Ce texte a été écrit aux côtés
de bien d'autres lors du
workshop donné par
Nino André et Vinciane
Mandrin à l'ÉSACM
en 2021. Il a par la suite
été lu-performé lors de
la soirée *Hot Bodies
of the Future* organisée
par Gærald Kurdian
à Clermont-Ferrand
en janvier 2022.

*

ma copine renversera le patriarcat
les TERFs , leurs potes mascus / faf / de droite
les stern delphy badinter et toustes les autres
c'est mon amoureuse qui l'a dit et elle a raison

elle brille file étincelle explose et retombe en éclats
d'obus sur vos institutions crevées
elle suffragette les gouvernements à coup d'attentats
téléguidés
elle arrive en terrorisme à la française

allez
va
vole
fais l'amour à la guerre
fais-moi l'amour pendant la guerre
et étrangle l'hétérocisexisme
serre son cou de tes mains et moi de tes bras
recouvre-nous

(je te ferai ce que tu voudras)

s'il te plaît
détruis mon genre
réduis-le à néant
fais qu'il n'existe plus
j'en ai plus besoin
je le revends
à christine boutin

fais ce que tu veux du mot GENRE
prends-en le contrôle
c'est toi qui attribues les genres maintenant
t'es marraine la bonne fée
t'es le jeff bezos du genre (mais contrairement à lui tu
luttas contre la faim dans le monde)

et alors un jour tu te lèves et tu le s u p p r i m e s
on a plus de genre ni de fric, je vois pas ce que je peux

demander d'autre comme cadeau d'anniv
on part sur MARS et sur VÉNUS

les non binaires viennent de la TERRE
et partent cruiser tout l'UNIVERS

† Conférence, 23 octobre 2018, ÉSACM

* En quoi rendre

Comment faire du terrain d'exposition un lieu d'expérimentation ?

visible ce qui est caché, relier ce qui est séparé, est-il une position

L'arbre, le maire et le centre d'art



**Émilie
Renard**

peut-il aider à lire les interrelations et les situations de domination au sein d'une institution ?

Émilie Renard est curatrice et critique d'art.

Elle est nommée à la direction de La Galerie à Noisy-le-sec en 2013, fonction qu'elle exerce jusqu'à 2018, avant de devenir directrice du centre d'art et de recherche Bétonsalon à Paris en 2021. Nous l'avons invitée car elle était une des rares/seules/premières directrices d'institution à envisager les épistémologies féministes

et queer comme possibles outils de transformation

de l'espace institutionnel. Dans la conférence qui suit, Émilie Renard détaille ces outils, la manière dont ils ont été élaborés collectivement comme leurs effets et limites.

[Inclusif médian et contractions (spectateurices)]

Bonsoir à toutes et à tous, bonsoir Clermont-Ferrand, ici Noisy-le-Sec. Je suis Émilie Renard, comme l'animal mais je suis une femme de 42 ans, cis-genre, hétérosexuelle pratiquante, mais pas croyante. Côté statut social, je suis à nouveau curatrice indépendante depuis peu, depuis un mois, et donc très dépendante en fait des invitations comme la vôtre. Je viens de quitter la direction du centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec, au bout de six ans.

Je tiens à vous remercier et particulièrement Sophie Lapalu pour cette invitation qui me permet de revenir sur ces années et d'en faire un récit, livré par bribes et discontinuités. Je vais essayer de vous raconter cette expérience de transformation, à la fois sur un plan personnel et j'espère aussi sur un plan institutionnel. Pour utiliser un mot qui mute beaucoup, je dirai que j'ai tenté de queeriser l'institution. Je vais vous expliquer pourquoi et comment.

Pour revenir à ma biographie, de 2000 à 2012, je suis curatrice indépendante, une pratique que je mène avec le désir de construire un propos et une place d'auteure qui me soient propres. En passant à un tout autre statut, à celui de directrice d'un centre d'art, en régie municipale en plus, je devenais salariée d'une collectivité et responsable d'une équipe. Déjà dans ce passage, j'ai éprouvé et mesuré tous les écarts entre ce nouveau rôle, directrice d'une institution, et ma pratique curatoriale que j'avais menée plutôt en solo.

Là-bas, j'ai cherché à mener un programme féministe. Avec un féminisme que j'ai appris sur le tas, assez pratique, appliqué, et qui s'est nourri de conversations, de rencontres, de collectifs, de lectures. C'est un féminisme intersectionnel, qui tient compte des formes croisées de discriminations qui témoignent de formes de racisme, classisme, validisme, âgisme... qui assignent à des identités figées.

Ce récit va vous paraître tâtonnant, c'est ma manière de travailler. Je vais d'abord parler du lieu du travail : qui l'habite, qui l'anime, qui le traverse ; puis en quoi j'ai mené d'abord une analyse institutionnelle, comment j'ai tenté de queeriser ce centre d'art, autrement dit, de le faire dévier de sa course. Dans un second temps, je vais resituer qui parle, qui peut parler, qui a la parole dans un centre d'art, comment peuvent s'exprimer des savoirs et des pratiques situés. Et enfin, je reviendrai sur une dimension qui irrigue un peu tout ça, c'est le soin ou l'attention : quelle place pour cette question de la relation dans ce lieu qu'on habite, où l'on travaille, où l'on parle, et quelles formes de réciprocité du soin circulent au sein d'une équipe, en relation avec des artistes et des gens. Les gens,

c'est un terme générique pour remplacer celui de « public » que j'essaye de ne pas trop utiliser parce qu'il est trop marqué, très institué déjà. Et pour finir, je vous livrerai plus concrètement quelques outils administratifs que j'ai pu mettre en place qui permettent de rendre plus pratique cette question du soin, du rapport équitable et de la responsabilité sociale qu'a un centre d'art dans l'économie de l'art.

J'ai appelé cette conférence *L'arbre, le maire et le centre d'art* pour beaucoup de raisons. Il rejoue le titre du film d'Éric Rohmer, *L'arbre, le maire et la médiathèque*. C'est une sorte de titre métaphorique pour situer les rôles qui environnent le centre d'art, les dimensions qui le déterminent. *L'arbre*, c'est comme une métaphore pour parler de la création artistique qui est une chose qui grandit lentement, à son propre rythme, et de très grands arbres environnent le centre d'art comme vous pouvez le voir sur la photo [vue aérienne du centre d'art]. C'est une maison bourgeoise plantée de ces arbres. *Le maire*, c'est la dimension politique, c'est les attentes des partenaires publics qui à la fois soutiennent et déterminent beaucoup les missions d'un centre d'art. À Noisy-le-Sec, La Galerie, qui est en régie municipale directe, est donc un service de la ville comme l'est une médiathèque. *Le maire* est une figure politique locale, il représente l'inscription du centre d'art dans son territoire. *Le centre d'art*, c'est celui-là, avec ses missions, communes avec beaucoup d'autres, à savoir : une dimension expérimentale à tous les endroits, à la fois dans l'accompagnement des artistes, mais aussi dans les différents formats qu'il déploie, celui de l'exposition, du discours, de la médiation, etc. Je vais essayer d'être la plus concrète possible pour que cette situation spécifique puisse amener des outils de réflexion qui s'adaptent à d'autres institutions. En tout cas, j'ai cherché à ce que cette pratique nous permette d'analyser d'autres institutions où opèrent des rapports de pouvoirs : comme la famille, l'école, le musée, la ville... des rapports qui font que les personnes qui les animent sont prises dans des rôles prédéfinis, des rôles qui façonnent leurs identités.

J'ai donc essayé de travailler « sur, avec, pour, entre, contre, autour du centre d'art », – c'est une formule que j'emprunte à la curatrice Vanessa Desclaux, avec laquelle j'ai collaboré pendant une année – c'est-à-dire en faisant varier les perspectives et en adoptant des positions qui peuvent être contradictoires entre elles, mais qui permettent de rendre dynamique le rapport à ce lieu très centré, comme son nom l'indique.

Pour poser le décor, ça se passe en Seine-Saint-Denis, au nord-est de Paris, dans une maison bourgeoise environnée d'immeubles sociaux. Déjà ça

caractérise une relation à la ville et au voisinage. Cette maison de notaire devenue une institution artistique draine beaucoup de casseroles avec elle aux yeux des habitant-es. D'emblée, l'art contemporain est associé dans l'esprit de certain-es élu-es à une « culture haute ». Cette hiérarchie entre haute culture et culture populaire est très forte. J'ai essayé de déconstruire ces représentations, mais c'est comme si cette bâtisse elle-même déclamait un certain privilège. Même si ce bâtiment est un lieu public, gratuit, il impose une certaine mise à distance avec la circulation à l'extérieur. D'ailleurs mon but n'était pas seulement de faire rentrer coûte que coûte les gens à l'intérieur, mais d'entretenir des relations singulières, précises, c'est pour ça que j'évite le terme de « public » mais plutôt de « gen-tes », d'« habitant-es », de « voisin-es ». J'essaye de singulariser les relations au lieu de les catégoriser.

Voilà une image extraite d'une vieille série, qui date de 2007, *John from Cincinnati*. John est un personnage solitaire et quasi mutique, mais il lui arrive de croiser quelqu'un-e et lui dire « Work here » en posant le point sur son cœur. Le message est très simple, c'est assez mystique ou même christique, mais pour moi, là-bas, il me rappelait à une chose assez essentielle, comme de chercher un point de départ en soi, face aux injonctions et aux contraintes qui nous traversent et nous dispersent. Il m'a accompagné dans ce passage d'une pratique de curatrice à la direction d'institution qui, par définition, dépasse les individus. J'ai assumé de plus en plus d'associer des affects et un certain niveau de sincérité à ma position de directrice, dans mes décisions ou mes orientations, j'ai même essayé d'en faire un moteur, que ça devienne central, explicite et visible.

Le centre d'art réunit une équipe de six personnes à plein temps, fixes et fiables, de quatre vacataires qui sont des régisseur-euses, des artistes-intervenantes pour des ateliers, et de stagiaires. À mon arrivée, je croyais pouvoir tout faire, de la même manière que je bricolais avec tous les aspects d'un projet avant, comme curatrice où je pensais un projet, son administration, ses financements, sa communication et souvent sa médiation. Là, j'ai dû faire un apprentissage de la collaboration et de la délégation. Je voyais l'équipe comme des habitant-es de ce centre d'art, peut-être parce que pour la plupart, elle reste plus longtemps que les directions qui se succèdent, mais j'ai fini par m'y inclure, et je parle d'« habiter » parce qu'on vit beaucoup sur place, c'est quasiment la moitié de la vie finalement, qu'on y mange, qu'on essaye d'y faire des siestes, et que tout ça vous suit aussi la nuit. J'ai initié une série de photos pour représenter l'équipe au sens large, en incluant toutes celles et ceux qui animent le centre d'art au

gré de leurs arrivées et départs, donc cette équipe, mais aussi les artistes en résidences, graphiste, ou des gens plus haut dans la hiérarchie comme la Directrice des affaires culturelles, ou l'élu·e à la culture de passage, dans l'idée de les impliquer elleux aussi, dans cette histoire.

Dès mon arrivée, la part administrative du travail m'a terrassée, alors plutôt que de me sentir emprisonnée par la surproduction de justificatifs, de tableurs, de bilans, de projets, de budgets, j'ai essayé d'en faire l'objet d'un propos curatorial, pour au moins en faire un sujet de réflexion que je pourrais partager, rendre plus public. Je plaçais un enjeu féministe à rendre visible et discutable cette part administrative souvent cachée ou ignorée de l'activité : comment ça s'applique et ça se pratique concrètement dans la vie quotidienne du lieu. Ce féminisme allait me permettre de brouiller les frontières, de réfléchir aux rôles institués, de désapprendre et de trouver du plaisir dans cette confusion des frontières, de faire des liens entre l'espace du travail et l'espace de l'exposition, de faire du lien entre la part professionnelle et la part personnelle de cette vie au travail, pour me permettre de construire des liens pour moins les subir. Dans cette équipe largement féminine, il y avait aussi un fil continu qui prenait forme, qui était celui d'une forme de sororité face aux difficultés.

Pour commencer, j'ai travaillé sur la question du rythme du travail. J'ai cherché à faire que toutes nos actions, toutes nos missions convergent autour d'un même axe de recherche au long cours, avec des saisons annuelles qui permettent à chaque membre de l'équipe de s'y impliquer à son rythme. Il s'agissait de ne pas faire de la recherche le privilège de la directrice-curatrice et de partager cette responsabilité. J'ai essayé de mettre en place des moyens pour faire en sorte que tout le monde s'empare de ces recherches et fasse en sorte que, depuis sa position, elle puisse y contribuer. Le temps d'une année permettait de mettre en place cette recherche collective qui allait se manifester par des expositions, des ateliers, des événements etc. La première année était placée sous l'intitulé «Les formes des affects» et la première exposition, en 2013, s'appelait «Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir» et la deuxième «Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir». Elles posaient la question de la place des affects dans notre relation à l'art, tant individuelle que collective, dans l'institution et dans des processus d'apprentissage. Ça peut sembler évident que les affects animent les pratiques artistiques, mais en quoi est-ce qu'ils animent aussi les pratiques institutionnelles ? Comment une institution peut-elle parler depuis le cœur, ou depuis la colère, depuis la joie, comment tout ça nous anime aussi et quelle place on peut leur

laisser ? On accorde souvent à l'artiste cette légitimité à s'exprimer en son nom, mais c'est beaucoup moins évident ou acceptable quand ça vient de l'institution et des personnes qui la composent. Ce mot d'institution mériterait d'être défini, mais ici, pour moi, c'est le centre d'art et toutes les règles qui le régissent, toutes les missions qui le forment et qui dépassent largement les individus. C'est donc une forme de recouvrement que j'ai cherché à révéler, un cadre que j'ai tenté de déborder, avec certaines précautions, sans force, sans abus.

Parmi ces règles tacites, il y a le vocabulaire de la médiation, qui a souvent cette capacité à parler depuis un savoir soi-disant neutre, neutralisé, mais englobant. Je me réfère à ce texte de Donna Haraway, *Savoirs situés* ^[1], qu'elle écrit en 1988. Elle parle de ce savoir désincarné qui sert de cache-sexe à un masculin qui s'ignore, un cache-sexe unisexe et universel. J'ai tenu à déconstruire ce rapport à des textes de médiation qui souvent cherchent à donner des clés de lecture d'une œuvre et à encapsuler dans un discours trop générique, d'une voix qui se fait la plus discrète possible. Cette absence de position laisse en retour si peu de place à celle ou celui qui lit. Alors que donner une voix à la médiation, avec un propos incarné, partiel et incomplet, permet de laisser de la place à celui ou celle qui l'écoute.

À ce constat s'ajoute mon intention de mieux connaître les personnes avec lesquelles j'allais travailler et de les impliquer dans cette pratique de la médiation, pour que ce discours ne soit pas le lieu d'une forme d'expertise. Je propose alors à toute l'équipe de faire des ateliers d'écriture pour le journal de l'exposition qui était un outil de médiation assez typique, mis en place par Marianne Lanavère, la précédente directrice. Plutôt que d'inviter le ou la critique d'art expert·e, j'ai voulu voir à quel point les travailleur·euses du centre d'art ont leurs propres expertises, depuis un point de vue professionnel qui est celui de l'administration, de la production, de la technique, de la communication, de la médiation aussi. Et bien sûr, ils et elles pouvaient construire un discours sur les œuvres en écrivant éventuellement à la première personne, en cherchant à relier leur prisme à la fois personnel et professionnel.

[1] *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective (Savoirs situés: la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle) (1988)*. Voir Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature.*, trad. O. Bonis, Paris : J. Chambon, 2009 (chapitre 9).

Bien sûr, c'était important que ce travail d'écriture ait lieu dans le cadre du temps d'un travail collectif, et non pas le soir, quand on est seul. Les dix personnes de l'équipe ont accepté l'expérience et ça a donné lieu à certains textes très beaux, spéciaux, bizarres.

Et puisqu'on est du côté de l'écriture, je peux vous lire un extrait de cette série de signatures de mails écrite par Géraldine Longueville, qui était alors administratrice du centre d'art. C'est ma signature :

« Emilie Renard
Directrice
En charge de suspendre le temps
Pour des pensées futures
Responsable des outils et de la mécanique
Des idées partagées,
De leurs échos à travers les pièces
De la maison, de la cuisine, de la galerie,
Hôte multi multi
Construire une communauté »

C'est donc une signature qui déploie mon titre. Géraldine Longueville a rejoué la signature d'email qui en général livre les informations essentielles : prénom, nom et la fonction... Elle-même, chargée d'administration, elle a pu observer la manière dont chacun·e interprétait son rôle et elle a décrit comment toutes ces fonctions se mettent en œuvre concrètement, s'incarnent dans une écriture plus singulière, plus poétique et surtout plus juste. Il s'agissait d'échapper à la description d'un poste qui passe par la fiche de poste et ses missions pour montrer comment elle peut être interprétée.

En 2015, j'ai fait une exposition qui s'appelait « Problèmes de type grec ». Je voulais l'appeler « L'arbre, le maire et le centre d'art ». Comme je suis en régie directe municipale, je fais valider les outils de communication au maire. J'ai une liberté de programmation qui est garantie par toutes les conventions possibles avec les partenaires, mais les éléments de communication sont regardés par le cabinet du maire. Et pour la première et unique fois, on m'a refusé ce titre. Je me suis dit que j'avais un problème de type grec, c'est-à-dire un problème d'indépendance. J'ai en tête la situation de la Grèce à ce moment-là, avec ce nouveau gouvernement d'Aléxis Tsípras qui annonçait un projet de gauche indépendantiste, mais qui, parce qu'il se faisait dicter sa politique économique par l'Europe,

ne pourrait jamais tester sa propre vision. La question alors était comment un projet d'émancipation peut-il exister dans des conditions de contrôle économique ? La comparaison est exagérée mais j'ai opté pour ce titre pour poser cette question à mon échelle. Une autre réaction a été de jouer un rôle qui me mettait en scène en tant que directrice, dans l'exposition. Avec « La permanence », je proposais des rendez-vous, tous les lundis matin avec qui voulait. L'idée c'était de rejouer les permanences que tiennent les maires, avec cette idée qu'ils ou elles soient en relation directe avec les citoyen·nes. Par-là, j'ai voulu dire au maire que moi aussi, j'avais une responsabilité politique, que je pouvais répondre directement d'un programme et nouer ce dialogue. Là encore c'était surjouer mon rôle, en imitant le maire, mais en me mettant dans cette position d'une figure publique, je jouais avec ça. Ça faisait déjà deux ans que j'étais à la direction, je voulais rencontrer ces personnes dont on me rapportait qu'iels étaient mécontent·es du programme de La Galerie, de la bouche des élu·es. Je me demandais dans quelle mesure ce n'était pas elleux qui arrangeaient ces propos rapportés. Je voulais leur signifier que moi j'étais disponible pour comprendre ce mécontentement et comment il s'exprime. C'était au départ un truc pour rencontrer les habitant·es et je l'ai tenu au-delà de l'exposition. J'ai tenu cette permanence jusqu'au bout de ma direction. J'ai rencontré quelques habitant·es, assez peu, et beaucoup d'artistes. Ça devenait un peu comme un jeu de conversations. On s'installait sur ce bureau au départ dans l'exposition, toujours en dehors des heures d'ouverture, avec cette feuille de rendez-vous. Ce bureau est une œuvre de Matthieu Clainchard. Il était alors régisseur depuis peut-être dix ans. J'ai cherché à créer du lien avec la pratique artistique des personnes qui travaillent dans le centre d'art, puisque très souvent justement, les technicien·nes ou personnes chargées de médiation sont plutôt exclu·es de l'institution dans laquelle iels travaillent, c'est assez rare que ces dialogues se nouent entre la partie curatoriale et la partie technique, qui est pourtant très souvent occupée par des artistes. Ça aussi c'est un aspect d'une pratique que je qualifie de féministe : relier ce qui *a priori* est séparé, relier ce qui est scindé, retrouver du lien. Dans son travail, Matthieu Clainchard développe une forme de critique institutionnelle qui faisait vraiment écho à mes préoccupations. Aussi, cette invitation n'était pas juste l'effet d'un principe, mais ça correspondait à mon projet. Il a réalisé cette pièce *Casquettes et fonds de pots* : il a créé des meubles qui jouaient la fonction de socles dans l'expo et qui étaient un collage des socles qu'il avait lui-même produits dans les dix années précédentes et

qu'il avait lui-même stockés. Pour l'expo, il les a recomposés, repeints avec les fonds de pots qui traînaient dans l'atelier, une reprise d'une pratique courante des artistes au XIX^e qui repeignaient leurs meubles avec les restes délayés de leurs peintures, dans une sorte de couleur marron uniforme, ce qui a probablement initié une sorte d'esthétique typique des ateliers d'artistes aux couleurs uniformes, marron ou grises.

J'ai mis en place aussi un atelier hebdomadaire qui s'appelle *La lecture, l'écoute* qui reprend vraiment une pratique assez courante, je pense presque pédagogique, qui consiste en la lecture, mais sans commentaire, de textes en groupe. Il y avait cette intention de faire en sorte que la part de la lecture soit intégrée au temps du travail, que ce ne soit pas un moment relégué au soir, au bus, au trajet, à des moments où l'on a un peu de temps, un peu de disponibilité d'esprit, ou finalement peut-être on s'endort sur un livre. Il y avait cette idée de retrouver un lien avec une lecture active, ou en tout cas à voix haute, qui soit plus lente parce qu'elle est à voix haute, qui soit partagée parce qu'elle est écoutée, et la qualité de l'écoute compte beaucoup, et ce temps n'est plus le privilège de la direction, mais il est partagé au sein d'une équipe. C'était ouvert aux gen·tes, aux habitant·es. C'est arrivé que des gen·tes viennent avec leurs livres qu'ils avaient envie de partager. Les livres qu'on lisait étaient en lien avec l'exposition, mais ça pouvait être de la poésie, des romans, des textes théoriques, des articles de journaux. Il est arrivé qu'une personne de l'équipe nous lise *Vendredi ou la vie sauvage*, sur une année parce que ce livre était assez long et qu'elle reprenait un chapitre après l'autre dans cette heure-là. Ça rythmait notre travail.

L'exposition «Problèmes de type grec» essayait de bouger nos manières de travailler et initiait des changements au long cours, en utilisant le terrain d'exposition comme un lieu d'expérimentations sur nos manières de faire et de nous relier.

Myriam Lefkowitz est une chorégraphe pour qui la danse n'est pas tant une situation de représentation, mais plutôt un moment qui propose une forme de relation directe, de un à un ou de deux à deux ou en petit nombre. Ce n'est pas non plus un moment où le regard est central, mais ça peut être éprouvé par d'autres biais. Elle est inspirée par le travail de la chorégraphe étasunienne Lisa Nelson et par ses «Tuning scores», des partitions qui mettent en jeu un certain accord entre les différents sens. Ce qu'elle propose ce sont les conditions d'une relation pour faire émerger une forme de sensibilité particulière, elle développe une pratique expérientielle, qui ne passe pas tant par le discours,

mais aussi par l'expérience du toucher, par le développement de formes d'extra-sensibilités, des sensibilités non indexées. On a fait avec elle une expérience d'interprétation de textes qui s'intitulait *Corps/Textes* et qui consistait littéralement à incorporer une bibliothèque féministe. On a lu bell hooks, Audre Lorde et Frantz Fanon. Ce moment de lecture et d'écoute était comme un rituel, il passait vers une expérience tactile et assez intime quand même, largement au-delà des relations qu'on peut avoir au sein d'une équipe. Nos lectures alliées à des gestes étaient assez littérales et drôles, par exemple, s'il était question de sororité, on se portait, on formait des cercles etc. Ça a tout d'un coup changé certains rapports entre nous. Je reviendrai sur le travail de Myriam Lefkowitz un petit peu plus tard, mais là je suis toujours dans ce chapitre sur la question du travail, de comment on peut questionner nos rôles.

L'artiste Delphine Chapuis Schmitz a fait une résidence de quelques mois à La Galerie en 2016. J'ai mis en place une résidence pour des artistes qui ont une pratique d'écriture, pour chercher à trouver des espaces d'écriture qui ne soient pas seulement pris en charge par le travail des critiques d'art, mais aussi par des artistes. Delphine a prolongé sa résidence en entretenant avec La Galerie une correspondance anonyme, adressée à cette entité, et en lui adressant des courriers. Pendant toute une année, on a reçu des lettres qui avaient à la fois une certaine qualité littéraire et qui prenaient des formes plus administratives aussi. Pour finir, il y a eu cette dernière lettre qu'elle appelait *The last letter*. Cette lettre terminait cette correspondance à sens unique, elle était assez lyrique, elle commençait par «Loin des yeux, loin du cœur, Je pense à vous souvent...». On l'a placardée sur la porte d'entrée de La Galerie, comme pour annoncer une «fermeture estivale», mais avec un message vraiment chargé d'amour et d'une certaine nostalgie. Voilà qui revient un peu sur cette intention de manifester une parole à la première personne.

Je fais un retour sur cette question «Qui peut parler?». L'exposition qui était la plus en lien avec cette question était «Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir» qui s'interrogeait sur comment les affects nous animent et peuvent nous ralentir ou accélérer notre rapport à l'apprentissage et à la médiation. Comment ça se manifeste aussi avec les enfants, dans le cadre scolaire? À La Galerie, on accueille beaucoup de primaires, deux classes par jour. C'était important pour moi de les rendre visibles, de ne pas cacher cette activité importante du centre d'art et de faire en sorte que les ateliers avec les enfants puissent être à leur tour des formes

de médiations. On a donc descendu les tables de la salle des ateliers au rez-de-chaussée, dans l'exposition, pour tester ce mélange, pour voir ce que cette proximité entre des œuvres de l'expo et les ateliers peut générer. Alors l'idée était que ces ateliers qui avaient donc lieu deux fois par jour, allaient se substituer à la parole de la médiation. Quand on rentrait et qu'un atelier avait lieu, on entendait les paroles à la fois de l'artiste qui anime l'atelier et des enfants qui y participent à la place de la parole de la personne en charge de la médiation. « Qui peut parler ? » c'est une question que pose Gayatri Chakravorty Spivak dans son texte, *Les subalternes peuvent-elles parler?*^[2]. Elle pose cette question en lien avec une situation de femmes invisibilisées, esclavagisées, et pointe cet abus d'autorité que peut avoir une société qui prétend protéger les femmes contre leurs hommes, sans les écouter directement. Cette question s'applique à une loi qui interdit le port du voile, sous couvert de protéger les femmes, pour finalement décider à leur place. C'est vraiment la teneur des débats qui avaient lieu à ce moment-là, qui touchent directement la vie à Noisy-le-Sec, en Seine-Saint-Denis. Ce texte a été un vrai outil d'analyse critique pour cette situation-là. J'ai cherché à voir à quel point il pouvait s'appliquer à d'autres situations.

La Galerie a ouvert en 1999. Située en Seine-Saint-Denis, elle est façonnée par une politique culturelle communiste, dans cette banlieue rouge qui a cette ambition de mener une forme d'éducation populaire selon laquelle les habitant·es vont venir s'éduquer au contact direct des œuvres, au sein des institutions culturelles. C'est un héritage finalement assez paternaliste avec cette prétention à éduquer par l'intermédiaire de lieux qui restent malgré tout des représentants d'une culture d'élite, décentralisée. J'ai cherché à faire en sorte qu'on désapprenne cette relation-là et qu'on assume, par exemple, la vulnérabilité de notre parole. Désapprendre cette charge d'éducation, c'était par exemple proposer des paroles très diverses dans le journal d'exposition, c'était aussi demander à telle ou telle personne de mener elle-même une visite de l'exposition, selon ses propres affinités.

« Tes mains dans mes chaussures », c'est le projet d'une exposition qui dure une année, sans interruption, sans période de fermeture, de 2016 à 2017, avec l'idée que l'exposition évolue comme un morphing : avec des œuvres qui apparaissent et disparaissent au sein d'un continuum,

[2] Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?* (1985), trad. J. Vidal, Paris : Amsterdam, 2020

sans rupture donc. C'est une expérience d'un centre d'art qui va travailler avec un autre rythme, et ne pas correspondre à celui d'une exposition qui succède à une autre, qui peut en écraser une autre en faisant comme table rase du projet précédent. J'ai par exemple essayé de faire des liens aussi en laissant traîner beaucoup d'œuvres d'une exposition à l'autre. Je pense par exemple à l'artiste Laura Lamiel, qui a une œuvre dans une exposition collective, qui ensuite reste dans son exposition solo, au même endroit, dans un environnement différent. J'essaye de faire en sorte que des œuvres restent longtemps et existent comme ça, différemment selon les différents contextes qu'elles traversent. Pour cette exposition donc, le rythme est régi plutôt par notre disponibilité à accueillir les artistes ; le principe est qu'on se rend disponibles pour les artistes, pour qu'ils collaborent avec nous. C'est parti aussi du fait que le Centre Pompidou, pour ses quarante ans je crois, a proposé à tous les centres d'art en France d'emprunter des œuvres de sa collection. C'était un geste plutôt généreux de leur part de dire : on ne fête pas l'anniversaire tout seul, les centres d'art maillent tout le territoire et on va donc prêter des œuvres comme pour nous éparpiller, nous décentraliser, sortir de Paris. Sauf que moi, ça me rappelait cette dimension paternaliste de la politique culturelle communiste dont on héritait à La Galerie, et je me disais que ces prêts allaient en fait devenir embarrassants parce qu'*a priori* leurs œuvres sont très chères à manipuler, transporter, assurer, et je ne suis pas sûre d'avoir envie de passer beaucoup de temps à chercher dans le fond de Beaubourg une œuvre à emprunter pour la faire passer de Paris à sa proche banlieue. Alors j'ai réalisé que ce qui m'intéresse le plus à Beaubourg, c'est plutôt les quarante ans de leurs savoir-faire, c'est leur expertise. Je leur ai donc répondu que « cet échange d'œuvres que vous me proposez, je vous propose à la place des échanges entre nos équipes : que la personne en charge de médiation de La Galerie prenne la place de celle de Beaubourg et réciproquement ». Je n'ai jamais eu de réponse. J'étais un peu frustrée. Du coup, j'ai pensé à cette exposition, avec Vanessa Desclaux, une curatrice avec laquelle je me suis associée. On a fait en sorte de répercuter ce dialogue avec toutes les personnes impliquées : les artistes, l'équipe, le public, les gens. On ouvrait à plein de manières de nous déplacer dans nos pratiques. Par exemple, Laëtitia Badaut Haussmann a proposé qu'on travaille sur la question de la lumière. On a commencé par éteindre l'éclairage zénithal de La Galerie, qui tire cette vieille maison bourgeoise vers le très traditionnel modèle du cube blanc, avec un éclairage aussi uniforme que possible. On l'a donc éteint pour retrouver l'ambiance domestique du lieu. Alors, comme on

ralentissait le rythme de l'exposition pour l'étaler sur une année, elle a proposé qu'on mette beaucoup de temps à rallumer les éclairages. Elle a placé des lumières assez ponctuelles et directionnelles, qui laissaient ainsi beaucoup de place à la luminosité naturelle et qui rendaient sensible l'architecture de la maison. Elle avait réuni différents types d'éclairages domestiques qui faisaient qu'on éclairait l'exposition, comme dans une maison, en passant d'un point à un autre sans passer par l'interrupteur central. Sur cette photo, la personne qui parle devant un petit public, c'est l'électricien de la ville. Il venait régulièrement à La Galerie réparer nos lumières de bureau, et il traversait le centre d'art en faisant souvent des commentaires, en râlant éventuellement, parce qu'on avait encore pété une ampoule et en fait, cette fois, il nous a demandé : « Qu'est-ce que vous faites ici, c'est quoi ces trucs ? ». Donc on lui a expliqué un peu cette histoire de lumière de la maison, l'histoire aussi des ampoules et des différents types d'éclairages, car cette dimension technique était aussi en jeu dans la pièce de Laëtitia Badaut Haussmann. Et ça l'a beaucoup intéressé, bien sûr, il est expert en la matière. On l'a donc invité à faire une visite guidée, de son point de vue d'électricien. C'est un exemple d'une réponse à cette question « Qui parle ? ». Il y avait vraiment cette idée pour nous de ne pas tenir le micro et de ne pas être seulement ceux qui savent parler de l'œuvre et, surtout, d'apprendre à parler des œuvres autrement.

Je vais maintenant vous donner un autre exemple d'un rapport au langage qui est plus en lien avec le corps. C'était lors d'une exposition d'Hedwig Houben et de Jean-Charles de Quillacq, qui s'appelaient « La langue de ma bouche », en 2018, et qui abordait la langue comme un corps étranger, éventuellement comme quelque chose qui tout d'un coup, quand on le nomme, on sent, on sent dans la bouche, on sent comme un organe qui n'est pas tout à fait à soi. Tout ça était lié à une pratique sculpturale, un aspect dont je ne vous parle pas aujourd'hui parce que l'objet de ma conférence est plus de vous raconter comment j'ai pris appui sur tout ça pour agir sur le centre d'art. Hedwig Houben a proposé des objets qu'elle appelait des *Sympathetic Instruments*, des instruments sympathiques, qui entrent en sympathie, en écho avec les personnes qui les utilisent. C'étaient des instruments avec lesquels et à travers lesquels on pouvait parler, ils donnaient une sonorité particulière à la voix, soit ils lui donnaient de l'ampleur soit ils l'atténuaient. En tout cas, qui étaient assez embarrassants parce que c'était des objets un peu lourds, un peu organiques, un peu comme des boyaux, bien que produits avec un procédé technique d'impression 3D, donc pas des

objets poisseux, mais avec cette charge organique en lien avec le corps. On les portait et ils étaient des intermédiaires, des interférences en relation aux gen·tes auquel·les on s'adressait. Je voulais quand même aborder aussi la question du soin que l'équipe a pu apporter à ces relations. Je vous ai parlé à un moment de la question de la réciprocité, c'est important pour moi aussi dans ce programme de mettre en place des espaces pour la participation de chacun·e. Dans le cadre de l'exposition « Problèmes de type grec », on a tenté de relier le corps des personnes en charge de l'administration au sein de l'exposition. On a fait un travail avec un chorégraphe qui s'appelle Yaïr Barelli et on a appelé ces moments les *Administrata Yoga*. C'était vraiment une formule un peu synthétique pour imbriquer deux termes bien identifiables, mais pour une pratique qui ressemblait vraiment au yoga. Il y avait vraiment cette idée qu'on allait s'adresser à l'ensemble des agent·es de la ville, c'est comme ça qu'on les appelle, pour une pratique physique au sein de l'exposition qui allait nous permettre de voir en quoi, quand iels ont à nous porter sur un plan administratif, iels peuvent aussi porter très concrètement des œuvres et en faire l'expérience sensible. Il y avait cette idée de relier ces deux dimensions-là. Dans cette pratique, il y avait des jeux de bascule de la fonction du guide au sein du groupe qui pouvait se transmettre d'une personne à l'autre. Ce moment d'atelier a duré régulièrement au sein de l'expo, mais juste le temps qu'on pouvait pour rémunérer cet artiste. Et quand ça s'est terminé, des agent·es de la ville ont mis en place un cours de yoga à La Galerie. C'est un effet très secondaire, qui peut paraître anecdotique, mais c'est aussi ce projet qui a lancé une envie de le prolonger. C'est pour ça que je m'attache à rentrer dans le détail de certaines actions, parce que c'est dans la manière qu'elles ont de se présenter, de s'appréhender, de se vivre, que leur expérience peut devenir une force de proposition.

Sur l'année de l'exposition « Tes mains dans mes chaussures » (en 2016-17), on a fait une résidence avec Myriam Lefkowitz qui s'intitulait *Et sait-on jamais dans une obscurité pareille ?*. C'est une pratique qui consistait en une expérience collective dans l'obscurité : les gen·tes s'allongent, iels sont accueilli·es dans le noir et des objets sont posés sur leurs corps petit à petit, à un rythme très lent. Là, je vous dis ce qu'il se passe en raccourci mais disons qu'en étant déposés sur leurs corps, ces objets non identifiés amplifient les perceptions sensibles par la lenteur du rythme de leur contact tout au long de l'expérience. Au bout d'un certain temps, quand les objets se posent et se déposent, on a un défaut de perception qui fait que le corps n'est plus tant à soi que dilué dans l'espace autour.

On peut sentir un orteil partir à dix mètres plus loin, c'est assez phénoménal, il y a plein de sensations différentes selon chacun·e. Je vous raconte ça aussi parce que Myriam Lefkowitz nous a initié à sa pratique pour qu'on en soit « dépositaires » selon ses mots. Elle a initié les personnes de l'équipe qui avaient l'envie et la disponibilité de se consacrer à cette pratique. On pouvait comme ça assurer la continuité de la pratique quand elle n'était pas disponible. Pour moi, ça a été en fait impossible de me mettre dans cet état de zénitude totale si rapidement. Je ne suis pas exercée à me rendre si disponible, et donc je n'ai pas pu faire la pratique. Par contre deux autres personnes à La Galerie en étaient capables. Ensuite, on a ouvert cette pratique du noir sur 24h, dans un gymnase, pour l'expérimenter à l'échelle de la ville. Et ce gymnase a été visité en continu, de manière très calme et très régulière. Ça a généré une sorte d'état de sieste collective qui déconstruisait quand même beaucoup les rapports sociaux et les rapports physiques habituels dans un lieu de pratique sportive.

Dans « Tes mains dans mes chaussures », il y avait un rapport encore un peu différent de ce que je viens de vous décrire. Jean-Charles de Quillacq, un artiste qui est dans un rapport de très grande proximité avec ses sculptures, physique et émotionnel, nous a vraiment confié ses sculptures pour l'exposition. Ce sont des sculptures faites dans une matière rigide, qui se rigidifie, mais elles ont en elles une certaine mollesse, ce sont des sculptures qui sont non érectiles, plutôt détumescentes, et qui ont besoin pour exister du support d'un socle ou d'un support. C'est un support qui devient à la fois physique, mais aussi symbolique: ses sculptures ont besoin d'être soutenues, donc par l'institution, et d'être maintenues en vie, quasiment, par elle. Ça passe aussi par les mots qu'il emploie pour parler d'elles. Il se dit assez facilement objectophile: pas tout à fait fétichiste, mais plus comme quelqu'un qui pense qu'il y a une vraie réciprocité amoureuse dans sa relation à l'objet qu'il produit. Ce sont des œuvres qui ont souvent des formes de boyaux, d'intestins. Elles sont sexuées, mais pas genrées. Il nous a donc apporté trois sculptures qui s'appelaient toutes les trois, *Charles, Charles, Charles*. Ça reprend une partie de son prénom. Il nous les a confiées en disant: « Je veux que vous preniez soin de mes sculptures et que vous reproduisiez les gestes que j'ai pour elles dans mon atelier. Je les soigne et elles ont besoin d'être rafraîchies. Chaque jour vous pourrez les enduire. » L'une d'un onguent fait d'huile de foie de morue et de sève d'arbre, un onguent assez pâteux qui sert à protéger les sabots des chevaux de l'humidité, l'autre d'une crème pour chaussures et la troisième, qui était

la plus petite, était enduite avec un cirage Adidas qui s'appelle Take Care. C'est devenu, là aussi, un autre genre de rituel. Avec Nathanaëlle Puaud, chargée de production, on faisait un travail de soin quotidien, après le déjeuner au moment du café. On a trouvé comme ça une heure à laquelle on était plutôt mentalement et physiquement un peu disponibles pour cirer ses sculptures. On était devenues comme des infirmier·es qui prennent soin de son travail, volontairement asservies à ça. On était très conscientes de la charge érotique de la relation que l'artiste peut fantasmer ou que nous-mêmes, la curatrice et la chargée de production, peuvent fantasmer aussi. Ce rituel pouvait avoir lieu éventuellement en public ou pas.

Encore un dernier récit qui peut composer un peu le cheminement dans lequel j'étais. En 2017, Violaine Lochu a travaillé sur une résidence au long cours, une année, avec des gens qui composent une institution sociale qui s'appelle la Maison des solidarités et qui réunit différents services sociaux à Noisy-Le-Sec, des services sociaux du département et des associations comme les Restos du Cœur. Le projet de Violaine Lochu était de réussir à relier les différents services abrités dans ce lieu, donc aussi bien les professionnel·les qui l'animent que les usager·es, dans un groupe de travail régulier. La question qu'elle leur posait c'était: « Quelle est votre capacité à être performant·e ? ». Qu'est-ce que c'est que d'être performant·e ? Avec cette injonction à la performance, qui peut acculer aussi bien les personnes qui prennent soin des autres que celles en demande de soin, elle cherchait à trouver en eux le superformeur·euse qui serait ignoré·e ou minoré·e, à désigner un acte héroïque qui peut être d'attraper un bus, de parler plusieurs langues ou d'avoir plusieurs enfants. Elle a travaillé avec elleux sur des ateliers et elle a travaillé avec nous aussi, au sein de l'équipe, pour chercher en nous-même cette dimension-là. Et donc pour parler de ce qui s'est passé avec nous, tout ça s'est lié à des situations parfois très personnelles de parcours professionnels. Par exemple, Florence Marqueyrol, chargée du service des publics, venait de passer un cap; elle venait de passer un concours pour gagner un grade. Elle s'en est sentie beaucoup plus confortée, réconfortée et confiante dans son travail. Alors elle a imaginé une performance qui mêlait une danse orientale, qu'elle pratiquait par ailleurs, à un texte de loi qui énonce le rôle des grades A, B et C dans l'administration publique. C'était vraiment une manière d'incorporer ce sentiment de liberté, de liberté de mouvement, qu'elle avait acquis en passant du grade C au grade B, durement acquis. Donc elle a réalisé

cette performance assez régulièrement pendant l'exposition, vraiment selon son envie et sa disponibilité. Elle avait ses chaussures à talons disponibles à côté de son bureau pour pouvoir se remettre dans cette situation et de faire cette danse tout en disant ce texte un peu absurde.

Je vais arrêter là. J'aurais sans doute d'autres expériences à raconter, mais je voudrais pour finir vous lire quand même un tout petit extrait d'un texte de Valentin Schaepelynck et Charlotte Hess à propos d'une expérience qui s'appelait *La pédagogie institutionnelle* et qui nous a beaucoup inspirés, qui a été un outil pour nous. La pédagogie institutionnelle qualifie l'institution comme un lieu dynamique et non pas figé, un lieu dans lequel il peut y avoir des relations qui se redéfinissent sans cesse. Là il parle d'une expérience qui précède la pédagogie institutionnelle, qui est la psychothérapie institutionnelle. Il parle d'une relation entre soignant et soigné, et d'un club thérapeutique qui s'est formé au sein d'une clinique qui mettait en place cette pédagogie institutionnelle. Il dit : « Ce club thérapeutique constitué en association, donc un modèle différent de celui de la clinique, est un lieu où soignants et soignés discutent collectivement de la gestion quotidienne de l'établissement et des activités à mettre en place. Ce type de fonctionnement incarne le positionnement égalitaire et démocratique de la psychothérapie institutionnelle sur le plan politique. Chacun, qu'il soit médecin, infirmier ou patient, doit avoir son mot à dire sur les décisions qui concernent l'établissement. Ceux que l'on étiquette comme "malades mentaux" n'en sont pas moins des citoyens. Quant aux professionnels, ils doivent apprendre à s'émanciper des représentations que les autorités de tutelle – ministère, administration – se font de leurs métiers. Cela suppose par exemple que les psychiatres s'ouvrent à la critique de l'autorité que l'institution psychiatrique leur reconnaît *a priori*. La circulation la plus souple possible doit en particulier être favorisée entre ce que Jean Oury appelle le statut, le rôle et la fonction de chacun. » Je saute un petit paragraphe. « Le rôle, comme le rappelle Jean Oury, c'est aussi souvent "ce qu'on ignore soi-même", car "ce sont les autres qui vous le donnent" » (Oury, 1998). Par exemple, un psychothérapeute au sein d'une équipe peut être mis par un patient dans la position d'être son analyste attiré, sans le savoir, ni le vouloir. Il ne faut donc pas préjuger du rôle que l'on joue, car celui-ci dépend d'une interaction où autrui intervient, avec toute son imprévisibilité. Quant à la fonction, elle se rapporte à la mission de l'établissement et de ses salariés. Dans la plupart des hôpitaux psychiatriques, la fonction soignante est superposée au statut de chacun. En psychothérapie institutionnelle,

on considère au contraire que c'est l'ensemble du collectif qui doit la porter. Elle se trouve alors dissociée du statut. Un patient peut avoir vis-à-vis d'un autre patient une fonction soignante, comme peut l'avoir également le moment d'un repas, d'une activité artistique ou d'une séance de psychanalyse ^[3]. » Donc voilà, une superposition « entre statut, rôle et fonction est contre-thérapeutique. Elle enferme les soignants et les patients dans une relation caricaturale. » C'est un peu, disons, ce que j'ai essayé de mettre en place, trouver les endroits où il y a de la docilité dans nos rôles et essayer de les désapprendre, trouver les endroits où il y a la possibilité d'une responsabilité qui soit partagée, pour que les rôles se réinventent, qu'il y ait de l'improvisation qui soit possible, de la surprise et plus de vie peut-être. Ce que dit ce texte c'est que si le-la médecin-e joue le rôle du-de la médecin-e il n'y a aucune raison pour que le-la patient-e ne joue pas le rôle du-de la patient-e, c'est aussi l'intérêt de cette redistribution-là. Voilà ; si vous avez des questions ? Je vous remercie de votre écoute.

– *Tu as parlé brièvement de queeriser l'institution, est-ce que tu peux dire comment ce terme est utilisé ? Qu'est-ce qu'il signifie exactement ?*

Je galvaude un peu ce terme, parce que ce n'est pas lié à une pratique militante de ma part, mais je le trouve intéressant parce qu'il implique qu'on réinterroge les normes instituées. C'est faire que ce qui existe mute, se transforme et se déguise. Comment le déguisement, comment la déclaration d'intention sont-ils performatifs ? C'est vraiment ça que j'ai essayé d'ajuster, c'est-à-dire lutter contre l'abstraction de l'intention et réussir à faire en sorte qu'elle soit incarnée. J'ai vraiment essayé de considérer le lieu, le bâtiment, la maison, comme cet endroit de transformation et de redistribution des espaces et des rôles.

– *Est-ce que ça a été facile d'en parler aux employé-es du lieu ?*

Ça a été un apprentissage conjoint. Ça a été je pense aussi des conditions pour qu'on s'entende bien. Ça a quand même beaucoup fluidifié nos relations. Au départ moi dans ce lieu, je suis quand même la supérieure et il y a des rapports asymétriques que je ne renie pas, parce qu'on

[3] Charlotte Hess et Valentin Schaepelynck, « Institution, expérimentation, émancipation : autour de la pédagogie institutionnelle », *Tracés, revue de sciences humaines*, « Éducation : émancipation ? », n°25, 2013 [www.journals.openedition.org/traces/5832] Consulté le 11 juillet 2023.

n'a pas les mêmes salaires, on n'a pas les mêmes fonctions, on n'a pas les mêmes responsabilités donc je n'ai pas essayé de faire avec un truc qui n'existe pas. Par contre j'ai essayé que chacun-e à son endroit soit conscient-e de sa responsabilité et puisse pousser les limites de son rôle. Comment ça a été vécu ? Au bout de l'année de l'expérience « Tes mains dans mes chaussures », on était toustes un peu fatigué-es parce que c'est beaucoup d'efforts d'interroger ça, et donc ça demande tout le temps d'être sur le qui-vive. On était toustes assez content-es de retrouver par la suite un rapport plus régulier à l'ordinateur et au rythme, de se cacher à nouveau derrière nos ordi, se cacher oui c'est ça, être tranquilles quoi. On a essayé d'être intranquilles à d'autres endroits, on n'a pas toujours interrogé les mêmes choses en tout cas. Je vous parlais tout à l'heure du temps de travail, ça a été beaucoup débattu. Les personnes qui allaient faire des expériences artistiques prenaient sur leur temps de travail donc si la chargée de com, Marjolaine Calipel, qui avait par ailleurs une pratique de théâtre amateur, allait jouer dans le film de Liv Schulman, on savait qu'on allait avoir une *newsletter* en moins à ce moment-là, et tant pis. Il y avait cette idée de réduire le rythme de la production, cette idée aussi de lâcher prise et de réussir à accepter que ça demande un certain sacrifice, un peu moins d'efficacité, un peu moins de productivité. Ça fait mal à quelqu'un-e qui est professionnel-le et qui tient à avoir une *newsletter* mensuelle, mais bon c'est le jeu, enfin c'est le prix.

– *Et justement les tutelles, la mairie, comment elle a reçu cette « perte d'efficacité » ?*

J'ai aussi proposé ce format d'une seule exposition par an parce qu'on avait une baisse de budget et que les élu-es voulaient toujours qu'on fasse autant de choses qu'avant. J'ai dit : « Moi je ne compte plus les expositions » parce que j'en avais déjà un peu retiré, et j'avais retiré des actions. Je ne voulais plus rogner à plein d'endroits, je n'avais plus envie de comptabiliser les choses. Ça me faisait trop mal. Je leur ai dit, si vous maintenez ces baisses, voilà ma réaction et voilà comment on va faire, on va ralentir. Quand j'ai fait la traditionnelle visite de l'expo au maire et que je lui disais « Voilà tous les jours on cire les sculptures de Jean-Charles de Quillacq auxquelles on a emprunté d'ailleurs le titre de l'expo », il m'a dit « Mais ce n'est pas dans votre fiche de poste » en rigolant, et c'était très juste. Ça c'est un travail à faire auprès de toutes les tutelles, c'est-à-dire de leur dire « On ne rentre pas exactement dans ce qui était prévu et dans les critères que vous nous demandez de remplir ». Un centre d'art

comme La Galerie a vraiment cette chance en quelque sorte d'être un petit lieu qui est assez souple et qui n'est justement pas en compétition avec le Palais de Tokyo par exemple. Je dédramatise en quelque sorte la question du nombre de visiteur-euses, du nombre d'actions, etc. parce qu'elleux sont très fort-es là-dessus. Iels remplissent beaucoup ces missions-là et moi du coup, ça me désinhibe en quelque sorte par rapport à ça, ce n'est plus notre mission principale. Il faut leur faire comprendre ça. Les élu-es étaient concerné-es par d'autres aspects du programme plutôt que par le projet artistique lui-même. Je pense que ça n'a pas beaucoup agi sur eux, malheureusement.

– *Et du coup ces autres aspects ça allait être, par exemple, le fait que les écoles interviennent ?*

Le fait que vous travailliez avec les associations ?

Oui oui, alors chaque tutelle a ses critères mais c'est vrai que pour la ville, l'intérêt c'est le rapport au public local et aux artistes qui vivent dans Noisy. J'ai répondu à ça, j'ai résolu ces questions-là avec notamment l'artiste Jagna Ciuchta qui s'intéresse à cette déhiérarchisation des pratiques et qui a intégré des artistes qu'elle a rencontré-es, qui vivent à Noisy et qu'elle a pu exposer aussi dans le centre d'art. J'ai tenté ça, de réduire ces écarts entre pratiques amateurs et pratiques professionnelles. On a fait des séances de film chez des habitant-es. On leur proposait des films en lien avec cette question de l'hospitalité, proposés et présentés par les artistes. À leur tour on leur demandait de nous proposer des films qui allaient faire l'objet de séances dans La Galerie. Cette réciprocité dont je parlais tout à l'heure est importante. Ça correspond aux droits culturels, je parlais tout à l'heure de l'éducation populaire qui a évolué en une forme de culture pour toustes, de culture pour chacun-e, et puis, aujourd'hui, l'agenda politique porte plutôt sur les droits culturels qui reconnaissent vraiment l'expertise des publics, leur identité ethnique, sociale et qui, en France, apportent aussi ces éléments-là, qui sont trop souvent niés ou neutralisés.

**Comment se retrouver,
comment se connecter,
comment se donner
des conseils,
comment se donner
de la force tout
simplement?**

Par quels moyens partager des voix, des outils, des savoirs?

Avec quels outils peut-on changer les représentations?

Quels sont les impacts des représentations hégémoniques blanches?

**Adiaratou
Diarrassouba**

Adiaratou Diarrassouba est journaliste. Elle est co-fondatrice avec Dolores Bakèla du blog *L'Afro*. C'est avec cette plateforme qu'elles fondent le Fraîches Women festival, dont la première édition s'est tenue en mai 2018 à La Marbrerie à Montreuil. En 2019, nous invitons Adiaratou Diarrassouba à l'ÉSACM afin de proposer aux étudiant·s une conférence expliquant les motivations et les questionnements qui ont conduit

à la création de ce festival. Au moment de retranscrire la conférence, suite à la période covid, les choses ont beaucoup évolué, aussi préfère-t-elle revenir sur son intervention lors d'un entretien avec Michèle Martel.

Adiaratou Diarrassouba y présente les différentes militantes, artistes, travailleuses dans le domaine de la santé, du droit, du social, qui ont participé au festival. Il est ainsi question de l'importance de la transmission, de la représentation, de la non-mixité.

[Point médian, langage épïcène et contractions]

MICHELE Bonjour Adiaratou Diarrassouba. Je suis ravie de faire cet entretien avec vous. Vous êtes venue à l'ÉSACM en novembre 2019 pour présenter aux étudiant·es le Fraîches Women Festival que vous avez co-organisé avec Dolores Bakèla à partir de 2018 à Montreuil. Pouvez-vous présenter votre parcours et les enjeux du festival ?

ADIARATOU Je suis journaliste depuis huit ans maintenant et je travaille pour de nombreux supports, presse, télé, radio... La question de la transmission est au cœur de mon travail, qu'elle soit audiovisuelle ou autre. En 2015, nous fondons la plateforme média *L'Afro*, avec mon amie Dolores Bakèla qui est également journaliste. Dans cette plateforme, on se pose, entre autres, la question des représentations des personnes afrodescendantes en France. On commence à faire beaucoup d'entretiens et à rencontrer des personnes concernées. À ce moment-là, il y a des blogs militants que nous fréquentons. Je pense à Mrs Roots en particulier, qui se revendique de l'afrofémisme. On rencontre des personnes qui proposent des solutions concrètes et c'est à partir de ça qu'on a envie de faire un format qui sorte d'internet, afin de créer des rencontres. Très vite on s'est dit qu'on allait organiser des événements tous les deux mois à Paris, des discussions, des débats publics, avec des expert·es pour permettre au public de les rencontrer et d'échanger avec elleux. Ça a commencé en janvier 2016 avec une réalisatrice directrice artistique, pilier du hip-hop, qui s'appelle Leïla Sy. C'est une femme engagée qui a notamment milité pour encourager les jeunes à voter. C'est vraiment quelque chose qu'on a pensé sur plusieurs années ; on savait qu'avant le festival, il fallait y aller peut-être par étapes, tâter un peu le terrain, voir ce qu'il se passait. Quand on organise des événements dans une ville telle que Paris, quand on ne vous connaît pas au début on vous prend un peu de haut, vous devez faire vos preuves alors que chacune de notre côté on faisait partie d'associations, on faisait des événements, mais pour les gens qui ne nous connaissaient pas on n'était personne. Il fallait prouver sur le papier qu'on était capables de mener ces actions. On s'est dit qu'il fallait aller plus loin dans la question de la représentation, puisque c'est quand même le cœur de notre sujet. Il fallait vraiment aborder la question de la représentation sous l'angle féminin, notamment parce que quand on regarde un peu ce que fait la presse féminine, on voit qu'il n'y a pas tellement de diversité quand on n'est pas une femme blanche, blonde, bourgeoise et qu'on n'est pas la cible du magazine *Elle*. Même si on peut l'acheter, on ouvre les pages et on ne voit pas tellement de diversité dedans. On s'est dit qu'il fallait peut-être réfléchir à proposer quelque chose, en tout cas à notre niveau.

MICHÈLE Pourquoi le mot « fraîches » ?

ADIARATOU Parce qu'on est aussi des journalistes musique et qu'on regarde beaucoup ce qu'il se passe, notamment sur la scène hip-hop, et qu'il y a un magazine américain qui s'appelle *XXL* et qui chaque année propose des *freshmen*, un groupe de rappeurs à suivre. À chaque fois on regarde la couverture et il y a rarement des femmes. De mémoire je crois qu'il y en a peut-être une, à vérifier, mais en tout cas, il n'y en a pas des masses. On s'est dit: on va proposer quelque chose version française. On crée donc le Fraîches Women festival, dont deux éditions auront lieu à Montreuil pour mettre en avant les femmes afrodescendantes et changer des représentations et assignations habituelles. Mais on invite d'autres communautés de femmes et on envisage les féminismes dans la diversité des luttes qui existent. Par exemple, on a invité le collectif Nta Rajel qui est un collectif de femmes musulmanes. L'idée c'est de faire des connexions entre les personnes, les militant·es, etc.

MICHÈLE Pouvez-vous nous raconter un peu quelle était la programmation ?

ADIARATOU On a invité 30 Nuances de Noir(es), une fanfare afro-féministe qui est menée par une danseuse et chorégraphe qui s'appelle Sandra Sainte Rose Fanchine et qui est dans le métier depuis peut-être une trentaine d'années. L'idée c'était pour elle de montrer que l'espace public n'est pas forcément un lieu où on voit tant de diversité. Elle voulait que les femmes noires puissent se réapproprier cet espace. C'est cette fanfare qui a emmené le public de la mairie de Montreuil jusqu'au lieu où avait lieu l'événement, de façon gratuite. Tout le monde pouvait venir, c'était vraiment un moment assez festif et symbolique. La marraine de notre festival, Leïla Sy, que j'ai évoquée tout à l'heure, est directrice artistique, pilier du hip-hop depuis vingt ans dans le métier. Une femme dans le métier, en tout cas dans le milieu du hip-hop, ce n'est pas forcément évident. On a ouvert le festival avec différents temps; il y avait notamment un format un peu à la TED, de dix minutes, où on avait trois intervenantes tout au long de la journée qui intervenaient entre les débats et les ateliers pour aborder des thématiques qu'elles connaissent bien. Par exemple Lasseindra Ninja, qui est une femme transgenre et qui a contribué à développer la scène voguing en France. Si elle n'était pas là avec son binôme Steffie Mizrahi, peut-être qu'on n'aurait pas eu de voguing en France avant longtemps. Elle nous a expliqué ce que c'était, selon elle, que d'être une femme noire, de son point de vue à elle de femme transgenre, avec les discriminations dont elle fait l'objet depuis longtemps, et avec son regard qui est assez singulier et son ton qui est incisif aussi.

Ensuite on a enchaîné sur le premier débat de la journée. On avait deux grands débats: « Les féminismes en France: passé, présent et futur » avec des intervenantes de différentes générations, notamment la metteure en scène Gerty Dambury, qui a fait partie de la Coopération des Femmes noires dans les années 1970, qui est encore très, très, très, très active. Elle était sur le panel avec Estelle du collectif AfroFem, collectif afroféministe, et Rebecca Amsellem qui a créé la newsletter « Les Glorieuses ». C'est elle qui a lancé ce fameux hashtag où, chaque année, on se rend compte que l'égalité salariale entre les femmes et les hommes s'arrête à une certaine date. Brigitte, du Collectif Asiatique Décolonial, qui avait notamment provoqué une action cette année-là suite au spectacle de Gad Elmaleh et de Kev Adams. Le sketch, on peut dire raciste, sur la communauté asiatique, s'était retrouvé sur Netflix et avait lancé une action, un hashtag pour mettre fin à ça, en tout cas enlever ce spectacle de Netflix. Une membre du collectif Mwasi était présente aussi. Ce collectif afroféministe avait fait pas mal parler de lui en 2018 pour un festival: certains partis politiques disaient qu'il était interdit aux blanc-ches. En fait, c'était qu'il y avait certains espaces qui étaient en non-mixité et d'autres qui étaient ouverts au public, mais bon, ça, tous les médias ne l'ont pas forcément expliqué. L'idée pour nous, c'était vraiment de confronter ces différents points de vue parce qu'on est journalistes avant tout. Notre idée n'est pas de dire « une telle fait bien son travail ou une telle ne le fait pas bien »; on regarde ce qui se passe et après on permet d'avoir des discussions. Nous, on voulait créer un espace *safe* pour tout le monde, pour pouvoir le faire et là, cette table ronde c'était aussi l'occasion de le faire.

Ensuite on a eu un deuxième format TED qu'on a intitulé « Paroles de fraîches women » avec Marie Dasyva qui est très connue sur Twitter par les militantes. Elle a depuis publié son livre *Survivre au taf: Stratégies d'autodéfense pour personnes minorisées* [1]. Elle y parle de sa règle des 300 secondes. Elle l'avait présenté en exclusivité lors du festival. Elle a monté l'agence Nkali Works qui lutte contre les discriminations et surtout les micro-agressions au travail quand vous êtes une femme et spécialement une femme racisée. Son métier, c'est d'être coach et de donner des conseils pour que les femmes au travail puissent avoir des outils pour se défendre; concrètement devant un patron qui va me faire telle

[1] Préface Stella Tiendrebeogo, illustrations Charlotte Polifonte, Paris: Éditions Daronnes, 2022.

remarque sur, je sais pas, la façon dont je vais m’habiller ou ma coiffure, comment je peux répondre tout en restant dans mon bon droit, et sans gaspiller d’énergie ? Parce que c’est aussi une question d’énergie et de santé mentale. Ensuite il y a eu une deuxième discussion, avec notamment Assa Traoré, qu’on voit pas mal dans les médias, qui est militante, j’ai envie de dire malgré elle. Elle a perdu son frère aux mains de la police en 2016 à Beaumont-sur-Oise, et depuis elle se bat tous les jours pour obtenir justice, en sachant qu’elle a d’autres frères qui sont toujours en prison, pour des raisons qui sont parfois un peu opaques. Aujourd’hui son but, c’est d’obtenir non seulement la justice, ou en tout cas la vérité, pour savoir ce qu’il s’est passé avec son frère qui est décédé, et aussi obtenir la libération de ses autres frères qui sont en prison. Elle a une activité professionnelle à côté qui est limitée parce qu’elle est vraiment militante pratiquement tout le temps en fait.

Maroussia Pourpoint était présente pour parler de la question de la transmission des luttes des femmes auprès des générations, auprès des enfants, pour notamment Assa Traoré qui est maman, et avec notre marraine Leïla Sy qui est également maman. Et on a fini l’après-midi avec un « paroles de fraîches women » de Grace Ly, qui est une militante asiatique française et qui milite pour une vision, ou en tout cas une représentation, plus juste des asiatiques en France. Parce que ça regorge de stéréotypes encore, à la télévision, dans les livres, si tant est qu’on explique qu’il y a des personnes asiatiques qui vivent en France, parce qu’iels ne sont pas forcément très visibles dans les médias. Elle nous a parlé justement de son point de vue de femme asiatique dans le combat militant. D’ailleurs elle a sorti son livre *Jeune fille modèle* ^[2] en 2018, un livre contre le mythe de la minorité modèle selon laquelle les asiatiques seraient des « bonnes minorités » versus les autres minorités qui ne sont pas du tout « les bonnes » quoi, selon la société.

Et après ça, on a voulu avoir un moment d’échanges. On a proposé à toutes les personnes qui étaient présentes toute la journée d’écrire sur un papier un hommage à une fraîche woman. Ça pouvait être leur mère, ça pouvait être une militante, ça pouvait être une professeure... Il y a eu une lecture à la mairie de Montreuil avec Leïla Sy, notre marraine, et le soir des concerts. Avant les concerts on a organisé des débats parce que c’était une journée très animée, quatre ateliers, qui étaient sur réservation. Notamment un atelier SexCare, organisé par Audrey Warrington

[2] Grace Ly, *Jeune fille modèle*, Paris : Éditions Fayard, 2018.

qui est afroféministe et juriste, et Stella Tiendrebeogo, qui est sexologue et psychologue et qui a travaillé pour le planning familial. En fait, l’idée c’était vraiment pour elles de lancer des sessions mensuelles durant lesquelles elles proposent aux femmes de se réunir et de parler de thématiques sur la sexualité. Ça peut aller de « Qu’est-ce que c’est que le désir et le plaisir ? », « Comment l’exprimer ? » à « Comment retrouver une sexualité après la grossesse ? », « Comment faire face à la sexualité après les violences sexuelles ? » par exemple. On leur a demandé de proposer un atelier un peu particulier pour le festival, qui était mixte, sur les enjeux de pouvoir dans le couple. C’était limité à dix personnes, finalement elles en ont accueilli je crois une vingtaine, c’était assez dense. Un autre atelier portait sur la représentation dans la littérature. Il était porté par Mélody Thomas, journaliste et cofondatrice d’une newsletter qui s’appelle *What’s Good*. C’est une newsletter plutôt pop-culture, avec un ton aussi féministe. Elle avait déjà proposé ce type d’atelier parce qu’elle est vraiment passionnée de littérature et elle s’était posé la question de comment et à quel âge chacun-e d’entre nous peut se retrouver dans un personnage de livre ? Ce n’est pas forcément évident pour tout le monde : l’idée c’était de demander à chacun ou chacune d’apporter un extrait de texte et d’expliquer l’impact que ça avait eu sur lui ou sur elle. Des ateliers sur le journalisme avec deux journalistes de deux rédactions différentes étaient organisés. Coumba Kane qui travaille au *Monde Afrique* et Hortense Assaga qui est un peu une mentor pour nous, une journaliste qui avait créé son propre journal, qui s’appelle *Cité Black*. Pendant huit ans, elle l’a tenu pratiquement toute seule, en ayant des exigences publicitaires, en disant voilà, si Garnier veut mettre des pages publicitaires dans mon magazine, je veux que la cible, donc les femmes afrodescendantes qui me lisent, puisse se reconnaître, donc je veux de la diversité dans mes pubs. L’idée c’était qu’elle donne des clefs pour que les journalistes d’autres rédactions traitent l’information africaine, mais hors des clichés. Comment on fait du *fact-checking* quand on ne travaille pas sur le continent, comment sur le continent aussi on traite ces informations, où sourcer les choses ? Vraiment des choses qui peuvent paraître basiques, mais qui sont quand même importantes dans le métier de journaliste. Enfin, le dernier atelier était sur la sexualité, avec un binôme de deux générations différentes. Le titre c’était « Se réapproprier l’intime ». Il était porté par Sharone Omankoy, qui est une des fondatrices de Mwasi, qui n’en fait plus partie aujourd’hui et qui est surtout une travailleuse sociale auprès de personnes qui viennent d’Afrique subsaharienne et qui sont

porteuses du VIH/Sida. Et Axelle Jah Njiké qui représente la fédération GAMS contre les mutilations féminines, contre le mariage forcé, qui a un blog aussi sur la question de la sexualité, qui écrit également. Elles expliquaient comment, à travers l'imaginaire, on peut se faire ses propres fantasmes et se réapproprier son intime. Donc c'était une grosse journée, et le soir on a voulu quand même avoir un moment pour célébrer, pour fêter, un peu plus dansant.

Pour nous c'était important d'avoir un festival le plus divers possible. L'enjeu c'était de se dire: on va faire un festival autour des femmes parce qu'il n'y a pas beaucoup de festivals où il y a des artistes même féminines qui sont représentées. Et on ne parle même pas en plus de diversité ethnique. Ça c'était vraiment quelque chose qui nous importait, et la notion de sororité surtout: comment se retrouver, comment se connecter, comment se donner des conseils, comment se donner de la force tout simplement.

MICHÈLE ✧ Quel public est venu au festival ?

ADIARATOU On était heureuses de voir que le public était composé de personnes d'horizons assez différents. Des hommes sont venus, alors qu'on sait que quand il y a des événements où toute la programmation repose sur des personnes féminines, les hommes peuvent se sentir exclus. On a financé le projet via un *crowdfunding* et on a vu à ce moment-là qu'il y avait un soutien de la part d'un public assez large. Parmi les donateurs et donatrices pour le *crowdfunding*, on a été surprises de voir qu'il n'y avait pas que des personnes qui étaient en Île-de-France, il y avait des personnes qui venaient d'autres villes françaises, mais aussi de Londres, des gens qui venaient même de pays africains qui nous ont fait des dons. Parmi les personnes qui sont venues, je me souviens notamment d'une professeure avec sa maman qui venait de Grande-Bretagne, qui avait 80 ans, quelques personnes de Montreuil aussi étaient là, d'autres personnes du 93 de façon plus générale aussi. Ce qui était bien, c'est qu'on avait imaginé quelque chose, et que cela a dépassé un peu nos attentes. Le côté intergénérationnel a carrément pris. Des familles sont venues, on avait un espace enfants pour les accueillir. La chose qui m'a le plus touchée quand on a fait le festival, c'est d'entendre des personnes dans la communauté LGBT qui nous disaient: « Il y a des endroits à Paris où je ne me sens pas à l'aise, et là je me sens totalement à ma place, et je peux m'exprimer, dire ce que je veux, et je n'ai pas honte d'être qui je suis en fait ». Et ça c'était hyper important pour nous. On va dans des événements qui sont féministes et on voit que ce n'est pas divers, malheureusement. Réussir à drainer un public qui le soit, c'est un pari réussi pour nous. C'était important

d'avoir un vrai mélange pour permettre des discussions potentielles entre générations, communautés. Des associations sont venues également, qui avaient leur stand. Je pense à la Maison des Femmes de Montreuil. C'était assez divers. On s'est demandé à quelles informations on aurait voulu avoir accès si on avait été plus jeunes, et c'est ce qu'on a essayé de prendre en compte. La question de la transmission est toujours centrale, même dans mon travail personnel, c'est toujours présent.

MICHÈLE ✧ Vous disiez qu'il y avait du soutien via le *crowdfunding*, les associations, mais il y avait aussi peut-être une grande attente vis-à-vis d'un événement comme celui-là. Peut-être aussi, tout simplement l'envie de se retrouver toutes ensemble.

ADIARATOU On a eu beaucoup de retours de femmes qui disaient que, quand elles assistaient à des événements, il manquait toujours quelque chose, ou qu'elles avaient peur d'y aller seules. Elles ont pu venir seules, elles ont rencontré d'autres personnes, notamment lors des ateliers. C'étaient des temps un peu plus privilégiés en petits groupes, sur des thématiques assez variées, autour de la sexualité, autour de l'identité en tant que personne métisse. C'était très divers !

MICHÈLE ✧ Ça permettait à la fois de recevoir des contenus spécialisés, mais aussi de partager des parcours ?

ADIARATOU C'était des retours d'expériences. Il y avait aussi la partie musicale le soir. Nous avons fait le choix, après avoir lu une étude selon laquelle, dans les festivals, seulement 5% des artistes programmés étaient des femmes, de valoriser des artistes femmes ou queers juste pour montrer que les femmes produisent et sont actives et que c'est dommage de ne pas les mettre en avant !

Sira Niamé, une artiste franco-malienne, a joué avec un musicien joueur de n'goni. C'est une enfant de Montreuil en plus, donc vraiment c'était important d'intégrer la communauté de Montreuil. Un duo, Kami Awori, jouait également, dans un univers soul, hip-hop, un peu cosmique, vraiment dans l'esprit. Et notre tête d'affiche c'est un duo queer sud-africain qui s'appelle FAKA et qui venait pour la première fois en France, qui maintenant continue à monter monter monter, et qui a proposé une petite touche de scénographie. Et on a fini avec un DJ set de DJ Cheetah, Marina Wilson, qui faisait partie de nos fraîches women également.

MICHÈLE ✧ Pouvez-vous raconter la manière dont vous avez commencé à vous intéresser aux questions d'identité, à celles qui concernent notamment le genre et la race ? Quelles sont les figures (écrivaines, militantes, artistes, etc.) qui ont été importantes pour vous ?

ADIARATOU C'est une chose qui m'a beaucoup travaillée dès l'adolescence. J'ai fait des travaux sur ces questions même pendant mon parcours universitaire où j'ai étudié la représentation des noir-es dans le cinéma américain. J'ai fait un mémoire en 2013, quand j'étais encore à l'université, sur la question de la pilule contraceptive qui parle aussi de cette question raciale **[3]**. Dans tous mes travaux, se posait cette question des représentations, y compris dans la littérature. J'ai beaucoup suivi le parcours de Laura Nsafou, Mrs Roots, Amandine Gay et son documentaire **[4]**, qui continue d'ailleurs avec celui sur l'adoption, *Une histoire à soi*. Quand on a lancé le blog, Amandine Gay avait déjà entamé son travail de documentaire, elle avait même organisé un événement pour montrer ce qu'elle avait produit. Puis, elle a fait un *crowdfunding* pour financer l'étalonnage et la finalisation du documentaire. C'était intéressant et important de voir autant de témoignages, de les montrer au grand public, parce que nous on a l'habitude de le montrer à des personnes qui n'ont pas conscience de ces réalités. C'est extrêmement important.

Aujourd'hui, j'ai vu une exposition d'un collectif asioféministe qui s'appelle Slash Asian, qui montrait une série de photos et un documentaire sur les représentations des femmes asiatiques, de toute l'Asie y compris de l'Asie du Sud-Est, et ça m'a fait penser au travail d'Amandine Gay en fait. Symboliquement, c'est très important car on n'avait rien vu de tel en France. Je vois effectivement qu'il y a une évolution dans la représentation de certaines communautés qu'on ne visibilisait pas avant, qui prennent davantage la parole, qui font en sorte d'être le plus visibles et audibles possible. Je pense que, quelque part, elles sont un peu les héritières d'Amandine Gay, et elle-même de féministes notamment africaines-américaines, je pense à Audre Lorde, je pense à bell hooks. Le collectif Slash Asian cite ces femmes-là en référence. Ce sont des figures qui nous parlent aussi beaucoup parce qu'elles ont posé des actes assez importants.

Il y a aussi la question de l'intersectionnalité, théorie qu'on retrouve de plus en plus en France et qui fait totalement sens, en fait! Même si on a droit à des débats qui se durcissent d'année en année sur les questions de «wokisme», de «communautarisme», de «séparatisme». Si ces groupes existent, c'est parce qu'il doit y avoir des raisons à leur existence.

[3] En 1956 des essais cliniques américains de la pilule sont menés, à grande échelle, à Porto Rico. Certains effets secondaires graves sont ignorés.

[4] Amandine Gay, *Ouvrir la voix*, 122 min, 2017.

MICHÈLE Entre 2019, moment où vous venez faire la conférence à l'ÉSACM, et aujourd'hui, il y a eu de plus en plus de propositions à l'attention d'un public élargi, et je pense aux podcasts notamment, où ces questions intersectionnelles sont abordées. On sent que ça se diffuse malgré la panique morale.

ADIARATOU Oui tout à fait.

MICHÈLE Puisque vous citez des autrices africaines américaines du Black feminism, est-ce que vous avez aussi dessiné une généalogie du féminisme noir en France? Est-ce que vous avez rencontré dans votre parcours un féminisme noir français ou européen?

ADIARATOU Absolument! Et d'ailleurs, je veux préciser qu'on est journalistes et qu'on ne se considère pas comme militantes. On est engagées et je pense que les sujets qu'on traite parlent d'eux-mêmes. Mais avant d'être journaliste, j'ai été étudiante et j'ai participé, j'ai été membre et j'ai même été présidente d'une association, l'ADEAS, qui est l'association des étudiant-es africain-es de la Sorbonne. On avait organisé une conférence avec une féministe, très active, décédée malheureusement pendant le covid, Lydie Dooh-Bunya. Et pendant le festival, on avait organisé une conférence sur le féminisme et lors de cette table ronde était présente Gerty Dambury, dramaturge et comédienne entre autres choses et figure historique de ce que l'on pourrait appeler le Black feminism français. Pour nous, c'est important d'avoir tous ces aspects-là. Si on existe, c'est parce qu'il y a d'autres personnes avant nous qui ont été des journalistes noires. Je pense à Hortense Assaga, que l'on avait invitée au festival, qui a créé sa propre revue, qui l'a portée à bout de bras pendant huit ans. S'il y a des parcours féministes noirs en France aujourd'hui, ils ne sortent pas de nulle part, ils sont très inspirés de ce qui se fait aux États-Unis et par d'autres générations en Europe.

MICHÈLE J'imagine que ces figures et histoires sont tellement recouvertes qu'il faut que chaque génération aille gratter et retrouver ce qui la lie à des histoires et des luttes plus anciennes.

ADIARATOU Oui, c'est vrai. Il faut repartir des recherches. C'est important que les militantes fassent ce travail-là d'inviter ces personnes, de raconter ces histoires. Ça permet de resituer les choses et de voir ce qui a pu évoluer ou pas, de replacer l'histoire.

MICHÈLE Oui, et inviter Gerty Dambury, c'est aussi repenser de la Coordination des femmes noires.

Est-ce que vous avez eu à faire face à un féminisme non inclusif? À des mouvements qui ne pensent pas ces questions intersectionnelles,

ne pensent pas aux assignations dont font l'objet les femmes noires et racisées ? Est-ce que ce féminisme blanc, vous l'avez croisé à un moment et que cela vous a poussé à organiser le *fraîches women festival* ?

ADIARATOU Ce dont on s'est rendu compte, en écoutant un peu la scène médiatique, c'est que c'était toujours un peu les mêmes voix qu'on entendait, un peu toujours les mêmes discours qu'on mettait en avant. En nous intéressant à ces questions et en rencontrant toutes ces femmes avec leurs différents parcours, on se demande où elles sont ! On les voit sur le terrain, elles sont en mouvement, elles réfléchissent et c'est comme si elles n'existaient pas. Ce que j'ai pu constater en interviewant différentes féministes intersectionnelles, qu'elles soient asioféministes, afroféministes ou autre, c'est qu'à un moment donné, elles avaient eu un sursaut et pris conscience qu'en tant que femmes elles subissaient différents types de discriminations. Je me fonde sur les parcours des personnes que j'ai croisées, je ne dis pas que c'est le cas de toutes les féministes intersectionnelles, mais beaucoup m'ont dit avoir rejoint des associations féministes qui se définissaient comme universalistes et qu'au sein de ces groupes elles finissaient par se sentir invisibles, pas entendues, même *gaslightée*^[5], voire par subir du racisme. C'est à cause de cette expérience que certaines ont créé des organisations ou en ont rejoint d'autres. Je pense que c'est assez parlant.

On me demande aussi mon point de vue sur ce qui se passe dans les milieux militants de façon générale et des militantes me disent qu'elles n'arrivent pas à rencontrer des féministes issues de la diversité et qu'elles ne comprennent pas pourquoi. Ça me fait un peu sourire et je pense que la réponse est un peu dans la question. Ce que je leur demande c'est : quelles questions vous paraissent essentielles ? Est-ce que vous êtes prêtes à accueillir d'autres paroles ? Ce qui est compliqué c'est que quand on est militant·e ou quand on est dans un exercice de déconstruction, il faut se remettre en question. Ça doit probablement les renvoyer à quelque chose, qui n'est pas forcément agréable.

J'ai déjà eu affaire à des féministes qui souhaitent organiser un événement et me disent « on n'a pas de personnes racisées, est-ce que tu pourrais venir ? ». Comment leur dire qu'il y a un problème ? D'autres vont dire : « Avant je ne comprenais pas ce qu'était le *slut-shaming*^[6],

[5] Technique de manipulation qui vise à faire douter la victime de sa mémoire, de sa réalité, voire de sa santé mentale.

[6] Ce terme regroupe un ensemble d'attitudes (individuelles ou collectives) agressives envers les personnes socialisées comme femmes dont le comportement sexuel serait jugé « hors-norme ».

mais maintenant que j'ai compris, c'est comme si on m'avait enlevé un voile des yeux, je ne vois que ça maintenant ! ». Mais elles ne comprennent pas les réalités raciales... comme d'autres réalités ! Celles liées aux préférences sexuelles, à la transidentité... Parfois, on sent qu'il y a des limites.

Mais je constate qu'il y a des efforts qui sont faits, qu'il y a des organisations qui essaient vraiment de prendre tout cela en compte, que dans un exercice d'humilité, elles sont prêtes à accueillir ces paroles, à écouter tout simplement, et c'est plutôt une bonne chose.

MICHÈLE C'est très étrange, quand on pense au féminisme universaliste, de se dire qu'il y a une déconstruction des schémas de domination liés au genre, mais qu'on ne souhaite penser à aucun moment les biais de sa blancheur.

ADIARATOU Ça me rappelle que j'ai pu parler avec certaines féministes universalistes qui me disaient qu'il faut être dans une convergence des luttes et qu'il faut trouver une lutte commune à toutes les femmes et le reste peut attendre. Sauf que quand on se met à la place des personnes qui ont été discriminées, pas seulement pour leur genre, mais aussi pour leur orientation sexuelle ou pour leur appartenance raciale, c'est difficile à entendre. On est censées être dans des espaces *safe* et finalement ils ne le sont pas.

MICHÈLE Oui, les agressions racistes ont aussi lieu dans les espaces féministes.

ADIARATOU Mais il y aussi du paternalisme, c'est ça qui est ironique. Elles-mêmes dénoncent le patriarcat, mais on décide ce qui est le mieux pour d'autres femmes. Mais au nom de quoi et en qualité de quoi ? Un peu comme si on pouvait distribuer des points entre les bonnes féministes et celles qui ne le sont pas. Ce sont des témoignages que j'ai beaucoup entendus et c'est très violent.

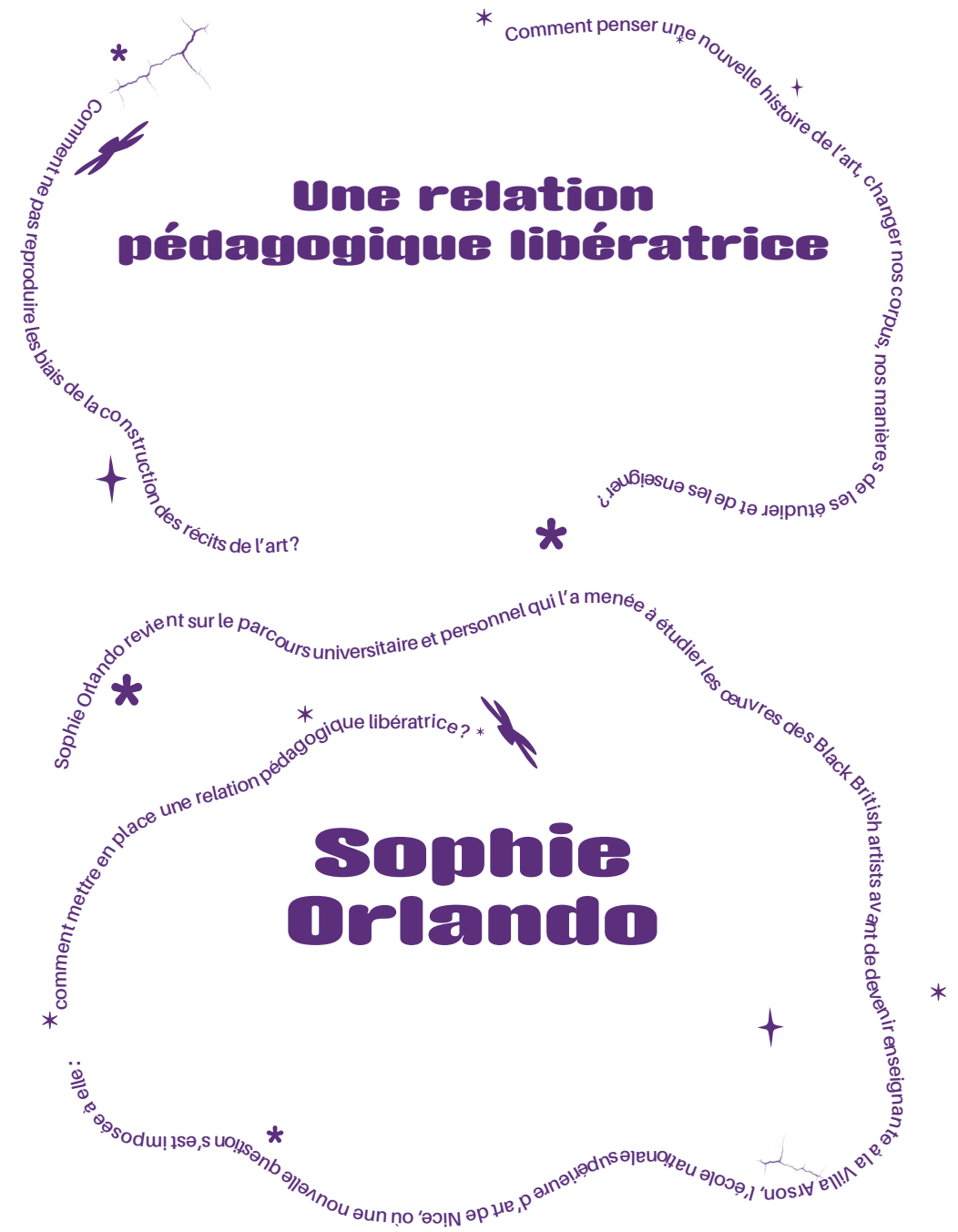
MICHÈLE C'est le même argument qu'on entend chez certain·es militant·es de gauche : « On fait d'abord la révolution, on abolit le capitalisme et ensuite on s'occupe des questions de genre ». C'est la même hiérarchie de la soi-disant priorité des luttes qui est reconduite par des féministes qui ont dénoncé ça.

Nous pouvons faire le constat, dans les écoles d'art, entre autres, que les personnes racisées sont très peu présentes. Parmi le corps enseignant, en premier lieu, mais aussi parmi les personnes qui s'inscrivent en première année. Pensez-vous qu'il y ait de possibles leviers à activer pour sortir l'enseignement artistique de son absence de diversité ?

ADIARATOU C'est une grosse question ! Je ne sais pas trop. Je pense à mon domaine qui est le journalisme. Il y a des journalistes

noir·es, il y a des journalistes non blanc·ches, mais ça reste majoritairement blanc comme milieu. Ça m'arrive avec des ami·es journalistes de me poser la question: pourquoi? Il y a peut-être la question de l'accessibilité. Quand je parle d'accessibilité, avant de parler de la question financière, il y a tout simplement l'accessibilité à l'information. J'ai voulu faire tout un tas de métiers dans ma vie puis j'ai voulu être journaliste et je pensais qu'il fallait que je mette six mille euros par ans dans une école privée. Mes parents n'étaient pas riches mais en même temps, je n'avais pas droit aux bourses. Je pensais que c'était compliqué puis j'ai trouvé une formation à l'université, j'y ai rencontré des ami·es boursier·es. Mais est-ce que la seule solution c'est d'ouvrir avec des financements, je ne sais pas. C'est une piste mais ça ne peut pas être une fin en soi. Dans les écoles de journalisme on voit les bourses, la chance au concours, mais où passent ces étudiant·es quand iels ont fini leurs études? Combien se retrouvent en poste? Combien vont aller dans telle ou telle rédaction?

Entretien par Nelly Catheland, Sophie Lapalu,
Michèle Martel, 17 juin 2022



C'est Ghita Skali, artiste alors en résidence à la Coopérative de recherche de l'école, qui nous

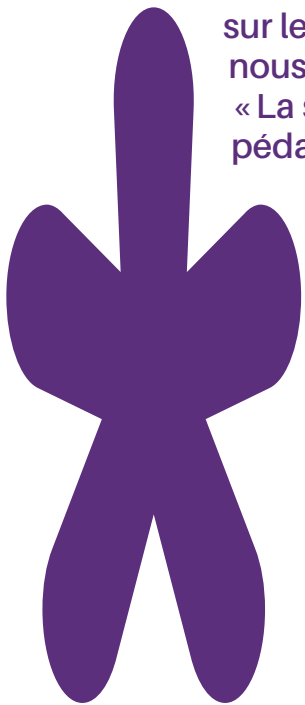
a parlé de Sophie

Orlando.

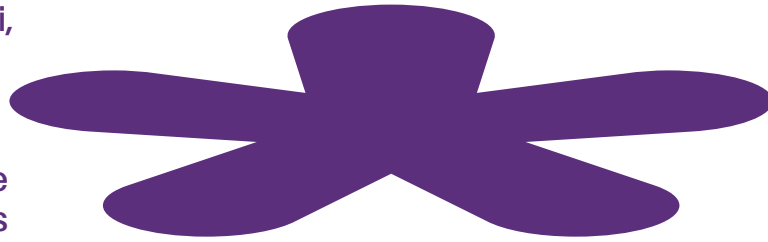


Elle avait été son enseignante à la Villa Arson et avait mis en place avec sa collègue Katrin Ströbel une unité de recherche intitulée *Situations post*.

Elle prend pour point de départ « la manière dont les changements géopolitiques, économiques et sociaux de 2007 induisent un renouvellement et un ajustement des stratégies artistiques ». Sophie Orlando est venue à l'ÉSACM et a présenté son travail de recherche sur les Black British artists. Certain* d'entre nous ont assisté aux journées d'études « La surface démange. Approches des pédagogies critiques en art », organisées, entre autres, par Sophie Orlando en décembre 2020 et nous avons eu l'envie de l'interroger sur le parcours qui l'amène aujourd'hui à se définir comme autrice et pédagogue.



[Inclusive point médian, contractions (celleux)]



MICHELE Pourrais-tu revenir sur ton parcours et surtout sur la possibilité de changer nos corpus de travail ? J'ai l'impression qu'on n'est pas si nombreuses que ça dans ma génération et dans les générations d'historien·nes de l'art plus jeunes, à avoir eu cette possibilité-là, ou à avoir saisi cette opportunité. Et toi tu as pu le faire. Comment est venu ce désir de travailler sur les Black British artists ? De travailler et de fréquenter l'université anglaise ? Est-ce que tout est passé par l'Université, ou par des espaces extérieurs à l'académie, par le militantisme ?

SOPHIE Alors, je pourrais commencer par dire que, aujourd'hui, je suis pédagogue et autrice, mais que pendant longtemps je ne savais pas trop ce que j'étais. J'ai toujours eu du mal à me définir dans le paysage des fonctions en France. Je sentais aussi qu'il était difficile de me définir pour moi dans le paysage académique français. Ça se traduisait plutôt par un mal-être ou un sentiment d'inadéquation que j'avais du mal à comprendre.

Je viens d'un milieu assez modeste de province, d'une famille qui est complètement prise dans l'histoire migratoire européenne, et celle de l'antifascisme italien. Une partie de ma famille a fui le fascisme italien et est venue s'installer à Lyon et ensuite dans d'autres parties de la France. Et puis mon père est né en Tunisie ; il fait partie de cette histoire de la décolonisation et de l'arrivée de personnes qui ont, pour des raisons politiques et économiques, choisi de s'installer au Maghreb puis en France. Donc, mon père est né dans une famille italienne en Tunisie. J'avais le sentiment, en faisant des études en France, qu'il y avait toujours quelque chose qui ne collait pas vraiment entre ce que l'on me racontait, ce que je ressentais. Je ressentais des résistances internes en fait.

J'ai découvert les textes de Marguerite Duras pendant mes études de littérature à Aix-en-Provence. Qu'est-ce qui m'intéressait autant dans ce parcours d'une jeune femme blanche dans un pays qui était à l'époque l'Indochine et qui crée des stratégies de *passing* ou au contraire de résistance, de subversion ? J'ai fait un mémoire sur ce sujet et c'est ce qui m'a donné le goût de la recherche et qui m'a aussi indiqué qu'il y avait des textes ou des œuvres qui disaient d'autres choses que la culture hégémonique.

Je suis partie comme fille au pair à Londres, en rupture avec ce parcours en recherche d'adéquation dans différentes disciplines. Je vis à Londres, j'ai très peu d'argent, je m'occupe d'enfants et le temps libre, je le passe dans les musées qui sont gratuits. Je n'ai pas du tout de culture artistique ni de culture visuelle de ce type en fait. J'avais alors une culture visuelle comme tout le monde dans le régime visuel populaire, mais pas

dans l'art. J'y passe vraiment beaucoup de temps puisque la maison dans laquelle je logeais était à côté de la Tate Britain. Je passe des mois à aller visiter les collections publiques. Et je me fais l'œil. J'apprends l'histoire de l'art en regardant des œuvres. Ça a été un moment très important pour moi. C'est aussi la période où il y a eu les attentats à Londres. Et le jour des attentats, je vois à la télé qu'il se passe quelque chose et au lieu de rester dans la maison je sors et je vais me réfugier dans la Tate Britain qui est restée ouverte. Étrange aujourd'hui quand j'y pense, mais en tout cas, je vais me réfugier là-bas. Donc clairement, j'avais un sentiment d'apaisement et de confort dans ce lieu.

Quand cette période s'est terminée, j'ai décidé d'essayer de faire des études d'histoire de l'art. Ce n'est pas du tout mon parcours, je n'avais jamais fait d'histoire de l'art contemporaine, mais j'essaie de m'inscrire en DEA. J'avais déjà un master de littérature, un master de l'information et de la communication, je ne me trouvais nulle part, mais je savais que j'avais quand même ce goût pour les œuvres et j'essaie alors de rentrer dans un diplôme d'études approfondies à Paris. J'avais bien compris qu'il fallait être au bon endroit avec les bonnes personnes, sinon rien ne fonctionnait, en tout cas en province, c'était plus difficile. Je vais alors voir la seule personne que j'ai identifiée comme ayant du pouvoir, c'était Philippe Dagen. Il écrit dans *Le Monde*, il a l'air assez connu, donc j'y vais. Je me suis retrouvée devant une longue file d'attente devant sa porte. Arrivé mon tour, la porte se ferme et en fait il est « complet ». Il n'y avait plus de place. Il sort, il me dit : « Je suis désolé j'ai assez d'étudiant-es pour l'année prochaine, je ne peux pas vous prendre ». Moi j'y croyais beaucoup ; j'avais déjà trouvé un tout petit logement dans Paris. Il fallait que je continue. Je suis restée devant la porte pendant 2h. Et au bout d'un moment, il m'a laissée entrer et on a discuté et c'est là que j'ai pu officiellement commencer des études d'histoire de l'art. « Vous revenez de Londres, vous connaissez les Young British Artists ? ». Un peu. J'ai vu quelques pièces. Je ne sentais aucune accointance avec les artistes. Dagen me dit : « Ça serait bien de faire un sujet là-dessus ». Et donc j'ai accepté. Très rapidement, quand je suis retournée à Londres faire des recherches, j'ai rencontré des artistes que l'on appelait les Black British artists. Je prends rendez-vous avec Eddie Chambers dont j'avais identifié l'une des œuvres importantes, qui s'appelle *Destruction of the National Front*. Il me reçoit à Bristol, chez lui, dans son appartement, en chaussettes, avec du thé. Ça me met à l'aise tout de suite. Il me raconte l'histoire selon sa perspective. Il me donne des tas de catalogues et on passe

comme ça des heures à discuter. Et dans ce rendez-vous et les autres qui vont suivre avec d'autres personnes, d'autres artistes de ce mouvement, je me sens chez moi, en fait, ce qui est très étrange à dire, mais c'est ce que je ressens. Je me sens chez moi parce que les artistes de ce mouvement, dont Chambers, viennent d'un milieu populaire. Et donc il y a un sentiment d'appartenance à un milieu. Le même langage, les mêmes intérêts, les mêmes questions qui se tissent dans cette conversation. Et puis je sens une forme d'encouragement, c'est-à-dire, une personne qui me dit : « Bienvenue dans ce champ. Regarde, il y a tout ça, c'est passionnant ». Et qui me donne vraiment envie de travailler avec lui et avec d'autres. Et donc c'est ce passage, qui n'est pour moi pas un sujet, c'est vraiment une rencontre, c'est vraiment une accointance, c'est vraiment une manière de travailler, une manière de se situer dans le monde qui m'intéresse avant tout. Je découvre assez vite que ce sont des artistes qui, ne se sentant pas à l'aise dans les institutions d'éducation artistique, les écoles polytechniques, se constituent en collectif et commencent à travailler ensemble, à produire alors des œuvres très différentes les unes des autres. Il n'y a pas du tout d'homogénéité de contenu, mais ces personnes organisent des conférences, se rencontrent et décident non seulement de travailler, mais aussi de constituer un réseau et d'occuper des fonctions plurielles dans le monde de l'art. De devenir curatrices, curateurs, galeristes, de rentrer dans les comités de sélection des œuvres. Ce groupe comprend que pour exister, il faut construire un monde de l'art. Moi ça me parle immédiatement et je comprends tout à fait leur sentiment d'exclusion. Eddie Chambers me dit assez rapidement que, à l'époque, quand ils et elles faisaient leurs études, il y avait ce sentiment de ne pas avoir d'héritage, de ne pas avoir de filiation, d'affiliation à d'autres artistes, d'être les premiers ou les premières. Ce qu'on dit souvent dans les écoles d'art, c'est : « Quelle est votre famille d'artistes ? ». Il m'expliquait que cette famille d'artistes, iels ne la trouvaient pas, parce que les sources n'étaient pas disponibles. Évidemment il y avait des artistes auxquels se rattacher, mais iels ne les trouvaient pas. Et c'est ce qui est arrivé après, puisque Eddie Chambers et Sonia Boyce ont construit une archive sur les Black artists. Il y avait cette construction d'une épistémologie, la constitution d'un savoir auquel se rattacher ; un savoir existant, mais pas visible dans l'éducation artistique. C'est ça vraiment mon entrée avec ces corpus, ces personnes. C'est sous la forme d'invitations que je vais continuer à travailler puisque quelques années plus tard, après ma thèse, je rencontre Sonia Boyce qui m'invite

à faire partie d'un laboratoire de recherche qui s'appelle « Black Artists and Modernism ^[1] ». On est en 2012, le projet va mettre quelques années à se construire, à obtenir des financements... C'est un énorme projet que l'on appelle AHRC (Arts and Humanities Research Council), donc ce sont de gros financements qui sont l'équivalent de l'ANR en France. Elle m'invite à participer parce qu'on s'est rencontrées. Pareil, je suis allée dans son salon. Voilà ! On a discuté, on a bu du thé, je lui ai expliqué ce qui m'intéressait, je lui posais plein de questions sur son travail. C'est le lien, cette compréhension commune qui nous a donné envie de travailler ensemble. Quand j'ai eu un poste à la Villa Arson, je l'ai invitée à créer une nouvelle pièce, à travailler avec les étudiant·es sous la forme de workshops parce que j'avais compris que ça faisait partie de sa pratique d'être dans une relation pédagogique. C'est comme ça que les choses se sont faites.

* MICHÈLE ✨ En poursuivant notre fil, étant une femme avec un passing blanc, est-ce que tu t'es posée la question de la légitimité ? Je ne te demande pas comment tu l'as résolue, mais est-ce que la question s'est posée ? En gros, comment fait-on quand on travaille avec et sur des artistes racisés·es et qu'on est une personne blanche ?

* SOPHIE ORLANDO ✨ Bien sûr, je me suis posée cette question, mais je me la suis posée de différentes manières avec le temps. Cette question a été très prégnante en France et beaucoup moins en Grande-Bretagne. J'ai passé plus de 10 ans à faire des allers-retours entre Paris et Londres et d'autres régions de la Grande-Bretagne. Là-bas, le terme de « Black artists » recouvre toutes les personnes qui sont en situation migratoire. Donc, il y a des personnes racisées, mais blanches ! C'est-à-dire que les personnes qui sont originaires des pays d'Asie font partie du Black Art, font partie non pas d'une production artistique qui représenterait des personnes racisées, ce n'est pas du tout le sens de Black Art ; ce terme recouvre des personnes qui ont une position politique dans l'espace public. En fait, ce que j'ai compris par déduction, c'est qu'en Grande-Bretagne, je faisais partie de ce milieu politique ou en tout cas d'une affiliation, d'une alliance. D'ailleurs, assez rapidement, on m'a proposé de rencontrer des personnes italiennes qui étaient basées à Londres. Par exemple, David Dibosa – qui est un chercheur en muséologie avec qui j'ai travaillé des années – est un acteur majeur de ce mouvement. Très rapidement, il m'a dit : « Il y a Margherita Sprio qui est une chercheuse italienne, tu devrais

[1] Projet qui a duré trois ans (2015-2018) et financé par le Arts and Humanities Research Council (AHRC)

la rencontrer, vous pourriez parler de vos origines ». C'était assez clair qu'en Grande-Bretagne j'étais considérée à la fois comme une personne blanche, mais que j'étais aussi considérée avec ma trajectoire culturelle : mon nom, ma manière d'être, d'agir... En tout cas, tout était pris en compte, pas seulement ma couleur de peau. Ce qui a fait que je n'ai pas du tout ressenti cette mise en cause que j'ai ressentie en France, à mon retour. Pendant très longtemps, je naviguais dans un secteur où il y avait des personnes dont le parcours social et politique était varié, mais avec cette même idée d'une lutte commune de transformation sociale qui passait par des gestes, des manières de faire, des modalités d'actions en région et à Londres. Il y avait cette pensée de qu'est-ce que c'est que d'être en province et qu'est-ce que c'est que d'être à Londres ? Qu'est-ce que ça veut dire d'occuper des situations de pouvoir ou pas ? Comment y rentrer ou pas ? Ce sont vraiment des enjeux très présents. Il est évident pour moi que je ne subissais pas de stigmatisation due à ma couleur de peau tandis que c'était le cas des personnes avec lesquelles je passais mon temps. C'était évident. Et les nombreux laboratoires dans lesquels j'ai travaillé pendant toutes ces années étaient très mixtes et donc on avait ces conversations, tout le temps. Quand on se déplaçait en groupe pour faire des conférences, nos corps disaient des choses. On était des corps dans un espace public et évidemment ça provoquait des réactions. Mais à aucun moment je n'étais considérée comme... *in or out*. Il n'y avait pas ce rapport blanc/noir que j'ai ressenti beaucoup en revenant en France.

Ce qui m'a beaucoup étonnée, à la fin de ce cycle et de retour en France, c'est à quel point les rapports sociaux de race y étaient complètement séparés des rapports sociaux de sexe, c'est-à-dire que le féminisme ne faisait pas partie de ces questions. En général, c'était traité à côté. Je me souviens d'en avoir discuté avec Giovanna Zapperi qui m'avait invitée à son séminaire qui s'appelait ACEGAMI ^[2], avec Anne Creissel, au milieu des années 2000. À l'époque, il y avait d'un côté les personnes qui travaillaient autour des questions de migrations, de négritudes, d'histoire de l'esclavage, et elles-mêmes, dans des groupes distincts. Ces personnes ne se parlaient pas, elles se détestaient même. Il y avait des personnes qui travaillaient sur des questions féministes, pas les mêmes non plus, et qui se détestaient aussi, parce qu'il y a plusieurs féminismes et qu'on

[2] Séminaire de recherche accueilli par le Centre d'Histoire et de Théorie des Arts de l'EHESS entre 2006 et 2012 et dont les archives se trouvent ici [www.acegami.blogspot.com/search/label/séances%22-21]. Consulté le 31 mai 2023.

ne s'entend pas. Moi j'étais un peu perdue, je ne voyais pas avec qui j'allais m'entendre. Je retrouvais les angoisses que j'avais au départ, celle de constater des milieux avec une manière de catégoriser le réel qui fait que personne ne peut s'entendre. C'est très aliénant et il n'y a pas de sentiment d'appartenance et pas de lutte commune.

Je crois que là où je me suis le plus posé cette question, c'est en école d'art. Mon arrivée en école d'art en 2013 est vraiment un moment très important pour moi. Je me rends compte à quel point pouvoir y enseigner est un bonheur inouï parce qu'il y a une liberté dans les formats et qu'il y a une relation pédagogique de qualité si on le souhaite. Ça donne une capacité d'agir incroyable. Et du plaisir en fait. Ça m'a fait du bien. Le plaisir versus la dureté d'un savoir, pas l'idée d'être au niveau de, de correspondre à certains formats, de délivrer des savoirs seulement dans une certaine langue... D'un coup tout s'ouvrait. Mais c'est aussi un moment où j'ai rencontré le sexisme et le racisme qui était plutôt déguisé jusque-là. Dans le milieu académique, je trouvais que le sexisme et le racisme, mais aussi le classisme étaient très présents, mais dissimulés. C'était rare d'entendre une phrase contre laquelle s'ériger. C'était de l'implicite; des manières de se comporter, des manières d'agir, des sélections de dossiers, des manières d'être qui étaient intégrées. Il n'y avait pas cette violence verbale que j'ai pu rencontrer dans l'école d'art. Ce qui m'a paru comme très visible dans l'école, c'est à quel point les corps étaient blancs et à quel point il y avait cette stigmatisation de certains corps et notamment les étudiant-es qui viennent de Corée, de Chine. Il y a vraiment une stigmatisation très forte : des reproches sur le fait de ne pas parler correctement la langue, des raccourcis, des jurys qui ne se développent pas comme dans d'autres situations car la discussion n'est pas fluide et donc il n'y a pas d'efforts... Et j'ai rencontré un sexisme délirant parce que c'était une école très masculine avec très peu de profs femmes, avec des habitudes de *boys club*... L'école a beaucoup changé depuis, même si elle ne fait pas exception à la règle et qu'il y a toujours de gros problèmes. Mais je suis quand même arrivée dans une école dans laquelle il y avait beaucoup de profs très problématiques qui sont partis depuis... J'ai appris les codes de l'école d'art : des comportements, des critères d'évaluation, des relations à l'art qui sont très différents du monde académique, mais aussi du monde dans lequel moi j'avais baigné pendant dix ans à Londres. Il fallait recommencer à apprendre une manière d'être à cet endroit-là.

C'est un moment où je me suis beaucoup interrogée sur la réception de mon travail. C'est-à-dire que j'ai compris que la manière dont je

travillais était vue comme problématique. J'ai compris que les textes que je proposais sur et avec des artistes racisé-es étaient vus comme étant une source de domination en France alors que ça n'avait jamais été le cas en Grande-Bretagne. Le travail de décolonisation est permanent ; bien sûr que ça n'arrive pas à dix-huit ans et c'est fini pour le reste de la vie. C'est aussi dans des situations spécifiques que j'ai réalisé qu'en effet mon travail pouvait générer un sentiment de domination de corpus. J'ai compris que ça pouvait générer une violence que je n'avais pas vue jusque-là parce que ça n'est pas comme ça que mon travail était accueilli ailleurs. Ce qui m'a amenée à m'interroger sur le rôle que je pouvais prendre dans mon rapport à l'écriture et dans mon rapport pédagogique. Quelles personnes je pouvais inviter, comment je pouvais travailler, que faire de ce pouvoir acquis qui était celui d'être d'un coup titulaire d'un poste dans une école ; ce qui donne évidemment un privilège incroyable. C'est vraiment dans ce cadre que j'ai revisité ma façon de travailler.

Ce n'est pas résolu. Évidemment, il n'y a pas de résolution. Pour la revue *Joseffine*, j'ai écrit un texte sur ce que ça veut dire de travailler avec le féminisme noir. J'ai fait un texte où j'explique ça, j'explique comment je suis venue à ces corpus et qu'est-ce que ça signifie pour moi de mobiliser des autrices telles que bell hooks, Audre Lorde, Gilane Tawadros ou d'autres autrices qui sont pour moi extraordinaires ; qu'est-ce que ça veut dire aussi d'aller mobiliser une histoire de l'art qui est écrite d'un point de vue noir et racisé en études visuelles, comme le point de vue de Kobena Mercer qui est pour moi hyper important ; qu'est-ce que ça veut dire d'aller chercher des ressources qui ne sont pas dans l'histoire de l'art hégémonique ? Il me semble que lorsqu'on occupe une fonction d'enseignement et que l'on dispose de ce pouvoir d'agir en école d'art, c'est ce travail qui est engagé ; c'est-à-dire de choisir quelles méthodologies on utilise. Ce qui n'a pas beaucoup plu à certain-es collègues, on me disait que ce que je faisais ce n'était pas de l'histoire de l'art. J'ai largement débordé la question peut-être...

✧ SOPHIE L ✧ C'est parfait parce que tu fais une transition toute trouvée avec la recherche qui t'occupe aujourd'hui sur les pédagogies critiques en école d'art. On se posait la question de comprendre quels chemins tu empruntais pour passer du travail sur et avec les Black British artists à ces questions de pédagogies critiques. Tu viens d'y répondre.

✧ SOPHIE O ✧ Je peux quand même apporter des réponses complémentaires. Je parlais un peu de la remise en cause à la fois par les possibilités offertes par l'école d'art en termes de types d'enseignements et

aussi de remise en cause des écritures. Quels types d'écriture on mobilise? Et donc, il y a eu tout ce moment de transition, peut-être que je suis encore dedans, mais en tout cas, de réfléchir à qui je m'adresse et comment je m'exprime? Ça a commencé par un ouvrage sur les productions artistiques des Black artists. L'une de vos questions envoyées en amont demandait « Comment ne pas construire sa carrière sur le corps des enquêté-es? » Je ne me suis pas du tout reconnue dans cette question parce que je n'ai jamais travaillé sur des corps, j'ai travaillé avec des personnes sur leurs productions artistiques et je n'ai pas enquêté. Il y a eu des relations de longue durée, vraiment des échanges sur des années et des années. Avec Sonia Boyce, on a fait quinze entretiens, on est devenues amies avec le temps, puis elle est venue à la Villa. On a construit une relation qui a permis la création d'une nouvelle pièce, d'une exposition. Il y a une forme d'intensité, on parle de relation, on ne parle pas d'objet. Je ne travaille pas sur des objets. Je travaille avec des gens et ensuite j'essaie d'écrire de manière à transcrire ce qui s'est passé. Alors, j'ai réussi plus ou moins parce que je pense que j'ai tellement idéalisé, en tant que transclasse, le fait d'arriver à une position de pouvoir qui serait celle de la position académique... J'ai tellement idéalisé cet endroit-là que je pense que j'ai acquis le corset de l'écriture académique et s'en défaire me prend énormément de temps. Néanmoins, j'ai écrit cet ouvrage qui n'était pas du tout exhaustif. J'ai juste parlé de quelques œuvres produites par certain-es artistes pour expliquer des liens notamment avec la critique d'art noire et racisées qui s'était développée au même moment que l'élaboration de cette pratique, longtemps ignorée. En fait, l'histoire de l'art académique a tendance à créer des figures solitaires, qui sont nées de nulle part, qui arrivent et qui sont incroyables. On retourne à l'idée de génie. Dans ce livre, je voulais montrer que cette idée de génie est une fabrique, un biais de la construction des récits de l'art mais qu'en réalité la pratique se construit avec d'autres personnes, dans une situation spécifique, dans un milieu social, dans un moment politique et culturel. J'ai voulu écrire les relations qui avaient amené à la production de certaines œuvres qui sont devenues assez visibles dans le paysage de l'histoire de l'art britannique avec le temps. Donc, je voulais rendre sensible le travail des critiques d'art noir-es et racisé-es mais aussi l'apport théorique de ces personnes comme Kobena Mercer que j'ai citée avant, Paul Gilroy, Gilene Tawadros qui est une figure majeure de ce mouvement. Cette pensée de la relation s'est poursuivie dans un autre livre sur les conceptualismes européens, puisqu'avant de vraiment m'intéresser aux pédagogies critiques, j'ai fait

tout un projet pour « Black Artists and Modernism » sur les conceptualismes européens.

En fait, quand je suis arrivée à la Villa Arson, j'ai réalisé qu'en France on pensait toujours les Blacks Studies du point de vue américain. Donc à chaque fois que j'ouvrais la bouche sur ces corpus en école d'art, on me parlait des corpus américains. C'est vrai qu'aux États-Unis, il y a eu tout ce moment pendant les années 1970, lors desquels les artistes se sont mis à s'instruire des politiques de la Nouvelle Gauche (New Left) et des mouvements militants, ce qui a engendré certaines pratiques artistiques antiracistes, antisexistes de manière très visible. Je voulais montrer que ce même phénomène est apparu aussi en Europe et qu'il y a des artistes noir-es et racisé-es qui se sont mis-es à faire un art conceptuel qui ne dépend pas de la pensée structuraliste blanche française, mais qui est né de mouvements de lutte et qui n'ont pas été rendus visibles et qui ont fait que les pratiques artistiques n'ont pas été associées à ces mouvements. La Coordination des Femmes noires, je n'en entends pas parler dans histoire de l'art européenne. Les artistes noir-es et racisé-es né-es dans les pays européens ont développé une pratique politique, antiraciste, antisexiste.

C'est aussi un moment où je me suis intéressée aux manières d'enseigner parce que dans ces mouvements des années 1970 et 1980, la plupart des artistes que j'ai rencontré-es avaient une approche critique des milieux de l'enseignement et iels ont tenté ensuite de continuer une pratique d'enseignement en incorporant d'autres corpus, en travaillant sur d'autres manières d'enseigner, en étant en rupture avec le canon occidental des années 1960. Mes premiers cours parlaient déjà de la New Art History, ce mouvement de rupture en Grande-Bretagne dans lequel les étudiant-es d'une école d'art font un *sit-in* et disent: « On ne veut plus être enseigné-es par les privilégié-es blanc-ches et par une histoire de l'art occidentale hégémonique. On veut d'autres formes d'enseignements, un enseignement moins formaliste ». C'est l'histoire de l'art que j'ai rencontrée. J'ai été formée à la New Art History en allant à Londres. Et pendant plusieurs années, j'ai testé des formats d'enseignement. C'est ce que permet l'école d'art, c'est-à-dire chaque année de proposer d'autres formats, de tester des choses. À un moment, il n'y avait plus d'enseignant-e de performance et j'ai proposé un cours qui s'appelait « Performer la théorie ». On prenait des textes de théorie de l'art et je proposais que des groupes se constituent et qu'à partir de ces corpus il y ait des jeux de mise en scène, de faire parler le texte à plusieurs voix, pendant un an. C'était une très belle expérience, passionnante.

J'ai testé des formats intensifs, des cours, des clubs de lecture, des formats d'une journée... Donc, ça m'a amenée à réfléchir sur la manière dont je me positionnais dans mon type d'enseignement et qu'est-ce que ça générerait ensuite comme pratiques et quelle réflexivité ça pouvait produire. Assez rapidement, j'ai trouvé important d'enseigner en première année; enfin, je veux dire une histoire de l'art critique à partir de la New Art History. J'avais très envie d'enseigner cette forme d'histoire de l'art dès la première année pour ne pas avoir à déconstruire une pensée univoque sur l'histoire de l'art à partir de la troisième année. Il me semblait important dès le premier cours de dire qu'il existe une historiographie de la discipline, qu'il y a plusieurs manières d'enseigner l'histoire de l'art et d'ailleurs l'histoire de l'art est une pratique et non pas un «savoir bancaire», comme le dit Paulo Freire. Et donc je propose de voir ensemble quelles sont les différentes formes d'histoire de l'art, quels sont les biais qui ont construit cette discipline et pourquoi par exemple aujourd'hui se dire historien-ne de l'art, est difficile. Discuter de cela dès les premières semaines d'entrée en première année semble crucial. C'est par ces séries d'expériences et par le biais de l'atelier théorique et pratique qu'on a construit avec Katrin Ströbel, qui s'appelle *Situations Post*, qu'il y a eu cette réflexion sur la pédagogie. Avec Katrin, on a trouvé en arrivant à l'école qu'il y avait une vision assez formaliste de l'art et que toutes les personnes qui avaient des pratiques artistiques qui touchaient à des questions d'identités sexuelles, d'identités politiques, d'appartenance à une histoire familiale métisse dans un paysage hégémonique blanc, tous ces travaux-là ne trouvaient pas vraiment d'endroit pour se développer. Avec Katrin Ströbel, nous nous sommes dit: on va créer un atelier pratique et théorique dans lequel on va parler des pratiques et pensées féministes, décoloniales, LGBT et plus tard queers. On va pratiquer des gestes qui ne sont pas seulement liés à une production, mais qui peuvent être des gestes de processus, des gestes éphémères, de traduction d'une pratique à une autre. Et donc, on a installé cet atelier depuis 2014 jusqu'à aujourd'hui. Là aussi, ça a été un lieu vraiment passionnant parce que ce qu'on a mis en place, assez rapidement, c'est le fait que chacune de nous participe aux workshops qu'on organisait. On ne se mettait pas en position dominante en disant aux étudiant-es: «On vous fait faire ça et nous on va discuter dans le couloir». On s'est mises à pratiquer. Je dessinais très mal, c'était affreux, ce n'était pas du tout ce qu'il fallait faire mais je me déconstruisais aussi en pratiquant, c'est-à-dire que tout ce qu'on vivait dans ce groupe, dans les workshops, on les traversait

toutes ensemble pour pouvoir en parler et pour pouvoir aussi avoir son propre travail de réflexivité sur sa situation en relation avec les autres. Avoir ces gestes de pratique dans l'école, ça permettait aussi de voir l'école tout à fait différemment! Je n'y étais plus uniquement comme prof... Enfin, ça n'enlève pas ma fonction! Je n'oublie jamais que j'ai un salaire quand j'y vais et que j'ai le pouvoir de dire oui ou non, de fermer la porte, etc. Néanmoins, d'élaborer une pratique collective à cet endroit a aussi changé mon rapport à l'enseignement: le regard des un-es et des autres sur mes gestes et inversement. Ça permet d'être dans un rapport d'expérience à un savoir co-construit.

Voilà comment j'en suis venue aux pédagogies critiques. Je ne savais pas que les pédagogies critiques existaient. Je n'avais pas de mots pour décrire mes propositions. Ce que je cherchais, je pense, c'est un type de relations pédagogiques. Je tournais autour de cette question: comment mettre en place une relation pédagogique émancipatrice ou libératrice. Alors plutôt libératrice qu'émancipatrice parce que je n'avais pas encore perçu la nuance entre la pensée de Jacques Rancière et la pensée de Paulo Freire, c'est venu bien plus tard. Mais dans tous les cas, je cherchais comment partir d'une relation pédagogique dans laquelle les asymétries de classe, de genre, de race qui font partie du monde dans lequel on vit, sont un paradigme commun de départ et pas un point d'arrivée. On n'est pas en train de se dire: «je vais travailler sur...». On est situé-es par le monde dans lequel on vit, qu'on partage, on n'a pas les mêmes expériences dans le groupe qui est là. Et donc, on va partir de cette situation comme d'une réalité sociale partagée et non pas d'un savoir abstrait à travers la proposition d'un exercice avec un résultat attendu à la fin. Je cherchais donc à mettre en place cette relation pédagogique par différents formats. Vers 2017/2018, c'était sans doute un peu avant ma grossesse (j'associe beaucoup ma révolution pédagogique à ma grossesse), je commence à chercher des mots pour décrire ce que je fais. Je trouve le mot de pédagogie féministe. Je suis devenue féministe depuis longtemps et je vois bien que j'ai une épistémologie féministe, donc j'utilise ces termes-là. Et puis, je découvre les textes de bell hooks, je découvre les textes de Patricia Hill Collins sur les épistémologies féministes noires. Je découvre des textes qui m'amènent progressivement à me revendiquer des pédagogies critiques. C'est simplement un terme qui qualifie des expériences: des expériences vécues et des expériences convoquées. Ce qui m'intéresse, c'est d'aller chercher d'autres récits d'expériences moins que de «mettre en place des outils». D'ailleurs, il n'y a pas d'outils dans les pédagogies critiques.

Il s'agit plutôt d'aller chercher des modalités de travail pour qu'une certaine relation pédagogique s'installe. Les pédagogies critiques arrivent finalement assez tard comme terme qui qualifie une pratique d'enseignement que j'ai mise en place depuis longtemps.

MICHELE Finalement, ce que tu décrivais des situations de travail que tu as eues en Angleterre, en parlant d'un espace de lutte commune de transformation sociale, c'est quelque chose que tu tentes de recréer à l'endroit de l'enseignement.

SOPHIE Ce qui m'a frappée aussi en Grande-Bretagne, c'est à quel point il était facile de rencontrer des artistes et des théoricien·nes de l'art et d'avoir une discussion sur des enjeux critiques. C'est vrai que c'est ça, cette relation-là que j'ai essayé de mettre en place dans mon enseignement sans vraiment le comprendre.

Plus récemment j'ai cherché à réunir d'autres expériences que la mienne. Donc, j'ai fait deux choses : j'ai constitué un groupe de travail de pédagogies féministes, non officiel, sans financement, c'était vraiment une initiative privée et j'ai commencé à organiser des entretiens de groupe sur quelles étaient les pédagogies dans les écoles. Autour de la table, il y avait des artistes, des historiennes de l'art, vraiment des personnes de différentes écoles, celles considérées comme énormes et très reconnues et des petites écoles qui sont en général dévalorisées. On a discuté de nos différentes manières de mener des pédagogies féministes en s'apercevant qu'il n'y avait aucune manière de définir les pédagogies féministes, qu'elles étaient parfois totalement opposées l'une à l'autre et que c'était vraiment passionnant parce que chacune n'avait pas fait ce travail d'élaboration d'une réflexivité sur sa pédagogie.

Ensuite, j'ai cherché dans les archives des écoles. Je me suis demandée si les écoles avaient des archives de leurs pédagogies. Je sais que les Beaux-arts de Paris ont des archives, je sais que l'ENSAD a aussi des archives mais je m'intéressais plutôt à toutes les autres. Et je me suis aperçue qu'il n'y avait pas d'archives des pédagogies. Il y a des archives administratives mais très peu de traces sur les enseignements donnés, à travers le temps, sur la manière dont les enseignements sont donnés et sur ce qui se passe réellement dans les cours. Autrement dit, quand on cherche des textes sur l'enseignement en école d'art, on tombe sur des textes sur la recherche en art, liée aux accords de Bologne... On tombe sur des grandes figures, des grands modèles, le Bauhaus par exemple, ou alors on va chercher des modèles sur l'éducation de la petite enfance comme Montessori et on fait tout un cycle sur Montessori. C'est

intéressant, évidemment, mais on ne parle toujours pas de ce qui se passe exactement dans les écoles d'art.

J'ai eu envie de déclencher un travail de collecte plus élargi parce que je me suis rendue compte que l'absence de traces entretenait une disparition des pédagogies alternatives. Ça maintenait l'idée qu'il y a une seule manière d'enseigner en école d'art et une seule histoire de l'art, un seul canon et ça contribuait à mettre en place cette idée de savoirs tacites, dans les écoles. Je me suis aussi aperçue que, lors des bilans et des jurys, quand on est prof, on tombe très vite d'accord. En général, on se met assez vite d'accord sur la qualité d'un travail. Et ça m'est toujours apparu comme très bizarre. Qu'est-ce qui fait qu'on est d'accord sur la qualité d'un travail ? Est-ce qu'il y a des critères ? Alors, je ne dis pas qu'il *faudrait* des critères. On en a dans les fiches qui accompagnent les DNSEP et les DNA **[3]**. On voit très bien que les critères n'ont aucun rapport avec ce qu'on fait, ni avec ce qu'on regarde. Je ne dis pas que ces critères doivent être formulés de cette manière-là ou correspondre à des ECTS **[4]**. Mais ce qui m'intrigue c'est pourquoi on est d'accord. J'en suis venue à la conclusion selon laquelle on est d'accord parce qu'on a un même référentiel, on partage une histoire de l'art, une histoire des pratiques anciennes et contemporaines, une actualité critique qui fait que quand on voit une production, on l'associe, on l'affilie à quelque chose d'existant. Quand on ne l'affilie pas, on ne comprend pas et on se dit qu'il y a un problème. Ça m'interroge beaucoup parce que je trouve que c'est un lieu qui n'est jamais discuté, jamais débattu. À quoi on pense quand on regarde ce travail ? Est-ce qu'on est vraiment certain·es qu'il n'y a pas une autre histoire de l'art à laquelle cette production, ce projet ou ce processus pourrait se rattacher ? Ou est-ce que ce projet doit être rattaché à une pratique existante ? Quels sont nos contours pour définir une pratique artistique contemporaine ? Et ça, ça m'intéresse beaucoup. Qu'est-ce qui pourrait faire qu'on est moins d'accord ? Qu'est-ce qui élabore ce lieu qui est l'évaluation du travail plastique en école ? C'est quelque chose que j'avais envie d'aller chercher comme type de conversations.

L'autre chose, c'est que je me suis aperçue que la pédagogie en école a été considérée uniquement dans une relation entre profs et étudiant·es. On considère que la pédagogie, c'est le moment où les profs

[3] Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique et Diplôme National d'Art.

[4] Système européen de transfert et d'accumulation de crédits.

et les étudiant-es se rencontrent. Alors que pour moi, depuis le début, une école et la pédagogie, c'est tout ce qui se passe comme types de relations à cet endroit qu'est l'école d'art. Il y a différents corps, je prends le sens administratif. Il y a des personnes qui appartiennent à l'administration, des personnes qui appartiennent au corps technique, des personnes qui appartiennent au corps pédagogique, il y a des invité-es extérieur-es... Il y a des relations qui se tissent à cet endroit-là, des relations de pouvoir, des relations d'influence, une compréhension de ce qui se fait dans l'école et ça crée aussi des modèles, évidemment. Par exemple, la façon dont se constitue un règlement intérieur va avoir des effets sur la vie de chacun-e. C'est aussi ça un modèle pédagogique. Ou quand on dit l'école ouvrait jusqu'à 23h et maintenant ce sera 18h parce que les fêtes sont dangereuses; ce n'est pas une décision pédagogique proposée par le corps enseignant, c'est une décision administrative parce qu'il y a une conception de ce qu'est une école d'art, de ce qui constitue le travail à l'intérieur de cette école et ça va avoir des effets sur les pratiques. Les relations qui se tissent dans l'école vont changer, les espaces de sociabilité vont se réduire et donc les types de pratiques vont être calibrées en fonction de cette décision. Les relations de pouvoir entre les différents statuts qui se jouent dans l'école sont cruciaux. Quand on parle de pédagogies critiques on parle de l'ensemble des relations qui se tissent dans une école.

* MICHÈLE * Ça me conduit à deux nouvelles questions. D'abord, j'ai l'impression que d'amener des modalités de pédagogies et des épistémologies qui reposent les questions, entre autres, de la singularité, de la possible présence dans les formes des questions politiques qui nous affectent, qui proposent de rebattre les cartes à ces endroits-là, sont des choses qui peuvent parfois buter avec les critères habituels des évaluations des étudiant-es. On renvoie très souvent à des étudiant-es qui ont des productions engagées, collectives, des critères comme celui de la littéralité par exemple ou du militantisme, etc. Comment faire pour que ces nouvelles pédagogies qu'on applique dans les écoles ne se trouvent pas en butée avec un premier milieu de l'art qui est celui des enseignant-es ou artistes qui sont dans les bilans ou dans les jurys de diplômes ?

* SOPHIE L * Il y a aussi le rapport au processus que tu évoques. Par exemple lors d'un DNSEP, comment montrer un processus alors qu'on attend une forme finie ? Ce sont des questions sur lesquelles on bute.

* SOPHIE O * Oui, je vois bien de quoi il s'agit. D'une part, il y a de nouvelles générations d'étudiant-es qui arrivent. J'ai vraiment senti, je ne sais pas si c'est votre cas, autour de 2018/2019, des premières années qui

arrivaient avec des perspectives beaucoup plus conscientisées. J'ai le sentiment qu'il y avait un désir beaucoup plus grand parmi les étudiant-es de travailler sur des questions ou des formes qui leur ressemblaient davantage et de ne pas se laisser prendre au jeu du passing. J'ai trouvé que c'était vraiment marquant. C'est un événement positif que de voir plus de personnes qui arrivent avec ces désirs-là et qui les installent rapidement.

L'autre chose, c'est qu'au lendemain du mouvement #MeeToo et Black Lives Matter, ce que j'ai pu observer à la Villa et dans d'autres écoles, c'est un *backlash* [5]. J'ai vraiment ressenti qu'après ce moment de force, d'empuissancement, de présence, de désirs de luttes collectives affirmées dans les écoles, il y a eu ce moment où ça s'est refermé avec des crispations dans les équipes pédagogiques, des scissions plus visibles qu'avant. Et puis, une forme d'isolement des étudiant-es, qui juste avant s'étaient affirmé-es, en disant: « On ne peut plus travailler. Il y a des professeur-es avec lesquelles ce n'est plus possible de travailler ». On est dans une période à mon avis de crise pédagogique vraiment forte qui est liée à une situation sociale et politique plus générale.

Alors, je n'ai pas vraiment de solution. Ce que j'essaie de faire, avec plus ou moins de réussite, c'est premièrement de constituer un espace quel que soit le nom que l'on donne à ça. C'est un atelier pratique et théorique. Dans tous ces espaces-là, j'essaie de montrer que ces pratiques sont légitimes, possibles, valorisées et qu'elles peuvent se déployer et que je suis une interlocutrice possible pour ce genre de pratiques. Ce n'est pas très précis ce que je raconte parce que les pratiques sont très variées et que je n'ai pas des compétences sur tous les sujets. En tout cas, créer un espace où la discussion est possible. Et ensuite, il y a une présence dans les jurys. Je ne pense pas qu'une école homogène soit souhaitable. C'est toujours bien qu'il y ait différentes représentations de plusieurs manières de faire de l'art dans une école. Par contre, là où ça coince, c'est quand il y a une opposition virulente. On sait très bien que les jurys se constituent souvent par des relations d'amitiés entre les profs et ces relations d'amitiés sont très souvent assorties d'affinités idéologiques. Et ça, ce n'est pas au bénéfice des étudiant-es parce que les différentes manières de

[5] Le terme, provenant de l'anglais et pouvant se traduire par « retour de bâton », est une arme fréquemment employée contre les féministes. Susan Faludi a rédigé, en 1991, une étude de ce phénomène. Le livre a été traduit en français sous le titre *Backlash. La guerre froide contre les femmes*, Paris: Des femmes, 1993.

voir l'art dans l'école disparaissent dans ces moments-là. Dans ce que j'ai pu observer, ce sont ces moments qui accueillent ces oppositions frontales, c'est quand les jurys de bilans et d'évaluations sont tellement homogènes dans les manières de voir l'art qu'il y a des pratiques qui ne passent plus. Ça c'est dangereux. C'est une question à traiter avec l'administration, la direction des études, pour qu'il y ait plus de réflexivité sur les pédagogies mises en place. Ce qui est dingue, c'est qu'on passe des heures en réunion pédagogique, des heures à parler de ce qu'on va faire, de ce qu'on a fait, des financements qu'on va avoir, avec qui on va travailler, les partenariats, etc. Sauf que la question principale qu'on doit se poser c'est quelle est notre pédagogie ? Comment on enseigne ? Pourquoi c'est intéressant ? Et celles-là on ne crée pas d'espace pour en parler et cette crispation, qu'on partage, ces moments où il y a une pratique proposée qui rencontre un mur, elle ne peut être déconstruite que si on discute sur les positionnements de chacun·e. Je n'ai pas pour objectif de changer des gens qui sont là depuis trente ans. Par contre, une représentation diversifiée dans les jurys est vraiment nécessaire.

Ça soulève un autre problème : la rareté des personnes racisées et noires dans le corps enseignant. C'est terrible parce que des recrutements ont lieu et le problème continue. Ça contribue aussi à un problème de relations pédagogiques. On a besoin de personnes qui sont à même de discuter d'expériences !

Je veux rappeler le travail de Vinciane Mandrin et Nino André. La performance *Posture(s)*^[6] montre à quel endroit se placent les savoirs tacites et quels gestes et quels mots ces savoirs tacites et ces relations de pouvoirs mettent en place dans les moments de bilans. Montrer ce travail, c'est un début de réponse. Organiser des espaces de discussion où on parle de pédagogie, où on montre des travaux d'étudiant·es qui adressent des crispations à la pédagogie, c'est une première piste, celle d'accepter de laisser de la place à cette discussion qui semble n'intéresser personne.

Dans les écoles il y a d'autres espaces qui ne sont pas considérés comme des espaces pédagogiques : les bibliothèques, les espaces de repas, les temps de sociabilité... Mettre en place une pédagogie critique dans les écoles, c'est travailler aussi à ces endroits-là et pas seulement travailler sur les contenus. Depuis quelques années, on pense beaucoup à la nécessité

[6] Voir dans cet ouvrage l'entretien avec Vinciane Mandrin et Nino André, et la performance *Posture(s)* ici [www.vimeo.com/479539895] Consulté le 9 juillet 2023.

d'apporter des contenus, comme la New Art History, c'est-à-dire les pensées féministes, décoloniales, queers, et donc diffuser dans le cadre des cours ces contenus. La pédagogie critique consiste aussi à s'intéresser à la manière dont les choses sont constituées et comment elles fonctionnent ; plus globalement à la structure de l'institution. Comment ça marche ? Par exemple, dans une bibliothèque quels sont les fonds disponibles ? Quels sont les savoirs disponibles ? Quelles relations on établit entre les étudiant·es, les profs, le corps administratif avec cet espace-là ? J'ai trouvé le travail de Chimurenga exposé à la BPI^[7] vraiment passionnant pour ça puisqu'il y avait vraiment ce travail d'infiltration et de visibilisation de l'homogénéité des corpus et d'indications d'alternatives. Ça me semble une autre manière de faire de la pédagogie critique dans une école, c'est-à-dire d'agir aussi sur ces lieux qui sont non questionnés. Chaque année on commande des livres, chaque prof demande un certain nombre de livres. Qu'est-ce que ces demandes disent des types de savoir qui sont véhiculés dans l'école ? Quel canon de l'art ça construit ? Je pense que les étudiant·es devraient être mobilisé·es dans ces demandes de ressources aussi.

Il y a un autre endroit, c'est l'administration. J'entends par l'administration la direction de l'école, la direction des études, le·la secrétaire général·e... Toutes les personnes qui travaillent dans l'administration... Si ces personnes ne sont pas amenées dans la discussion sur ce qu'on fait dans une école, pourquoi on le fait et à quelles fins, on ne changera rien. Il y a une sorte de mépris, de regard de biais mutuel. Dans toutes les écoles dans lesquelles je suis allée pour faire des jurys j'ai pu observer ça. J'observe souvent des fractures parce qu'on ne fait pas le même travail, on n'a pas les mêmes contrats, on n'a pas les mêmes enjeux. Il y a une idée souvent erronée de ce qu'on fait dans l'école. En fait, personne ne pourrait dire ce que fait exactement quelqu'un dans l'administration et inversement, une personne de l'administration a du mal à dire exactement ce que font les profs. Les étudiant·es ont souvent du mal à comprendre d'où viennent les décisions et la manière dont sont construites leurs études.

C'est pour ça que j'ai construit « La surface démange ». La manière dont j'ai mis en place la pédagogie critique dans l'école, je l'ai déjà dit,

[7] Du 2 avril au 16 mai 2021, le collectif sud-africain proposait « La Bibliothèque Chimurenga : Une installation et une exposition » autour des Études noires, à découvrir dans les espaces de la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou (Paris).

c'était à la fois par des expériences, des tests de cours en atelier pratique et théorique, mais c'était aussi par la construction d'un groupe de travail qui comprend des personnes des différents corps de l'établissement. Cela permet d'avoir cette discussion et de faire tomber assez rapidement les présupposés qu'on a les un-es sur les autres : comment on travaille, pourquoi on travaille, comment on conçoit l'institution, quelle place on prend, à quel titre on s'y exprime... Ça m'a vraiment frappée à quel point les personnes de l'administration ne s'autorisent pas à parler pour iels-mêmes, c'est impossible. Iels parlent au nom de l'institution. Alors qu'est-ce que c'est que l'institution ? Est-ce que c'est l'école, le ministère, la territorialité ? On peut se demander ce que recouvre ce terme d'institution. Il s'agit à un moment de se mettre à cet endroit-là. Qu'est-ce qu'on fait ensemble dans cet endroit ? C'est là qu'on peut opérer le maximum de transformations dans l'histoire des mentalités. C'est quand on se met à réfléchir à la place qu'on occupe, la place qu'on a, le privilège qu'on a, quels gestes on peut faire, le pouvoir d'action, les intérêts de chacun-e, le projet collectif, les différents lieux de l'école... Une fois qu'on commence à s'interroger sur ces questions de manière collective, c'est là que la pédagogie tient toute sa place. Ce n'est pas seulement dans un rapport professeur-es/étudiant-es. Donc, «la surface démange» c'est vraiment au départ un espace de discussion entre les différents corps de l'école avec pour projet une collecte d'expériences venant de professeur-es, mais aussi d'étudiant-es d'autres institutions, sur des processus de transformations sociales assumées, sous le terme de pédagogies critiques. Alors, on y vient à un moment ou pas, mais on peut donner différents noms à ce travail d'attention à un agir éthique, comme le dirait Irene Pereira. C'est travailler aussi les modalités et les structures dans l'école.

MICHÈLE ✧ Je me rends compte que certain-es enseignant-es peuvent penser que c'est à l'atelier et uniquement à l'atelier que l'enseignement a lieu.

SOPHIE ✧ Complètement. Cette pensée de l'atelier comme seul endroit où les choses se passent, c'est une manière aussi d'ignorer la relation pédagogique, qui peut être un lieu de violence, dans les autres espaces pédagogiques qui sont le lieu de la fête. On peut faire comme si le lieu de la fête n'était pas un espace pédagogique, pour plein de raisons, il peut y avoir des profs qui considèrent que le moment de l'enseignement c'est uniquement dans les quatre murs d'un atelier alors qu'on sait très bien que le monde de l'art fonctionne par relations. Ce sont les relations de travail qui sont à la frontière de l'amitié, du travail de

questions communes qui font que les gens produisent, que les gens travaillent, qu'ils ont d'autres idées, qu'ils ont envie de faire des gestes avec d'autres personnes à d'autres endroits. C'est parce qu'on se rencontre. Ignorer le fait que les moments de sociabilité dans les écoles sont des lieux de formation – parce qu'on apprend à être avec d'autres personnes et à donner des idées et que c'est ça le cœur de la pratique après l'école –, l'ignorer, ça génère à la fois un manque de réflexivité sur la pédagogie, mais ça permet aussi la violence sexuelle et sexiste. Ignorer que ce sont des endroits où on a des relations interpersonnelles alors qu'on n'occupe pas les mêmes positions dans l'école. Les relations d'asymétrie perdurent au-delà de l'atelier. On est quand même profs dans une fête avec des étudiant-es et inversement. Ça ne veut pas dire qu'on doit s'asseoir et reprendre une posture de corps de l'enseigné-e et de l'enseignant-e, mais on incarne des symboles et on véhicule des manières d'être et des rôles de représentant-es de certaines pensées qui perdurent au-delà du cadre de l'atelier.

NELLY ✧ Moi j'avais une question sur la mise en place des workshops que tu fais Sophie : comment tu les mets en place et est-ce que tu es beaucoup invitée dans les écoles ? Comme je n'avais pas participé lors de ta présence à Clermont, j'aimerais savoir ce que tu proposes.

SOPHIE ✧ C'est très varié, je n'ai pas une formule qu'on met en place. C'est toujours frustrant je le sais quand on pose une question sur qu'est-ce que la pédagogie critique et d'avoir cette réponse très vague. En fait, je suis souvent invitée pour les jurys. Je fais souvent des jurys de DNSEP ou de DNA, c'est un endroit qui me paraît très important. Quand je fais un workshop, cela dépend de la demande, de la situation, du contexte, de ce qu'on a envie de déployer. C'est à un travail sur les modalités de mise en place d'un agir éthique que je pense à chaque fois qu'on me fait une proposition. Et donc, suivant l'école, le contexte, qu'est-ce qui s'y passe, les enjeux, est-ce qu'il y a un type de pratique qui est minorisé, est-ce qu'il y a une relation aux identités sexuelles qui est en mouvement dans l'école, est-ce qu'il y a des corpus qui ne sont pas trop travaillés, etc., alors on pourrait travailler sur tel artiste, tel ou tel texte. Mais le point commun, c'est vraiment de réfléchir à mettre en place immédiatement un paradigme commun qui est que nous vivons dans une société asymétrique et de partir de la situation, de l'expérience de chacun-e et de la relation qu'on développe aux savoirs et aux institutions comme point de départ aux échanges qui vont se tenir. Et pas de mettre ça dans une place annexe ou plus tard dans la conversation,

de ne pas arriver avec un sujet. J'essaie de plus en plus de reculer le fait d'arriver avec un sujet, mais de faire des propositions contextualisées.

NELLY Est-ce qu'il arrive qu'il y ait des professeur·es qui y participent ?

SOPHIE O À Clermont, par exemple, on était ensemble. Tu sais le problème, c'est toujours un peu le même. En général, tu rencontres les personnes qui ont envie de travailler ensemble et à ce moment-là, il y a des choses formidables. Par contre, le reste de l'école reste complètement aveugle à ce qu'il s'est passé. Je reviens sur une question qui a été posée tout à l'heure, comment faire quand dans un bilan il y a vraiment des murs sur certains types de pratiques ou qu'on entend des choses insupportables... On peut constituer un réseau, on peut s'« empuiscancer », on peut montrer la diversité des approches entre personnes qui sont intéressées par l'idée de transformation sociale des écoles. On ne peut pas renverser la table et changer complètement des personnes; en tout cas, moi je ne souhaite pas faire ça. On peut rendre possible une expérimentation d'autres approches par la multiplication de ces workshops, de ces modalités, de ces situations, par la diffusion d'archives. On peut utiliser le canal de l'édition, numérique et papier, organiser des événements dans lesquels se rencontrent des personnes de différentes écoles. Faire advenir le fait que les pédagogies critiques, les pédagogies alternatives, les pédagogies institutionnelles existent et sont possibles voire valorisées dans les écoles permet, à mon sens, une transformation au long cours.

SOPHIE L Tu as lancé un grand appel à collecte de récits autour de ce qui était mis en place dans les différentes écoles, et même en dehors il me semble. Je voulais savoir ce que ça allait devenir, ce que tu avais reçu et ce que tu allais faire de tout ça ?

SOPHIE O « La surface démange » continue; on a reçu plein de projets passionnants, on a mis beaucoup de temps à organiser le financement de ce projet. On a organisé des journées d'études sur les pédagogies critiques en 2020 et depuis on travaille sur le financement de ce projet pour rétribuer de manière égalitaire toutes les contributions. On va créer une plateforme numérique sur laquelle on va diffuser à la fois les archives des journées, mais aussi les projets qu'on a reçus. On va aussi, si tout va bien, organiser d'autres rencontres et inviter un certain nombre de contributeur·ices pour discuter des pistes à venir. Donc, on va organiser un deuxième volet de rencontres à partir de ces contenus pour préciser des axes, des manières de travailler ouvertes. Et en effet, c'est un appel qui est ouvert à l'endroit de l'enseignement, mais aussi à

l'endroit de la médiation et de l'édition. On a eu envie de collecter des pratiques de pédagogies critiques à d'autres endroits de relations pédagogiques souvent méprisés par les agent·es du monde de l'art. Quand on dit qu'un artiste fait de la médiation, en général ça n'est pas très valorisant alors qu'en fait il y a un travail de relation pédagogique qui se tisse à cet endroit et il y a des productions artistiques qui ont des valeurs de médiation et qui me semblent passionnantes à explorer. Il y a là aussi une affiliation à des productions existantes qu'on a envie de déployer. De même dans l'édition, dans les formes, dans les manières de dire, dans les orientations et les manières de conduire le projet, il y a beaucoup de potentialités critiques qu'on a envie de rassembler et de discuter ensemble.

Ensuite on va lancer une collection de publications papier. J'avais envie de publier quelques textes d'approches féministes en art. Le premier texte publié, ce sera celui de Griselda Pollock. Elle avait écrit un article en 1985 sur les écoles d'art et je voulais qu'elle revienne sur cet endroit-là et sur cette expérience aujourd'hui. Donc on va traduire et publier le texte de 1985 puis sa réactualisation aujourd'hui.

SOPHIE L C'est un travail hyper précieux. Je suis vraiment en demande, et je pense que Michèle tu peux dire la même chose, d'exemples, de tentatives, de partager ces expérimentations, parce qu'on n'est absolument pas formé·es à la pédagogie. Pouvoir avoir accès à des récits d'expériences, à des modalités ou à des pensées féministes appliquées au sein de l'enseignement est précieux. Je suis ravie qu'on puisse avoir accès à ce travail.

SOPHIE O Je suis en train d'écrire un récit semi-fictionnel d'une expérience pédagogique dans l'idée de faire archive. Il y a tellement longtemps que je teste des cours. Je voulais faire plusieurs choses et il en est sorti ce texte. Je voulais écrire une histoire de l'art féministe décoloniale, mais je n'en ai pas eu le courage. Je voulais aussi écrire un texte d'expériences pédagogiques assez réaliste et je voulais écrire une fiction. J'ai écrit ce texte qui a beaucoup beaucoup de voix, dont des étudiant·es qui présentent leur travail. Je raconte une année d'enseignement à la Villa Arson avec cette idée de mettre en relief ce que j'appelle la relation pédagogique. J'essaie de montrer qu'il y a des possibilités de faire de la pédagogie critique dans ces endroits-là, dans cette relation pédagogique qui se tisse dans plein d'endroits et à plein d'occasions. Cela génère toute une pensée de l'affect. Ce texte va paraître chez Paraguay. J'avais beaucoup aimé

les textes d'Émilie Notéris^[8] et ensuite celui de Clara Schulmann^[9] et *Ce que Laurence Rassel nous fait faire*^[10], et j'avais envie de continuer à écrire cette multiplicité de voix en partant de l'expérience en école d'art. C'est un texte un peu monstrueux, mais de manière assumée. Ce sera une manière de contribuer à cette pensée des pédagogies féministes en école d'art.

* MICHÈLE * Tout en travaillant à ce que tu disais tout à l'heure, c'est-à-dire de sortir de l'écriture académique et de proposer d'autres modalités d'écriture et de transmission.

* SOPHIE O * Exactement. J'aimerais que ce texte soit lu pas seulement par une petite élite culturelle dans un régime d'élaboration de la pensée resserrée. Et je trouve ça tellement plus amusant et plus intéressant d'écrire autrement. Évidemment, c'est à cet endroit que se repose la question que vous me posiez tout au début, comment parler non pas sur le corps des autres. Ça pose les questions d'énonciation dans ce moment de l'écriture quand on veut que le régime de voix soit pluriel, de trouver un endroit d'équilibre des voix. Je ne suis pas sûre d'avoir réussi, mais en tout cas j'essaie de travailler cette écriture-là.

* SOPHIE L * Je viens de lire Maggie Nelson, *Les Argonautes*^[11] et à la suite j'ai lu Deborah Levy^[12] ou Alison Bechdel, *Fun Home: une tragédie familiale*^[13]; il y a vraiment chez nombre d'autrices la volonté de construire d'autres récits, par le biais d'une autofiction théorique, dans laquelle il y a toutes les voix qui entrent pour raconter une expérience personnelle. Je vois des liens dans ces manières d'écrire qui sont vraiment passionnantes et qui moi aussi me donnent envie d'écrire. C'est très libérateur.

* SOPHIE O * Ça me donne envie de vous poser plein de questions... Je ne sais pas si c'est le moment, mais j'aimerais qu'on fasse un entretien inversé en fait.

[8] Emilie Notéris, *Alma Matériaux*, Paris: éditions Paraguay, 2020

[9] Clara Schulmann, *Zizanies*, Dijon: Les presses du réel, 2020

[10] *Ce que Laurence Rassel nous fait faire*, entretien de Laurence Rassel avec Agathe Boulanger, Signe Frederiksen, Jules Lagrange, Dijon: Les presses du réel, 2020

[11] Maggie Nelson, *Les Argonautes* (2015), Paris: éditions du sous sol, 2018

[12] Deborah Levy, *Le Coût de la vie* (2018), Paris: éditions du Sous-sol, 2020

[13] Alison Bechdel, *Fun Home: une tragédie familiale* (2006), Paris: Denoël éditions, 2013

Entretien par l'ensemble du groupe de travail,
le 31 mars 2022, Bétonsalon, Paris

Travailler « sur, avec, pour, entre, contre, autour » du centre d'art

Le choix des expositions mène-t-il à

* questionner le système hiérarchique de l'institution qui les programme ?

Comment mettre son féminisme à l'épreuve de la direction d'un lieu ?

Un projet d'émancipation peut-il exister dans des conditions économiques difficiles ?

Émilie Renard

* Quels outils peuvent être mis en place pour soigner une institution en souffrance ?

* En 2018, Émilie Renard était intervenue à l'ÉSACM pour une conférence sur son engagement féministe en tant que directrice du centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec. Nous l'avons retrouvée quatre ans plus tard, afin de l'interroger sur son nouveau poste à la direction de Bétonsalon, Centre d'art et de recherche à Paris. Dans l'entretien qui suit, Émilie Renard revient sur son expérience passée et nous présente les projets futurs qu'elle souhaite développer. Elle parle de soin, d'attention, des relations entre les revendications des expositions et la structure même de l'institution. Il a aussi été question de comprendre comment un changement d'institution modifie les approches. Comment adapter, changer les outils qui avaient été développés ailleurs ?

[inclusif médian, contractions (spectateurices)]

SOPHIE * Puisque nous venons à Paris voir le spectacle de Pau Simon *La grande remontée*, nous nous sommes dit : « Pourquoi ne pas retourner voir Émilie Renard ? », car nous avons beaucoup de questions suite à ta conférence à l'école en 2018. Tu parlais de la manière dont tu avais utilisé les outils ou épistémologies queer et féministes pour diriger La Galerie à Noisy-le-Sec. Maintenant que tu es dans une nouvelle institution, avec – tu ne parlais pas de public, tu parlais de voisin-es – d'autres types de voisin-es, qu'est-ce qui change ? C'est un autre lieu, une autre histoire, un contexte différent. Comment ça modifie ton approche, est-ce que tu as mis en place d'autres façons de travailler ? On avait vraiment aimé la manière très concrète dont tu avais décrit les différents dispositifs que tu avais mis en place à La Galerie. C'était hyper beau de voir comment le féminisme était appliqué dans une institution. On se demandait si les choses avaient changé pour toi.

ÉMILIE * On peut faire un détour par mon expérience de La Galerie à Noisy-le-Sec, car c'est important de rappeler que tout ça, mes positions et le programme, avait pris corps petit à petit, à force d'observer les contraintes du lieu, les habitudes de travail, les pratiques, les réflexes et les routines instituées qui passaient pour invisibles. Ce centre d'art en régie directe municipale avait été façonné par les différentes politiques culturelles de cette ville qui elle-même se situe dans l'héritage direct d'une politique de démocratisation culturelle propre à un communisme municipal des villes situées sur la ceinture Nord et Est de Paris, suite aux élections municipales de 1977. À Noisy-le-Sec, c'est le maire communiste Roger Gouhier, élu en 1977, en exercice jusqu'à sa mort en 1995, qui a initié les équipements culturels encore en place aujourd'hui, dont le centre d'art La Galerie. Il s'agissait de donner accès à la culture directement sur place, par des équipements culturels de proximité. Je parle un peu de cette histoire dans ma conférence et surtout du biais qu'il imprime sur le lieu, car il est pensé avant tout comme un outil d'éducation conçu selon un modèle descendant. Cette conception a été depuis beaucoup revisitée par les droits culturels. Donc, pour revenir à Bétonsalon, je sais maintenant que je suis un peu lente et que je mets du temps à comprendre le lieu dans lequel j'arrive. Je me souviens très bien qu'à Noisy, toute cette forme d'analyse institutionnelle au prisme du féminisme avait mis pas mal de temps à se manifester concrètement. Ça avait pu commencer avec l'envie de lire avec l'équipe, pour inscrire la lecture comme une pratique qui trouve une place dans le temps du travail, puis d'ouvrir ses séances de lecture au public. Ou encore par ces rendez-vous que j'ouvrais les lundis matin pour rencontrer les

voisin-es, les artistes, qui le souhaitaient et pour tordre l'idée que je pouvais reproduire des circuits fermés et élitistes comme on me l'a d'emblée reproché à mon arrivée. Ça avait pu commencer par des formes de visites guidées par des visiteur-euses pour faire circuler les paroles sur l'art, des choses comme ça qui se précisent au fur et à mesure et que j'ai pu énoncer et associer à une approche féministe. À ce moment-là et aujourd'hui encore, je me déclare féministe, mais la question demeure de comment je mets ça à l'épreuve, dans ma position, à la direction d'un lieu, comment ça existe et comment ça se vérifie dans l'institution ? Comment ajuster le faire au dire, quand c'est souvent plus facile à dire qu'à faire ? Être féministe pour moi à mon arrivée à La Galerie en 2012 donc, c'est chercher à relier des choses qui étaient séparées et là-bas en particulier, ça consistait en partie pour moi à relier la pédagogie à l'art, les ateliers à l'exposition, car cette part de l'activité du centre d'art était très forte et constitutive du lieu, mais quasiment invisible des visiteur-euses. Ce qui était séparé, c'était aussi les personnes de l'équipe qui étaient comme tenues à distance de la programmation, comme de l'adresse aux publics, une distance due à des fonctions qui prenaient le pas sur leur personne ; c'était donc tisser des liens entre le personnel et le professionnel. Ce qui est une relation délicate à tenir car à vouloir contredire une trop grande dépersonnalisation et dissociation, elle peut aussi devenir le terrain d'abus et de pressions comme une injonction à s'investir personnellement dans son poste. Je suis arrivée à Bétonsalon il y a un an et demi, en janvier 2021, en pleine période de fermeture-Covid, ce qui était pour moi un moment d'observation très bienvenu, mais m'a donné finalement assez peu de temps pour apporter les preuves tangibles de mes intentions de faire de Bétonsalon une institution guidée par un féministe intersectionnel. Je crois que je n'en suis pas là, à pouvoir le mettre à l'épreuve de ce contexte si particulier. À ce stade, je peux seulement vous livrer mes intentions.

Ce matin, avant de vous voir, je me disais, c'est quand ? Quand est-ce que ça commence ? Parce qu'on peut toujours se dire que les conditions ne sont pas encore réunies pour mener à bien un agenda féministe, et je sais aussi que c'est toujours partiel et imparfait, que ça repose sur une attention quotidienne. Je suis arrivée ici en janvier 2021 dans un centre d'art qui avait traversé une histoire douloureuse, qu'il m'est toujours difficile de raconter et de qualifier parce que la situation est complexe et toujours en cours. Ce lieu venait d'être coupé de tout un pan de son histoire avec la fermeture de la Villa Vassilieff en 2020 et qui a existé de 2016 à 2020. Mélanie Bouteloup était à la direction des deux sites et

Virginie Bobin était responsable des programmes à la Villa les deux premières années, suivie ensuite par Camille Chenais sur les deux années suivantes. Le projet cherchait à renouer avec son histoire d'ancien atelier et visait à réécrire et diversifier les histoires de l'art, par le biais d'expositions, d'événements et surtout d'un programme de résidence qui accompagnait chaque année des artistes, chercheur-euses ou commissaires du monde entier. L'activité de la Villa pendant ces quatre années était un moment très intense et proposait un modèle d'institution artistique tourné vers la recherche plus que la production. Installé dans l'atelier de l'artiste Marie Vassilieff, le lieu renouait avec l'esprit d'hospitalité qui l'animait dès 1914, lorsque Marie Vassilieff ouvre une «cantine pour artistes et modèles». Cette cantine représente une forme de solidarité concrète entre travailleur-euses de l'art et Marie Vassilieff avait un rôle fédérateur dans une communauté artistique au sens large. La Villa s'inscrivait donc dans une forme de continuité de cette histoire, de ce matrimoine, en en faisant un lieu de résidence, qui aurait pu être un refuge aussi.

Je suis arrivée au moment où ce lieu venait d'être fermé et où Bétonsalon revenait à son format d'origine, un centre d'art et de recherche situé au sein de l'université de Paris Cité. Mais la Villa fermait sans commentaires, dans un non-dit finalement assez lourd, dans une apparente indifférence. C'est une histoire qui n'a pas été suffisamment racontée aujourd'hui. Actuellement, AWARE – Archives of Women Artists, Research and Exhibitions s'y est installé. Il y a un sens à cela, mais rien n'indique cette histoire récente de la Villa Vassilieff, ni surtout que ce projet avait permis de revisiter et de renouer avec les engagements de Marie Vassilieff. Aujourd'hui, là où je suis à Bétonsalon, je me dois de veiller à la reconnaissance de cette brève histoire d'une institution artistique tournée vers le proche et vers le lointain. C'est important que je contribue à mon tour à faire reconnaître les contextes et l'histoire collective qui ont composé Bétonsalon, car c'est un pan de son histoire qui a été coupé net et qui mérite d'être raconté. C'est aussi pour moi une disposition proprement féministe que d'arriver dans un lieu et de prendre en charge son passé. Je souhaite me placer dans une forme de continuité choisie, inspirée par l'histoire du lieu et de ses pratiques. Je voudrais rétablir une certaine continuité parce qu'elle a été rompue trop brutalement. C'est peut-être une autre manière de relier ce qui est séparé. Alors je vais le faire petit à petit, en mentionnant des échos entre le programme présent et passé et par un atelier régulier qui s'intitule «Parties prenantes», (c'est la reprise du titre d'une exposition en 2009) et qui consistera à explorer petit à petit les archives de Bétonsalon,

autour d'un programme, quel que soit sa forme, – un événement, une exposition, une édition, un workshop – et de consulter les parties prenantes quelles qu'elles soient – publics, artistes, curateur·rices, membres des équipes, etc. Il s'agira de faire de cette histoire l'objet d'une recherche ouverte à une lecture collective.

En arrivant j'ai répertorié sur le site internet l'ensemble des personnes qui ont composé les équipes de Bétonsalon et de la Villa Vassilieff, afin de resituer la dimension collective de cette histoire et pour rappeler que, dès le départ en 2003, Bétonsalon c'est une histoire collective; beaucoup de personnes très engagées l'ont construit. J'aimerais beaucoup restituer à Bétonsalon et à la Villa Vassilieff la richesse et la complexité de leur histoire dans le paysage français et international, dans l'histoire des idées, des formats d'expositions, des réflexions sur l'institution, dans ces réseaux de collaborations. Bien sûr, cette histoire visible ne peut pas se raconter sans prendre en compte les parts invisibles qui se sont manifestées tardivement: un mal-être qui peut s'écrire en un mot, comme on écrit bien-être. C'est important de s'occuper de ces aspects de la vie quotidienne des institutions artistiques et d'en reconnaître aussi la dimension à la fois structurelle et contextuelle, car si elle engage la responsabilité d'une personne en charge, elle est aussi l'effet d'économies précaires mêlées à des niveaux d'exigence très forts, avec des niveaux d'attention très faibles au sein et autour de l'institution, avec des distances de sécurité informelles maintenues entre les équipes et les CA. En tout cas, je souhaite resituer Bétonsalon dans une histoire plus vaste et travailler ces écarts; entre les intentions, les attentes et les moyens concrets de mettre en œuvre un programme.

MARTHA Et pourquoi la Villa a fermé ?

ÉMILIE La Villa Vassilieff a fermé fin 2020 pour un tas de raisons, mais qui peuvent se résumer à la fin à des raisons économiques. C'est arrivé pendant le recrutement, j'étais bien sûr très déçue car quand j'ai postulé, j'avais imaginé ces deux lieux ensemble, comme très complémentaires. Dans mon projet, j'avais insisté sur le fait que c'était important de faire de Bétonsalon et de la Villa, «un lieu à nous». En disant ça, je paraphrasais Virginia Woolf avec «un lieu à soi» pour faire quelque chose à plusieurs. Je voulais affirmer la possibilité d'un nous et que la Villa Vassilieff ait un rôle, de l'espace, du temps et des ressources financières d'être comme un refuge pour l'art et la recherche, un lieu où des choses puissent avoir lieu sans être nécessairement associées à une programmation, à des projets, ni être rendues visibles et publiques. La Villa Vassilieff pouvait être ce lieu situé plus dans l'ombre, un lieu de recherches et d'expérimentations, alors

que Bétonsalon serait un lieu de production et de visibilité. Maintenant, j'essaie d'aménager à Bétonsalon des temps et des espaces de cette nature-là, qui ne soient pas directement liés à une visibilité, mais ce n'est pas facile car j'essaie encore d'assurer juste une sorte de base de nos missions, avec nos moyens – des expositions, des productions, des événements, des ateliers et des éditions –, mais j'aimerais avoir bientôt la possibilité de dézoomer et ouvrir sur des formats peut être plus flous.

SOPHIE Et là c'est la programmation que tu as pu commencer, ça y est ?

ÉMILIE Oui, j'ai commencé en mai dernier.

SOPHIE Ah oui, donc assez vite.

ÉMILIE Oui, il y avait cette période covid où on a programmé ce sur quoi Bétonsalon s'était engagé. C'était une programmation proposée par le CA précédent, qui avait cette envie d'offrir une place à des lieux, des festivals, des maisons d'éditions qui manquaient de visibilité pendant cette période du Covid. Et cette programmation a bien cohabité avec le programme que j'ai pu mettre en place peu à peu. Pour expliquer mon projet, j'ai écrit un petit texte, car ça me posait problème de déclarer un programme à l'avance, avant de l'avoir fait. Jusqu'à il y a peu, ce texte d'intention était au conditionnel, je disais «Bétonsalon pourrait être une institution de cette nature-là, féministe, antiraciste, intersectionnelle etc.». Des termes comme ça assez chargés, assez importants, et je dis aussi qu'il faudra apporter les preuves de cette annonce. Récemment, j'ai passé ce texte au présent parce que je me dis que je peux plus légitimement lui donner cette forme active. J'ai pris des précautions avec cet effet de l'annonce aussi parce que le langage a été comme usé ici d'une certaine façon. Là, je fais vraiment un très rapide historique de l'histoire du lieu: dans les années 2010, c'était un des lieux précurseurs en France sur des pratiques post-coloniales et décoloniales, associées aux *cultural studies*. C'est un des premiers lieux à penser sa place au sein d'un contexte français et à interroger cet héritage colonial, et l'invisibilité de cette histoire. C'est aussi un lieu avec des artistes du monde entier qui apportent leurs perspectives sur cette histoire mondiale. Une programmation de cette nature-là était très singulière à ce moment-là en France. C'est un héritage assez costaud. Mais ce qui a été usé à Bétonsalon, l'a été de manière invisible, c'est cet écart entre des intentions et un programme émancipateur et la manière dont elles ont pris forme dans le cadre du travail.

SOPHIE C'est rageant: beaucoup de lieux qui vont porter des discours, voire des programmations autour du soin, autour du féminisme intersectionnel, etc. ne l'appliquent pas du tout dans la structure.

EMILIE ✨ Oui, on peut toujours signer des chartes les yeux fermés et les chartes sont souvent très intéressantes à écrire, à lire, à commenter aussi, mais elles peuvent devenir des paravents encore plus pernicious quand, dans les faits, rien n'est mis en place et qu'elles ne produisent que des effets d'annonce pour rassurer tout le monde, ce qui génère encore plus d'immobilisme. Il faut faire attention à ces engagements qui sont pris sans mise en œuvre concrète ou qui ne correspondent à aucun usage réel pour les personnes concernées. Récemment, le ministère de la culture nous a demandé de signer une charte VHSS contre les violences et le harcèlement sexistes et sexuels. Elle est associée à des mesures concrètes : nommer des référent·es, faire des formations, des rapports, etc. Mais ma réponse est de leur demander en retour de s'engager à exercer à leur tour une vigilance sur ces questions-là, surtout parce qu'ils sont représenté·es au sein des CA par exemple.

SOPHIE ✨ Bien sûr oui !

EMILIE ✨ Sara Ahmed parle très bien de ces effets déréalisants dans son texte « Féministes au travail : Travail de diversité, travail de plainte, institution », qui est publié sur son blog et qu'on a traduit collectivement. Cette traduction est maintenant publiée sur le site de *Panthère Première* #8 [1]. Ahmed y décrit comment les comités de la diversité peuvent être juste un endroit où l'on dégoupille les plaintes, où l'on dit qu'on va s'occuper du problème et puis où il ne se passe rien.

DANA ✨ Ou les référents zéro discrimination qui se retrouvent avec un travail immense et qui ne savent pas comment s'y prendre. Et les institutions disent : « Mais regardez, on a telle personne ! ».

EMILIE ✨ Et ceux-là sont les mêmes qui s'étonnent ensuite que les personnes concernées ne s'emparent pas des instances en place, alors qu'elles ne sont en fait pas adaptées ou pas occupées par des professionnel·les qui sauraient comment réagir et agir. Ça peut être une charge énorme pour quelqu'un·e d'être référent·e sur ces questions-là sans être formé·e, ni même rémunéré·e pour le temps et l'énergie que cela peut demander.

DANA ✨ Surtout que quand on pointe du doigt une blessure, il y en a mille à côté qui surgissent. Des gentes se rendent compte que des choses sont arrivées, iels parlent enfin, et ça devient un déferlement alors qu'on pensait qu'il y avait juste un petit truc.

[1] Sara Ahmed, *Féministes au travail : travail de diversité, travail de plainte, institution*, conférence donnée à Malmö le 17 octobre 2019 [www.pantherepremiere.org/texte/feministes-au-travail] Consulté le 3 février 2023.

EMILIE ✨ Ça devient des situations très crispées où tout à coup, des conflits qui sortent génèrent des positions opposées, alors qu'il faut toujours pouvoir être attentif·ves aux situations concrètes et aux positions individuelles.

SOPHIE ✨ Et toi concrètement, quels outils peux-tu essayer de mettre en place pour avoir cette attention ?

EMILIE ✨ Dans un cadre de travail, ma responsabilité est d'informer tout le monde des protocoles et des personnes relais. Je vais faire une formation sur les VHSS et d'autres en situation d'encadrement aussi, quelqu'une qui est référente au sein de l'équipe. Ah, je suis en train d'utiliser le langage de la diplomatie administrative ! Disons que c'est un outil et qu'il y en a beaucoup d'autres. Par exemple, nous appartenons à différents réseaux, il y a le réseau DCA qui est l'association française de développement des centres d'art, où on est en train de discuter de ça : est-ce qu'il pourrait y avoir, au sein de l'association, une personne référente qui puisse recueillir des témoignages et orienter les personnes concernées vers des instances extérieures, vers des associations contre les discriminations par exemple. L'idée serait de permettre, non seulement de passer par le droit du travail, mais aussi par des militant·es qui savent réagir. On réfléchit à ça en ce moment dans un groupe de travail sur les gouvernances dans les centres d'art et aussi sur les moyens de rendre les relations plus directes entre les équipes et les CA.

SOPHIE ✨ Tu continues à faire en sorte que la recherche soit partagée par toutes ?

EMILIE ✨ Oui, j'essaie... C'est vraiment mon intention, la recherche doit avoir une place dans notre travail, elle a une légitimité, mais il faut que ça s'ajuste avec la réalité du travail quotidien qui est très dense, et aux intérêts des un·es et des autres. Tout le monde n'a pas envie de jouer à ça. Quand je dis jouer, là, je dérive par rapport à ce que j'avais mis en place à La Galerie à Noisy-le-Sec. Je n'ai pas envie d'initier les mêmes processus ici. À La Galerie, il s'agissait beaucoup de jouer avec nos rôles, de les répartir, les redistribuer. Ici, je pense que je suis tenue par une conscience de la règle, de ma position et du droit du travail ; les titres, les postes, j'en suis vraiment à faire en sorte que tout soit clair, qu'il n'y ait pas de débordement, ni des rôles ni des temps de travail. Par ailleurs, on partage de la recherche et de l'expérimentation sur des formats. Mathilde Belouali-Dejean, responsable des expos et Elena Lespes Muñoz, responsable des publics, ont chacune à leur manière des idées et des envies et donc de l'espace et des moyens associés pour développer des programmes. Par exemple, Mathilde

s'occupe d'un programme avec Pauline Perplexe, un collectif d'artistes basé à Arcueil. C'est la Bièvre qui nous réunit, c'est une rivière souterraine qui a été recouverte dans les années 1930 sur tout son cours, elle coule au pied de Pauline Perplexe et c'est vraiment aussi un objet de fantasme, de projections entre nous... Ça prend la forme de promenades, d'enquêtes, de visites de lieux, d'expos, de conférences... L'année prochaine elle développera tout au long de l'année un travail autour de Monique Wittig. Elena Lespes Muñoz propose différents ateliers collectifs, comme «Écrire avec des Moufles» ou «le Béton Book Club» qui consiste en des séances d'arpentages de livres et elle a vraiment une approche curatoriale des projets hors les murs et avec les publics. Une autre chose, en arrivant ici, j'avais envie d'en faire un lieu un peu plus accueillant. J'en ai parlé au régisseur, Romain Grateau, qui est artiste, de faire une bibliothèque. Et comme dans sa pratique, il travaille beaucoup le béton, il m'a proposé de penser à cette bibliothèque. Et c'est devenu une œuvre fonctionnelle et assez monumentale et fragile en apparence. Donc d'une demande passée à un régisseur, c'est devenu une commande d'une œuvre permanente à un artiste. J'aimais ces glissements à La Galerie à Noisy-le-Sec. Encore une fois, c'est dans cette idée de permettre aux pratiques de ne pas être séparées, c'est important que les personnes qui animent le lieu puissent y prendre part artistiquement. J'aime m'associer avec des gens qui ont envie et besoin d'avoir de la place pour inventer les formats, les programmes, ça nous permet d'aller au-delà de l'application de politiques publiques qui risquent toujours de nous façonner de près. Si on répond à la lettre aux dispositifs et appels à projets, à la fin on a un truc qui ne ressemble à rien.

SOPHIE C'est difficile parce qu'il y a ce désir d'exploser un peu les formats ou les catégories de chacun-e et en même temps il ne faut pas non plus épuiser les salarié-es. Il faut jouer entre les deux en fonction des désirs de chacun-e j'imagine.

ÉMILIE Oui, de leurs désirs. Ici, il y a plutôt deux personnes qui peuvent faire ça et l'administratrice ici, ça ne lui dit rien et ça me va. C'est surtout quelqu'une qui garantit le droit des artistes et c'est l'essentiel. Pour moi, c'est important d'interroger le langage de l'administration, de le travailler, parce que c'est le langage que parle l'institution en lien direct avec les artistes. Il ne s'agit pas de le tordre pour en faire de la poésie, mais de savoir que quand on écrit un truc, un contrat, une lettre, on s'engage et que la manière dont on le formule est significative. Je ne sais pas si je réponds à la question ?

SOPHIE Si si, oui bien sûr.

ÉMILIE Pour revenir un peu sur la programmation, je suis arrivée en ayant observé qu'un écart s'était creusé entre le programme annoncé et la manière dont tout ça s'organisait au quotidien. Une manière d'y répondre était de réinvestir l'espace concret de l'expérience, alors j'ai voulu commencer par l'expérience physique, sensible et par le prisme des corps comme espace de la sensibilité et comme lieu de représentations. Le discours allait devoir s'élaborer depuis les expériences concrètes, celles des œuvres, des expos ou des événements, pour que l'annonce ne précède pas le programme. C'est aussi une réaction au langage de l'art qui est souvent trop laudatif, usé, usant, anticipant. Parce que je crois vraiment que les expériences concrètes des œuvres agissent sur nos représentations et nos imaginaires, et que leur rencontre peut nous déplacer. L'idée c'est donc d'ancrer le programme dans l'expérience esthétique et de travailler nos sensibilités.

J'ai donc commencé en mars 2021, avec une expo qui s'appelait «Le corps fait grève». C'était une expo collective, avec des artistes qui représentent des corps qu'on peut identifier comme étant vulnérables, des corps qui ne se tiennent pas debout, des corps qui ont besoin d'une assistance, d'un relais, qui sont handicapés ou pour lesquels se déplacer ou parler n'est pas une évidence... C'était aussi une métaphore de là où en était Bétonsalon : une institution très vulnérable qui avait traversé des moments critique et où toute une partie de Bétonsalon avait disparu avec la Villa sans que personne ne s'en émeuve vraiment. Il y avait donc cette histoire récente de l'institution et ce contexte de la Covid, alors je me demandais quelles sont les puissances ignorées ou minorées de corps fatigués, las, identifiés comme dysfonctionnants ? Quand ça dysfonctionne, qu'est-ce que ça peut fabriquer comme processus de défamiliarisation, de négociation, qu'est-ce que ça révèle de nos dépendances si communes ?

Ensuite, j'ai invité Jagna Ciuchta, qui a appelé l'exposition «Le pli du ventre cosmique». J'avais déjà travaillé avec elle plusieurs fois auparavant, et déjà à La Galerie à Noisy-le-Sec en 2015. J'aime cette idée de compagnonnages au long cours avec des artistes desquels on apprend toujours. Je savais aussi qu'en l'invitant, elle allait à son tour initier d'autres ouvertures, car elle invite toujours d'autres personnes, artistes, identifiées comme tel·les ou pas, collectionneur·euses, artistes amateur·ices... Avec des œuvres, images, objets aux statuts parfois ambigus, elle compose le paysage de l'exposition qui était justement comme un ventre qui malaxe, digère, ingère tout ça. Le ventre c'est aussi le lieu des désirs, de sexualité, de reproduction, c'est le milieu souple et fluide dans lequel elle crée des associations entre des œuvres d'autres artistes. J'aimais bien cette idée d'ouvrir à une

artiste qui elle-même ouvrait à des champs et des pratiques de l'art qui ne se rencontrent pas souvent et surtout, ça me permettait très vite de déléguer à une artiste le pouvoir de l'invitation qui est souvent conféré à la curatrice. Je me suis plutôt trouvée dans la position de l'assister dans ce travail.

La troisième exposition est celle d'Anne Le Troter, invitée dans le cadre d'une bourse de recherche portée par l'ADAGP ^[2] qui est associée au fonds du photographe Marc Vaux. Avec 130 000 clichés qui sont archivés à la Bibliothèque Kandinsky, c'est un photographe témoin de toute la diversité de la scène artistique à Paris des années 1920 à 1970. Anne s'est tout de suite intéressée aux dialogues qui avaient probablement lieu pendant les prises de vue mais que ces images ne montrent pas. Elle s'intéressait au langage invisible, aux paroles, à un manque qui lui laissait finalement beaucoup de liberté d'interprétation face aux images. Elle parlait des voix disparues. Elle a eu l'idée d'une pièce de théâtre radiophonique qui permettrait de faire comme une reconstitution historique de dialogues fictifs sur la base d'images. Elle s'est inspirée de radios thérapeutiques, comme Radio Citron, la radio d'un hôpital psychiatrique qui réunit les médecin-es et les patient-es autour d'émissions animées collectivement et qui permettent que les voix se mélangent sans distinction, et que les patient-es s'émancipent par leurs paroles de leurs distinctions physiques. Marc Vaux donc, documente la scène artistique largement dans sa vie sociale, les ateliers, la vie nocturne, la fête... Comme Marie Vassilieff, avec sa cantine pour artistes et modèles, il ouvre un foyer d'entraide pour artistes et intellectuels. C'est donc quelqu'un qui a un rôle fédérateur. Il photographie aussi pour les artistes leurs documents administratifs, ce qui donne accès à leur vie quotidienne... C'est tout une histoire visuelle qui met à mal une conception de l'art moderne qui fait de l'artiste la figure d'un individu isolé, un être d'exception, alors que ce versant de son archive met en valeur une vie commune et festive. Anne s'est intéressée aux documents de l'association Louise Hervieu pour la promotion du carnet de santé, fondée par elle et d'autres ami-es artistes, le 11 décembre 1937, dans un atelier. Cet épisode est le fond historique de l'exposition. Donc Louise Hervieu, artiste, est syphilitique de naissance, une maladie à l'époque assez honteuse parce que c'est une MST. Elle passe sa vie entre les mains des médecins et de leurs différents diagnostics. L'histoire de sa maladie est celle d'une vie fragmentée, morcelée d'une institution de santé à une autre. Alors elle imagine un objet

[2] Créée en 1953, l'ADAGP est la société française de perception et de répartition des droits d'auteur dans le domaine des arts graphiques et plastiques.

qui pourrait composer le récit continu d'une biographie médicale, et un carnet qui serait en possession de chaque personne dès sa naissance. Elle a vraiment milité auprès de l'état français et ça a fait son chemin à partir de 1937 pendant le front populaire et le carnet de santé tel qu'on le connaît aujourd'hui a été généralisé en 45.

C'est intéressant de savoir que ce sont des artistes qui l'ont initié et qu'en même temps, ironie du sort, les artistes sont très à part dans le régime de la sécurité sociale. Iels sont considéré-es comme des salarié-es fictif-ves parce qu'ils ne sont pas salarié-es mais iels sont quand même assimilé-es au régime général de la sécurité sociale alors iels doivent surcotiser en cas d'arrêt maladie, de congé maternité, pour tous les droits associés à la sécurité sociale. C'est un régime général très spécial...

Quand Anne s'intéresse à tout ça, elle est enceinte et s'interroge sur ses droits, si peu documentés et accessibles et donc, ça la frappe que cette histoire de Louise Hervieu soit, elle aussi, si peu documentée, si peu connue. Ces manques de récit et de documentation lui laissent finalement beaucoup de place pour les combler par des éléments fictionnels et en lien avec l'actualité. Car en 45, quand le carnet de santé est généralisé, c'est après l'état collaborationniste de Vichy, et ce carnet de santé est perçu comme un autre moyen de fichage et de briser le secret médical, il est très critiqué pour ça. Cet épisode faisait écho avec les critiques sur le pass vaccinal comme outil de contrôle...

Anne a écrit une pièce de théâtre qui raconte ces histoires de santé, de militantisme et de biopouvoirs sur les corps. Elle a invité dix artistes à porter les voix de dix artistes mort-es, proches de Louise Hervieu, qui l'ont accompagnée dans sa lutte ou bien qui ont eu des liens avec la santé et le soin. Elle a réuni des artistes comme Eva Barto pour son engagement dans le collectif La Buse, Romain Grateau qui travaille avec des personnes en situation de handicap pendant les vacances ou encore Martin Bakero, psychothérapeute clinicien qui anime une radio médico-sociale et qui est un poète sonore, Agathe Boulanger, artiste et infirmière, Nour Awada qui réfléchit avec Émilie McDermott sur la place de la maternité dans les parcours des artistes femmes, donc des artistes militant-es et polyactif-ves, parfois par nécessité, engagé-es dans des rapports de soin. Anne a enregistré pendant trois jours toutes ces personnes, avec un texte qui est modelé par leurs improvisations. Ce qui apporte pas mal de souplesse à toute cette histoire. Pour inscrire les voix dans l'espace, Anne a observé le lieu et repéré des traces au sol, elle a parcouru du bout des doigts ses anfractuosités. Et elle a voulu comme restaurer ce sol en béton, très marqué par toutes les expos précédentes. Elle a

voulu restaurer ce sol et plus largement Bétonsalon, en lui injectant des mots. Elle a créé tout un réseau de métal conducteur, de l'étain fondu au creux des failles et des impacts. Elle a désossé la mécanique du son et, en l'amplifiant, elle l'a fait circuler comme une énergie vitale, du sol vers le plafond et retour, dans un geste un peu vaste, à l'échelle du bâtiment. Toutes les formes déployées sont conductrices du son, et les grands câbles conducteurs d'électricité deviennent comme des nerfs. Il y a des impulsions électriques partout. Il y avait vraiment l'envie de remplir cet espace de mots. C'est une sorte de kintsugi, cette technique de restauration japonaise, mais boursouflée et burlesque. Mais c'est toujours l'idée de faire avec l'évènement : un truc s'est cassé, et plutôt que de le restaurer de manière invisible, le geste de la restauration consiste justement à rendre l'évènement visible. Tout ce qu'on entend, même les battements de cœurs et le souffle sont ceux des enregistrements qu'elle a faits sur place avec un stéthoscope. Elle enregistrerait les bruits des cœurs, les souffles des artistes et aussi ceux du lieu, les souffleries, les tuyauteries, tous ces sons sourds et inarticulés sont diffusés par le moyen de transducteurs collés sur les trois grandes vitres qui vibrent. On les entend de dehors. Anne dit que le son transpire, qu'il colle, ce sont plutôt les sons intérieurs, des bruits du corps de l'institution, ses borborygmes.

*** SŒPHIE *** Et ce rapport au corps, tu disais que tu avais commencé avec cette question-là, est-ce qu'elle continue aussi à travers ta programmation ?

*** ÉMILIE *** Oui les corps sont présents sur les trois premières expositions et la suivante, de Tiphaine Calmettes, qui va travailler beaucoup les sensations et perceptions d'odeurs, de goûts, de toucher, dans une exposition à arpenter, où on pourra s'asseoir, goûter, toucher des objets pas toujours évidents à appréhender, des objets assez dysfonctionnels... La suivante, ce sera Judith Hopf, une artiste allemande avec un travail aux effets assez immédiats, des objets anthropomorphisés et un peu cartooniques. On va sans doute sortir du ventre et des entrailles avec elle.

*** SŒPHIE *** Pour revenir aux questions que nous avons envie de te poser, il y avait ce rapport complexe à l'institution. On observe au sein des écoles d'art que les institutions sont un peu malades, je ne sais pas si on peut faire ce constat en général, mais on le voit avec les FRAC ou d'autres centres d'art : la gouvernance est en fait hyper complexe. La question c'était : pourquoi avoir choisi de rester à l'endroit de l'institution sachant qu'avant tu étais indépendante, même si tu travaillais avec des institutions, c'est un choix assez fort quand même.

*** ÉMILIE *** Je crois qu'il y a encore des choses à faire dans les institutions. En arrivant ici, en postulant, je me disais que j'étais comme armée

pour venir là, que je saurai faire avec ça. C'était comme si j'avais un peu une mission de réussir à faire d'un lieu une institution au moins vertueuse. J'ai comme endossé une mission de service public, c'est une notion qui m'importe, celle d'un lieu financé par des fonds publics, qui a des engagements dans son rapport à la société autour et à son environnement. Ça me plaît et ça m'importe que de faire en sorte que ça fonctionne. Effectivement, ça dysfonctionne à différents endroits dans les institutions publiques, mais il y a quand même pas mal de contre-pouvoirs possibles au sein de ces institutions qui ne sont pas toujours activés au bon moment. Ici, on a quelques trucs de contrôle, le label CACIN qui reconnaît centre d'art contemporain d'intérêt national, et qui s'adosse à un texte de loi qui reconnaît l'indépendance de la programmation. Ça veut dire que personne parmi nos partenaires ne peut intervenir dans notre programme. Alors que ça peut arriver dans des lieux qui ne sont pas protégés. Je pense que les centres d'art sont encore des lieux où il y a beaucoup de liberté. Il y a beaucoup de contraintes aussi, économiques surtout, mais c'est important de les identifier et de travailler avec ça.

*** ÉDEN *** Et du coup comment ça se passe avec l'université Paris-Cité au sein de laquelle vous êtes installé-es ? C'est quand même aussi une institution hyper importante et particulière.

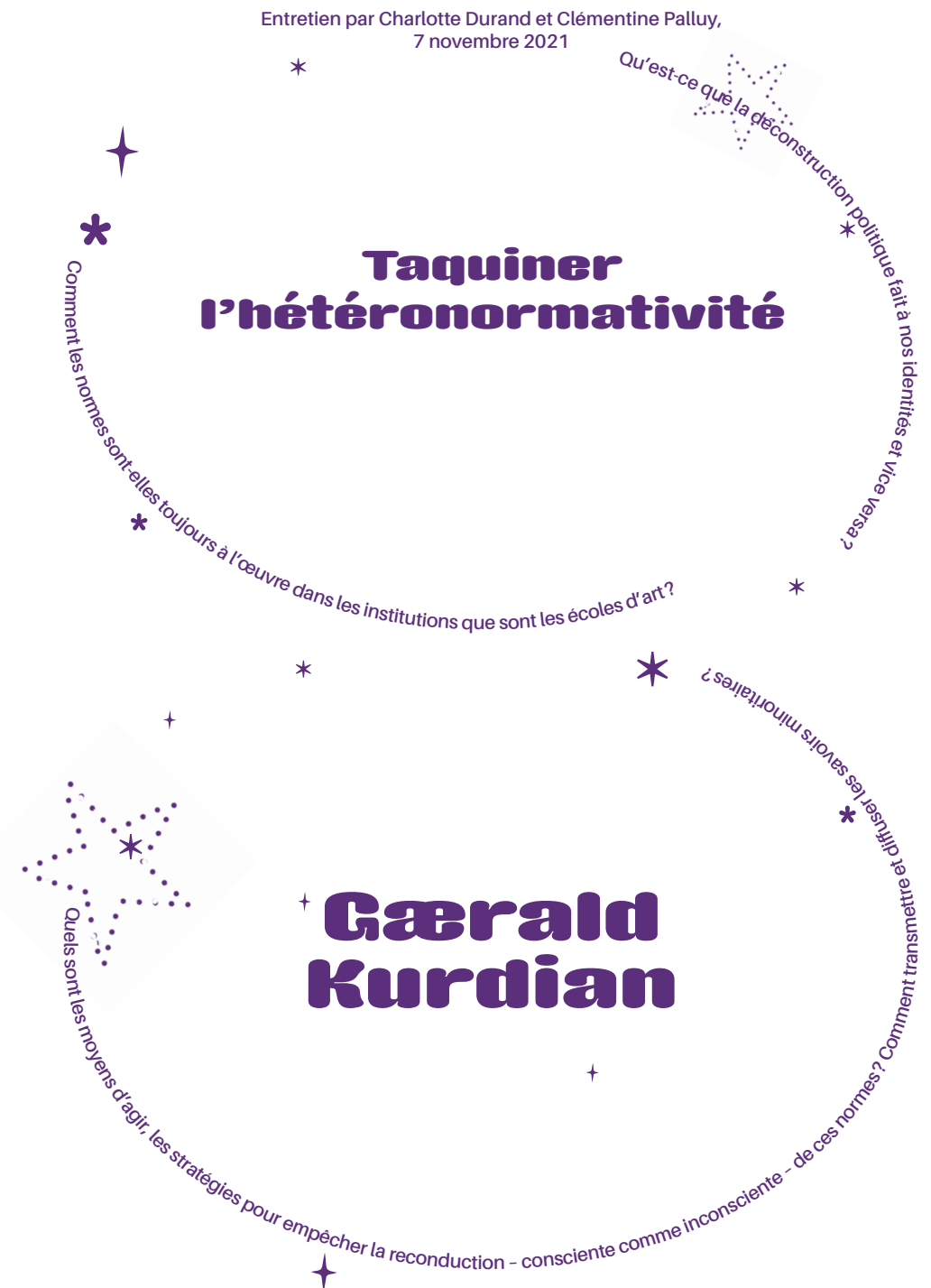
*** ÉMILIE *** Alors j'ai encore plein de choses à faire avec l'université que je n'ai pas encore menées. Quand je suis arrivée, j'ai parlé du projet à la présidente de l'université, et sa réponse a été de dire qu'on avait une approche trop militante et qu'on n'avait pas assez de neutralité pour être du côté de la recherche scientifique. C'était pendant cette sale polémique partie des universités où on accusait des chercheur-euses d'islamogauchisme et de manque de scientificité... Ça a été un peu une douche froide et un choc culturel à la fois. On a décidé de faire un « Conseil Scientifique » qui permet d'être une autre instance de consultation et de discussion où je parle du projet, du programme avec des personnes actives dans l'université Paris-Cité, pour qu'elles m'orientent sur tel-le ou tel-le chercheur-euse ou labo et pour trouver des passerelles. C'est une autre manière de se relier à l'université, mais ce n'est pas assez actif. Je crois vraiment qu'avec l'université il faut ouvrir des temps longs et inviter des artistes qui sont déjà dans des modalités de recherche qui auraient besoin de s'adosser à d'autres disciplines. Ça ne va pas à toutes les artistes, certain-es ont envie de ça, vont se nourrir d'une recherche. Ça fait partie des choses moins visibles du programme pour l'instant. Et puis on multiplie les approches par d'autres biais en lien plus direct avec les enseignant-es et étudiant-es, par des ateliers, des visites ou même en accueillant des réunions d'étudiant-es quand iels ont besoin,

dans la mesure de nos moyens, pour que Bétonsalon soit pour elleux un lieu d'usage facile, ou même un refuge. Par exemple en ce moment, il y a une résidence d'un duo de chorégraphes qui s'appelle la Facultad, avec Myriam Lefkowitz et Catalina Insignares, au centre d'hébergement d'urgence pour familles migrantes à Ivry tout près d'ici. Elles avaient commencé au centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec avec moi en 2019 et là elles ouvrent un espace d'études qui cherche autour de ce qui est éloigné, de ce qui est séparé de soi: ça peut être ce qui est en rupture entre la vie et la mort ou ce qui est loin de soi, ou du côté du rêve. La Facultad désigne plutôt des facultés extra sensorielles en nous qui sont comme en sommeil, ou ignorées et qu'elles cherchent à activer, à partir de cette question de ce qui est loin de soi, tenu à distance. Au CHUM, elles proposent cette pratique à des personnes en situation d'exil et aux professionnel·les qui les accompagnent. On a choisi ce lieu parce que ces personnes y sont en sécurité. Donc grâce à ce cadre, les artistes n'ont pas à répondre, elles, à des situations d'urgence, même si l'urgence n'est jamais loin. Elles travaillent avec des personnes qui ont pu développer des sensibilités particulières à travers les déplacements qu'elles ont pu vivre. Deux jours par semaine, elles ouvrent cet espace pour deux ou trois personnes et elles élaborent une pratique à partir de leur équipement de chorégraphes, en passant par une approche du corps, une part de divination, il y a des cartes de tarots, c'est tout un mélange de leurs outils. Elles proposent une situation où entrer dans un état de conscience un peu différé. Ça c'est une pratique qui s'exerce et se teste en même temps.

SOPHIE Nous avons une dernière question mais qui recoupe pleins de choses que tu as dites, c'est: « Est-ce que le format d'expo te semble encore pertinent? ».

EMILIE Oui, je crois que l'exposition avec toutes les variations que ça peut représenter, c'est un terrain très particulier d'expériences. Si Bétonsalon était un peu plus grand, j'arriverais à créer plus de flou entre les formats. Là, l'architecture du lieu m'impose quand même un bloc d'action. Je suis arrivée ici au moment du confinement, c'était très bien car j'avais plusieurs mois sans échéance très précise devant moi, donc c'est devenu l'atelier de Florian Fouché qui a pu ensuite déployer son travail pour la première expo. C'était intéressant de voir d'emblée le lieu fonctionner comme un atelier. Mais l'exposition comme un espace et un temps pour un rendez-vous, pour observer, regarder, prendre un certain temps, je trouve que c'est un format assez à part dans toutes les expériences qu'on peut vivre. Et tout ça peut avoir lieu en dehors des murs de l'institution.

Entretien par Charlotte Durand et Clémentine Palluy,
7 novembre 2021



*

Ce texte est un entretien réalisé deux ans après la conférence-performance de Gærald Kurdian à l'ÉSACM. À cette période, Gærald fait partie de la Coopérative de recherche. Les deux étudiantes, Charlotte *

Durand et Clémentine Palluy, désormais artistes,

ont assisté à la performance et l'ont revue en captation

avant de faire l'interview. Le but

de ce dialogue est de clarifier certains passages de la conférence performée et certaines prises de position, mais aussi de savoir ce qui a changé pour Gærald.

*

[Inclusive contraction (elleux), astérisque à la place du point médian]

CHARLOTTE Il y a un passage dans la conférence où tu parles de tes privilèges et notamment du fait que, contrairement à ta famille, toi, tu n'as jamais connu le racisme ou en tout cas pas autant qu'elleux. À ce moment-là, tu te définis comme mec cis et du coup, on voulait savoir si tu voulais qu'on laisse ça comme ça dans la retranscription de ta conférence ou si tu voulais revenir dessus, si tu voulais qu'on réécrive en supprimant ce passage ?

GÆRALD Merci beaucoup de demander ça. En fait, ça prend du temps, tout ça. Pour moi, il y a vraiment une différence entre ce que tu éprouves, ce que tu as besoin de vivre dans l'intimité... J'entends « intimité » dans le sens de tous les rapports un peu inter-individuels, un peu proches. Il y a ça et il y a l'histoire des privilèges. Et dans l'histoire des privilèges, j'ai une vie de garçon cis, j'ai un *passing* de garçon cis. Peut-être que ça demande une formulation comme celle-ci : j'ai la conscience du fait que si je vis des discriminations à plein d'égards, il y a certains privilèges qui me sont accordés. Parce que je ne fais pas 1m60, parce que je ne suis pas, je ne sais pas... maigre ou mince ou, en tout cas, avec une morphologie qui appellerait une misogynie déplacée. Du coup, pour moi, la question de la non-binarité existe vraiment dans un rapport d'intimité. C'est-à-dire, qu'est-ce que moi j'entends comme expérience de mon corps intime, de ce que j'appelle un organe sexuel ? Qu'est-ce que j'attends de la déconstruction politique que je vis en moi ? Et qu'est-ce que ça veut dire le fait tout simplement de ne pas solidariser, en fait, de ne pas sympathiser au sens même amical ? Le corps puissant, dominant, masculin est un peu effrayant pour moi ; il l'a toujours été. Du coup, je suis un peu dans une sorte de conflit entre ce que je représente, ce que je présente comme passe-droit – c'est un peu comme si t'avais un passeport, tu vois – et puis, les choses que j'ai de la peine à perdre : par exemple la barbe, ça, c'est un truc que je... je m'y accroche comme une sorte de totem bizarre et c'est comme un *token* ; je ne sais pas, c'est comme une monnaie, un peu. Je suis encore en transaction à ce moment-là. Donc, c'est pour ça que je ne pense pas qu'il faille dire que c'est derrière moi, tout ça... C'est pas vrai du tout, c'est encore tout à fait actif... Par contre, c'est important dans l'intimité, surtout dans l'intimité des rapports avec les gentes que je fréquente dans mon travail, de pouvoir avoir l'opportunité de ne pas être, justement de ne pas continuer à vivre ces trucs-là.

CHARLOTTE Tu fais la distinction à ce moment-là avec ce que tu renvoies pour les gentes...

GÆRALD Oui, mais surtout pour les dominants. En fait, je crois que c'est surtout ça le truc, une sorte de vraie/fausse fraternité. J'utilise

sciemment « fraternité » comme une sorte de clin d'œil... Le pouvoir, ça marche comme ça, on se le passe. Je sens à des moments des sortes d'appels, surtout à l'aéroport (là, je parle de racisme territorial).

Quand je parle de ma famille, ce sont des gentes qui arrivaient de loin. Déjà eux ils arrivaient de loin et leurs parents eux aussi arrivaient de loin et leurs parents arrivaient d'encore plus loin du Kurdistan, de l'Azerbaïdjan... Ce sont des gentes qui ont énormément voyagé et qui ont dû faire preuve toute leur vie de leur légitimité à être territorialement admis*es. Du coup, pour moi, ça semble absolument étranger à mon vécu, pour des raisons de classe, parce que ma mère, elle, m'a appris à parler bien, que je suis allé*e à l'école, enfin, tout ça. Et parce que je renvoie ce truc de masculin à qui on peut faire un clin d'œil de passe-droit. Cependant, dès qu'on rentre dans des conversations intimes, c'est le début de la merde. En fait, c'est le début du conflit ou c'est le début de la violence. C'est le début ! Soit c'est moi qui encaisse, soit je résiste et il va y avoir soit un problème, soit la solitude si on ne parle plus... Sexuellement, t'es nulle part en fait : t'es pas pd, t'es pas gouine, t'es un peu une sorte de point aveugle au milieu de tout ça. C'est juste pour dire ça.

CHARLOTTE Il y a un moment dans la conférence qui nous a interpellées. Au tout début, tu dis : « merci de me demander mon pronom, c'est pas courant dans une école et tout ». C'est trop cool parce que ça, ça va grave avec notre question. En fait, à un moment tu dis : « Je suis donc dans le *sex positive* et aussi un peu dans le post porn, donc je travaille avec des gentes qui travaillent à mettre du sexe à l'image. D'ailleurs, j'y pensais parce qu'on m'a dit que vous étiez tous*tes hyper queer/hyper safe, je sais pas quoi... J'ai pas du tout demandé si ça vous gênait de voir des gentes tout*es nu*es. Je suis désolé*e, j'espère que j'ai choqué personne. Non ? Parce que maintenant, il faut demander donc je demande. » Et donc tu as dit qu'on était toustes hyper safe, et on s'est dit : « Ah bon ? Première nouvelle ! ». Et du coup, on se demandait après un an de passage ici, on se demandait si tu avais quelque chose à nous raconter à ce propos. Si tu voulais revenir là-dessus, sur ce que tu pensais de ça.

GÉRALD C'est évident que le point de vue a changé. Il aurait changé de toute manière. Il se trouve que c'était un peu le cadre de l'invitation qui faisait ça et parce que dans le public, rien que visuellement, j'avais la sensation d'un échange qui se faisait de manière très fluide. Donc, je me disais que bon, au moins, on a une conversation. Je n'avais pas l'impression, comme devant un certain « public », d'avoir vraiment un travail de séduction à faire, de montrer que je suis bien, que vous pouvez

me faire confiance. Donc je pense que je me sentais un petit peu à l'aise et que, du coup, c'est peut-être ça qui me fait glisser vers ce genre d'assertion, un tout petit peu superficielle comme ça, mais pas non plus hostile.

CHARLOTTE Non, mais c'est pas du tout un reproche.

GÉRALD Non, non, je sais, je sais. Mais par contre, c'est évident que ça a été une découverte quotidienne qui a encore lieu aujourd'hui. Il y a vraiment des vitesses... En fait, dans tous les contextes et dans les contextes institutionnels en particulier, surtout les contextes culturels qui sont vraiment des endroits de cette espèce de gauche un peu floue, tu vois, où on se pense progressistes, on fait le pire en fait. On est peut-être même encore pires que des personnes qui sont officiellement racistes. Et donc, je m'aperçois de ça. Je suis, de toute manière, dans un environnement qui, par sa structure même, glane des forces et des jeux de pouvoir auxquels je suis opposé*e, contre lesquels je me bats au quotidien. Donc, ce que je peux observer dans le contexte où l'on est aujourd'hui, c'est qu'il y a des fronts différents. Il y a des fronts minoritaires, comme dans tous les endroits. C'est-à-dire, il y a des fronts, mais qui sont tenus par des personnes sous représentées, et en général, dont la parole est remise en question : « Alors, attends, d'accord, mais... ». Il y a toujours un « mais » ! On ne prend jamais les choses comptant. Et puis, il y a des réalités, des perceptions de la réalité qui sont complètement différentes.

Par rapport à l'histoire, je pense qu'il y a des seuils tout le temps. Mais là, ces cinq, dix ans, il y a vraiment des seuils de passés, sur la manière dont les gentes se définissent iels-mêmes. Qu'est-ce que ça veut dire « désirer » ? Comment envisage-t-on l'intimité ? Et, de fait, comment ces choses-là agissent-elles sur le tissu politique ? Dans le concret de la pratique réelle ou quotidienne, les générations comme la mienne ou antérieure peinent parfois à agir. T'as des parents de personnes LGBT qui sont nées dans les années 1950, par exemple, qui disent : « Pour nous, ayant grandi, je sais pas, en province, c'est pas évident d'accepter qu'ils ou elles soit de la partie ». Parce que dans leur tête, c'est pas écrit comme ça. Et dans le monde dans lequel on est, je vois aussi des résistances un petit peu à la con qui sont dues à ça, chez des gentes qui ont travaillé vraiment des années à déconstruire un certain aspect des choses, peut-être une approche de l'objet, de l'image, peut-être même une idée politique du monde, mais avec encore des logiques très binaires. Genre il y a des gentils et des méchants. Tu vois, il ne faut pas prendre de décisions trop hâtives, on va toujours un peu sous-évaluer l'émotion au profit de la raison.

C'est évident que les personnes que j'avais déjà rencontrées lors de ces conférences qui sont des personnes queer, dont l'obsession politique est de déconstruire les formes de dominations, surtout pas normatives, et de recentrer tout ça, sont toujours des forces que je reconnais comme étant des personnes *safe*. Donc, c'est un peu les mêmes, et Sophie aussi, parce que c'est pareil, c'est un peu avec les lunettes de Sophie que je suis arrivé*e en me disant : « Bon cette personne est si informée et si curieuse et si rigoureuse à plein d'égards, c'est bon ! Super ! ». Et du coup, je vois que ces personnes queer, que j'ai identifiées comme ça, sont en lutte, en fait, de manière beaucoup plus quotidienne et peut-être beaucoup plus ardue que ce que je pensais devant une histoire politique qui peine à se déformer et à perdre pied. Et ça, c'est peut-être ça qui fait mal. Ça fait perdre du temps ! De toute façon, on est là, alors on est prêt*es à accepter d'être complètement radicaux*ales, entre guillemets.

On veut bien que les gentes se coupent, qu'iels se mettent du scotch partout, qu'iels fassent des pièces où il n'y a rien, qu'iels utilisent des milliards de dollars pour produire des trucs. Mais par contre, par contre, s'il y a une personne qui se sent inconfortable parce qu'elle estime que ses barrières d'intimité ont été franchies, on va dire : « Ah non ! Attends, deux secondes, on va raisonner un petit peu ». Je trouve ça complètement violent ! On ne peut pas attendre de cette même personne ou de ces mêmes personnes qu'iels s'expriment dans leur travail de manière épanouie ou en tout cas sans « flics intérieurs ». On insiste, on leur répète qu'en fait, il y a une fliquerie qui est là, qui est palpable et qui est dans les murs. Et je trouve ça vraiment pénible. C'est vraiment pénible.

Par contre du point de vue artistique, de l'artisanat artistique, de l'art, de la pratique artistique, je suis vraiment enthousiaste à l'idée d'être ici parce que ça continue à m'apprendre comment est-ce que je peux faire exister mes petites dissidences mystères, mes petites stratégies ninja, mais dans un contexte qui n'est pas forcément prêt. Ou qui est prêt, mais qui n'a pas vraiment envie de faire de moi un pin's, un truc comme ça. Donc, ça des fois, j'y arrive pas puisque c'est dur, mais des fois, j'y arrive. Et quand j'y arrive, c'est vraiment une satisfaction forte parce que j'ai vraiment l'impression de faire ce que je dois faire, en tant que corps justement un peu poly... qui peut être à différents endroits. C'est ma responsabilité d'utiliser justement les micros qu'on me donne pour ne pas faire de la merde. C'est dur ! Et, je pense que je fais plein de mauvais choix. Mais je trouve que, de ce point de vue-là, il y a quelque chose à trouver. Justement, la présence de Nino [André] la semaine dernière,

pour moi, c'est parfait. Tu as quelqu'un qui vient avec des outils d'empowerment ultra précis, intimes, subtils, sexy, tu vois, fragiles, sensibles, vulnérables... Vulnérables, mais pas à la con. Et je pense que plus on va inviter des gentes comme ça ici, plus les personnes qui sont concernées et leurs allié*es et peut-être même les « aujourd'hui-relous-rigides », les crampes, peut-être que les crampes vont décrampes à ce moment-là ! Et peut-être qu'après, on pourra vraiment dire : « Vous bah non, toi non, on ne pourra pas parler », et vraiment essayer de laisser les gentes tranquilles. Parce que je pense que pour moi, c'est vraiment une question de conditions de travail. Je dis juste que ce qui est important dans une école d'art, c'est de permettre à tous*tes de créer avec des paramètres, enfin dans des contextes, qui sont moins complexes que le marché de l'art ou la vie professionnelle. C'est le moment où t'as certains possibles de ton travail. Tu vois là où va ton désir.

CHARLOÏTE Tu as prononcé le mot qui va nous permettre de rebondir sur la question. Tu as parlé de « stratégie ».

GÆRALD Yeaah ! Après c'est un peu capitaliste, « stratégie », comme mot.

CHARLOÏTE En fait, il y a un moment où tu demandes un peu ironiquement s'il y a des gentes dans la salle qui sont « pour l'hétéronormativité ». Il y a plusieurs moments où tu vas donner des références et dire, par exemple : « Bon, ça, vous connaissez quand même, j'espère ». Un peu comme si ça allait de soi. Tout le monde rigole et, du coup, ça exclut complètement le débat potentiel. On se demandait justement si ce n'était pas une stratégie pédagogique dans le sens où tu renverses un peu le rapport en disant que les personnes qui pensent que non, ce n'est pas normal. Donc pour une fois, c'est un peu les personnes minoritaires qui se retrouvent, pas « en force », mais il y a quand même un truc comme ça. Je pense que pour les personnes du public qui sont d'accord avec toi à ce moment-là, il y a un peu une forme d'*empowerment* justement, où on se sent un peu genre : « Oh putain ! Pour une fois, que c'est pas l'inverse ». Et pour une fois, ceux qui ne rigolent pas, c'est ceux qui rigolent d'habitude. C'est cool à vivre. Mais on voulait savoir si, justement, on pouvait parler de stratégie pédagogique ou de choix ?

GÆRALD Non, c'est clair. En fait, il faut faire gaffe. Moi, je dois faire plus attention à ce côté « c'est entendu », parce qu'un « c'est entendu », c'est hyper excluant en réalité. Quand tu dis « évidemment t'as lu ça », les personnes pensent « ben non, j'ai peut-être pas les moyens d'acheter un bouquin ou peut-être que je m'en fous... ». J'espère que je n'ai pas trop fait ça.

CLEMENTINE Justement, c'était au moment de la conversation, donc c'est une conversation. Tu nous parlais comme à des potes en fait.

GÆRALD Oui mais il y a un truc inverse qui est plus... comment dire... la peur. En fait, ça faisait dix ans que je n'étais pas venu*e dans une école d'art, donc la peur d'être là... J'espérais ne pas prendre tout le monde pour des débiles, si tout le monde avait déjà tout lu. Alors qu'en fait, je m'aperçois que non. Par contre, c'est évident que l'idée, c'est pas du tout de genre: «Attends t'as pas lu?!». Au contraire, je pense que je fais vraiment partie de cette école de, je ne sais pas si c'est «pédagogie» le mot, mais en tout cas, de transmission, quoi... Les documents circulent, le savoir circule, les histoires circulent. C'est un truc qui, quand même, est important. C'est un peu le sel de ce travail. L'envie de dire: «Il y a une histoire». Ne dites pas qu'il n'y a pas d'histoire. Ne me faites pas raconter que je suis une personne minoritaire, parce qu'il y a des millions de personnes comme moi et même toi, qui t'identifie hétérosexuel*le. En fait, tu peux comprendre ce trouble-là. De l'angle du seuil érotique, du moment où il y a un petit «ah tiens, ça me fait quelque chose» alors que c'est une couleur, «là, ça me fait quelque chose», alors que c'est une matière ou cette espèce de créature, qui n'est pas quelqu'un*e à qui je pourrais demander son 06, d'un coup, iel crée une espèce d'affection... J'espère que je n'ai pas été jugeant*e. Peut-être que ce qui serait cool, ce serait de laisser des références claires. De dire: «Tiens tu peux lire ça; tu peux lire ça». Comme ça au moins, on se rattrape, je me rattrape!

CHARLOTTE Sans parler de rattraper. On s'en doutait que ça n'était pas ça.

CLEMENTINE Et puis, c'est la différence entre ce que tu vas dire à l'oral, avec la manière dont ton visage fonctionne et l'écrit, la retranscription! Par exemple, il y a un moment où tu dis «oui, parce que maintenant, il faut demander», par rapport aux images que tu projettes. À l'écrit, ça fait vraiment «on peut plus rien dire», alors que c'est tout l'inverse...

GÆRALD Vous avez raison. Quand je fais des dossiers pour des projets de spectacle, il y a plein de références que je kiffe, plein de gentes que vraiment j'adore et que je trouve nécessaire de nommer. Mais après, je suis aussi conscient*e du fait que derrière, on n'a pas tous*tes la même culture. Du coup, je fais un lexique, à chaque fois. Je mets tout avec un astérisque et je mets à la fin une référence, une définition lisible et puis un livre. Pareil si c'est des gentes: par exemple, si je parle de John Waters... Ensuite pour les stratégies pédagogiques, je ne sais pas si c'est vraiment conscient de ma part, l'aspect pédagogique des choses. Par contre, c'est évident qu'il y a un truc chez moi qui est un

petit peu insolent, qui aime bien par le mytho, la fiction en fait, rendre le truc possible. Tu vois? De taquiner l'hétéronormativité, c'est important. On s'entend que c'est pas les hétérosexuel*les. Qui est vraiment content des perspectives que l'hétéronormativité propose? Pas tant de monde que ça. En fait, c'est une minorité de personnes. T'as une minorité de personnes qui sont à 100% pour. Après, il y a une énorme partie de gentes qui ne savent pas. À commencer par ma mère, elle a vécu seule toute sa vie, elle a eu une histoire avec mon père, mais après ça, elle n'est pas du tout hétéronormative pour le coup, même si elle n'est pas particulièrement LGBT. Je ne suis pas sûr*e qu'elle ait des pratiques de *self-care* qui soient vraiment au quotidien très actives. Mais par contre, elle, elle est clairement laissée pour compte dans la logique alternative. Du coup, t'as cet énorme bain, où les gentes ne savent pas, un bain d'indétermination; et puis, t'as des gentes qui sont foncièrement contre ce que j'appellerais les personnes queers, dont je fais partie, et je n'ai vraiment aucune envie, aucun intérêt et aucune tendresse pour elleux; pour cette manière de relationner et de s'identifier en tant que corps sexué puisque je pense que c'est principalement ça qui m'emmerde.

Il y a beaucoup de stratégies dans mon travail. Quand je dis stratégie, il y a beaucoup de divertissements de l'attention: on va là, mais je te parle de ça puis après on y revient. Tu t'aperçois qu'en fait c'était une blague, mais qui t'a quand même permis*e d'avoir un petit coup de ... J'aime bien faire ça, alors je travaille à plein d'endroits. J'essaye. J'essaye justement de jouer avec ça. Après, au moment de cette phrase-là, je pense que c'est plus mon envie que ça existe. Quand je dis qu'en fait, personne n'est vraiment sûr*e de son organe sexuel. J'ai envie de croire à ça. Mais je sais que sur les applications...Tu vois quand je reçois une *dick pic* non désirée, je comprends qu'il y a des gentes qui s'identifient. Leur identité, leur *self* est incarné dans cette photo, dans cette image. On s'en fout, c'est tellement passager, c'est tellement éphémère que j'y crois pas en tant que vécu existentiel.

J'ai été vachement surpris*e en arrivant ici. On n'a pas du tout de références communes, références féministes, mais aussi courants artistiques... L'année dernière je suis venu*e ici, puis je suis allé*e à Annecy. Et puis j'étais à Bourges. Et dans les trois écoles, il y avait forcément, à un moment donné, une personne fluide, trans ou non binaire, qui faisait une pièce narrative avec de la musique, film ou performance où iel racontait des faits un peu quotidiens ou sexuels avec ses partenaires dans un univers très coloré, avec des fleurs et des maquillages. Et dans les trois

endroits, je suis exigeant*e. En plus, j'ai vu des trucs comme ça dans des festivals post-porn ou dans des expositions. Donc moi, j'adore, je fais ça aussi, il n'y a pas de soucis. C'est juste que je me suis dit, il y a clairement une sorte de télépathie esthétique qui dit qu'aujourd'hui les corps queers, qui sont sur le spectre queer, ont besoin de mythologie, ont besoin de pratiques, d'artisanat concret au quotidien, avec le maquillage, les vêtements, le storyboard, à l'échelle de la main. Et puis, et puis un peu d'érotisme et un érotisme un peu ambigu. Quand j'ai vu ces trucs-là, je me suis dit, ces gentes-là iels ont forcément lu certains trucs de la SF alors qu'en fait pas du tout. C'est juste un fait social. J'ai des besoins, tu vois, comme dans les années 1960, les meufs avaient besoin de montrer leurs organes, frontaux, en photographie noir et blanc. De manière simple. Il n'y avait pas de romantisation, pas de vision érotique. Il avait un besoin. C'est là qu'on allait.

CHARLOTTE C'est intéressant la question des références. Je vois que ces dernières années, j'ai checké beaucoup plus de travaux de jeunes artistes que les années précédentes, où on avait beaucoup de références plutôt de générations antérieures. Et du coup, j'ai l'impression que je vais plus vite vers des formes que d'abord vers de la théorie pour ensuite aller vers des formes... Mais j'ai l'impression que les réseaux, ça fait aussi ça. Du coup, on voit des images qui nous donnent envie de faire des trucs. Et ces images, elles ont été produites par quelqu'un*e qui a effectivement lu tel ou tel truc. Il y a un peu des courants comme ça qui se mettent en place.

GÉRALD C'est intéressant ça, parce que je trouve justement intéressant de parler d'approches plus formelles. Quand j'étais à Cergy, il y a quinze ans, «formel», c'était ultra compliqué. C'était vraiment superficiel et tout ça. Aujourd'hui, quand je regarde avec des lunettes queer, il y a une envie de comprendre un peu comment les objets peuvent devenir des endroits qui produisent du lien entre l'au-delà et toi. C'est comme un relais, c'est pour ça que je parle de mythologie. Donc je pense que c'est comme si en ce moment on faisait le chemin inverse et on se dit : «OK. La pensée passe, s'incarne dans des objets. Et puis les gentes vivent des expériences». Et maintenant, c'est plutôt genre : est-ce que par l'objet et par un agencement d'objets ou un morphisme, une hybridation des objets et des corps et des animaux etc., est-ce qu'on peut arriver à créer des communications avec des entités même si ce sont des entités qui ne sont pas identifiables avec des rapports de communication, genre bouche, œil...? Mais est-ce qu'on peut établir des rapports de relations qui pré-existent, qui rejouent l'écologie, qui rejouent le désir, enfin

tu vois? J'ai l'impression que ce chemin dans l'autre sens, ça marche aussi, pour moi en tout cas. Je ne le vois pas comme un truc superficiel, au contraire de ça. Je n'en ai pas parlé dans la conférence parce que ça n'était pas le sujet. Mais clairement, il y a un truc aussi avec ce qu'il se passe dans un écran. Tu vois un écran, un grand écran ou un petit écran, ça fait partie du réel, pour moi, il n'y a pas d'opposition imposée dans le monde réel au monde virtuel. C'est des expériences réelles, donc c'est pareil. C'est pas parce que les choses ont une qualité 3D que d'un coup, elles seraient un peu moins dans le réel. Je pense à un discours très années 2000 où tu as le concret des néons, le béton, ces matériaux-là, un truc avec la matérialité très claire. Aujourd'hui, tu peux chuter dans un pixel, très rapidement, les choses peuvent se dématérialiser beaucoup plus fort. Le langage aussi. Je trouve que ce n'est pas du tout la même chose. Je n'ai pas les outils mais je sais que ça va faire avancer les choses.

Nous avons, pour faciliter la lecture de l'ouvrage, élaboré un glossaire non exhaustif et qui prend appui sur nos lectures ou nos rencontres.

Glossaire

Blanchité

« La blanchité, c'est le fait que si on est en train de produire des gens comme différents, comme autres, et comme donc susceptibles d'être traités différemment, ça veut dire que de l'autre côté, il y a des gens qui sont censés être traités de manière "normale"... Blanche. Donc en fait, la blanchité, c'est l'envers, dans la racialisation, de la constitution de personnes autres, c'est-à-dire de personnes susceptibles d'être traitées autrement, et qui peuvent s'attendre à être traitées autrement. » Caroline Ibos et Eric Fassin, *Jacuzi*, conférence à l'ÉSACM, 29 janvier 2020, [www.ÉSACM.fr/wp-content/uploads/2020/03/Jacuzi-Ibos-fassin-simple-2.pdf] Consulté le 4 mai 2023.

On peut également, en complément, citer la lumineuse définition de Colette Guillaumin dans *L'idéologie raciste, genèse et langage actuel* (Paris: Mouton, 1972): « Le groupe, adulte, blanc, de sexe mâle, catholique, de classe bourgeoise, sain d'esprit et de

mœurs, est donc cette catégorie qui ne se définit pas comme telle et fait silence sur soi-même. Elle impose aux autres cependant à travers la langue sa définition comme norme, dans une sorte d'innocence première, croyant "que les choses sont ce qu'elles sont". Elle ne sait pas que son pouvoir (son fardeau, sa responsabilité, son savoir...) s'exprime dans l'univers symbolique de la langue et de la loi dont elle dispose avec naturel. Le groupe qui dit ainsi Je, dans la langue comme dans la loi, le pouvoir et l'ensemble du consensus, est donc en premier lieu un groupe symbolique qui ne se saisit pas comme groupe concret uni par des liens impératifs. Reflet de la distribution du pouvoir, il est, au sens propre du mot, le sujet social. Il constitue le terme de référence de la relation entre le catégorisant et le catégorisé. »



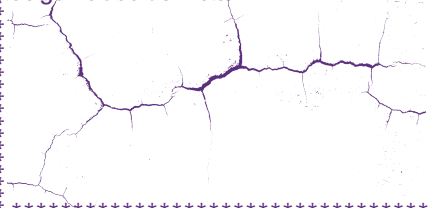


Camp

Terme anglais théorisé par Susan Sontag en 1964 dans « Notes on "Camp" », paru dans la revue *Partisan Review* (Paris: Bourgois): « le *camp*, c'est le triomphe du style épïcène ». L'esthétique *camp* joue sur l'exagération, le grotesque, la provocation, l'ironie et émerge comme une forme de sensibilité importante dans la culture des années 1960.

Cisgenre

Les personnes cisgenres se sentent à l'aise avec le genre qui leur a été attribué à la naissance, en correspondance avec leur sexe biologique. Cette identité de genre est souvent associée à des attentes sociales et à des rôles de genre traditionnels.

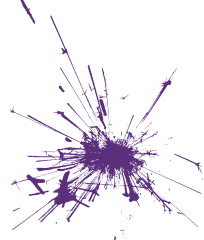


Cuir

« Cuir est proposé comme la dérivation impropre/déviante du terme queer [...], déviation qui cherche d'un côté à s'affirmer comme une langue légitime défiant les systèmes d'énonciation hégémoniques [et] qui se confronte par une résistance verbale, locale, exubérante. » Tadeo Cervantez, « Indiscipliner la langue - politique de fuite et de résistance cuir et cyborg. », traduit de l'espagnol par Sarah Netter

Cyborg

De l'anglais « *cybernetic organism* », traduisible par « organisme cybernétique ». Désigne un être fusionné avec une machine. Tout d'abord créature de science-fiction, la philosophe et biologiste américaine Donna Haraway en fait le centre de sa réflexion sur le monde contemporain dans le *Manifeste Cyborg: science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle* (1985).



Langage et écriture inclusifs



Ensemble de moyens linguistiques et typographiques visant à assurer une égalité de genres dans la langue française, en la dégenrant et en évitant les expressions renforçant les stéréotypes de genre. Pour une initiation à l'écriture inclusive mais aussi à l'histoire de la masculinisation de la langue française, nous recommandons le site du •ClubMed• élaboré par des étudiant•s de l'ENSBA Lyon [www.langage-inclusif-clubmed.fr] Consulté le 4 septembre 2023.

Empuissancement ou empouvoirement

Forme française du terme anglais *empowerment*. Accès au pouvoir d'un groupe auquel il est traditionnellement refusé, pour agir sur les conditions sociales, économiques, politiques ou écologiques auxquelles il est confronté.



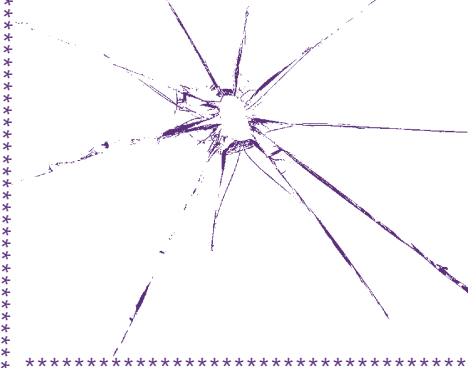
Énoncés performatifs



Dans la philosophie de la théorie du langage et des actes de langage, les énoncés performatifs sont des phrases qui non seulement décrivent une réalité donnée, mais modifient également la réalité sociale qu'ils décrivent. Ainsi, lorsque le maire prononce la formule rituelle « je vous marie », il marie par la seule énonciation de cette phrase. Ces énoncés particuliers qui constituent par leur profération même ce qu'ils désignent, J. L. Austin les nomme *performatifs*. Voir J. L. Austin, « Comment faire les choses avec des mots » [1955], dans *Quand dire, c'est faire*, Paris: Seuil, 1991.

Espace safe

Littéralement « espace sécurisé » ou « espace sûr », désigne un endroit permettant aux personnes habituellement marginalisées, à cause d'une ou plusieurs appartenances à certains groupes sociaux discriminés, de se réunir afin de communiquer autour de leurs expériences. Il s'inscrit dans une démarche d'*empowerment* et permet aux participant•es de ne pas avoir à être confronté•es aux réactions négatives généralement dominantes à leur sujet.



Féminisme universel

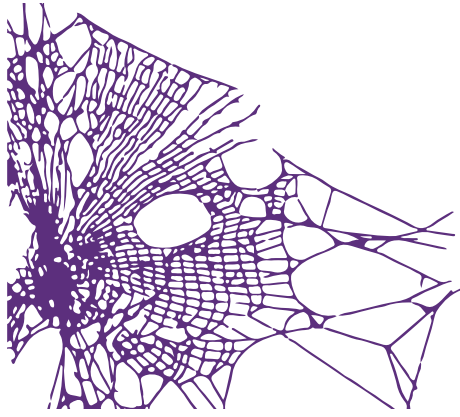
Le féminisme est un ensemble de mouvements et d'idées politiques, sociales et culturelles ayant pour objectif de promouvoir l'égalité entre les femmes et les hommes en militant pour les droits des femmes et ce, sur le principe fondamental que les hommes et les femmes sont égaux•les et doivent être considéré•es comme tel•les dans la société. Le féminisme universel ne prend pas en compte les autres formes d'inégalités et applique un modèle blanc, privilégié et souvent bourgeois à l'ensemble de la société.



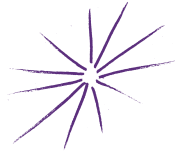
Intersectionnalité / Féminisme intersectionnel

« C'est un mot qui recouvre maintenant plein de choses différentes, mais qui, globalement, signifie que les rapports de pouvoir que sont entre autres le genre, la race mais aussi la classe sociale, différemment selon les concepts, interagissent les uns avec les autres d'une manière qu'il faut toujours analyser. Parce que les manières dont ils interagissent ne sont jamais fixées d'avance. Donc, si on fait une analyse intersectionnelle, l'un des rapports ne suffit pas pour comprendre la domination. Il faut en utiliser plusieurs. Parfois il y en a un qui domine mais pas toujours, et celui qui domine peut aussi produire des effets contre-intuitifs etc. Donc, le féminisme quand on l'appelle "intersectionnel", veut globalement dire, en tout cas en France, qu'il s'est d'abord construit comme un féminisme bourgeois (et non pas un féminisme des classes populaires) et comme un féminisme blanc: un féminisme donc, des femmes blanches et bourgeoises. Et qu'il y a d'autres manières de penser le féminisme, qu'il est important de penser le féminisme en l'intégrant non seulement dans ce rapport de genre mais aussi dans le rapport des classes sociales. "Qu'est-ce que c'est que le féminisme des ouvrières?" , qui ne se pose pas de la même manière. Par exemple, le féminisme des femmes blanches, bourgeoises des années 1960 et 1970 affirmait le travail comme

* une valeur émancipatoire alors même que pour
* les femmes des classes populaires qui travail-
* laient, le travail n'était pas quelque chose de spé-
* cifiquement émancipatoire parce qu'elles étaient
* à la fois enfermées dans le travail, dans l'explo-
* itation au travail et dans le travail domestique.
* C'est un exemple. Donc il faut intégrer d'autres
* rapports de pouvoir pour comprendre comment
* la domination se joue. Et même chose avec la
* race, l'expérience des femmes racisées n'est
* pas exactement la même que celle des femmes
* blanches. » Caroline Ibos et Eric Fassin, *op. cit.*



Genre



* « C'est un mot piège parce que le genre ne
* renvoie à aucun objet, n'a pas de substance,
* ce n'est ni féminin, ni masculin. Le genre, c'est
* d'abord un champ de recherche. C'est un
* champ de recherche qui tente d'analyser préci-
* sément des rapports, des rapports de pouvoir,
* des rapports de domination, entre les hommes
* et les femmes mais pas seulement: entre la
* construction du féminin et la construction du
* masculin, entre tout ce qui peut aussi tenter de
* résister à ces assignations, à ces dominations,
* avec tout de même derrière une dimension
* bien sûr analytique, une dimension politique

* qui part de l'idée que ce serait mieux si ces
* rapports de pouvoir étaient différents, si ces
* rapports étaient plus égalitaires. Il possède une
* dimension féministe, c'est-à-dire tout de même
* une dénonciation, une reconnaissance, l'ana-
* lyse d'une forme de domination masculine.
* Donc, le genre, ce n'est pas d'analyser le mas-
* culin ou le féminin, c'est vraiment des rapports
* de position [...]. Le genre est une catégorie qui
* construit en même temps la théorie et son objet.
* La catégorie du genre permet aussi de voir un
* certain nombre de situations sociales, un certain
* nombre de scènes, un certain nombre de rela-
* tions, de relations de pouvoir. » Caroline Ibos et
* Eric Fassin, *op. cit.*

Hétérosexualité

* « L'hétérosexualité ne doit donc pas être com-
* prise uniquement comme la relation sexo-
* affective entre un homme et une femme, mais
* encore comme une Langue qui possède une
* narration unitaire et totalisante, qui cherche à
* ordonner la vie, la société, le visible, l'écrire et
* le parler, etc. Celle-ci passe par des oppositions
* de pôles: homme-femme, masculin-féminin,
* hétérosexuel-homosexuel. Là où l'on passe
* violemment de l'une à l'autre, ou violemment
* de l'une envers l'autre. Matrice des relations
* sociales dans lesquelles cette langue domi-
* nante ou celle du dominateur prétend s'im-
* poser comme naturelle, unique, propre à certains
* corps. » Tadeo Cervantes, *op. cit.*

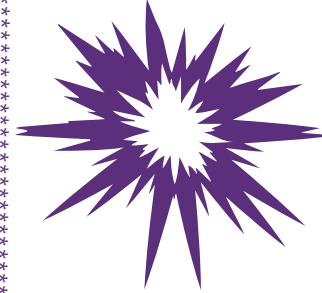
Hétéronormativité

* Système normatif de comportements, de repré-
* sentations et de discriminations favorisant et
* naturalisant l'hétérosexualité.



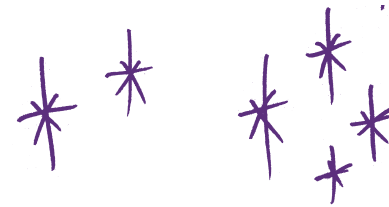
LGBTQIA+

* Lesbiennes, Gays, Bisexuelles, Trans, Queers,
* Intersexes, Asexualité. Complété avec un «+»
* pour inclure d'autres variantes d'identité de
* genre, de caractéristiques sexuelles, ou d'orien-
* tation sexuelle, comme la pansexualité, la non-
* binarité ou la bispiritualité.



Non binaire

* Terme qui désigne les différentes identités de
* genre non binaires ou *genderqueer* qui ne s'in-
* scrivent pas dans une norme binaire, c'est-à-dire
* ni strictement homme, ni strictement femme.

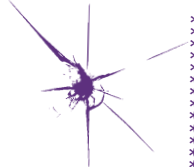


Queer

* Mot anglais signifiant «étrange», «peu com-
* mun» ou «bizarre», réapproprié par les minorités
* sexuelles et de genres, c'est-à-dire les personnes
* ayant une orientation sexuelle ou une identité
* de genre différentes de l'hétérosexualité ou la
* cisidentité.



Race

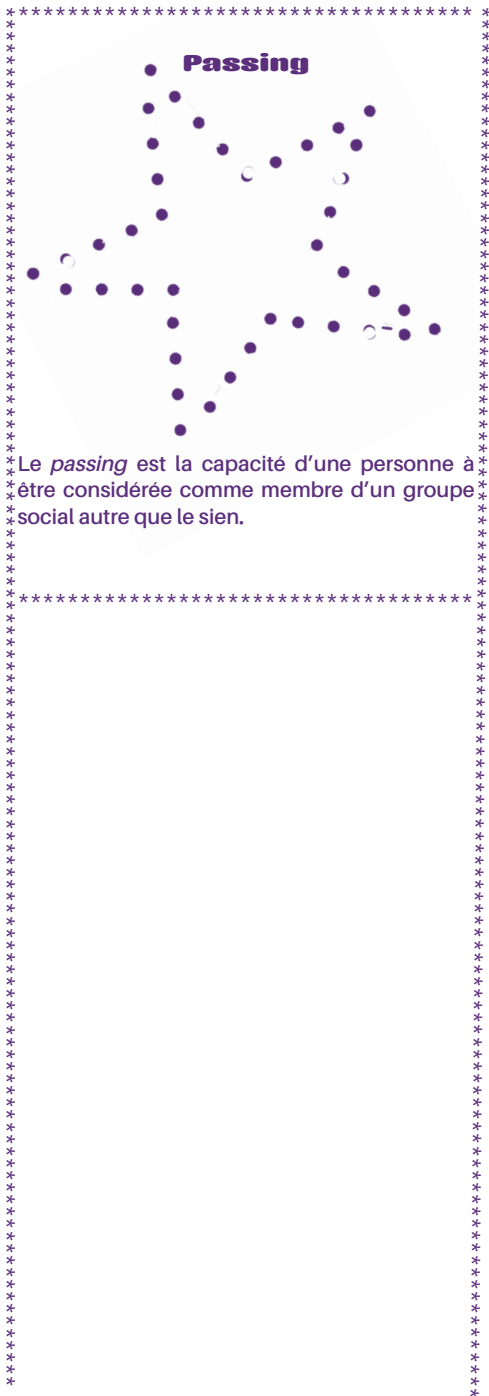


* Ce terme « est un moyen de montrer, même si
* personne ne parle de *race*, que quand même on
* produit de la *race*, c'est-à-dire qu'on produit le
* fait que nous n' avons pas toutes la même place
* dans la société en fonction de la tête qu'on a, en
* fonction du patronyme qu'on a, en fonction de
* l'origine présumée ou réelle qu'on a, etc. Donc,
* c'est un *outil*. [...] Lorsqu'aujourd'hui, des cher-
* cheur·s ou des militant·s antiracistes utilisent
* le mot "race", ce n'est pas pour dire qu'il y a des
* races, c'est pour dire qu'il y a de la *race*. C'est-
* à-dire un processus d'assignation à l'altérité -
* qui met des gens à une place, d'où ils ne sont
* plus censés pouvoir bouger. » Conférence de
* Caroline Ibos et Eric Fassin, *op. cit.*

Transféminisme

* Défini par la militante Emi Koyama comme « un
* mouvement fait par, et pour, les femmes trans
* qui voient leur libération comme devant être
* intrinsèquement liée à la libération de toutes les
* femmes, et au-delà ». Koyama note qu'il « est
* également ouvert à d'autres queers, personnes
* intersexes, hommes trans, femmes et hommes
* non-trans, et d'autres sympathisant·es étant
* au fait des besoins des femmes trans, et qui
* considèrent leur alliance avec les femmes trans
* essentielle pour leur propre libération ».





Remerciements

Nous remercions l'ÉSACM et Tombolo presses sans qui ce projet n'aurait pas été possible.

Nous remercions aussi chaleureusement Thierry Chancogne, Thomas Conchou, Pierre Deruisseau, Philippe Eydiou, Éric Fassin, Guillaume Heuguet, Caroline Ibos, Tarek Lakhrissi, Muriel Lepage, Morgane Masse, Clovis Maillet, Léa Merit, Anthony Poiraudéau, Lidwine Prolonge, Juliette Tixier, Seumboy Vrainom :€, Erwan Masse.

La couverture de chaque exemplaire de cet ouvrage est le fruit d'un travail collectif organisé avec les acteurxices de l'ÉSACM en janvier 2024.

Édité par l'ÉSACM
et Tombolo presses.



Coordination éditoriale:
Sophie Lapalu & Michèle Martel

Relecture:
Juliette Tixier

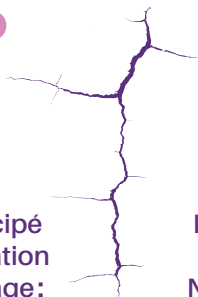
Mise en livre:
Morgane Masse

Imprimé en offset en décembre 2023
par Média Graphic (Rennes).

Typographies:
JL Impact Nieuw 2019
(Jung-Lee Type Foundry)
Amiamie (Mirat-Masson, Bye Bye Binary)
Rosart (Katharina Köhler, Camelot Typefaces)

Papiers:
Constellation Snow Martellata
280 g/m² (Fedrigoni)
Munken Print Cream
80 g/m² (Arctic Paper)





Ont participé
à la réalisation
de l'ouvrage:

Lilith Bodineau,
Léon Bornais,
Nelly Catheland,
Charlotte Durand,
Martha Fely,
Lola Fontanié,
Eulalie Gornes,
Chloé Gard,
Sophie Lapalu,

Eden Lebegue,
Michèle Martel,
Sarah Netter,
Clémentine Palluy,
Mauve Perolari,
Simon Pastoors,
Rune Segaut,
Danaé Seigneur

