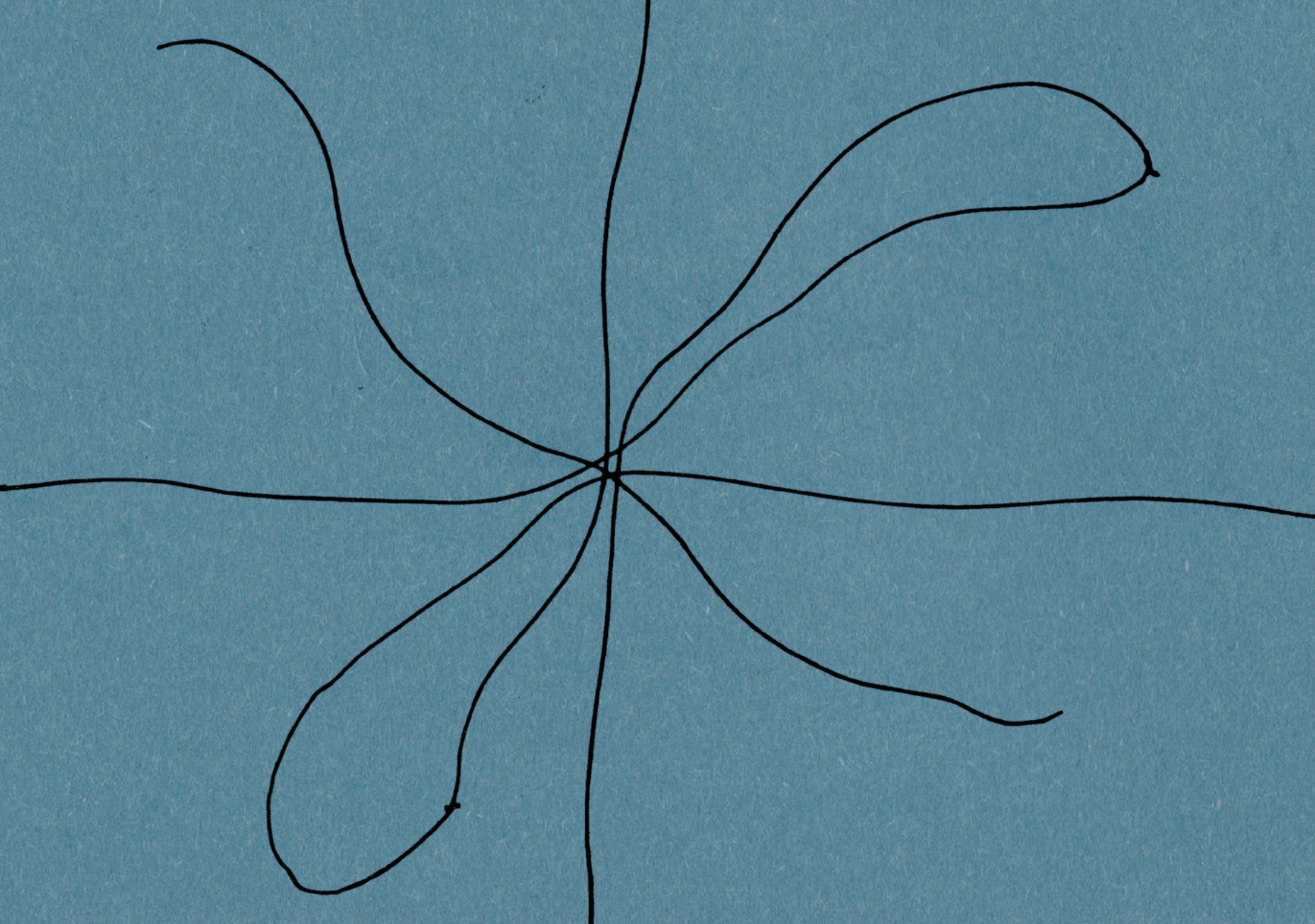
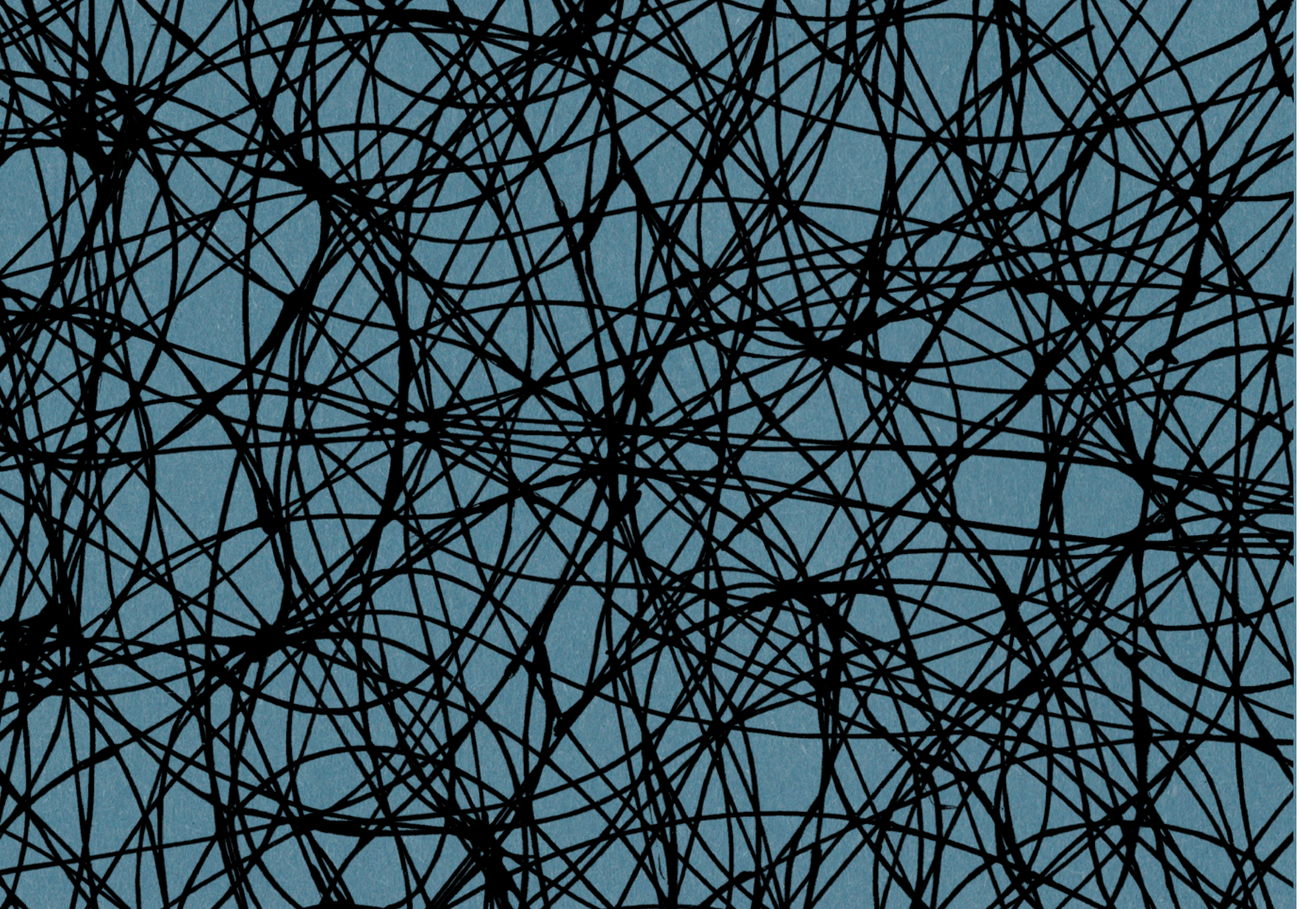




Qu'est-ce que tu as le plus aimé dans ce projet ?

– Maquillage Kambaja Merveille (collège Pierre Mendès France) – Travailler en groupe Mayasse (collège Pierre Mendès France)
– Créer de la musique Sorin (collège Pierre Mendès France) – Les interviews et les déguisement Ibrahima (collège Pierre Mendès France)
– Prande an photo (d'être pris en photo) Steven (collège Pierre Mendès France) – Construire une cabane Léo (collège Nicolas Tronchon)
– Connaitre et gouter les plantes comestible a la foret de Montgé Dioussé (collège Nicolas Tronchon) – La cabane Alexis (collège Nicolas Tronchon)
– Faire les visite des musée Walter (collège Beaumarchais) – La scène où on joue au foot Mohamed (collège Suzanne Lacore)
– Tourner le film dans l'école Lina (collège S. Lacore) – J ai beaucoup quand on a crée notre masque Emmy (collège Beaumarchais)
– Le jardin des plantes avec la s'aire Naël (collège Beaumarchais) – Quand on a jouer au cache cache au 6ème étage Emmanuel (collège Suzanne Lacore)
– Faire la vidéo dans le couloir, quand il fallait courir Tayler (collège Suzanne Lacore) – J'ai tout aimé Soleyman (collège Suzanne Lacore)
– Rien Ibounou (collège Suzanne Lacore) – A fais les masque Mélina (collège Beaumarchais) – La sortie scolaire avec notre costume Rayann (collège Beaumarchais)

Qu'est-ce que tu as trouvé difficile ?

– Rien Kambaja Merveille (college Pierre Mendès France) – Pour moi c'etait facile Mayasse (collège Pierre Mendès France)
– De pace de van tu le monde (de passer devant tout le monde) Steven (collège Pierre Mendès France)
– Faire le masque en forme de lapin Ibrahim (collège Beaumarchais)
– D'être le personnage principal et de ne pas toujours me souvenir des scènes Lina (collège Suzanne Lacore) – Non pas trop Naël (collège Beaumarchais)
– Rester immobile pendant les émotions du jeu 1, 2, 3 soleil Emmanuel (collège S. Lacore)
– C'était difficile parce que des fois on oubliait les émotions Tayler (collège Suzanne Lacore)
– Faire les entretiens car il fallait parler et lire en même temps Nathan (collège Suzanne Lacore)
– De parler devant la caméra, que l'on me film et les photos, j'aurais préféré que ce soit un artiste homme Ibounou (collège Suzanne Lacore)
– Jai rien trouver de diffisile Ireya Siby (collège Suzanne Lacore) – A fais les masque un peu Mélina (collège Beaumarchais)
– Je ne sais pas Aicha (Collège Beaumarchais SEGPA)

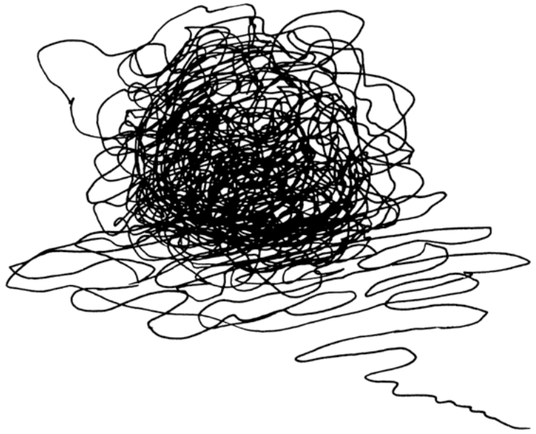
As-tu la même relation avec ton enseignant·e qu'avec l'artiste ? Pourquoi ?

– Non on est plus proche avec les artistes Kambaja Merveille (collège Pierre Mendès France)
– Je pense que j'étais plus à l'aise et plus attentif avec l'artiste Ibrahima (collège Pierre Mendès France)
– C'est la même relation avec les deux Steven (collège Pierre Mendès France)
– Je suis plus proche de Sophie que de Camille car je l'a connaît mieux mais je peux parler avec Camille comme je parle avec Sophie Léo (collège Nicolas Tronchon)
– Oui les 2 sont tres sympa et accueillantes Dioussé (collège Nicolas Tronchon) – Je connais mieux mon enseignante que l artiste Alexis (collège Nicolas Tronchon)
– Non c'est pas la même choses que avec mon prof on n'a pas passer le même le temps ensemble Ibrahim (collège Beaumarchais)
– Je sais pas Walter (collège Beaumarchais) – Non cars avec mets prof jetaient plus alaise que les artiste Souleymen (collège Beaumarchais)
– J'ai vu la différence mais je ne sais pas trop l'expliquer Mohamed (collège Suzanne Lacore) – Oui j'etais alaise car il ete ils sont simpa Zahra (collège Beaumarchais)
– Différent, parce que je suis plus avec mon enseignante que Nefeli mais je me sentais en confiance quand même avec Nefeli Emmanuel (collège Suzanne Lacore)
– Oui parce que il est gentille Francis (collège Beaumarchais) – Oui j'avais la même complicité Nathan (collège Suzanne Lacore)
– Oui parce que elle est sympa comme l'artiste Rayann (collège Beaumarchais) – Je ne sais pas Aicha (collège Beaumarchais)

Qu'est-ce que tu as appris au fil des rencontres avec ellui ?

– Gérer le stresse Kambaja Merveille (collège Pierre Mendès France) – Travailler en groupe sur un projet artistique Mayasse (collège Pierre Mendès France)
– J'ai appris a eutilisier une table de mixage Sorin (collège Pierre Mendès France)
– J'ai appris à faire un masque pour me déguiser Ibrahima (collège Pierre Mendès France)
– À faire de la musique avec le micro et l'enceinte et la table de mixage Steven (collège Pierre Mendès France)
– L'importance de la nature, la construction de cabane Léo (collège Nicolas Tronchon)
– Elle nous a fait partager sa motivation et ses connaissances dans ce domaine Dioussé (collège Nicolas Tronchon) – Son métier Alexis (collège Nicolas Tronchon)
– Le travail de la terre avec des créations spécifiques, l'utilisation d'un appareil photos jetable, le travail autour des boules de graines, l'utilisation du lance graines, les dessins sur feuilles qu'il a transféré sur des petits sacs Naisha, Marianne, Fatoumata, Cheickiné, Abisan, Haadia (EPMSD Les Moulins Gémeaux)
– Que l'art n'était pas si nul Ibrahim (collège Beaumarchais) – Je sais pas Walter (collège Beaumarchais) – Jai découvert un musé Souleymen (collège Beaumarchais)
– À composer avec des mots quand elle me filmait Mohamed (collège Suzanne Lacore) – J'ai appris sur l'environnement Zahra (collège Beaumarchais)
– On a appris à faire un film et les émotions Lina (collège Suzanne Lacore)
– J ai appris plein de chose et j ai appris des choses que je connait pas Emmy (collège Beaumarchais)
– Au musée les différente type d'animaux Naël (collège Beaumarchais) – Apprendre à retenir des textes de présentation Emmanuel (collège Suzanne Lacore)
– D'être réalisateur et comédien Tayler (collège Suzanne Lacore) – Un entretien filmé en face à face Soleyman (collège Suzanne Lacore)
– Oui, comment créer un film Nathan (collège Suzanne Lacore) – J'ai appris les émotions Ibounou (collège Suzanne Lacore)
– Que les eovre coute cher est qui son lesge a porte Ireya Siby (collège Suzanne Lacore) – J ai appris a fais des masques Mélina (collège Beaumarchais)
– Apprendre à prendre la parole, jouer un film, jouer un personnage Ghilas (collège Suzanne Lacore)
– Comment il faisais les tag sur les mur des pont Aicha (collège Beaumarchais)

DOUBLES NŒUDS



Doubles Nœuds est une réflexion sur les processus de co-création au sein de dispositifs pédagogiques et médico-sociaux liés à l'inclusion. Elle s'appuie sur dix-neuf ateliers de co-création menés, majoritairement entre janvier et juin 2024, par vingt-deux artistes contemporain·es — dont un duo et un trio — au sein d'ULIS[1], de SEGPA[2], d'IME[3] ou d'EHPAD[4] répartis dans trois départements d'Île-de-France aux contextes variés (Paris, Seine-Saint-Denis, Seine-et-Marne). Cette série d'ateliers a été initiée et coordonnée par l'association Orange Rouge, qui met en lien chaque année, depuis 2006, des adolescent·es en situation de handicap et des artistes contemporain·es autour de la co-création d'œuvres, diffusées par la suite dans le milieu de l'art contemporain à travers l'organisation d'expositions et d'événements. Cette édition est donc le prolongement de cette expérience collective. Elle se propose de réunir les points de vue de certain·es de ses participant·es : artistes, professeur·es et adolescent·es, même si ces dernièr·es ont été plus difficiles d'accès, et d'auteur·rices invité·es afin de réfléchir collectivement sur les questions de collaboration, de co-création, de soin, de processus créatifs et de la particularité du médium de la performance comme potentiel de liens.

En travaillant sur ce projet, comme commissaire invitée, l'image du nœud m'est apparue comme une évidence. Le nœud est à la fois un lien qui unit et entremêle, un outil qui sécurise, une entrave qui attache ou un problème à résoudre. À lui seul, il m'a semblé nouer une partie des complexités et des contradictions qu'impose l'ambition d'un tel projet autour de la co-création. Le double nœud, quant à lui, multiplie à la fois les nœuds, les liens et les tensions, et nous renvoie au monde de l'apprentissage : quand, enfants, nos tuteur·rices ou nos parents nous apprenaient à lacer nos chaussures avec ce fameux nœud double pour qu'il tienne « bien », pour qu'il tienne « mieux » — assurément. Un nœud plus *sécure*, soi-disant « définitif », jusqu'à ce que finalement l'on doive le défaire chaque soir pour le refaire chaque matin.

À mon sens, un nœud, comme une rencontre, ne devrait jamais être définitif : il s'entretient, se renouvelle, se questionne ; et s'il se fige, c'est peut-être là que se nouent les problèmes — jusqu'à ce qu'ils se résolvent par le mouvement. Il est vivant ! Et, même si le nœud est transmis et nécessite un apprentissage, il en existe mille et une sortes appropriables. Il n'y a pas de « bons » ou « mauvais » nœud, seulement des liens singuliers, plus ou moins frêles, plus ou moins fluides, plus ou moins complexes. En filant la métaphore du nœud vers celle de la rencontre jusqu'au bout, il ne faut pas oublier que, bien que nos modes de relation et nos codes sociaux soient souvent implicites, ils sont eux aussi issus d'un apprentissage — ne serait-ce que par imitation et par observation — et sont profondément culturels. C'est ce que nous rappelle la collaboration avec des personnes autistes ou neuro-diverses qui rendent visibles des règles sociales habituellement tacites, mais bien réelles. Prendre conscience de ces apprentissages permet de les questionner, de les déconstruire et d'inventer d'autres manières d'entrer en relation, plus attentives et plus ouvertes.

Doubles Nœuds est donc une succession de nœuds pluriels, à nouer et à défaire. Du point de vue de l'addition : il y a d'abord une série de liens à créer entre différentes individualités : des adolescent·es en situation de handicap rencontrent des artistes, qui rencontrent des classes, leurs professeur·e·s et autre personnel encadrant, qui rencontrent Orange Rouge et ses équipes, et vice-versa. En d'autres termes : le milieu du handicap rencontre le milieu de l'art contemporain, qui rencontre l'institution scolaire, qui rencontre le milieu associatif. Ou encore, selon le point de vue que l'on choisit pour aborder ce projet complexe, des mineur·es rencontrent des adultes. Soit le pari d'une *pluri-rencontre* entre des êtres qui auraient pu ne jamais se croiser, mais qui se doivent de collaborer ensemble.

Et voici, peut-être, le premier nœud, non plus à créer, mais à dénouer : comment collaborer ensemble ? En dépit des différences de statut, d'âge, de milieu, de langage, d'intérêt et de sensibilité : comment est-ce possible ? Et surtout, comment créer une œuvre commune ? Car ce qui fait la spécificité d'Orange Rouge, ce n'est pas seulement la mise en place de *workshops* pédagogiques fugaces qui n'auraient aucune

1 Unité localisé pour l'inclusion scolaire.
2 Section d'enseignement général et professionnel adapté.
3 Institut médico-éducatif.
4 Établissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes.

obligation de résultat, mais c'est bien la rencontre et la collaboration étroite entre un·e individu·e — l'artiste, ou un regroupement d'artistes, et un groupe constitué arbitrairement — la classe[5] — et leurs encadrements respectifs, dans le but de créer une œuvre commune. Une finalité tangible qui permet de déplacer les enjeux et d'obliger les participant·es à se positionner — *pour*, *contre, avec* ou *en dehors*. Il me semble d'ailleurs que dans ce sac de nœuds qu'est la co-création où s'entremêlent les questionnements autour des notions d'horizontalité, de consentement, d'appartenance et de propriété, c'est finalement le choix d'un positionnement qui importe. Sans valeur de jugement — ni bien, ni mal, sans ratage, ni réussite d'ailleurs, chaque atelier de co-création est une tentative unique de réflexion collective, depuis chacun des points de vue de ses participant·es, sur comment se situer et se placer au sein du collectif. C'est d'ailleurs pour cette raison que cette édition a choisi le parti pris de s'appuyer majoritairement sur une série d'entretiens avec les artistes et les professeur·es pour tenter de rendre accessible le positionnement de chacun·e et leurs perspectives sur le projet et sur les questions qu'il soulève. La diversité de leur contenu, parfois jusqu'à l'opposition, notamment entre les professeur·es et les artistes, révèle d'autant plus la complexité qui s'est jouée derrière chacune de ses rencontres — et, plus largement, derrière toute rencontre, où chacun·e apporte son prisme et ses bagages.
Décomposé en quatre chapitres : *Point de départ*, *Point de rencontre*, *Point d'arrivée* et *Point de débordements*, *Doubles Nœuds* tente d'articuler, sous la forme d'une narration visuelle et textuelle, les processus qui se sont joués dans l'ensemble des projets.

Le premier chapitre, *Point de départ,* dresse la liste des personnes prenant part à la co-création, ainsi que les intentions initiales des artistes. Soit les ingrédients de départ des dix-huit ateliers de co-création réunis dans la saison 2023-2024 d'Orange Rouge. Désigné par une lettre de l'alphabet, chaque projet fonctionne comme une unité qui vient compléter l'ensemble pour former au final une sorte d'abécédaire.

Le chapitre *Point de rencontre* révèle, quant à lui, en image les ateliers de co-création, soit les temps passés ensemble. Dès cette partie, on peut observer que des lettres disparaissent et donc déduire que certains des projets se sont arrêtés en cours de route. Même si toutes les rencontres ont eu lieu physiquement, il nous a semblé important ici de témoigner que les impossibilités existent par le retrait de certaines images.
Sur les dix-neuf projets à l'origine, sans compter ceux avortés précocement, seuls quinze sont allés au bout de la création d'une œuvre et de sa monstration. Quatre d'entre eux ont donc été arrêtés pour des raisons diverses, par choix ou parce que les circonstances n'étaient pas réunies pour que la rencontre puisse s'opérer. En revanche, cela ne signifie pas pour autant que les projets présents dans l'édition et dans l'exposition sont des rencontres «réussies», mais simplement que quinze des artistes ont fait le choix de les restituer sous une forme concrète.

Point d'arrivée illustre, d'ailleurs, l'aboutissement de ces ateliers de co-création — leur complétion, leur tentative ou leur projection. Il rassemble soit des œuvres brutes co-créées avec les adolescent·es, soit de la documentation de performances réalisées, collectivement soit des œuvres adaptées, transformées ou inventées suite à la rencontre. Cette différence de statut des œuvres constitue l'un des autres nœuds du projet : même s'il y a la volonté d'une co-création, c'est bien l'artiste seul·e qui décide de la forme finale de l'œuvre. Cette décision peut, bien sûr, être prise collectivement avec le groupe, mais le choix revient à l'artiste. Il fait partie du positionnement évoqué précédemment, mais reste surtout circonstanciel : être artiste est un métier, il s'apprend avec ses codes et ses règles et nécessite de faire partie d'un écosystème. Même si l'œuvre est co-créée, elle ne pèse pas de la même manière sur les adolescent·es que sur les artistes. Pour les premier·es, elle est un moyen d'être valorisé·es, de sortir de la bulle qu'est le collège et de s'ouvrir à un milieu dont iels n'ont pas les clefs. Si iels n'assument pas l'œuvre, l'ignorer est une possibilité car elle n'appartient pas à leur milieu. Pour l'artiste, en revanche, son nom est associé à l'œuvre : c'est par ellui qu'elle entre dans le monde de l'art, et iel doit en assumer la visibilité.

Le dernier chapitre, *Point de débordements,* rassemble, comme son nom l'indique, tout ce qui excède du cadre. Dans une expérience collective comme celle-ci, profondément humaine et vivante, il me semblait impossible d'imposer une limite stricte, d'autant plus que ce débordement est à l'image même de l'ensemble du projet, déployé sur plus de trois années. Cette partie regroupe des productions diverses en lien, de près ou de loin, avec les projets : travaux d'adolescent·es, œuvres d'artistes, entretiens menés par les artistes, contes, typographies, cartes blanches, etc.

À ces quatre chapitres et aux entretiens s'ajoutent trois interventions que j'ai souhaité intégrer afin de structurer le propos. La première est un texte de Cassandre Langlois, *Dé-chorégographies*, qui ouvre cette édition en interrogeant la potentialité du médium de la performance, ou plus largement de l'engagement du corps, comme vecteur de rencontre et d'expérience collective. Ce texte souligne l'ambition initiale du projet : placer la performance au centre, notamment pour sa capacité à mobiliser et rassembler des corps, en dépit des problématiques que peuvent entraîner l'implication de corps adolescents — en pleine transformation — et de la gêne que cela pourrait susciter. Le choix des artistes invité·es a ainsi été largement orienté autour de cette question, sans toutefois s'y réduire entièrement. Dans son texte, Cassandre Langlois interroge de manière plus globale les pratiques relationnelles, leur portée politique et leur ancrage dans le réel.

Vient ensuite une proposition visuelle de Tania Gheerbrant, *Ten Warning Signs*, qui questionne la norme et notre positionnement vis-à-vis d'elle. Tania Gheerbrant est une artiste qui mène une recherche approfondie autour des mouvements antipsychiatriques, et s'intéresse plus particulièrement aux groupes de parole et aux formes de soutien entre pair·es, auto-gérés et anti-institutionnels. Cette recherche repose à la fois sur un travail de terrain et sur l'étude d'archives d'auto-publication des années 1970 à 1990, révélant la richesse de ces collectifs ainsi que leur rôle déterminant dans l'évolution des regards portés sur les personnes neurodivergentes — et de la perception qu'elles ont d'elles-mêmes. Dans cette publication, Tania Gheerbrant rassemble des extraits des revues canadiennes : *Dendron, Psychiatric Survivors & Allies Madness Network News*, devenue par la suite *MindFreedom Journal*, liée au mouvement des survivant·es de la psychiatrie, ainsi que *ARCHTYPE* de l'*Advocacy Resource Centre for the Handicapped*, aujourd'hui devenue l'ARCH Disability Law Centre, dédié à la défense des droits des personnes handicapées.

Enfin, Rudy Faivre, psychopédagogue et art-thérapeute, apporte une forme de conclusion à l'ouvrage avec son texte intitulé *De l'art du lien aux liens dans l'Art*, qui vient questionner les liens entre l'art et le soin. Si les ateliers de co-création diffèrent de l'art-thérapie par leur finalité et leurs méthodes — l'objectif n'étant pas thérapeutique mais créatif, il n'en demeure pas moins que la dimension d'attention et de responsabilité envers les participant·es constitue un enjeu central de ces pratiques, même en dehors du cadre thérapeutique. Dans son texte, Rudy Faivre nous invite à mieux saisir les enjeux qui se jouent dans la relation entre patient·e et thérapeute, ainsi que dans leur rapport respectif à l'art et à la création individuelle et collective.

Le dernier nœud sur lequel je voudrais m'arrêter pour introduire cette édition est celui du rapport enfant/adulte. Comme le disait très justement Tal Piterbraut-Merx dans son texte *Conjurer l'oubli: Pour une réminiscence politique de nos enfances* : «Les enfants sont élevé·es dans l'idée que les comportements des adultes à leur égard sont justifiés par leur éducation, qu'iels agissent dans leur intérêt. Si un inévitable soupçon naît lorsque la maîtresse monte la voix, lorsque l'éduc' frappe, et si ce système de justifications menace finalement sans cesse de se fissurer, la fiction a la peau dure. Mais qu'advient-il de l'autre côté, lorsque l'enfant devenu·e adulte est doté·e d'une autorité nouvelle rencontre des enfants?[6]» Ce renversement du regard interroge frontalement les rapports de pouvoir qui structurent les dispositifs pédagogiques, artistiques et médico-sociaux. Il engage une responsabilité particulière : celle de ne pas reproduire, sous couvert de bienveillance ou de transmission, des formes d'autorité implicites qui viendraient contraindre la parole, les gestes ou les imaginaires. Cette question traverse l'ensemble des ateliers de co-création, obligeant artistes et encadrant·es à composer avec une asymétrie réelle — d'âge, de statut, de savoir — tout en cherchant à en déplacer les effets. Il ne s'agit pas d'abolir ces différences, mais de les rendre visibles, discutables, et de créer les conditions d'un espace où l'enfant, d'autant plus porteur·euse de handicap, puisse être reconnu·es comme sujet à part entière, capable de désir, de refus et de positionnement.

Enfin, même si cette édition n'aurait pu exister sans la contribution des adolescent·es, et que le projet a eu pour ambition de les placer au cœur de chaque proposition, il est cependant important de dire, comme me l'ont très justement fait remarquer Konstantinos

5 je dis «classe» ici pour l'image, mais il s'agit de dispositif d'inclusion et non de classe.

6 Piterbraut-Merx Tal, «Conjurer l'oubli : Pour une réminiscence politique de nos enfances» dans Romagny Vincent (dir.), *Politiser l'enfance*, ed. Burn-Aout, 2023, p. 35.

Kyriakopoulos et Marielle Chabal lors de notre entretien, qu'elle a été pensée et réalisée par des adultes, depuis leur propre prisme, et s'adresse donc majoritairement à un public adulte. Il est d'ailleurs révélateur de constater que, dans bon nombre de textes qui constituent cette édition, nous nous référons aux adolescent·es — des personnes aux trajectoires variées âgées de 11 à 15 ans — sous le terme générique d'«enfants». Pas sûre que cela leur convienne. Si jamais l'un·e d'entre vous venait à lire ces lignes, veuillez nous excuser ce regard biaisé : nous avons encore beaucoup à apprendre de vous, à déconstruire de nous. Je vous souhaite, en tout cas, de ne jamais oublier les enfants que vous étiez en entrant dans l'âge adulte : cette mémoire est précieuse. Et pour les adultes que nous sommes : de s'en souvenir.

Alexandra Goullier Lhomme

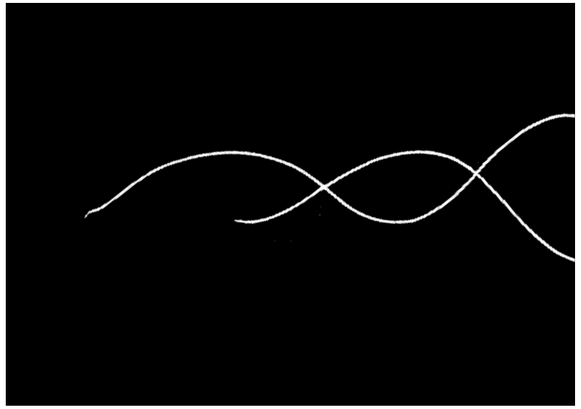
Morgane Baffier A
Laurie Charles B
Diane Chéry C
Alexis Chrun D
Fanny Gicquel E
JTM F
Camille Juthier G
Tilhenn Klapper H
Konstantinos Kyriakopoulos et Marielle Chabal I
Joshua Merchan Rodríguez J
Winnie Mo Rielly K
Fredj Moussa L
Nefeli Papadimouli M
Émilie Pitoiset N
Louise Porte O
Félix Ramon P
Cécil Serres Q
Yoann Ximenes R

11 POINT DE DÉPART
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
21 *Dé-chorégraphies,* Cassandre Langlois

27 POINT DE RENCONTRE
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
O
P
Q
R
45 O Entretien de Louise Porte
51 C Entretien de Diane Chéry
57 G Entretien de Camille Juthier
63 Entretien de Marie-Hélène Juan
69 E Entretien de Fanny Gicquel
75 B Entretien de Laurie Charles

79 POINT D'ARRIVÉE
A
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
O
P
Q
R
97 Q Entretien de Cécil Serres
105 Entretien de Charlotte Veglia-Kerdraon
109 K Entretien de Winnie Mo Rielly
115 J Entretien de Joshua Merchan Rodríguez
121 Entretien de Sandrine Benoit-Jannin
125 H Entretien de Tilhenn Klapper
131 F Entretien de JTM
139 I Entretien de Marielle Chabal et Konstantinos Kyriakopoulos
149 *Ten Warning Signs,* Tania Gheerbrant
155 *De l'art du lien aux liens dans l'Art,* Rudy Faivre
162 Colophon

163 POINT DE DÉBORDEMENTS
B
F
H
J
H
D
O
K
Q
E
L
P
M
N



POINT DE DÉPART

La vidéo de la Tour Eiffel

Rencontrer les adolescent·es et suivre leur désir d'aller voir la Tour Eiffel.

Morgane Baffier
artiste numérique, performeuse et vidéaste

avec Malik Benkrid, Zanga-Lassine Berthe, Moussa Cisse, Mariam Diaby, Djibi Fofana, Ahmad Hadj Larbi, Wesley Jeuffrain, Rayan Lemlichki, Exaucé Lutumba Mbuyi Tumba, Mohamed Salem Attia, Laurah Shinga, Sitafa Sylla, Godwin Tomatala Bokana, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège La Courtille, Saint-Denis
Paulo Gatabase, artiste

accompagné·es par Fabienne Marchal, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège La Courtille, Saint-Denis
Marie Thérèse Mbond et Housnata Alhamidi, AESH – Accompagnant·es des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège La Courtille, Saint-Denis

A

Ce que l'alimentation fait à nos corps

Se partager des recettes et des récits personnels tournant autour de l'alimentation, et particulièrement la nourriture qui soigne.

Laurie Charles
artiste plasticienne et chercheuse

avec Aolani Amazouz, Bakary Baradj, Hamed Ben Abdeljelil, Jacky Chakal, Morgane Brehinier, Emile Gerondeau, Illian Gharbi, Pierre Philippe Hani, Hamza Jedidi, Lucie Jin, Jeff Mervin Kabuiiku, Rania Kadem, Hugo Korchi, Aliosha Lamany, Alyssia Loiseau, Azot Manukyan, Arthur Sannier, Ale Voi, Arthur Von, les adolescent·es de l'EREA – Établissement régional d'enseignement adapté Alexandre Dumas, Paris

accompagné·es par Gildas Betton, enseignant à l'EREA – Établissement régional d'enseignement adapté Alexandre Dumas, Paris
Régina Letrilliart et Sandro Waghetzky, AESH – Accompagnant·es des élèves en situation de handicap à l'EREA – Établissement régional d'enseignement adapté Alexandre Dumas, Paris

B

Mille-Feuille

Réaliser ensemble un livre géant, composé de peintures collectives, et l'activer par une performance vidéo qui suivrait la partition visuelle et en raconterait l'histoire à travers les gestes.

Diane Chéry
artiste plasticienne et performeuse

avec Meissa Benmeftah, Zayd Fahen, Noah Fotsing Motjero, Jovani Kifuka-Kiala, Destin Mbumba, Malik Ngong, Nicolas No, Haliamin Salau, Amir Younes, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Beaumarchais, Meaux

accompagné·es par Corinne Mounet Godebert, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Beaumarchais, Meaux
Pierre-Louis Quelennec, AESH – Accompagnant des Élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Beaumarchais, Meaux
Adam Fresnais, à l'image et au montage vidéo

C

objet: «»

Déconstruire l'appréhension de la sculpture à travers différents modules de construction.
Travailler autour de la nourriture, du trompe-l'œil et de la nourriture trompe-l'œil.

Alexis Chrun
artiste plasticien

avec Mahamadou Baraji, Mody Cissoko, Yousseff Cherigui, Jade Elbaz Follet, Lucas Lienafa, Wilkenson Leon, Noémie Malonga, Félicien Mbomba, Mariam Ouattara, Noah Sepe Claire Eugenie, Leonardo Semedo Robaldo, Aminata Tounkara, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Jean Vilar, Villetaneuse

accompagné·es par Fatiha Kernissi et Jhonson Beaubrun, enseignant·es en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Jean Vilar, Villetaneuse
Mariam Fofana, AESH – Accompagnante des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Jean Vilar, Villetaneuse

D

Donner prise et prendre corps

Explorer son corps, le corps en général et la diversité des corps, à travers le mouvement, la sculpture, l'observation et l'appréhension du corps des autres.

Fanny Gicquel
artiste plasticienne et art-thérapeute

avec Farés Bouabbas, Excel Ebueki, Ayoub El Hajji, Madassa Gary, Makonnen Lecland, Samuel-Élie Ndja, Sayele Youssouffa, les adolescents du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Georges Courteline, Paris

accompagné·es par Marie-Hélène Juan, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Georges Courteline, Paris
Marion Plumet et Virginie Jacquet, AESH – Accompagnantes des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Georges Courteline, Paris

E

Bonhomme Misère

Chercher un conte et un·e conteur·euse local·e pour organiser une veillée avec les adolescent·es et essayer de développer le folklore et l'imaginaire autour du lieu de vie.
Réaliser une vidéo et travailler avec de la pellicule à des fins pédagogiques.

JTM
collectif composé de Théo Jollet, Martin Maire et Thomas Trichet
vidéastes et artistes

avec Loane Anselin, Enzo Audinel, Naël Ben Amor Masson, Maria Andrea Deacu, Adoïm Diagne, Mathilde Drzozga, Brandy Mande, Noëline Meche Louis, Jorys Neveu, Cipriano Pina, Jules Rigaut, Habib Sefir, Manon Taillefert Veiber, Dany Volkaert, les adolescent·es du dispositif SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté du Collège Le Champivert, Crouy-sur-Ourcq
Fabien Duval dans le rôle du conteur, Jean-Luc Jaunet dans le rôle de Misère, Louis Sechaud & Carmen Bamba à l'image, Benjamin Feuillade au son

accompagné·es par Tyfanie Moreau, enseignante en SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté, Collège Le Champivert, Crouy-sur-Ourcq

F

«Les oiseaux chantent pour les fleurs».
Et moi, je fais des câlins aux arbres avec mes oreilles

Travailler autour de l'exploration sensorielle de son environnant et de la perception singulière de chacun·e, et créer une salle multisensorielle permanente dans le collège inspirée des salles Snoezelen.

Camille Juthier
artiste plasticienne

avec Edid Ali, Yanis Azzouz, Philippine Bouffard, Juliana Carlier, Alexis Gillardeau, Adolo Landu, Tessa Le Manac'h, Diassé Mendy, Mathéo Picou, Léo Ras Mont, Tristan Raoult, Marion Tourneur, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Nicolas Tronchon, Saint-Soupplets

accompagné·es par Sophie Pené, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Nicolas Tronchon, Saint-Soupplets
Christelle Bonnerue et Acacia De Matos, AESH – Accompagnant·es des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Nicolas Tronchon, Saint-Soupplets

G

Cosmogonie

Travailler avec les adolescent·es autour des motifs rythmiques issus des danses populaires liées à leurs histoires familiales et à leurs origines géographiques respectives.

Tilhenn Klapper
artiste plasticienne, performeuse et chercheuse

avec Sarini Barameswaran, Nara Drame, Mohamed Ghallouch, Fatoumata Gory, Joel Luyeye, Amadou Mbaye, Desiree Yonael Miath, Myriam Ould Madi, Glory Osango Kasongo, Djeneba Sakho, Sidy-Bréhime Sacko, Aaron Sery, Aissetou Sissoko, Djeneba Traore, Jaqueline Varela Andrade, Sara Uranie, les adolescent·es du dispositif SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté du Collège République, Bobigny

accompagné·es par Zora Ihadjadène, enseignante en SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté, Collège République, Bobigny

H

Dans ma ville idéale, il y a…

Inspiré de la pratique du *shifting* chez les jeunes générations — qui se déplacent, non physiquement, mais mentalement, en se projetant dans un autre monde, aborder avec les adolescent·es leurs rapports au monde et les lieux utopiques dans lequel iels aimeraient vivre, les filmer sur fond vert lors de ces échanges et les incruster dans les maquettes qu'iels auront créé de ces mondes.

Konstantinos Kyriakopoulos & Marielle Chabal
artistes plasticien·nes

avec Barbara Aizcorbe-Michel, Ivann Allignet, Stephen Anacharsis, Léa Cocard, Landy Fortune, Diégo Gingreau, Ridley Kalboussy, Kylian Koscovic, Mathieu Malicornet, Lyna Malicornet, Maël Ntoll, Aaron Reculard, Andrade Sungani, Evan Tambour, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Denecourt, Bois-le-Roi

accompagné·es par Laurent Mazo, enseignant en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Denecourt, Bois-le-Roi
Isabelle Devierre, AESH – Accompagnante des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Denecourt, Bois-le-Roi

I

The garden (magnolia tree blossom)

Travailler autour des *seed-bombs* (bombes de graines) comme tentative de s'approprier l'espace public à travers le jeu. Attirer le regard vers les plantes et les dites «mauvaises herbes» qui poussent dans la ville.

Joshua Merchan Rodríguez
artiste plasticien

avec Naisha Alsaint, Marianne Boumazza, Fatoumata Diallo, Cheichiné Galedou, Abisan Kannagaratnam, Haadia Mohammad, les adolescent·es de l'IME – Institut médico-éducatif «Les Moulins Gémeaux», Saint-Denis.
Marie France Kwiatkowski, Marie-Jeanne Lac-auyo, Huguette Legigan, Madeleine Tareau, Simone Titus, Thierry, résident·es de l'EHPAD – Établissements d'hébergement pour personnes âgées dépendantes «Ma maison», Petites Sœurs des Pauvres, Saint-Denis

accompagné·es par Anne-Valérie BENEZ, enseignante à l'IME, «Les Moulins Gémeaux», Saint-Denis
Ioana BERBESCU, animatrice culturelle à l'EHPAD «Ma maison», Petites Sœurs des Pauvres, Saint-Denis

J

Chaisons autre

Proposer aux adolescent·es une réflexion autour de la chaise des salles de classes, où elle impose une position assise pour l'apprentissage. Détourner ces formes fixes pour en faire des figures vivantes et se les réapproprier à travers une transformation plastique et sculpturale en personnages imaginés et complices.

Winnie Mo Rielly
artiste plasticienne

avec Waël Abdallah, Sari Abidi, Samson Anton, Rayan Chiabi, Paolo Cuilla, Anis Gharbi, Meriem Haddouche, Louamba Dieu-Vit-Victoire, Hermond Kuzoma, Gaëtan Merieult, Gervais Ngajou, Yaniss Palma, Adam Saïah, Ihsane Wade, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Jules Michelet, Saint-Ouen-sur-Seine

accompagné·es par Clémence Marechal, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Jules Michelet, Saint-Ouen-sur-Seine
Assia Afroun, AESH – Accompagnante des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Jules Michelet, Saint-Ouen-sur-Seine

K

About flowers

Créer un jeu vidéo d'un monde imaginaire dans lequel les adolescent·es incarneraient des minéraux ou végétaux habituellement relégués au décor, mais qui prendraient ici vie en incarnant des PNJ (personnages non-jouables) guidant le joueur dans sa déambulation.

Fredj Moussa
vidéaste et artiste

avec Alexandre Beaup, Jules Barré, Adam Dagsta, Alexielle Fontaine, Eden Fraysse, Christopher Lejeune, Philippe Mazurier, Cyril Olanier, Christiana Pereira de Sousa, Francisca Ribeiro da Silva, Célia Serdin-Frontieri, Kadiatou Traore, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Charles Péguy, Verneuil-L'Étang ; les élèves de l'école primaire des deux Bourgs, Vallenay

accompagné·es par Manon Talcone, enseignante en ULIS, Collège Charles Péguy, Verneuil-L'Étang
Nora Hofert, AESH – Accompagnante des élèves en situation de handicap en ULIS, Collège Charles Péguy, Verneuil-L'Étang
Solène Doisne, enseignante de l'école primaire des deux Bourgs, Vallenay

L

Feelings

Réaliser un film dans lequel les enfants sont invité·es à explorer les émotions qui leur sont propres. Iels rejouent des scènes importantes et célèbres de l'histoire du cinéma.
Dans ces dernières, des émotions de toutes sortes sont très perceptibles et clairement exprimées.

Nefeli Papadimouli
artiste plasticienne et vidéaste

avec Soleyman Budureea, Nathan Cartalade, Mohamed Cisse, Amidou Diaby, Ibounou Jabby, Emmanuel Kapinga, Ghilas Koual, Lina Msadek, Tayler Mulobo, Demba Wane, élèves de l'ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Suzanne Lacore, Paris

accompagné·es par Patricia Chevalier, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Suzanne Lacore, Paris
Sandrine Herzig, AESH - Accompagnante des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Suzanne Lacore, Paris

So Much Tenderness

Travailler avec les enfants autour de la figure de l'antagoniste — le·la «méchant·e» dans la littérature jeunesse, cellui qui équilibre et révèle le·l' héros·ïne. À travers un atelier d'écriture, il s'agirait d'explorer comment le fait de «faire des bêtises» participe à la construction du récit, en créant du désordre, du mouvement, du jeu. Cette réflexion entre en résonance directe avec le film *So Much Tenderness* sur lequel travaille l'artiste, où la mascotte incarne elle aussi cette position ambivalente — à la fois cible et catalyseur, surface d'identification et catharsis.

Émilie Pitoiset
artiste plasticienne

avec Aboubacar Daffe, Faley Diaby, Dienaba Diakho, Moussa Diarrassouba, Diadié Camara, Maciata Fofana, Sekou Ntotila, Ibrahima Seydi, Hana Youcef Sba, Adrian Zagroba, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Georges Méliès, Paris

accompagné·es par Derya-Emel Ozel, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Georges Méliès, Paris

En attendant

S'inspirer des méthodologies de la danse et du théâtre pour inventer des histoires, à travers la création de personnages, afin de réaliser une forme collective (vidéo, son ou performance) composée des narrations récoltées.

Louise Porte
artiste plasticienne et performeuse

avec Sorin Ciurar, Enzo Djeroum, Yasmine El Boucherour, Mayasse Hatri, Ibrahima Karamoko, Merveille Kambaja, Léandro Montel, Samï Mtimet, Noah Ngenge, Joan Pit, Steven Voisin, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Pierre Mendès France, Paris

accompagné·es par Delphine Mulhaupt, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Pierre Mendès France, Paris
Fatima Ammane, Hafida Chrétien, Timothée Chaillou, AESH - Accompagnant·es des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Pierre Mendès France, Paris

13e pour travailler

Rencontrer les adolescent·es et suivre leurs envies, leurs désirs et leurs problèmes.

Félix Ramon
artiste plasticien et performeur

avec Ibrahim Ba, Francis Boumba, Gabin Corpet, Melina Demaret, Hatoumata Drame, Korka Eddy, Haddil Elakeb, Rayan Elize, Souleymen Elorf, Naël Legre, Kenny Miezy, Walter Moreira, Emmy Nicolas, Birramou Sacko, Maxinas Selmi, Ireya Siby, Anthony Tchipinda, Zarah Tajam, les adolescent·es du dispositif SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté du Collège Beaumarchais, Meaux

accompagné·es par Sandrine Benoit-Jannin, enseignante en SEGPA – Section d'enseignement général et professionnel adapté, Collège Beaumarchais, Meaux



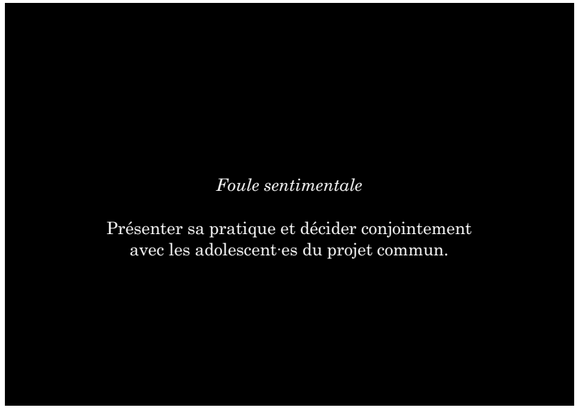
Jamais tranquilles

Questionner l'image de soi et la norme en créant des avatars étranges à partir d'interventions sur son propre corps à l'aide d'accessoires et de maquillage, puis en se photographiant et en distordant ces images à l'aide d'outils informatiques.

Cécil Serres
artiste plasticien·ne et performeur·euse

avec Coraline Celerier, Abdoulaye Diallo, Béatriz Dias Santos, Karim Doukansst Aldou, Iemaïla Doukansky, Adame El Hosni, Ethan Kendira, Waël Ladouli, Lucas Li, Angel Perec-Rocha, Bastien Pontet, Mehmet Sagamcan, Bilal Tahri, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Beau Soleil, Chelles

accompagné·es par Charlotte Veglia-Kerdraon, enseignante en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Beau Soleil, Chelles



Foule sentimentale

Présenter sa pratique et décider conjointement avec les adolescent·es du projet commun.

Yoann Ximenes
artiste plasticien

avec Reyan Abbas, Alexis Ahmadi, Alexandre Arnassalon-Rocron, Diana Canadas Alves, Sokona Bikeckdim, Taynia Dmifat, Lola Marchant, Yerim Kone, Pauline Pereira, Nicolas Suissa, Aiden Varignon, les adolescent·es du dispositif ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire du Collège Pierre Alviset, Paris

accompagné·es par Etienne Delarue, enseignant en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Pierre Alviset, Paris
Mamadou Samb et Aurélie Saint Alme, AESH – Accompagnant·es des élèves en situation de handicap en ULIS – Unité localisée pour l'inclusion scolaire, Collège Pierre Alviset, Paris

Dé-chorégraphies
Cassandre Langlois

Nous marchons. Nous courons. Nous tombons. Nous embrassons celleux que nous aimons puis nous courons à nouveau. Nous marchons ensemble jusqu'à ce que les murs bougent[1].

Architectures souples du commun

Dans son article *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (2006), Claire Bishop constate qu'un certain nombre d'artistes, dès la fin des années 1990 et au début des années 2000, favorisent des pratiques relationnelles, participatives et collaboratives. Elle observe ici un «tournant social» de l'art caractérisé par des démarches cherchant à produire des effets sur le réel. Si leurs formes restent plurielles, elles se développent le plus souvent en collaboration avec des structures non artistiques comme des écoles, des hôpitaux, des associations ou des collectifs citoyen·nes, et peuvent se réaliser au sein de quartiers marginalisés, de territoires post-crise ou avec des personnes aux parcours migratoires variés. De cette manière, ces propositions semblent rejeter l'art basé sur l'objet et s'opposer aux impératifs dominants du marché. Bishop inscrit cette dynamique dans une lignée historique de pratiques collectives et sociales comme les excursions dadaïstes, les dérives situationnistes, les *happenings* et d'autres actions encore. Ce retour à des pratiques dites «socialement engagées» cherche à construire des coalitions corporelles qui résisteraient à la fragmentation des liens sociaux. En engageant le corps, la présence, le temps réel et l'interaction, la performance ainsi que la danse y tiennent une place centrale[2], à l'instar d'un grand nombre de propositions récentes. En témoignent, par exemple, les projets menés par le chorégraphe et artiste visuel Éric Minh Cuong Castaing en collaboration avec des personnes en situation de handicap ou d'empêchement. Grant H. Kester rappelle que le sens premier de collaboration signifie «travailler ensemble» et «s'engager dans un travail commun[3]». Si les démarches artistiques dont il est ici question peuvent offrir des espaces d'expérimentation démocratique, elles risquent également de faire l'objet, dans certains cas, d'une instrumentalisation. Celle-ci nourrit une logique de représentation superficielle et annule la redistribution réelle du pouvoir. Dans ce contexte, ces pratiques supposent une attention éthique aux modalités de participation, aux asymétries de pouvoir, à la visibilité de certaines voix, mais aussi à la durabilité des liens tissés. Plus encore, elles devraient susciter en nous l'émergence ou la remise en action d'une auto-critique perpétuelle. Dans un contexte d'intensification des crises politiques, sociales, économiques et environnementales, comment ces démarches, lorsqu'elles sont associées à la performance artistique, pourraient-elles former une architecture souple du commun, capable de résister aux formes de violence par la mise en mouvement concertée des corps, des récits et des affects ?

(Contre)capture institutionnelle des corps

Je propose ici de mener cette réflexion à partir d'une perspective qui pourrait paraître littérale : la logique chorégraphique. André Lepecki appréhende la chorégraphie comme un «dispositif de capture du mouvement[4]». Celle-ci renvoie aux mécanismes par lesquels les institutions et les systèmes de pouvoir captent le mouvement, en le codifiant, le domestiquant, en le ramenant à une grille de lecture lisible, contrôlable, archivable. Cette capture ne s'exerce donc pas uniquement dans le domaine de l'art, mais dans toute la sphère sociale. Ici, la chorégraphie n'est plus réservée aux scènes de danse ou aux institutions artistiques, elle devient un dispositif spatial et social permettant de structurer l'action collective dans l'espace public. Dans un autre temps, elle est également capable de mettre en jeu la puissance du corps collectif, non comme masse indifférenciée, mais comme réunion de présences singulières qui peuvent incarner, rendre visible ce qui est ignoré ou bien perturber des structures de pouvoir. C'est d'ailleurs ce que nous enseigne Judith Butler lorsqu'elle élargit sa théorie de la performativité à la puissance des corps qui se rassemblent publiquement[5]. Elle perçoit leur occupation des lieux lors de mouvements sociaux (Occupy Wall Street, Printemps arabes ou encore les Indignés en Espagne) comme des formes de discours politiques à part entière. En s'inspirant de Hannah Arendt, elle insiste sur le fait que la politique naît quand des personnes différentes agissent ensemble. Butler rappelle également que certains corps sont plus vulnérables que d'autres. Se rassembler, c'est donc aussi réclamer un droit à l'apparition. Cette question des frontières qui s'inscrivent sur les corps eux-mêmes est au cœur du travail de la chorégraphe et danseuse mexicano-chilienne Amanda Piña. Son projet *Endangered Human*

1 Description formulée par l'artiste Tanin Torabi à propos de son film *Until* (2023) dont il sera question plus loin dans le texte.
2 Voir notamment Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, New York, Routledge, 2011.
3 Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 2.
4 André Lepecki, «Choreography as Apparatus of Capture», *TDR: The Drama Review*, vol. 51, n°2, été 2007, pp. 119-123.
5 Voir Judith Butler, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique,* trad. Christophe Jaquet, Paris, Fayard, collection «histoire de la pensée», 2016.

Movements, débuté en 2014, se concentre sur la disparition et la réapparition de pratiques ancestrales de mouvements humains et non humains. *Frontera / Procesión – Un Ritual de Água* est le quatrième volet de cette initiative. À chaque itération dans un nouveau pays, il réunit des danseur·euses professionnel·les et amateur·ices tout en mettant en place des partenariats avec plusieurs associations. Cette déambulation urbaine, pensée en relation avec les sources d'eau de la ville, a été présentée en 2022 à Paris dans le cadre du Festival d'Automne. Elle a notamment fait l'objet d'une collaboration avec Aurore, une association qui accompagne des personnes en situation de précarité ou d'exclusion. Ici, l'artiste cherche à donner de la visibilité à des personnes qui en sont dénuées : une manière, selon elle, de décoloniser à la fois la pensée et l'espace public. Plus concrètement, la chorégraphie réalisée s'inspire d'une danse née dans le quartier d'El Ejido Veinte à Matamoros, ville mexicaine frontalière avec le Texas. Initialement conçue par la couronne espagnole pour illustrer la victoire des chrétien·nes sur les Maures, elle est devenue une forme de résistance dans le contexte néolibéral. De jeunes mexicain·es y ont fait appel en réaction aux cartels. Il s'agit de petits pas croisés, martelés au sol, au rythme de percussions. Dans le champ curatorial, certains projets s'intéressent également à la relation entre pratique artistique chorégraphique et mouvement des corps dans divers contextes. Sarah Spies[6] fait d'ailleurs allusion à un ensemble de pratiques curatoriales critiques qui interrogent les dispositifs de visibilité institutionnelle, les normes esthétiques dominantes ainsi que les temporalités imposées par l'économie de l'attention. Ces pratiques valorisent des savoirs situés, incarnés et intersectionnels, des formes de collaboration et des stratégies de résistance à l'effacement culturel. C'était en partie l'ambition du projet *Choreographies of the Social* du critique d'art et curateur Edi Muka, présenté en 2019 à Stockholm, qui s'interrogeait : « Quelles sont les chorégraphies actuelles du pouvoir, de la résistance, de la solidarité et du soin ?[7] ». Cette initiative, qui tirait son titre du livre *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (2005) de Andrew Hewitt, proposait d'explorer l'évolution des relations sociales. Il réunissait des pratiques cherchant à créer des espaces pour former de nouvelles alliances et souligner les interdépendances entre individu·es et collectifs. Il est alors intéressant de questionner l'usage critique de la danse et de la chorégraphie comme cadre

6 Voir Sarah Spies, *Choreographies of the Curatorial: Performative Trajectories for Choreography and Dance in the Museum*, (thèse de doctorat, University of Reading et Zurich University of the Arts, 2019/2020), PhD Publication Series, Zurich, ONCURATING.org, 2020.

7 Propos issus du texte curatorial écrit par Edi Muka : https://publicartagencysweden.com/konst/choreographies-of-the-social/

permettant de penser des pratiques de désobéissance (souvent symboliques) ainsi qu'aux formes d'*agency* incarnées par les corps dansants et performants.

Pratiques dé-chorégraphiques

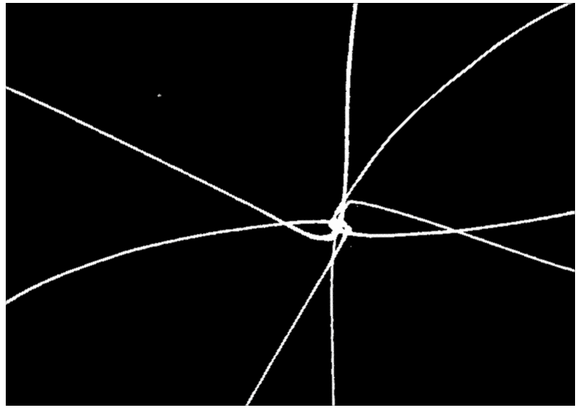
Cet usage critique est au cœur de la démarche de la chorégraphe, danseuse et réalisatrice iranienne Tanin Torabi. La grande partie de son travail se caractérise par des courts métrages à prise unique filmés dans la ville de Téhéran. Depuis 2017, elle s'intéresse en effet à la relation entre corps et espaces urbains, considérant la ville comme un protagoniste plutôt que comme un environnement fixe. Dans *Until* (2023), chaque interprète, en utilisant alternativement les caméras avant et arrière d'un smartphone, (se)filme ellui-même ou bien capture la déambulation en alerte du groupe dans les rues de la capitale. Réalisée au moment des manifestations « Woman Life Freedom » tenues en 2022, cette chorégraphie complexe s'articule ainsi entre mouvements corporels et mouvements de caméra : une réponse créative sur le qui-vive pour communiquer une situation réellement brutale. Cette méthode de travail, issue de plusieurs années de résistance par la danse en Iran, a été utilisée dans d'autres contextes. Dans son *workshop Narratives of Togetherness*, réalisé en 2024 à la Cité internationale des arts de Paris, l'artiste a formulé les questions suivantes : Comment trouver et garder nos corps connectés dans un monde de tumulte ? Comment créer un récit mutuel de résistance ? Et comment documenter ce récit mutuel ? Cette proposition était ouverte à toutes les personnes intéressées par la question des stratégies de résistances pensées à partir des savoirs incarnés et des processus collaboratifs. Le *workshop* a débuté par un moment de dialogue où les participant·es pouvaient prendre le temps de se présenter. Tanin Torabi a ensuite proposé un cadre de travail malléable réunissant plusieurs exercices de concentration puis d'échanges gestuels tactiles ou distanciés, en duo ou avec l'ensemble des personnes présentes, mais toujours travaillant à l'intensité d'un soutien mutuel. Cette démarche a mené à l'émergence d'un seul corps commun. Réuni·es sous la forme d'un cercle au diamètre restreint, chaque participant·e se tenait par les épaules puis alternait délicatement, sur le corps de l'autre, différents points d'appui, tout en permettant au groupe ainsi soudé d'évoluer dans l'espace à travers un lent mouvement collectif. Ce corps commun n'était pas parfait, il laissait paraître des irrégularités dans la forme créée et manquait parfois de se déséquilibrer ou de trébucher. Avec l'accord des participant·es, l'utilisation d'un smartphone, selon la méthode explicitée précédemment, a ajouté une nouvelle strate de lien

entre elleux au moment de la danse, tout en formant une trace-bribe de cette chorégraphie collaborative. La capture parcellaire observée a posteriori fait émerger une certaine opacité. Cette proposition intime mais collective, réalisée en totale autonomie au cœur d'une institution, pourrait faire écho à la fuite critique de Fred Moten et Stefano Harney. Si elle trouve son origine dans l'histoire des esclaves en fuite, elle devient une métaphore de toute forme de vie qui résiste à être capturée, assignée, exploitée. Cette fugitivité est une manière d'habiter les marges de l'institution et d'en détourner les codes. Elle est donc indissociable d'un refus de coopérer avec ce qui opprime. Elle désigne également une forme d'existence politique, collective, poétique et créative. Cette approche ouvre la voie à une lecture critique de la performance artistique. En introduisant des gestes, de l'éphémère, de l'affectif mais aussi des temporalités ou des relations sociales qui échappent à la rationalité, la visibilité ou à la linéarité, cette pratique devient un outil de désalignement volontaire à l'instar du *workshop Narratives of Togetherness*. L'improvisation, qui est l'une des caractéristiques possibles de la performance artistique, devient une méthode politique à part entière. Dans ce cadre, performer, danser, penser correspondent à des micro-actions-résistances au sein même des structures qui les accueillent.

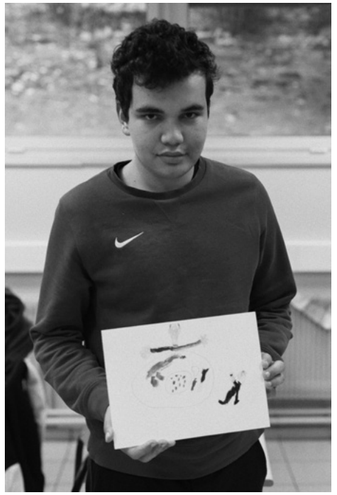
Et quels autres risques

Le corps collectif est un médium par lequel s'expriment des revendications sociales, mais aussi le site même de l'affrontement symbolique. Les artistes et chorégraphes engagé·es dans ces dynamiques s'approprient ou détournent les formes de la marche, du rassemblement, de la présence soudée et/ou silencieuse, pour les inscrire dans un espace performatif commun parfois intense et ouvert aux affects. En ce sens, la performance collaborative peut faire advenir, par et dans l'action partagée, d'autres modalités d'être ensemble, d'écoute, de soin, de solidarité mais aussi d'autres formes sensibles de petites dissidences. Ici, la pensée fugitiviste nous offre un modèle enthousiasmant pour contrecarrer les formes de récupération par les logiques normatives du capitalisme culturel. Les chorégraphies non autoritaires – ou pratiques dé-chorégraphiques – issues de projets performatifs à dimension sociale révèlent des acteur·ices d'un devenir commun fragile, conflictuel mais nécessairement collaboratif. Elles semblent incarner, à toutes petites échelles et/ou parfois sur un temps très court, cette architecture souple et résistante. Comment pourrions-nous alors l'adapter, la préserver, la pérenniser ? Et quels autres risques découleraient potentiellement de ce processus ?

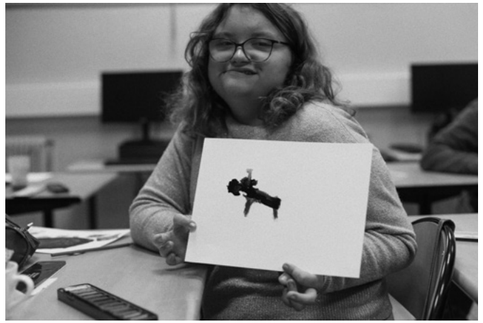
Cassandre Langlois est curatrice indépendante, chercheuse-doctorante (esthétique et études culturelles) et chargée de cours en philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa recherche doctorale s'articule autour de la rencontre entre les arts performatifs et les pratiques curatoriales, et sur les manières dont celle-ci parviendrait à former des stratégies de résistance dans une dynamique para-institutionnelle et/ou préfigurative. En tant que curatrice, elle travaille régulièrement pour différentes institutions artistiques et développe des projets situés à l'intersection des arts de la scène, de propositions discursives et collaboratives.











A

B

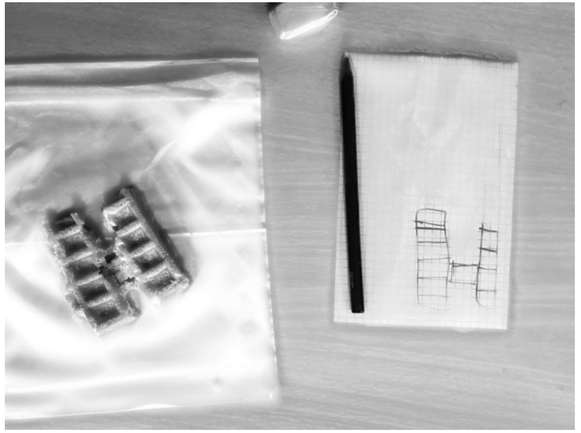


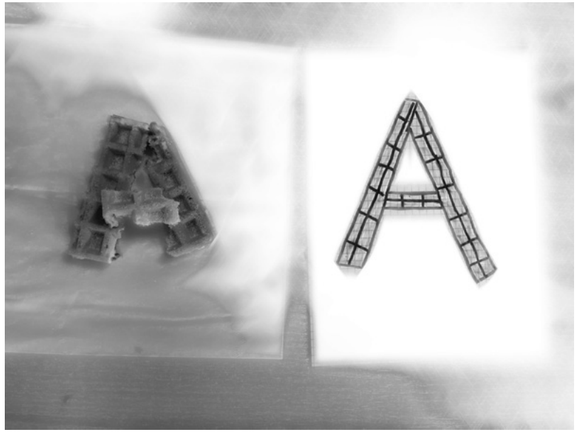




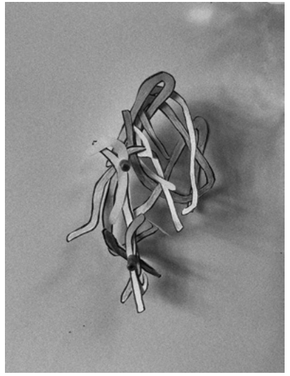


C



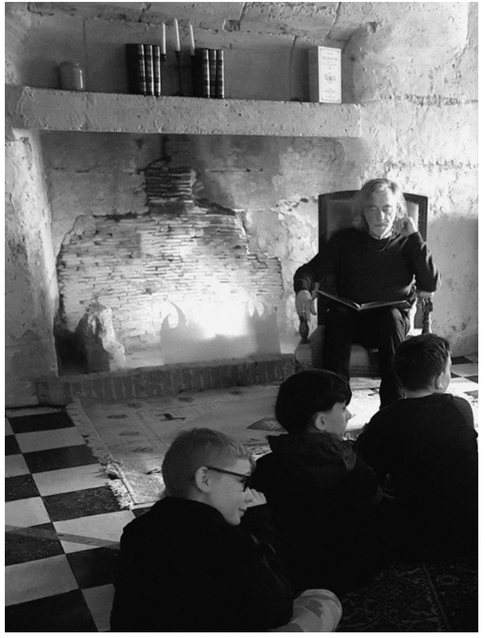


D

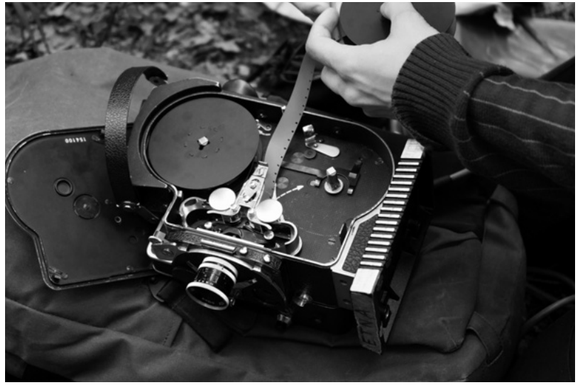




E







F



G







H



I



J









K

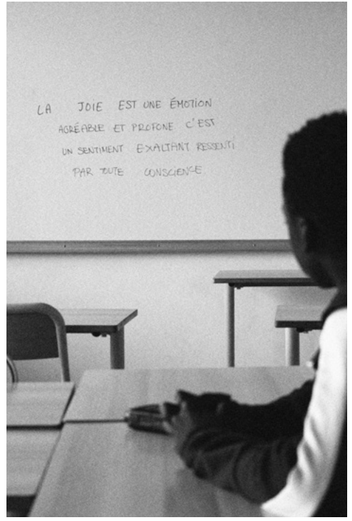


L




LA JOIE EST UNE EMOTI




LA JOIE EST UNE ÉMOTION
AGRÉABLE ET PROFONE C'EST
UN SENTIMENT EXALTANT RESSENTI
PAR TOUTE CONSCIENCE

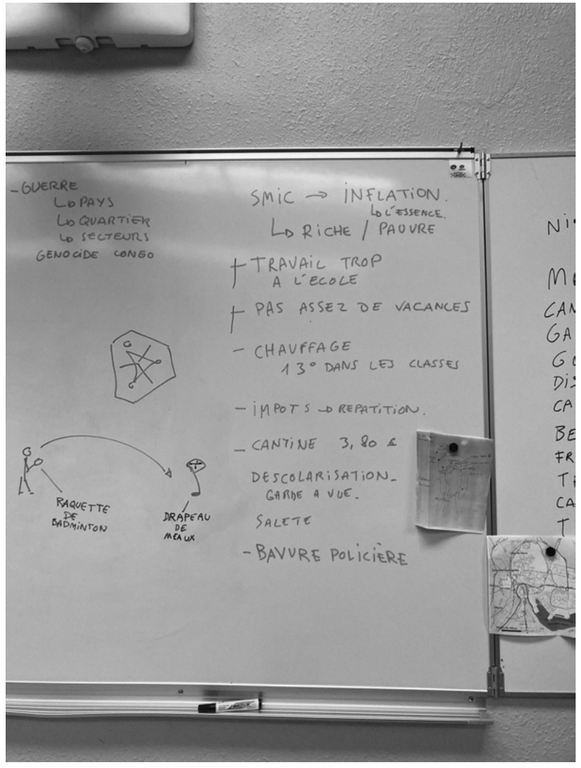




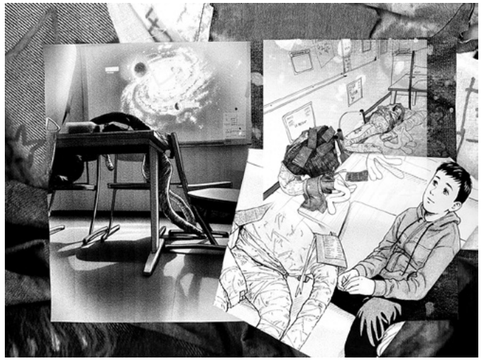


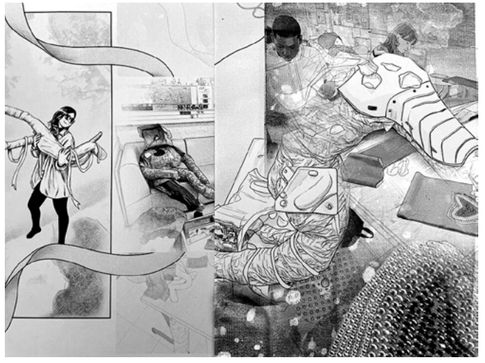



LES JEUX
De Meaux


- GUERRE
Lo PAYS
Lo QUARTIER
Lo SECTEURS
GENOCIDE CONGO
SMIC → INFLATION.
Lo L'ESSENCE.
Lo RICHE / PAUVRE
† TRAVAIL TROP
A L'ECOLE
† PAS ASSEZ DE VACANCES
- CHAUFFAGE
13° DANS LES CLASSES
- IMPOTS Lo REPATITION.
- CANTINE 3,80 £
DESCOLARISATION_
GARDE A VUE_
SALETE
- BAVURE POLICIÈRE
RAQUETTE DE BADMINTON
DRAPEAU DE MEAUX

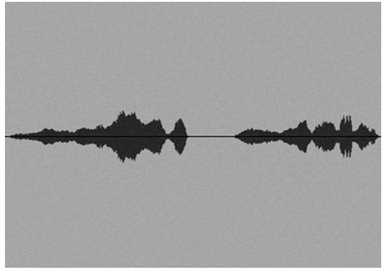
P





Q







Entretien de Louise Porte avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Quand je t'ai invitée à participer au projet Orange Rouge, avec cette idée d'une dimension festive autour du médium de la performance, est-ce que tu avais déjà une idée précise en tête ? Qu'est-ce que tu avais envie de mettre en place, au départ, dans le cadre de cette co-création ?

Louise Porte Au départ, mon intention était d'arriver avec une sorte de « mallette à outils » de la performance — entendue dans un sens très large, entre la danse, l'écriture et le théâtre. Ce qui m'intéressait, c'était la manière dont nous allions, ensemble, créer une histoire. Puisqu'il s'agissait d'un projet de co-création, j'avais envie de partager des outils que j'utilise dans ma propre pratique — des protocoles, des accessoires, etc. — pour co-construire quelque chose avec le groupe.

Les premières séances étaient pensées comme un temps de création de personnages, pour ensuite réfléchir à comment les faire exister et écrire une histoire collective. Un peu comme un cadavre exquis qui aurait pu prendre différentes formes : une performance, un film ou encore une édition. Je ne voulais pas m'enfermer dans une forme finale prédéfinie, car pour moi cela n'aurait pas été de la co-création. Je n'avais pas envie d'arriver avec trop d'attentes, pour ne pas imposer de hiérarchie implicite. Ce qui m'intéresse dans la co-création, c'est de penser collectivement vers quels résultats collectifs on souhaite aller toustes ensemble. Même si bien sûr, j'avais des envies et des idées de départ — on a toujours des attentes !

AGL Je trouve intéressante cette idée de créer des personnages comme point de départ pour construire une narration commune. C'était une manière détournée d'amener les adolescent·es à se prêter plus facilement au jeu, à s'y projeter sous le masque d'un personnage.

LP Les notions de personnage, de composition-narration entre réalité et fiction sont vraiment au cœur de mon travail. Une fois, dans *Drag Race France*, j'ai entendu un·e participant·e dire : « En étant drag, tu peux vraiment être le personnage que tu veux », et c'est vrai — ce moment de représentation ouvre un champ des possibles immense. C'est exactement ce que je ressens : lorsque je suis en représentation, j'entre dans un état particulier, où j'adore pouvoir être un personnage à ce moment-là, explorer ces questions de représentation et d'état scénique qui sont assez incroyables. C'est ce qui m'intéresse profondément dans la performance : la manière dont tu travailles sur les états de corps, et comment, d'un coup, tout devient possible dans l'espace de la représentation.

AGL Puisque tu évoquais la notion de « mallette à outils », quels outils utilises-tu pour permettre la libération ou le lâcher-prise ? Comment passer concrètement d'un état de corps à un autre ? J'ai l'impression que dans ton travail, la fête, et plus globalement la performance, sont des outils qui permettent de se dépasser ou de changer d'état. Peux-tu expliquer en quoi ce sont des outils pour toi et ce qu'ils représentent dans ta pratique ?

LP J'ai souvent été identifiée à la fête, parce que certaines de mes performances en traitent directement. Mais aujourd'hui, mon travail se concentre davantage sur le lien et le collectif : comment, en se reliant aux autres, on construit ensemble, on déplace des choses et cela nous emmène ailleurs. C'est une véritable force !

Ma pratique d'artiste et ma pratique d'artiste-intervenante sont très liées : j'y utilise les mêmes outils qui évoluent constamment. Pour nourrir mon travail, je suis moi-même allée chercher des outils ailleurs, en m'inscrivant à des formations ou ateliers, parfois complètement improbables, notamment dans le *training* corporel ou la danse. Dès que je vois un atelier, je m'y inscris. Ces expériences enrichissent directement ma pratique et me servent ensuite à écrire ou concevoir mes pièces.

Quand j'anime des *workshops*, l'un des outils de base de la performance est de mettre les participant·es en confiance, de créer un groupe qui, à la fin, pourra oser faire une représentation devant un public. Par exemple, dans les *Training Boum*, des ateliers d'exploration et de danse que je mène en collaboration avec Lee Hunebelle depuis 2023, on ne peut pas simplement arriver, faire le tour des prénoms et se lancer directement dans une boum. Ce qui fonctionne, c'est de passer un certain temps à s'échauffer en pratiquant différents exercices sous forme de jeux, de réfléchir à des protocoles qui débloquent peu à peu la confiance (en soi) et donnent la possibilité d'oser.

Cette exigence de créer un climat de confiance s'applique aussi à moi-même. En fonction de comment je suis habillée, je ne vais pas arriver à faire les mêmes interprétations. En répétition, si je ne me sens pas bien dans mes vêtements, j'ai du mal à entrer dans mes personnages, alors qu'avec mes costumes, mes masques, mes matières, et même mes sons, tout s'ouvre. Le contexte et le cadre autour de la performance sont vraiment très importants, et influencent le résultat. Par exemple, dans la salle de classe ULIS, je n'arrivais pas du tout à créer : ni elleux ni moi n'étions à l'aise. J'ai donc demandé au collège d'investir d'autres espaces pour pouvoir développer le projet. De même, un *workshop* avec ou sans restitution ne produit pas du tout la même dynamique de groupe. En performance, les outils que l'on utilise façonnent directement les états de corps. Selon ce que l'on souhaite composer, il faut aller chercher les bons outils pour y accéder.

AGL Dans ton travail, l'un des composants principal est aussi la transformation : changer d'état de corps pour pouvoir se permettre, ou au contraire en se le permettant.

LP Il y a une forme de métamorphose qui s'opère quand on met, par exemple, un masque. Mais des fois cela tient vraiment à presque rien : juste le fait de mettre un faux ongle peut tout changer. C'est souvent très psychologique, en tout cas pour moi. Il suffit parfois de très peu pour basculer d'un état à un autre.

AGL Il faut qu'il y ait quand même un déclic.

LP Dans mon processus, oui. Après, tout dépend de l'image que tu veux créer. J'ai déjà fait des performances où j'étais simplement en short et en t-shirt — rien qui ressemble, de l'extérieur, à un costume. Mais pour moi, c'était quand même une parure. Les choses n'ont pas toujours besoin d'être « fantastiques ».

AGL Tu évoquais l'importance des liens et du collectif au sein de ta pratique. D'après ton expérience, qu'est-ce qui permet — ou empêche — de faire groupe ?

LP Mes groupes, mes collaborations, sont toujours nés de discussions. Cela commence par une conversation, puis les cerveaux s'animent, les idées fusionnent, et l'envie de composer à plusieurs apparaît.

J'ai expérimenté beaucoup de formes de groupes différentes. Par exemple, avec une amie, on s'est inscrites dans une chorale. En arrivant, on s'est tout de suite dit que l'on avait vraiment envie de faire partie de ce groupe qui questionne le rapport aux liens, à l'autogestion et au militantisme. Mais on s'est rendu compte que, pour faire partie de ce groupe, il fallait nécessairement passer par des rencontres individuelles. Un groupe n'existe pas en soi : il se construit à partir de plusieurs relations particulières, qui finissent par constituer un groupe.

Dans mon travail, la question du lien, de la collaboration, et de « qu'est-ce qui fait groupe ? Et comment ? » reviennent beaucoup et pour plusieurs raisons. Déjà, parce que j'écris des histoires et que je trouve que créer un récit à plusieurs ouvre toujours davantage de possibilités. Cela te sort de ta zone de confort, cela t'emmène ailleurs. Et je pense que l'on a besoin d'être emmené·es ailleurs pour sortir de sa propre subjectivité, même si elle peut être parfois nécessaire. Ensuite, pour moi, se relier, c'est aussi se donner de la force, du soutien, des encouragements, de l'ouverture. Le milieu de l'art contemporain peut être dur et compétitif. Moi, j'ai plutôt envie de faire équipe. C'est pour cela que, quand je suis invitée dans une exposition, j'aime de plus en plus convier d'autres artistes quand cela est possible : créer des collaborations, ouvrir les réseaux, faire circuler les pratiques.

Il y a aussi des groupes que j'ai constitués volontairement, parce que l'on avait envie de créer ensemble. Et puis d'autres collaborations qui sont nées d'invitations. Par exemple, quand Émilie d'Ornano m'a invitée pour exposer en duo avec Harold Lechien, à Kommet, à Lyon : nous ne nous connaissions pas du tout. Nous faisons toustes les deux de l'installation, et assez vite, nous nous sommes dit que cela n'avait aucun sens de produire chacun·e de notre côté. Alors nous avons imaginé l'exposition ensemble. Et c'était vraiment joyeux : cela a emmené notre travail dans quelque chose que nous n'aurions pas pu faire seul·e, mais qui fusionnait complètement. C'est exactement ce qui m'intéresse : comment une image collective peut naître sans que l'on se soit choisi·es au départ, sans lien préexistant, et pourtant former un groupe, collaborer.

Et puis il y a les groupes déjà constitués comme à Orange Rouge. Cela pose d'autres questions car tu es extérieur à ce groupe et tu viens intervenir en son sein. Et parfois, ce groupe ne « fonctionne pas » en tant que groupe : les individualités qui le composent ne parviennent pas à se rencontrer, à se lier. Dans cette classe, il y avait des tensions, des confrontations, une forte appréhension du regard de l'autre. Je n'ai pas réussi à faire groupe. J'ai pu créer des moments d'échanges individuels, en petits sous-groupes, dans des espaces plus intimes, mais dès que tout le monde était réuni, le groupe n'arrivait pas à exister dans quelque chose de constructif ou de réellement collaboratif.

AGL Au final, comment as-tu réussi à te positionner dans ce projet, malgré les nombreuses tentatives échouées et les obstacles rencontrés ?

LP Quand je suis arrivée sur ce projet, je pensais avoir plein d'outils — et c'est le cas ! — pour créer du lien et constituer un groupe. En acceptant de participer à Orange Rouge, je ne m'étais même pas posé la question : pour moi, c'était évident que ce serait possible. Je n'avais jamais été confrontée à la difficulté de faire lien dans un groupe. Enfin, si, j'avais déjà été confrontée à ce type de situation, mais nous y étions quand même parvenu·es grâce aux outils liés à la danse et au théâtre physique qui sont de « sacrés » outils pour créer du lien et déconstruire le jugement ainsi que l'appréhension du regard de l'autre. Dans ce projet, je n'ai pas réussi à transmettre ce que j'avais envie de leur partager. Tout le côté collaboratif et collectif n'a pas fonctionné.

Au début, j'y allais avec ce que j'avais prévu, mais cela n'a pas duré longtemps. Lors de la première séance, par exemple, nous travaillions autour de l'écriture et de la récolte d'histoires, et une élève m'a dit : « Moi, je n'ai pas envie de te raconter ma vie. » Je l'ai totalement comprise, car moi non plus, je n'aurais peut-être pas eu envie de partager ma vie personnelle. Cette remarque m'a fait réfléchir sur notre rôle d'artiste-intervenant·e. Parfois, on se retrouve à penser que notre mission est de changer quelque chose, de semer des graines. Mais je crois que l'essentiel, que ce soit dans l'art ou dans le soin, c'est de ne rien attendre de notre intervention. Il ne s'agit pas d'espérer transformer quoi que ce soit, car ce n'est peut-être ni le but ni notre rôle.

Cela m'a aussi confrontée à ce qui se jouait dans ce groupe. Dans cette classe, il y avait tout un rapport au fait « d'être en ULIS » : être catégorisé·es comme différent·es et ressentir de la honte par rapport à cette différence. Iels éprouvaient aussi une certaine gêne vis-à-vis du projet, liée justement au fait d'être en ULIS. Cela m'a amenée à réfléchir à ce que signifie vraiment intervenir et à remettre en perspective notre rôle : nous arrivons et repartons, alors que pour elleux, c'est leur vie. Cela interroge aussi profondément sur ce qu'est une rencontre.

AGL C'est une bonne question, parce que dans ta pratique, tu évolues auprès de nombreux groupes différents. Même lorsque la rencontre se produit, que la « sauce prend », cela reste toujours temporaire. Mais que fait-on lorsque cela ne fonctionne pas ? Que signifie une rencontre manquée ? Et qu'attend-on réellement d'une rencontre, sachant qu'elle comporte toujours une temporalité, plus ou moins longue ?

LP Avec ce groupe, il y avait une attente : que ce soit une rencontre constructive, parce que la spécificité d'Orange Rouge est de faire œuvre collective. Cela biaise forcément la rencontre. J'y allais d'entrée avec l'idée : « Il faut que je fasse œuvre collective avec ce groupe ». Et ce sont des notions très importantes dans mon travail : qu'est-ce qu'un vrai travail collectif, collaboratif, non hiérarchique ? Je prends l'exemple de la recette : quand je travaille avec des collaborateur·rices, chacun·e apporte ses ingrédients, pour ensuite cuisiner ensemble et créer un plat à manger ou servir ensemble. Là, ce qui s'est passé, c'est que je suis arrivée avec plein d'ingrédients, les élèves en ont peut-être apporté quelques-uns, mais ensuite c'est moi qui avais tous les éléments pour faire le plat seule. Ce fonctionnement ne correspond pas à ce que j'attends d'une vraie collaboration.

AGL Tu t'intéresses aussi beaucoup aux émotions et aux états de corps. Par exemple, tu fais des points météo dans tes ateliers, parce que l'humeur et la façon dont on se sent peuvent influencer notre manière d'agir et de se comporter au sein d'un groupe.

LP Ce projet a été houleux, parfois dans la tempête, mais il y a aussi eu des moments de soleil. En fait, on ne savait jamais comment allait se passer une séance. Parfois, tout se déroulait super bien, et je me disais : « Parfait, on a enfin trouvé les bons outils, on va pouvoir continuer sur cette énergie et avancer collectivement. » Mais cela ne durait jamais.

En réalité, cela dépendait beaucoup des états corporels des élèves et de leur journée, de moments de leur vie personnelle que je ne détenais pas. C'est pour cela que, quand je fais des *workshops*, on commence et termine toujours par un point météo pour parler de ces états individuels, qui n'appartiennent pas forcément au groupe. Ici, il y avait trop de facteurs extérieurs à la situation qui m'échappaient et qui échappaient à l'atelier.

Il y a une séance que j'attendais particulièrement, celle où j'ai apporté le *looper* et tout un tas de matériel incroyable et euphorisant pour faire de la musique : micros, baguettes, accessoires, etc. Je m'étais entraînée sur le *looper*, j'avais appris exprès à m'en servir pour cet atelier. J'avais vraiment hâte ! Je voulais leur vendre du rêve, qu'iels soient fièr·es et heureux·ses, que cela leur apporte quelque chose de fort. Mais c'est là que j'avais trop d'attentes. J'aurais dû en avoir moins.

AGL Tu avais envie de les rencontrer.

LP Oui, j'avais vraiment envie que l'on crée une aventure collective. Je savais que l'on allait passer du temps ensemble, et le temps, pour moi, c'est précieux. Le temps que je passe avec mes ami·es, par exemple, il est précieux. Donner du temps aux choses, créer de l'espace aux choses, c'est important. Ce sont des choix que l'on fait. Donc le temps que j'allais passer avec cette classe, je voulais qu'il soit à la fois agréable, constructif, dans l'échange et le partage.

Pour revenir à cette séance avec le *looper*. J'avais vraiment envie de leur faire plaisir. Mais ce n'est pas parce que tu viens avec une mallette de paillettes et de perruques que le moment va être festif et fantastique. Une rencontre, ce n'est pas cela. Il faut faire attention aux attentes que tu poses sur cette rencontre. C'était une des séances que j'attendais le plus, où je pensais qu'il allait se passer le plus de choses, et paradoxalement, c'est celle que j'ai le moins bien vécue. C'était vers la fin, nous commencions à mieux se connaître, je pensais avoir plus d'outils pour faire avancer les choses. Mais le *looper*, c'est hyper intimidant. La voix et le chant aussi. Il y a eu des moments « chouettes », comme un échauffement très vivant où je sentais qu'iels étaient motivé·es. Mais prendre le micro, devoir dire des paroles que tu as écrites, cela crée un rapport à la création complexe. Au final, c'est à la fois beaucoup d'heures et pas assez du tout pour créer une vraie rencontre avec un groupe comme celui-ci.

AGL Il a manqué de temps.

LP Oui, mais pour autant j'avais vraiment hâte que cela se termine aussi. C'était trop éprouvant : le rapport au refus, à la confrontation.

AGL À l'échec ?

LP À l'échec, oui.

AGL Il y avait trop de honte, trop de gêne, pour qu'il se passe quelque chose cette journée-là, et les autres.

LP Il y a quand même eu de belles pistes. Par exemple, j'ai plein de « c'est gênant », de petites chansons autour de la gêne. Pendant un atelier, je leur ai dit « il ne faut pas avoir honte », et une élève, Yasmine, m'a répondu : « Mais tu ne sais pas ce que c'est d'être en ULIS ! » C'était super, parce que cela m'a remise à ma place d'adulte extérieure à leur vie.

J'ai déjà mené des projets avec des élèves qui, le premier jour, étaient complètement paralysé·es, incapables de parler, avec des plaques rouges sur le visage, et qui, à la fin, se retrouvaient au centre de la scène avec une présence incroyable.

Là, il y a eu aussi des moments d'euphorie, où tout le monde s'emparait des costumes et les portait ensemble. Ces instants-là, ces pépites, je ne veux pas les oublier non plus, mais c'était très furtif. Il y avait toujours cette prise de recul soudaine : « Qu'est-ce que je suis en train de faire ? » « Et hop », iels s'arrêtaient, remettaient leurs chaussures et sortaient de la salle, refusant de continuer. Pour qu'un vrai débloquage se fasse, il faut du temps, laisser les choses s'étirer.

AGL J'ai l'impression que, quel que soit l'état de corps de départ, tu cherches souvent à emmener les participant·es vers un état particulier, lié à la fête, à l'euphorie, à la jubilation. Est-ce qu'il y a un état de corps spécifique que tu vises à atteindre à travers ton travail ?

LP C'est une bonne question. Ma seule attente est que les personnes soient content·es d'elleux-mêmes, du personnage qu'iels parviennent à créer. C'est cela qui est constructif. Je n'ai pas d'autres attentes. D'après moi, tous les états de corps sont beaux : la vulnérabilité, la joie, l'euphorie, la tristesse, la colère, etc. Je me souviens d'une étudiante très timide, qui se cachait derrière ses cheveux. Lors d'un exercice où il fallait choisir une musique et l'interpréter comme si on était une star, elle a pris le micro. Et là, tout le monde est resté bouche bée : c'était incroyable ! Puis, dès que la musique s'est arrêtée, elle a retrouvé sa posture initiale, ses cheveux, son regard. Tout a re-disparu.

AGL Tout s'est refermé.

LP Et c'est typiquement ce qui me fascine dans la performance. Quand tu transmets ces outils de performance, il y a toujours cette dimension d'oser, de se dépasser. C'est cela que je cherche avant tout. Dans les *Training Boum*, il y a souvent des personnes qui me disent : « Je ne pensais pas que j'étais capable de faire ça. » Et c'est exactement ce que j'avais envie de partager avec cette classe.

AGL Tu mentionnais que tu avais envie que le projet s'arrête à la fin. Il y a aussi ton état de corps à toi à prendre en compte. Comment, au fur et à mesure de la rencontre forcée et de la mise en échec, tu te sentais.

Ton travail, dans la manière dont il crée du lien, est aussi politique, d'une certaine manière. À travers la fête, la joie, le collectif, tu nous montre à quel point il est important de faire monter collectivement de l'energie pour se la rendre. Dans ce projet, tu te trouvais, au fond, en déperdition d'énergie.

LP Oui, carrément, cela m'a fait drôle. Je n'arrivais plus à mettre le jus que je suis capable de mettre.

AGL Pour qu'il y ait rencontre, il faut qu'il y ait de l'envie. Tu disais être arrivée avec plein d'envies, mais faut-il encore que cette envie soit partagée. Cela touche aussi à la question du consentement.

LP Mais à quel point elleux le sont, consentent·es ? Il y avait tellement cette appréhension : l'idée que s'iels participaient à ce projet, c'était parce qu'iels étaient en ULIS. Cela créait une étiquette de plus. Parfois je voyais bien qu'iels étaient vraiment content·es que l'on arrive pour les ateliers, mais je sentais une forme de retenue. Cela interroge la notion de normes, ce désir de normalité que portent ces enfants en elleux, dans une société qui impose si fortement la normativité.

AGL Est-ce qu'il y a eu quand même des moments où iels ont été fièr·es d'elleux pendant ce projet ?

LP À un moment, nous sommes allé·es voir l'exposition Orange Rouge de l'année précédente. Je voulais leur montrer concrètement ce que l'on était en train de construire ensemble. C'était une bonne manière de dire : « Voilà pourquoi on passe du temps ensemble. » Pendant cette visite, j'avais prévu de faire des portraits de chaque élève, pour qu'iels puissent ensuite redessiner dessus pour créer des costumes. J'étais encore dans mon idée de personnages, avant d'abandonner ce navire. Au début, iels ne voulaient pas du tout poser — enfin, pas toustes. Et puis finalement, nous avons réussi à faire ces photos. Le lendemain, quand je leur ai montré les portraits, cela a vraiment apaisé la situation. Iels étaient trop content·es de se voir, de comprendre : « Ah d'accord, c'est ça qu'on est en train de faire, et voilà ce que ça peut donner. » Iels étaient fièr·es du résultat.

Et ce qui est drôle, c'est que ces photos sont hyper simples : juste elleux, devant un mur blanc d'un bâtiment industriel, en tenue normale. Alors que moi, j'étais arrivée avec une malle à outils pleine d'artifices, parce que j'adore dans mon travail travailler sur des opposés, créer des rencontres entre l'artifice et la nature, le réel et la fiction, le burlesque et l'apocalypse. J'aime mettre ces mondes-là en collision. Et finalement, ce qui leur a peut-être le plus plu, c'était le protocole le plus simple : juste être elleux-mêmes. C'est peut-être là que la rencontre ne s'est pas faite : j'avais trop d'attentes, trop d'envies, quand en réalité iels avaient besoin d'autre chose, quelque chose de beaucoup plus simple.

Alexandra Goullier Lhomme Je les oppose volontairement, mais dans ton travail, je trouve qu'il y existe déjà une rencontre au niveau des médiums. D'un côté, il y a une réflexion sur la picturalité et la couleur, et de l'autre, une attention portée au corps, à la chorégraphie et au mouvement. J'aimerais donc savoir comment ces deux axes de recherche s'entrelacent dans ta pratique. Comment dialoguent-ils? Se complètent-ils l'un l'autre? Et est-ce que l'un a précédé l'autre?

Diane Chéry C'est la peinture et le dessin qui sont venus au tout départ. La danse est arrivée plus tard, au lycée. Assez vite j'ai ressenti le désir de relier mouvement, corps et peinture, sans savoir exactement comment. Je réalisais beaucoup de dessins d'observation que je modifiais ensuite pour être dans un registre de lignes abstraites et de gestes calligraphiés. Ces écritures sont devenues un point de départ, une matière à chorégraphier, comme des tracés à déployer dans l'espace: des dessins-partitions.

C'est vraiment à la fin de mes études que j'ai réussi à donner une forme plus aboutie à cette rencontre de pratiques. Au départ, je peignais beaucoup sur châssis, mais j'en percevais les limites. J'ai eu alors envie de toiles plus grandes, capables d'accueillir des gestes amples et une dimension corporelle. De là, le travail performatif est vraiment venu soutenir les images que j'avais envie de donner à voir. Les tableaux abstraits — formes, matières, couleurs — se prolongent à travers les mouvements lents et contemplatifs de performeur·euses drapé·es de tissus colorés.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant la danse elle-même ni la question de l'origine du geste ou de la chorégraphie, mais plutôt la mise en scène de tableaux vivants, où tissus et corps se déploient dans l'espace. Une chorégraphie où les performeur·euses sont envisagé·es comme des formes, des éléments picturaux.

AGL Pourrais-tu revenir sur ton attrait pour l'abstraction? Qu'est-ce qui te porte dans ces formes, qui sont à la fois des gestes et des partitions?

DC Je m'amuse plus lorsque je ne prémédite pas ce que je vais peindre, quand il n'y a pas de sujet en particulier. J'éprouve davantage de plaisir à laisser une peinture se construire de manière intuitive, dans un rapport proche de l'improvisation que je retrouve dans la danse. C'est intéressant d'ailleurs, il y a une sorte d'inversion entre, justement, ce côté très improvisation que je peux avoir dans mon rapport à la peinture et l'emploi de la danse, de la chorégraphie qui se construit pour donner à voir des images, des peintures, des tableaux vivants. L'abstraction, pour moi, permet de rester dans cet état de présence, dans quelque chose de vivant.

AGL Quand tu as commencé à travailler sur le projet Orange Rouge, quelles étaient tes envies ou tes premières intuitions?

DC C'était une expérience nouvelle pour moi: le fait de penser un travail collectivement, d'en être toustes les auteur·rices, tout en l'orchestrant, c'était inédit. Ce qui m'intéressait, c'était que ce ne soit pas de l'enseignement à proprement parler, mais plutôt une véritable expérience collective. J'avais envie de me déplacer ailleurs, d'explorer un nouveau terrain.

Et puis, ce que je trouvais très beau, c'était que le projet s'inscrive dans la société, en permettant à un public extérieur au milieu de l'art contemporain, en situation de handicap, de réaliser une œuvre. Cela touchait un endroit qui m'intéresse profondément, au-delà de mon travail individuel.

AGL Qu'est-ce que tu as proposé concrètement à ce groupe d'adolescent·es?

DC Je leur ai proposé de réaliser des peintures collectives rassemblées sous forme d'un livre en tissu. Un très grand livre de quatre mètres sur deux une fois ouvert. L'idée était de pouvoir ensuite performer ce livre dans un espace, de tourner les pages ensemble et de déambuler à l'intérieur, en utilisant la matière visuelle et picturale comme un point de départ pour chercher autour du corps et créer des gestes. Ce qui est en réalité assez proche du début de ma pratique, quand j'ai commencé à lier le dessin et le mouvement.

AGL Et comment tu leur a transmis cette démarche? Comment avez-vous réussi a mettre en place ce projet commun?

DC Au tout départ, nous avons commencé par définir ensemble ce qu'était une forme abstraite. Je leur ai proposé de venir au tableau, chacun·e à leur tour, pour en dessiner une. Le reste du groupe devait ensuite dire si c'était, ou non, une forme abstraite, pourquoi, et s'il était possible d'y reconnaître des choses. Sachant qu'une forme géométrique identifiable n'en faisait pas partie. Nous sommes donc arrivé·es à la conclusion qu'une forme abstraite était une forme qu'on ne pouvait pas vraiment nommer, qui ne définissait rien de précis, mais qui pouvait avoir des particularités au niveau du contour. Donc des formes plus ou moins souples, arrondies ou pointues. Il était possible de donner une intention à cette forme, mais sans que cela vienne définir quelque chose.

Ensuite, nous avons réalisé, sous forme de jeu, des peintures collectives. Chaque enfant avait une couleur, et les feuilles circulaient de l'un·e à l'autre. Pour ces réalisations, je leur proposais une sorte de chorégraphie, ou plutôt une partition de formes: faire une toute petite forme, une très très grande, entourer la précédente, etc. Chacun·e pouvait interpréter librement la consigne. Cela rendait les différences d'échelle et d'intention très intéressantes — une «petite forme» pour l'un·e pouvait paraître «très grande» pour un·e autre.

Il y a aussi eu des temps d'observation autour des grandes peintures collectives: on prenait le temps de les regarder, d'en discuter, de comprendre comment chacun·e percevait l'équilibre ou la cohérence d'une composition. Cela m'a permis d'analyser plus finement ce qui fait qu'une composition «tient», même si cela reste subjectif, afin de pouvoir les guider, sans jamais orienter le résultat.

AGL Ce que je trouve intéressant dans le processus que tu leur as proposé, c'est que tu les as poussé·es à ressentir et à affirmer leurs subjectivités à travers une simple donnée: Qu'est-ce qu'une forme? Qu'est-ce qui ne l'est pas? Comment définir, ou peut-être même se définir?

Pourrais-tu revenir plus précisément sur les rapports entre les formes et entre les élèves? De la collaboration qui s'est passée sur le tissu et des difficultés éventuelles que cela a pu entraîner?

DC Dans la collaboration que je leur avais proposée, chaque élève déposait sur le tissu une forme colorée en suivant une consigne, puis se déplaçait vers la page suivante. Lors d'une des premières séances, un élève a touché la couleur de son camarade. Comme elle n'était pas sèche et que le tissu diffuse avec l'eau la couleur, il y a eu un mélange qui s'est opéré. La première forme a donc été altérée, du moins modifiée par la seconde. Cela a provoqué une réelle frustration chez la personne dont la forme avait été modifiée. C'était un moment très intéressant, parce qu'il m'a permis de comprendre que nous n'étions pas simplement en train de juxtaposer des formes individuelles, mais bien de composer ensemble, dans la perspective d'une œuvre collective. En proposant ensuite à cet élève d'aller, à son tour, peindre et transformer la forme d'un·e autre, la dynamique s'est apaisée et le geste a été plus accepté. Je ne m'attendais pas du tout à ce genre de réaction. Finalement, les temps d'échange et de discussion prenaient autant de place que la création elle-même — et c'est en cela que cette expérience a été vraiment nouvelle et passionnante pour moi.

AGL Il y a presque une forme d'identification entre les êtres qui produisent les formes et les formes elles-mêmes. Une sorte d'effet miroir. Quand tu expliquais comment vous aviez tenté de définir ensemble ce qu'était l'abstraction — ces formes différenciées, non définies — j'ai trouvé ça très beau parce qu'il y a là quelque chose qui touche à la fois à la question de nommer et à celle de la norme. Nommer, c'est définir: un carré, un cercle, un triangle, etc. Et s'intéresser justement à tout ce qui échappe à ces définitions fixes, à ce qui reste ouvert et différent, me semble profondément lié aux spécificités de cette classe.

En parallèle de ta pratique, tu enseignes aussi le dessin. Même si ici le cadre était tout autre — celui de la co-création, et non de l'enseignement, as-tu remarqué des spécificités particulières dans cette collaboration? Notamment par rapport aux autres groupes avec lesquels tu as déjà pu travailler?

DC Oui, tout à fait. Et c'était aussi intéressant d'en discuter avec Corinne, l'enseignante qui m'a accompagnée dans ce projet et qui connaissait bien mieux les adolescent·es que moi. Par exemple, il y avait un élève qui ne pouvait pas s'empêcher d'encercler les formes des autres, de dessiner autour de celles déjà réalisées plutôt que de créer des formes isolées. Corinne y voyait peut-être une manière d'exprimer un besoin, ou une surprésence autour de lui. Chaque élève avait ses spécificités.

J'ai aussi observé des élèves très timides ou renfermé·es sur elleux-mêmes, et c'était beau de voir comment une simple consigne pouvait leur permettre de s'ouvrir. Par exemple, leur demander de faire un trait beaucoup plus grand que d'habitude, un geste ample qui traverse toute la page, les obligeait à aller au-delà d'elleux-mêmes. C'était comme si la forme ou le trait devenait une prolongation de l'être qui la peignait.

Dans l'enseignement en général, la plupart respectent les consignes à la lettre — mais pas toujours. Il y a aussi des personnes, même adultes, à qui je propose une consigne, et pour

qui c'est tout simplement impossible. Iels font l'inverse, presque malgré elleux.

AGL Donc finalement cela en dit beaucoup sur les personnes.

DC Oui, cela en dit énormément. Et c'est justement ce que je trouve fascinant : observer où chacun·e choisit de se placer — au centre, dans un petit coin de la page —, quelle place iel s'autorise à prendre dans l'espace du papier. Voir aussi ce qu'iels se permettent : dessiner très grand, ou au contraire tout petit.

AGL Comment cette collaboration picturale s'est-elle retranscrite en mouvement ?

DC C'est un aparté, mais le fait que je n'ai volontairement pas nommé le fait qu'on allait «danser», mais plutôt qu'on allait produire des formes avec le corps, cela a permis que les formes passent réellement par le corps, qu'elles se produisent. Le simple fait de nommer différemment, d'employer un terme plus large, moins défini, c'était important pour elleux.

La page était déployée à nos pieds et je leur proposais de redessiner d'abord avec la main les formes présentes, puis avec d'autres parties du corps. Comment redessiner une forme complètement biscornue avec le bassin, ou avec le genou, ou le pied. Il y avait donc des déséquilibres, et ça les amenait dans des états de corps nouveaux. Je leur ai aussi proposé de circuler, de marcher sur certaines lignes : de redessiner les tracés par leurs déplacements dans l'espace.

AGL La partition picturale, qui traverse toute ta pratique, permet d'induire le mouvement, mais aussi de le faciliter en quelque sorte. C'est comme tirer un fil déjà existant, qu'on déroule, qu'on lit et qu'on interprète — sans avoir à l'extirper de soi-même. Une sorte de guide à suivre. Cela a-t-il aussi permis d'atténuer les différences entre celleux qui étaient plus timides et les autres ?

DC Comme tout le monde jouait le jeu et avait envie de participer à ce moment-là, la timidité se voyait beaucoup moins. Cela faisait partie de la consigne donc finalement, on osait plus y aller.

AGL Comment s'est passé la réalisation du film performatif ?

DC Nous avions répété les mouvements dans la salle de classe, donc dans un espace fermé, clos, non visible par les autres élèves. Là, nous étions dans un environnement ouvert, un grand terrain visible depuis la cour de récréation. En plus, un cours d'EPS imprévu est passé autour de nous à un moment, ce qui a été «challengeant» pour elleux. Je n'avais pas suffisamment anticipé que l'impact du regard des autres pouvait être si fort, et cela a rendu le démarrage un peu plus compliqué.

Au départ, j'avais vraiment pensé à chaque enfant, chaque page avec des gestes déjà expérimentés ensemble. Mais finalement, tout a été beaucoup plus flexible par rapport au moment. On a retravaillé, remis en scène ces expérimentations : tourner les pages, courir, traverser le livre, faire son contour, dessiner les formes dans l'espace.

AGL J'aimerais revenir sur ton choix du format du livre, qui, par sa taille, induit forcément d'être à plusieurs pour le manipuler.

DC Oui, c'est un livre gigantesque, donc tourner une page seul demande de le faire en plusieurs temps. Être deux est plus faisable, et parfois nous tournions même la page avec tout le groupe. Je voulais un format qui permette à la narration de se faire, non pas par des mots ou du texte, mais par les corps des élèves qui se déplacent. Comme si chacun·e d'entre elleux était un personnage et que les narrations se créent directement dans l'espace de la page. Le livre devient espace scénique, et vice versa.

AGL Pour compléter les différents éléments qui composent ce travail, je voulais revenir sur la question du costume : toustes les adolescent·es étaient costumé·es et vous aviez fabriqué les costumes ensemble. Quel rôle joue le costume, en général, dans ton travail ?

DC En général, j'aime gommer l'individualité, dans le sens où iel puisse se fondre dans la couleur ou dans le décor — des sortes de trompe-l'œil pour ne pas tout de suite remarquer qu'une personne est là. Le camouflage revient souvent dans mon travail : avoir un fond, un espace tendu au sol, coloré, et jouer avec le corps qui s'y abstrait par la couleur, qui se confond avec le fond.

Là, clairement, cela a permis — même si je ne l'avais pas forcément prévu — de sortir un peu de l'image de soi. Iels avaient toustes des masques, notamment pour des raisons pratiques : je n'avais pas forcément les droits à l'image de toustes. Mais finalement, porter ce masque les a aussi rendu·es plus à l'aise face au regard des autres et leur a permis de se permettre davantage de choses. C'était aussi une manière d'habiter pleinement le travail plastique de la peinture, de sortir des vêtements standardisés, de marques connues. Pour moi, c'était important.

AGL Tu avais même pensé aux chaussettes.

DC Oui, pour éviter qu'iels soient ni pieds nus ni en chaussures, il a fallu trouver une alternative. Être pieds nus était difficile, il y avait une certaine pudeur, et marcher sur le tissu représentait un vrai défi pour certain·es. J'ai alors proposé qu'on réalise ensemble des chaussettes. C'est d'ailleurs la seule création qu'iels ont réalisée individuellement, où personne ne venait réintervenir après elleux. C'étaient leurs chaussettes, iels les ont récupérées à la fin et les ont gardées en souvenir. Et j'avoue qu'iels ont été aussi très content·es de pouvoir créer leur paire sans être envahi·es, et sans que ce soit absolument collectif. Iels ont pensé leur objet à elleux, et c'était plus simple.

AGL Comment envisages-tu généralement la collaboration dans tes projets ? Notamment dans ton travail de performance, où tantôt tu incarnes ou fais incarner les mouvements par d'autres personnes. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce travail collaboratif ?

DC Il y a plusieurs choses. Ce qui me fait vraiment plaisir, au-delà du travail en lui-même, c'est de partager des moments ensemble. Ce que je préfère dans les temps collectifs, ce sont tous les à-côtés : les pauses déjeuner, les discussions sur la vie ou les échanges qui suivent juste après une représentation. J'aime beaucoup permettre des temps de réunions, comme l'organisation de grands dîners par exemple, où chacun·e peut s'exprimer et échanger sur l'expérience vécue collectivement. Dans un de mes derniers projets, ce sont les temps d'essayage des costumes qui ont permis de prendre ces temps d'échange. Ce sont des temps communs qui font pleinement partie du projet, mais qui ne sont pas visibles lors de la performance.

En général, je sais assez bien ce que je veux et j'ai du mal à créer de manière collective. Je m'en suis rendue compte en faisant partie d'un collectif : à la fois, cela me permettait d'aller dans des endroits où je ne serais pas allée par moi-même, mais cela impliquait aussi beaucoup de compromis. Je prends plus de plaisir à créer les images que j'ai envie de rendre visible, mais cela m'intéresse aussi de travailler avec d'autres parce que mon travail implique souvent des images avec plusieurs corps.

Dans les temps de recherche commune, je propose souvent des directions : chercher des formes pour abstraire le corps, éviter des intentions trop précises ou des gestes trop indicatifs. Un dialogue s'instaure ensuite avec les propositions des interprètes qui me permettent d'affiner mon regard et de mieux les guider. On cherche alors ensemble.

Parfois, j'ai des images très simples où c'est la couleur, et comment je veux qu'elle évolue, qui va induire le mouvement. Ce n'est alors ni une création entièrement mienne ni celle de l'interprète : c'est plus fluide, logique, un passage par telle ou telle forme pour aller d'un point A à un point B.

AGL Du coup, ton travail collaboratif relève davantage de l'interprétation. D'une position presque de chorégraphe où tu conçois une partition commune — souvent induite par la couleur et les formes — à l'intérieur de laquelle chaque individualité peut s'exprimer librement ?

DC Oui. Après, cela dépend vraiment des pièces. Parfois, tout est très cadré, et dans ces cas-là, c'est moins stimulant pour les interprètes, car tout est déjà très défini et imposé. Une partition dans laquelle n'importe qui pourrait prendre cette place. Où le rôle des interprètes se limite à des corps endormis qui se retournent, roulent, apparaissent, et où la couleur se déploie.

AGL Dans le contexte d'Orange Rouge, est-ce que pour toi l'œuvre finale est une œuvre de co-création ?

DC Oui, elle l'est. Aussi parce que mes propositions se sont vraiment construites grâce au groupe, pour elleux. Et qu'il y a des choses que je n'ai pas maîtrisées non plus.

J'ai l'impression d'avoir été plutôt une cheffe d'orchestre, tout en laissant chaque instrument, chaque son, s'exprimer à sa manière.

AGL Pour revenir à une notion que j'aurais aimé approfondir : quand tu parles de «cheffe d'orchestre» qui coordonne différents instruments ou notes, je trouve qu'il y a dans ton travail une véritable volonté d'invoquer des émotions variées. Je pense notamment à ton usage de la couleur. Tes couleurs sont très expressives et, renforcées par le mouvement, elles semblent avoir la volonté de transmettre une large palette d'émotions. Est-ce que tu peux me parler de l'importance des émotions dans ton travail ? Et de comment tu arrives à atteindre ces notes — ces cordes sensibles ?

DC Je pense que cela se situe à un niveau encore inconscient. En revanche, ce qui me guide, c'est aussi de permettre au spectateur·rice d'entrer dans un état de contemplation. Mon travail porte beaucoup autour des questions de l'apparition : faire émerger une couleur, une forme, qui peut évoluer, se transformer, se métamorphoser.

Je m'inspire beaucoup de la nature. Par exemple, en tentant de retranscrire le ciel, ses couleurs, ses formes et ses mouvements à peine perceptibles, qui évoluent sur un temps long, sans que l'on s'en aperçoive.

AGL Finalement, tu donnes à voir, tu rends visible certaines choses que tu as observées et que tu retranscris à travers ton travail.

DC Oui, mais ça, je ne l'ai vraiment conscientisé que plus tard. Aujourd'hui c'est assez clair, mais ça ne l'a pas toujours été. De même, une graine qui pousse, germe, éclot, s'ouvre ou se referme, ce genre de formes se retrouvent aussi dans les costumes, qui peuvent s'étendre, se replier, avec une matière fluide. Cela me permet qu'un tableau puisse se transformer en costume ou inversement, tout en restant souple et fluide.

AGL Au final, c'est aussi ce que tu as proposé à cette classe : de se métamorphoser. Se transformer par le geste commun, par la couleur et par le mouvement, tout en rendant les adolescent·es visibles. Je ne sais pas d'ailleurs ce qui, de l'œuvre ou des adolescent·es, a rendu visible l'autre.

Est-ce que tu veux rajouter quelque chose sur ton expérience ?

DC Je me souviens de les avoir fait assister à une de mes performances. Ce sont des gestes qu'iels n'auraient pas forcément osé faire elleux-mêmes, et voir quelqu'un se le permettre créait à la fois malaise et amusement. Mais leurs retours sur ce moment de performance ont été très justes. J'ai été vraiment touchée par ce moment : iels avaient perçu beaucoup de choses que j'avais voulu transmettre et que d'autres visiteur·euses n'avaient pas forcément relevées. C'était précieux d'avoir leur regard sur mon travail. J'étais heureuse que la performance permette cela. Pour moi, les performances sont des matières vivantes, presque des poèmes visuels, reçues différemment par chacun·e. Elles touchent différents sens et résonnent un peu comme quand on écoute une chanson.

Alexandra Goullier Lhomme Dans ton travail, la collaboration prend différentes formes. Tu as travaillé avec des collectifs, mais aussi invité différentes personnes à participer à tes expositions, tes performances ou tes installations. Peux-tu nous parler de ce que représente la collaboration pour toi ? Qu'est-ce qui t'y intéresse, comment la mets-tu en œuvre, et quels sont les différents degrés de collaboration avec lesquels tu travailles ?

Camille Juthier Je crois que ma première collaboration — même si je ne l'identifiais pas encore comme telle — remonte à l'enfance, avec mon frère. C'est vraiment là que s'est construite ma manière d'envisager la pratique artistique comme un dialogue : un espace où l'on peut se relier autrement que par les mots, en dehors du langage verbal. Pour moi, collaborer signifie avant tout entrer en contact avec quelqu'un·e, non pas nécessairement pour produire quelque chose, mais comme un processus, une manière pour faire ensemble.

Lorsque l'on est artiste, ce qui est valorisé est la singularité, le fait d'être reconnaissable comme une identité avec des pourtours bien définis. À l'inverse, ce que j'aime dans la collaboration, c'est la dissolution qu'elle permet : que se passe-t-il lorsque des personnalités se mélangent ?

J'adore être surprise par ce qui advient dans le processus créatif. Cela m'arrive que je me surprenne moi-même, mais beaucoup moins souvent que lorsque je collabore. On ne peut jamais présager du résultat quand on travaille avec d'autres personnes.

Il y a donc eu ces collaborations là, d'ordre artistique. Mais, il y a aussi eu des collaborations avec des thérapeutes ou des scientifiques, des personnes issues d'un autre domaine de compétence. Ce qui m'a toujours nourrie, c'est d'aller chercher ailleurs : rencontrer d'autres savoirs, d'autres manières de faire. C'est sans doute pour cela que je n'ai jamais vraiment développé de techniques au sens traditionnel du terme. Ma pratique reste très *DIY* (*do it yourself*), non pas par désintérêt, mais parce que je ne souhaite pas consacrer trop de temps à la maîtrise d'un médium. Ce qui m'importe, c'est la rencontre, l'échange.

Et puis, il y a eu des projets comme Orange Rouge. Par exemple, juste avant, j'avais travaillé avec une classe de jeunes autistes à Aulnay-sous-Bois. Dans ces contextes-là, on atteint un autre niveau de surprise : cela échappe complètement — dans le bon sens du terme. On met en place des choses, mais on ne sait jamais réellement ce qui va se produire, quelles propositions vont être saisies ou, au contraire, ne fonctionneront pas. C'est à la fois déroutant et très stimulant.

Avec Orange Rouge, dès la première rencontre, alors que j'exposais à la professeure ma démarche artistique, mes recherches autour des espaces sensoriels, sans projet encore défini, elle a immédiatement rebondi en me confiant qu'elle connaissait bien les espaces Snoezelen et qu'elle aurait très envie que nous développions quelque chose autour de cette idée. C'est aussi cela la collaboration : une rencontre. Et je pense qu'il ne peut y avoir de collaboration que s'il y a une envie commune. Si la professeure n'avait pas adhéré à l'idée, ou si elle ne connaissait pas le concept Snoezelen, je ne suis pas certaine que je me serais battue pour que le projet existe. J'ai eu la chance que cela soit Sophie, et qu'elle comprenne mes envies. C'est le cercle vertueux de la collaboration : on se porte mutuellement et on s'entraîne les un·es les autres vers quelque chose qui nous enthousiasme réellement.

ALG C'est très juste ce que tu dis sur le fait d'avoir, ou pas, envie. Cette question s'est posée sur l'ensemble du projet : certaines classes ont eu envie, d'autres non, certain·es individu·es ont eu envie, d'autres non. Et comme tu le dis, c'est un cercle vertueux : sans envie, il y a forcément blocage, absence d'intérêt et manque de renvoi d'énergie. Cela soulève aussi la question du consentement.

CJ Je dirais, que c'est le socle. Sans cette envie commune de départ, tu ne vas pas très loin.

AGL Pour revenir sur la notion de collaboration qui traverse ton travail, un projet qui me semble particulièrement l'illustrer est ton exposition personnelle « À voux qui m'êtex cherx » qui a eu lieu à Glassbox en 2023. Peux-tu nous en parler un peu plus ?

CJ Il y avait plein de collaborations différentes. Il y avait, à nouveau, une collaboration avec mon frère. Un film fait dans son lieu de vie en Belgique qui montrait des moments où nous peignions ensemble, mais surtout des moments de discussions autour de sa vie et de comment il vit les choses dans ce lieu. Il y avait des moments assez tristes et poignants sur le fait qu'il se sentait enfermé, mais aussi d'autres moments hyper joyeux et de partage avec d'autres personnes.

Il y avait aussi une série d'entretiens avec différents types de thérapeutes. J'avais rencontré un thérapeute-boxeur, qui utilisait la boxe comme outil thérapeutique, ainsi qu'une art-thérapeute au sein d'un collège pour jeunes autistes à Nantes, le Collège Extraordinaire. Ce lieu avait été créé par une ancienne professeure d'histoire de l'art des Beaux-Arts pendant le confinement, car son fils autiste n'avait de place nulle part. Ces rencontres se faisaient dans leurs contextes de travail. L'idée était d'aller rencontrer les gestes, et pas seulement la parole, de ces thérapeutes.

Il y a aussi eu des moments dans l'exposition où j'avais invité, par exemple, un sonothérapeute à intervenir directement dans les sculptures. C'était la première fois que je créais un espace vraiment immersif, avec des objets sensoriels dans lesquels les visiteur·euses pouvaient s'installer, passer du temps et expérimenter les sculptures. J'avais vraiment envie que cet espace devienne un lieu de repos, de soins.

AGL D'ailleurs, il y a une autre forme de collaboration que nous n'avons pas encore abordée qui est l'aspect performatif de ton travail. Tu as réalisé plusieurs performances, dont *Liquid touch* performé au Centre Pompidou en 2023. À l'intérieur même du médium de la performance, différentes typologies de collaboration coexistent, de l'interprète au collaborateur. Comment te positionnes-tu par rapport à cela ?

CJ Les performances que j'avais pu faire à cette époque là, avec Mélodie Blaison et LowLov, qui sont toutes les deux musiciennes et artistes plasticiennes, sont de la co-création. Nous élaborions les contenus ensemble, à partir de discussions autour des thématiques que nous souhaitions explorer. Elles ont développé leur univers musical, moi la dimension plastique du projet. Cela a donné lieu à des allers-retours constants entre le son et la matière.

Dans ma pratique qui se veut une pratique sensorielle et immersive, je trouve que la musique ou le son permettent l'enveloppement, plus que la sculpture. Cela permet de nous déconnecter du visuel, de rentrer en soi et de ressentir corporellement. Depuis 2021, je fais intervenir du son au sein de mon travail en collaborant avec différents artistes. Au départ, il s'agissait plutôt de créations sonores abstraites autour de la vibration. Puis est arrivée Mélodie Blaison, avec ses flûtes, qui a apporté une dimension plus mélodique.

La collaboration, pour moi, vient aussi combler un manque — aller chercher chez d'autres ce que je ne maîtrise pas. Au début, j'avais envie de tout faire seule, mais j'ai finalement compris qu'il fallait accepter ses propres limites. Depuis, je collabore avec des personnes qui possèdent des savoir-faire que je n'ai pas, et c'est très inspirant.

AGL Ton univers et tes sculptures ont cette particularité qu'ils appellent plusieurs sens — pas seulement la vue et l'ouïe, mais aussi le toucher, qui entraîne d'autres formes de postures, d'attitudes, de positionnements au sein de l'exposition. Il y a une dimension physique et sensorielle très présente dans ton travail. Peux-tu nous en parler un peu plus ? Est-ce une intention consciente de ta part d'engager le corps du·de spectateur·ice autrement que par le regard ?

CJ Je pense que c'est venu petit à petit. J'ai toujours aimé l'installation, ou plutôt j'ai toujours pris de la place, donc pris l'espace. Aux Beaux-Arts, c'était d'ailleurs un problème parce que de la place il n'y en avait pas beaucoup, donc mes travaux étaient parfois un peu envahissants. Ce rapport à l'espace a donc toujours été là. Et qui dit espace dit aussi déambulation : comment se positionner, où est notre place ?

La performance m'a permis de décloisonner les pratiques, de déstructurer les cadres entre chaque médium. Elle fluidifie ce qu'est la sculpture et l'installation, puisque les objets peuvent être utilisés : on les active et on les touche.

Quand j'ai compris que je pouvais me libérer de l'idée selon laquelle l'œuvre d'art ne doit pas être touchée, et que je pouvais créer des environnements dans lesquels on pouvait s'insérer et interagir, pas seulement en tant que performeur·euse mais aussi en incluant le public, cela m'a enlevé un poids et ouvert plein de possibles. Ironiquement, ce déclic est arrivé pendant la période de la COVID, au moment même où il était impossible de toucher quoi que ce soit. C'est finalement en 2023, à Glassbox, que j'ai eu le sentiment d'atteindre exactement ce que je voulais faire : engager pleinement le corps, avec tous ses sens.

AGL Pour moi, tes installations sont de véritables espaces inclusifs, empreints de douceur, qui invitent les spectateur·rices à participer elleux aussi à la collaboration. Elles sont inclusives également dans le sens où elles s'adressent à des personnes qui n'ont pas forcément les codes de l'art : tu proposes des espaces où les règles habituelles — ne pas toucher, bien se comporter, garder une distance — ne s'appliquent plus. Il en émane quelque chose de profondément accueillant. Cela me renvoie au concept de la chambre Snoezelen.

Pourrais-tu nous expliquer comment ce concept a fait évoluer ta pratique ?

CJ J'y vois aussi une forme de collaboration, dans le sens où je vais puiser dans d'autres domaines, comme les sciences médicales — ou du moins certaines recherches en design et autour des dispositifs sensoriels.

La découverte des espaces Snoezelen et du travail du Dr Temple Grandin, notamment sa *machine à câlins*, a profondément marqué ma pratique. Ces références questionnent la manière dont les objets peuvent générer une sensation, un réconfort, une émotion. Et, s'il a ce rapport-là à l'objet, cela devient presque un rapport interpersonnel. Ces réflexions influencent fortement mon travail : j'essaie de concevoir des formes capables de transmettre une sensation d'apaisement. C'est le cas dans le projet Orange Rouge et de la salle sensorielle « refuge », pensée comme un espace de calme, de repos et d'apaisement.

AGL Pour Orange Rouge, tu as souhaité proposer quelque chose de pérenne au sein du collège, en investissant une salle inoccupée. Peux-tu nous parler de ce processus et de cette envie de t'ancrer dans la durée ?

CJ Je pense que c'est une chance de pouvoir sortir de la logique classique de l'exposition, qui reste souvent une proposition éphémère, située dans un cadre particulier, en dehors du réel, du moins éloignée de la vie de tous les jours. Ici, au contraire, nous nous trouvons dans un contexte très précis, celui du collège, ancré dans la vie de tous les jours des élèves, avec la volonté que le projet s'inscrive dans la durée.

Le caractère pérenne du projet est venu en échangeant avec la professeure. Initialement, je lui avais simplement proposé de créer une installation sensorielle dans la salle ULIS. C'est elle qui m'a expliqué que certain·es de ses collègues avaient déjà mis en place des salles Snoezelen dans leurs établissements et que ce serait important d'en faire de même. Elle s'est donc renseignée pour savoir s'il existait une salle disponible — et il y en avait une. C'est ainsi que le projet a pu voir le jour, grâce au soutien des professeur·es et à un financement complémentaire que j'ai pu obtenir.

AGL Je trouve cela important qu'il y ait un autre espace dédié aux élèves en dehors de leur salle de classe. Est-ce que cette salle sera réservée uniquement à l'usage des élèves d'ULIS ?

CJ L'idée est que la salle soit ouverte à l'ensemble du collège. Les élèves pourront y accéder sur inscription. La dispositif ULIS sera sans doute prioritaire, certain·es élèves ayant davantage de difficultés sensorielles ou d'anxiété, mais elle pourra aussi accueillir d'autres élèves.

Le principal du collège m'a confié que, depuis la COVID, de plus en plus d'élèves présentent des difficultés d'anxiété sociale ou des troubles psychiques. Il était donc vraiment content qu'un espace comme celui-ci puisse exister dans le collège. L'équipe enseignante est souvent confrontée à des situations où un·e élève fait une crise d'angoisse et iels ne savent pas toujours comment réagir. Iels n'ont ni espace adapté, ni formation spécifique pour gérer ce type de situation. Certain·es membres du personnel disposent peut-être déjà de quelques outils, mais de manière générale, iels se sentent démuni·es. L'idée d'avoir cet espace peut, d'une certaine manière, les rassurer. Les élèves vont maintenant disposer d'un espace pour se reposer, avec des objets à toucher, à expérimenter, et je pense que cela peut véritablement soulager tout le monde.

AGL Cet espace devient à la fois un lieu de « refuge », comme tu l'as appelé, et un espace de rencontre. Il permettrait à des élèves de différentes classes, y compris celleux de l'ULIS, de se rencontrer dans un cadre intime, de rentrer en contact à travers d'autres formes que le langage.

CJ J'espère que cela prendra dans les faits, je l'espère vraiment ! C'est encore une fois quelque chose d'assez expérimental, donc cela dépendra de la manière dont iels s'en saisiront. Le collège est aussi une période difficile, peut-être que certain·es seront réticent·es à y aller.

AGL Comment s'est passée la collaboration avec les élèves ?

CJ Globalement, l'expérience a été vraiment positive. Iels sont adorables. Je me rends compte qu'iels ont des problèmes de comportement que les professeur·es doivent gérer et que ce n'est pas toujours simple, mais pour ce qui est de l'accueil de mon projet et de mes interventions, iels ont toujours été très positif·ves et ont toujours eu envie de faire.

AGL Et comment cela s'est-il passé avec iels concrètement ? Est-ce que tu appellerais cela de la co-création ?

CJ Je pense que ce qui a permis que cela soit davantage de la co-création est que le projet s'est déroulé sur un temps long. Nous avons pris le temps. Je leur ai d'abord présenté l'envie du projet. Un peu comme dans mon travail de performance : je leur ai donné le cadre en leur disant que nous allions créer une salle sensorielle et un espace refuge. À partir de là, je leur ai expliqué que nous allions le faire ensemble.

Nous avons ensuite fait une série d'ateliers. La première semaine, nous sommes allé·es nous inspirer des animaux et des plantes pour notre refuge : aller dans la forêt, observer comment les oiseaux construisent leur nid, comment les terriers sont organisés, découvrir les plantes médicinales et leurs usages. Nous avons aussi fait des ateliers avec une botaniste naturopathe, qui nous a présenté les plantes avec lesquelles nous avons réalisé des transferts sur tissus par martèlement. Nous avons vraiment expérimenté dans plusieurs directions pour qu'iels puissent se nourrir de tout cet imaginaire.

Nous avons ensuite commencé à réaliser des maquettes de l'espace et à établir des listes. La première chose que je leur ai proposée était de créer ensemble une liste utopique de tous les objets qu'iels aimeraient trouver dans la salle. L'objectif était que les propositions viennent d'elleux, tout en leur donnant des éléments de départ pour qu'iels sachent que rien ne sort de nulle part.

Cela a plutôt bien fonctionné : iels ont une imagination foisonnante, pleins d'envies et de propositions que nous avons progressivement réalisés. Par exemple, iels souhaitaient qu'il y ait de la peinture sur des murs un peu doux, nous avons donc peint des tissus qui seront accrochés. Iels voulaient une cabane-perchoir : nous avons installé un lit superposé qui sera décoré, avec un matelas en hauteur mais aussi des espaces cocon sous la structure pour pouvoir se cacher. Il y aura également un petit vidéoprojecteur pour diffuser des images apaisantes, comme la mer.

À un moment, nous avons dressé ensemble une liste des images et des sons qui leur procurent du bien-être. C'était une réflexion sur ce qui apaise, ce qui fait du bien, ce qui permet de se sentir en sécurité. Cette exploration partagée a été très enrichissante et les a véritablement engagé·es dans le processus. Après, bien sûr, il y a des choix plastiques que je fais moi-même.

AGL Quand tu parlais de la cabane, cela me rappelle que, quand on est enfant et que l'on construit sa propre cabane, il y a un attachement particulier au fait qu'on l'ait réalisée nous-même, une forme de fierté. Je pense que c'était important que vous la construisiez ensemble. À cette idée d'habitat précaire s'ajoute ensuite la notion de pérennité. Pour toi, qui a un esthétique *DIY*, je suppose que cela a été un ajustement de devoir concevoir un projet destiné à perdurer dans le temps au sein d'un collège.

CJ Ce qui a été particulièrement contraignant, ce sont toutes les normes à respecter. Tous les tissus devaient être ignifugés. Au début, je voulais utiliser plein de mousse, recouvrir des éléments avec, mais c'était vraiment impossible. J'ai dû en faire le deuil. Je ne sais pas encore si le résultat final ressemblera vraiment à mon esthétique. Malheureusement, ou pas, je n'ai pas pu injecter autant de travail plastique que je l'aurais souhaité. Nous avons tout de même peint les tissus, ce qui va apporter de la vie et une certaine singularité à l'espace, et les élèves auront malgré tout leur patte dans cet espace. Mais il est vrai que les contraintes ont beaucoup limité nos possibles.

AGL C'est intéressant de voir comment la question de la règle et de l'autorité revient dans l'ensemble des projets. Il y a toujours la structure du collège, l'autorité du·de directeur·rice, des parents, les programmes à suivre, ici, les normes de construction. Ces cadres sont très présents, et il faut travailler à l'intérieur pour pouvoir amener de la douceur et du soin.

CJ C'est cela et parfois c'est un peu difficile. Au moment où j'ai réalisé certaines contraintes, j'étais un peu déçue que le projet ne ressemble pas totalement à ce que j'aurais voulu. Mais l'important reste le temps et le processus, le temps partagé avec elleux.

AGL Comme dans tous tes projets.

CJ Oui, mais là, je ne sais pas encore si le rendu visuel va me plaire, parce que cela sera leur projet. C'est justement là où cela apprend à lâcher prise : il y a un moment où il faut accepter de les laisser faire.

AGL C'est leur projet et c'est aussi le tien, non ?

CJ Je ne sais pas. Je ne sais pas encore à quoi cela va ressembler. Je sais que j'ai dû lâcher certaines choses que j'aurais aimé faire et que je ne pourrai pas réaliser. Mais c'est aussi ce que je disais au tout début : j'aime que ce soit surprenant. Cela va sûrement m'emmener vers des endroits que je n'aurais pas imaginés et c'est cela que j'apprécie.

AGL Ce qui est beau dans cette démarche, c'est qu'elle vous a permis de partager ce qui vous fait du bien. Les propositions que les adolescent·es t'ont faites correspondent-elles également à ce qui t'apaise, ou s'agit-il plutôt d'idées auxquelles tu ne t'attendais pas ?

CJ Iels se sont beaucoup inspiré·es de ce que nous leur avions fourni, que ce soit moi ou les enseignant·es. Néanmoins, iels ont eu des idées auxquelles je n'aurais pas pensé. Par exemple, certain·es souhaitaient créer des coussins nuages sur les murs, ce qui n'était pas possible pour des raisons de normes ignifuges. Je n'étais donc pas la seule à devoir faire des deuils. Malgré tout, iels ont proposé des idées très créatives, parfois étonnantes, mais qui restaient dans un cadre de matériaux et d'imaginaires proches de ce qui est apaisant, d'une manière assez universelle, je pense.

AGL C'est aussi cela que cela révèle : au final, on tombe toustes d'accord quand il s'agit de douceur.

CJ Il y a néanmoins des différences entre les personnes. Par exemple, avec *la machine à câlins* de Temple Grandin, certain·es se sentaient oppressé·es, tandis que pour d'autres, cela apportait un réel bien-être. Les réponses somatiques peuvent donc varier d'un·e individu·e à l'autre. Pour les objets sensoriels que j'avais apportés, certain·es les appréciaient beaucoup, d'autres moins, l'usage variait donc selon les personnes. En revanche, les idées qu'iels proposaient restaient les mêmes pour tout le monde.

AGL Comment imagines-tu retranscrire cette expérience au sein de l'exposition ?

CJ La question de la restitution des collaborations qui ne se déroulent pas dans un contexte strictement artistique est complexe. Pour vraiment rendre compte de l'expérience, il aurait peut-être fallu réaliser un documentaire. C'était quelque chose que j'aurais aimé faire à un moment, mais c'était trop complexe à mettre en place toute seule. Il y a des aspects dans l'esprit du travail d'Éric Baudelaire — suivre au quotidien des enfants et capter leurs pensées — qui pourraient rendre compte du projet. Par exemple, leur confier des caméras pour qu'iels puissent filmer l'espace, se filmer elleux-mêmes, raconter ou me raconter leur expérience, présenter l'espace et montrer les interactions avec d'autres élèves. L'idée aurait été que cela soit elleux qui prennent le relai pour présenter le projet.

AGL Cela me fait revenir à ta relation avec ton frère. Comment as-tu ressenti le besoin de l'intégrer dans ton travail, de montrer aussi ses productions ? Je trouve que cela rejoint un peu la logique de ce que tu fais avec les élèves : permettre à d'autres de trouver une place et une visibilité.

CJ C'est exactement cela. Aux Beaux-Arts, je me suis rendu compte que j'avais la chance d'être là, alors que mon frère avait lui aussi une pratique artistique, mais qu'il n'aurait pas accès à cet espace. J'aimais l'idée que l'espace de ma pratique devienne aussi l'espace de la sienne, qu'il y ait une sorte de coexistence dans cet espace.

Dans mes installations, il y a souvent une peinture de lui ; pas toujours, mais souvent. Quand le cadre est approprié, j'ai vraiment envie qu'il soit présent, car ma pratique s'est développée avec lui. J'ai besoin que les choses fassent sens, et pour trouver ce sens, je reviens aux origines : « Comment ai-je commencé à pratiquer ? Avec mon frère. » Voilà pourquoi il est intégré.

Parler de la condition des personnes autistes me tient particulièrement à cœur, parce que c'est ma vie avec lui. Récemment, mon *burn-out* m'a révélé que j'étais autiste moi aussi. Tout mon rapport à mes sculptures s'est éclairé d'une certaine manière. Je pense que cela vient de la collaboration avec lui. Ce dialogue m'a permis d'explorer ma propre recherche sensorielle. Mon frère est encore plus radical dans ce sens-là. C'est un peu flou, parce que je n'y ai jamais vraiment réfléchi, mais je sens qu'il y a quelque chose là-dedans. Mon frère incarne une radicalité dans sa manière d'être au monde qui me renvoie à la mienne et m'aide à la comprendre. Tout en restant mystérieuse, parce que sa manière d'être au monde est tellement particulière qu'elle n'est pas toujours compréhensible pour moi. L'inclure dans mon travail, c'est donc une manière d'essayer de le comprendre et, indirectement, de mieux me comprendre moi-même. Il y a aussi évidemment un désir de donner une forme de visibilité à ce qu'est un vécu autiste.

AGL En voulant aussi créer des espaces où ton frère était le bienvenu. Cela t'a permis aussi de créer des espaces où toi-même tu te sentais bien. Des espaces pour toustes les deux finalement.

CJ Oui, c'est cela.

Entretien de Marie-Hélène Juan, enseignante en ULIS du Collège Georges Courteline, Paris
avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Avant toute chose, pourriez-vous nous parler de votre parcours et nous expliquer comment vous en êtes venue à enseigner dans un dispositif ULIS ? Était-ce un choix évident dès le départ ? Avez-vous suivi une formation spécifique ? Et, selon vous, qu'est-ce qui distingue cet enseignement de l'enseignement général ?

Marie-Hélène Juan Je suis enseignante depuis 1989, année où j'ai passé le concours d'institutrice. Devenue professeure des écoles, j'ai toujours exercé en maternelle et en élémentaire. J'ai changé de niveau régulièrement, d'école tous les six à dix ans, mais j'ai toujours enseigné à Paris. C'est un métier qui me plaît, mais au fil du temps, plusieurs de mes collègues, avec qui j'avais créé des liens, sont parti·es à la retraite ou ont changé de voie, et je me suis alors interrogée sur la suite de mon propre parcours. Ce n'est pas l'enseignement en soi qui me pesait, mais plutôt le sentiment d'impuissance face à des élèves en difficulté, pour lesquel·les nous manquions souvent de moyens et de solutions adaptées. J'ai donc choisi de me spécialiser pour enseigner autrement. J'ai passé le certificat d'aptitude professionnelle aux pratiques de l'éducation inclusive (CAPPEI), une certification pour l'enseignement adapté, en me spécialisant dans les troubles du spectre autistique (TSA). Cette orientation faisait sans doute écho à mon expérience : tout au long de ma carrière, j'ai rencontré des élèves porteur·euses de TSA, sans vraiment mettre de nom dessus à une époque où l'on en parlait beaucoup moins. Après cette formation, j'ai travaillé plusieurs années en unités d'enseignement en école élémentaire, puis en unité d'enseignement élémentaire autisme (UEEA) avant de rejoindre le collège Georges Courteline. C'est ma cinquième année en ULIS TSA, et j'aime beaucoup ce nouvel environnement.

Travailler avec des élèves porteur·euses de TSA, c'est très différent : il faut presque désapprendre ce qu'on a mis trente ans à construire pour enseigner autrement. Cela reste de l'enseignement, il s'agit toujours de transmettre, mais les méthodes et les approches sont différentes. Si je retournais demain dans une classe ordinaire, j'emporterais avec moi beaucoup de ce que j'ai appris dans le spécialisé.

AGL Pourriez-vous nous expliquer les spécificités du groupe d'élèves auquel vous enseignez et avec lequel Fanny Gicquel a collaboré ?

MHJ Le groupe avec lequel nous avons travaillé était très hétérogène. Tous les élèves étaient porteurs de troubles du spectre autistique à des niveaux différents, aussi bien sur le plan intellectuel que cognitif ou dans la communication. Certains pouvaient parler, d'autres non. Certains s'exprimaient à l'oral, d'autres uniquement à travers des images. J'avais aussi des élèves âgés de treize et quatorze ans environ qui étaient peu portés sur la communication mais très à l'aise dans le concret : ils comprenaient et agissaient quand on leur montrait, sans forcément savoir lire ou parler. J'avais vraiment tous les profils.

AGL Pourriez-vous nous parler de l'équipe pédagogique avec laquelle vous travaillez au quotidien au sein du dispositif ULIS, ainsi que des besoins spécifiques d'une telle classe ?

MHJ Le dispositif ULIS est une unité localisée pour l'inclusion scolaire. Ce n'est pas une classe à proprement parler : chaque élève est inscrit·e dans une classe de la 6e à la 3e et rejoint le dispositif selon ses besoins. En théorie, il s'agit d'accueillir les élèves lorsqu'iels ne peuvent pas suivre certaines matières afin d'y travailler à leur rythme. Dans les faits, beaucoup d'élèves porteur·euses de TSA ne peuvent pas suivre tous les cours du collège, notamment ceux de français et de mathématiques. J'élabore donc pour chacun·e un emploi du temps individualisé, en concertation avec les parents, qui alterne temps en classe de référence et temps dans le dispositif, où les apprentissages sont adaptés aux élèves. Toutes les heures, les élèves entrent et sortent du dispositif selon leur emploi du temps. L'idée, c'est l'inclusion. Il ne faut d'ailleurs pas dire qu'iels sont « inclu·es », mais qu'iels font véritablement partie de leur classe de référence même s'iels ne peuvent pas y suivre tous les enseignements. Certain·es suivent seulement des matières comme les arts plastiques ou la musique, tandis que d'autres participent à des cours plus académiques selon leurs aptitudes et leurs intérêts.

Évidemment, je ne travaille pas seule. Nous formons une équipe, avec deux AESH, des accompagnantes indispensables, notamment pour le suivi des élèves dans leurs classes de référence. Les emplois du temps évoluent tout au long de l'année, selon les besoins et le bien-être des jeunes. C'est ma façon de fonctionner. Les dispositifs ULIS sont très personnels. Pour moi, rien ne doit être figé : Si un·e élève n'est pas prêt·e pour une matière en septembre, iel pourra très bien y aller plus tard — et inversement, on peut ajuster si cela devient trop difficile. L'important, c'est qu'iels se sentent bien et trouvent leur place, sans être mis·es en échec.

AGL Vous accompagnez la plupart des élèves tout au long de leur scolarité au collège. Quels liens particuliers se créent avec elleux, et comment les soutenez-vous dans la préparation de leur avenir, en tenant compte de leurs singularités ?

MHJ Le lien que je tisse avec les élèves est difficile à définir, car iels ne verbalisent pas toujours ce qu'iels ressentent. Mais je sais que je compte beaucoup pour elleux : pendant quatre ans, je suis leur enseignante référente, une figure stable sur laquelle iels peuvent s'appuyer. Cette relation est forte, même si elle reste souvent silencieuse.

L'an dernier, quatre élèves que j'avais suivi·es tout au long de leur parcours sont parti·es du collège, et je n'ai plus eu de nouvelles. Il faut accepter cette distance : beaucoup de familles vivent des situations complexes, et le collège représente souvent pour elles une parenthèse où leur enfant est accompagné·e. Nous mettons tout en place pour que cela se passe le mieux possible, même si des fois cela peut aussi mal se passer. L'après-troisième, en revanche, est une étape difficile. Les élèves qui n'ont pas un niveau scolaire suffisant ne peuvent aller nulle part. Il n'y a pas de structures adaptées à elleux, si ce n'est les instituts médicoprofessionnels (IMPro) que beaucoup de familles refusent. Dans tous les cas, les possibilités sont limitées : quelques places en unités d'enseignement au lycée, des orientations vers le lycée professionnel ou général pour les plus autonomes, sinon le Service d'éducation spéciale et de soins à domicile (SESSAD) ou l'IMPro. L'orientation se fait au cas par cas, souvent dans un contexte d'incertitude et de contraintes fortes pour les familles comme pour nous.

AGL Votre collaboration avec Orange Rouge s'inscrit dans la durée. Qu'est-ce qui vous a donné envie de vous y impliquer au départ, et qu'est-ce qui vous pousse à poursuivre l'aventure chaque année ?

MHJ Ce qui m'a beaucoup intéressée dans votre action, c'est le fait de travailler et d'apprendre autrement, à travers les arts. Avec des élèves porteur·euses de TSA, qui ont souvent beaucoup de rigidité, la venue d'un·e intervenant·e extérieur·e, d'un·e artiste avec sa personnalité, sa façon de faire et les matériaux qu'iel utilise, leur apprend à travailler avec des personnes différentes. Les artistes les sortent de leurs lignes, car dans le dispositif, tout est organisé, beaucoup d'activités sont ritualisées. Les TSA, en ont besoin : cela les rassure. Travailler avec un·e artiste chaque année nous emmène donc ailleurs pendant un certain temps. J'ai le sentiment, même la conviction, que cela leur apporte quelque chose. Quoi ? Je ne sais pas. Mais je sais qu'Ayoub, par exemple, me parle encore de certaines sorties et de certains ateliers avec Fanny. Il faut être très humble avec les TSA : on ne sait pas ce qu'iels en ressentent, ni en quoi cela leur servira, mais ce n'est jamais pour rien. Faire des sorties, créer une œuvre commune par la relation est toujours intéressant. Jusqu'à présent, j'ai travaillé avec trois artistes : nous sommes parti·es dans trois univers différents et avons exploré des matières variées. Pour moi, c'est de l'apprentissage et une ouverture de l'esprit. Je ne sais pas ce qu'il leur en restera, mais je suis convaincue qu'on sème des graines et que chacun·e les développera à sa manière.

AGL Dans le cadre de sa participation, l'artiste Fanny Gicquel vous a proposé plusieurs ateliers autour de la question du corps et de son appréhension : dessiner son ombre, sculpter les contours de son corps, etc. Comment cela a-t-il résonné avec vous et avec le groupe ?

MHJ On ne peut pas savoir s'ils ont mis du sens à ce que nous avons fait, ni s'ils ont fait le lien entre les différentes étapes. Nous sommes partis d'une silhouette pour arriver à une structure : c'est un vrai cheminement artistique, mais je ne sais pas ce qu'ils en ont perçu. Peut-être ont-ils simplement enchaîné les activités sans faire le lien. Mais mes élèves étaient en confiance. Quand on leur demandait de faire quelque chose, ils le faisaient. Ils ont tous participé, que ce soit pour dessiner leur ombre ou sculpter les contours de leur corps.

AGL Dans le cadre de ces moments d'atelier collectifs, il semble que différentes matières, dont les bandelettes de plâtre, se soient imposées à vous, notamment par leur capacité à construire, à réparer, mais aussi par le geste de caresse et de douceur qu'elles imposent pour être appliquées. Comment les adolescents ont-ils réagi à la découverte et à l'appréhension

de ces nouvelles matières et techniques ?
En quoi cela a-t-il pu représenter un défi ?

MHJ Un défi, non, parce qu'ils ne savent pas ce que c'est qu'un défi et ne le perçoivent pas comme tel. Ce n'est pas dans leur état d'esprit. En revanche, Chacun a réagi différemment à la découverte et l'appréhension de ces nouvelles matières et techniques : certains semblent avoir pris beaucoup de plaisir à manipuler les bandes de plâtre. D'autres avaient un peu d'appréhension au début, mais avec de l'accompagnement, ils ont participé eux aussi. On ne sait pas s'ils y ont trouvé du plaisir, mais tous ont travaillé avec les bandes de plâtre.

C'était un bel atelier, très vivant, avec du plâtre partout, et agréable justement parce qu'on sortait du cadre de la classe et de l'environnement scolaire. Pour ma part, j'ai trouvé cela intéressant de les sortir de leur zone de confort, mais pour mes élèves, la notion de défi reste quelque chose de difficilement abordable. Ils ne pensent pas comme cela, ils sont davantage dans l'exécution. Par contre, ce dont ils se souviennent surtout, ce sont les moments passés, les prénoms des artistes et les lieux où nous sommes allé·es ensemble.

AGL Comment les ambitions de Fanny Gicquel et les envies de la classe se sont-elles rencontrées ? Comment chacun·e a-t-iel dû et pu s'adapter à l'autre ? Et, selon vous, peut-on considérer que ce projet est un succès en termes de collaboration et de co-création ?

MHJ Fanny est quelqu'un d'extraordinaire, qui a su s'adapter à son public. Elle est partie avec des idées précises, puis au fil des séances, elle les a fait évoluer. Elle avait une vraie démarche artistique : quand elle sentait que quelque chose fonctionnait moins bien, elle repartait dans une autre direction. Pour moi, ce projet est un succès, et c'est aussi pour cela que je renouvelle l'expérience chaque année.

La collaboration avec Fanny a été très bonne, avec de vrais échanges. Mes élèves ont besoin de manipuler, donc nous avons beaucoup ajusté le travail ensemble. L'artiste savait dans quelle direction elle souhaitait aller, mais nous réadaptions à chaque fois selon la dynamique du groupe. Je la laissais avancer librement, en intervenant seulement sur les aspects pratiques, comme le moment où il fallait changer d'activité. C'est un partenariat : l'artiste nous emmène quelque part, et je l'accompagne. Très vite, elle a su voir ce qui accrochait ou non.

Pour la co-création, je ne sais pas : c'est à l'artiste d'en juger. Moi, j'aide, je propose, j'encourage à essayer. Et parfois, l'artiste réoriente aussi son travail. Pour moi, tout cela reste un véritable cheminement, une recherche artistique.

AGL La fin du projet s'est clôturée par la réalisation d'une performance au sein de la cour de récréation, devant un public composé de plusieurs autres classes. Comment, vous et vos élèves, avez-vous appréhendé et vécu ce moment ?

MHJ J'organise chaque année la restitution avec l'artiste. Je sais que les parents ne vont pas forcément venir, donc je fixe une date et un horaire, puis je propose à quelques professeur·es de descendre avec leurs classes, ainsi qu'à la direction. Je ne peux pas inviter les six cents élèves du collège, alors je sélectionne deux ou trois classes disponibles sur ce créneau. L'idée était de montrer le travail réalisé et de renforcer l'inclusion des élèves du dispositif ULIS au sein du collège.

Comme il s'agissait de structures, de mobiles, nous avons tendu un fil entre deux arbres dans la cour. Le public s'est mis tout autour. Les élèves d'ULIS, eux, étaient cachés sur le côté avec leurs créations. Fanny a présenté la démarche et nous avions préparé un petit portfolio qui retraçait les étapes du projet. Un à un, les élèves sont venu·es accrocher leur mobile sur le fil avec l'aide de Fanny. Ils ont fait ce qu'on leur a demandé. Est-ce qu'ils se sont rendu compte de ce qu'ils faisaient ? Je ne sais pas. En tout cas, tout le monde a applaudi, et ils avaient l'air contents.

AGL J'ai beaucoup apprécié l'accueil chaleureux et enthousiaste réservé aux adolescent·es lors de la restitution de leur performance. Quelle est la place du dispositif ULIS au sein du collège, sachant que dans certains établissements il peut parfois être stigmatisé, et en quoi ce moment de restitution était-il important selon vous ?

MHJ Le dispositif est vraiment inclus dans le collège. Mes élèves font partie de la vie de l'établissement : iels vont à la cantine, participent aux récréations. Certain·es ont des copain·es, d'autres non, mais il n'y a pas de stigmatisation. L'inclusion est réelle. Ce qui me semble important, c'est que six cents jeunes suivent leur scolarité aux côtés d'élèves en situation de handicap. J'espère que cela en fera des citoyen·nes sensibilisé·es, qui auront un autre regard sur la différence. Dans la cour, iels voient des élèves qui ont des comportements inhabituels, mais pour elleux, c'est devenu normal. Mon espoir, c'est que cette expérience leur donne plus tard une relation au handicap plus naturelle, plus ouverte. Nous sommes toustes différent·es après tout.

Les professeur·es sont respectueux·euses du travail mené avec les élèves, et j'ai de très bons échanges avec elleux comme avec la direction. C'est essentiel que cela fonctionne entre adultes pour que cela se reflète sur les élèves. J'ai déjà mené plusieurs projets avec d'autres professeur·es, dont certain·es interviennent dans le dispositif depuis cinq ans. Ce lien existait avant moi, mais je l'ai entretenu, et j'y tiens beaucoup.

AGL Une des sculptures réalisées collectivement est restée exposée dans la salle de classe. Y faites-vous parfois référence ? Quels souvenirs les adolescent·es ont-iels gardés de cette expérience ?

MHJ Oui, par exemple quand des personnes extérieures ou des parents viennent, je leur montre les sculptures réalisées avec Fanny. Elles sont dans la classe, et les élèves savent que c'est ce qu'ils ont fait avec elle. Après, ce que cela représente pour eux ou le cheminement qu'ils en gardent, je ne sais pas. Pour moi, c'est important de conserver une trace.

AGL Le projet a-t-il changé votre regard sur vos élèves ?

MHJ Mon regard sur mes élèves était déjà très positif, donc il n'a pas changé. En revanche, j'ai appris beaucoup de choses en les voyant dans des situations dans lesquelles je ne les avais jamais placées. Dans l'enseignement spécialisé, l'observation est essentielle : en observant, on repère des aspects positifs et on voit comment les accompagner différemment. Comme je n'étais plus sur le devant de la scène, j'ai pu davantage observer et pratiquer avec eux. J'ai appris sur la communication, la compréhension des consignes, la manipulation, la dextérité, l'attention, etc. Les élèves porteur·euses de TSA ont une certaine rigidité, difficile à faire évoluer. Le fait de les sortir de leur quotidien et de leurs rituels m'a beaucoup appris.

Je pense à un élève en troisième aujourd'hui, qui a vécu trois projets avec trois artistes différent·es. Je ne peux pas l'affirmer, mais je suis presque sûre qu'il a appris sur la relation à l'autre, sur les changements de rythme et sur la manière d'apprendre autrement. On ne peut pas savoir ce que ces projets leur apportent, car iels ne peuvent pas toujours le dire. En revanche, iels se souviennent très bien des sorties.

Ces sorties les marquent beaucoup. Il faut savoir que ce sont souvent des jeunes qui sortent peu avec leurs familles : certain·es ne bougent pas pendant les vacances. Cette ouverture que les projets leur apportent est donc très importante. Et pour nous, adultes, c'est aussi une respiration, une ouverture, un projet qui nous dynamise. Ce que j'aime dans vos projets artistiques, c'est qu'à chaque fois, on part dans des mondes complètement différents. C'est ce qui fait toute leur richesse.

AGL Quelles seraient vos attentes si vous deviez renouveler l'expérience ? Auriez-vous des conseils à donner à une ou plusieurs structures qui souhaiteraient intervenir dans le cadre des dispositifs ULIS sous une forme artistique ?

MHJ Tout dépend du public, mais avec mes élèves, ce qui fonctionne le mieux, c'est de fabriquer des choses en volume, comme nous l'avons fait avec Fanny. Fabriquer, c'est concret, c'est visuel, et mes élèves le sont aussi. Travailler sur quelque chose qui se voit, construire, c'est important pour elleux. L'écrit ou le papier collé, iels en font déjà beaucoup. C'est pour cela que j'aime quand on explore des matières différentes ou qu'on construit des objets. Les sorties aussi sont très importantes : iels en parlent encore plusieurs années après. Nous ne savons pas ce qu'il en reste, mais il en reste quelque chose.

En tout cas, c'est toujours positif. C'est pour cela que je continue, parce que j'ai vraiment le sentiment que tout le monde y prend du plaisir. On ne sait pas toujours ce qu'iels ressentent, mais c'est réellement une expérience très positive.

Le fait que les projets soient gratuits est aussi un vrai atout : cela permet d'accéder à des projets de qualité. C'est sûr que cela ouvre le champ des possibles pour les jeunes. C'est évident que cela ouvre l'esprit. J'en suis convaincue.

Entretien de Fanny Gicquel avec Alexandra Goullier Lhomme

E

Alexandra Goullier Lhomme Pour commencer, j'aimerais que tu me racontes comment s'est passée ta rencontre avec ce groupe d'adolescents, composé uniquement de garçons.

Fanny Gicquel Cela s'est fait en plusieurs temps. La première fois, je suis allée dans la classe pour me présenter, m'introduire à eux, j'ai alors compris qu'il fallait que je réajuste certaines choses, car tous n'avaient pas accès à une communication orale. Cette première rencontre m'a permis de saisir la singularité de cette classe ULIS : une dizaine d'élèves en insertion, dont certains auraient peut-être davantage leur place en IME ou en foyer spécialisé. C'était donc une configuration singulière, avec des jeunes présentant des pathologies comme l'autisme ou une déficience intellectuelle.

Je me suis donc appuyée sur les conseils de leur enseignante, Marie-Hélène Juan, qui a été un repère et un appui essentiel tout au long du projet. Elle m'a aidée à comprendre qu'il fallait soit proposer des modèles, soit proposer des contextes de travail reposant sur des règles du jeu simples et courtes que les élèves pouvaient s'approprier. Donner des consignes trop ouvertes, ou leur laisser la possibilité de faire ce qu'ils voulaient, les auraient mis en difficulté.

De manière générale, dans mes collaborations et mes *workshops*, je cherche toujours à formuler des règles du jeu qui facilitent la relation, et ici particulièrement entre les élèves et les enseignant·es. C'est un aspect essentiel pour moi, car lorsque l'on arrive dans une classe en tant qu'artiste, les enfants nous perçoivent souvent comme des professeur·es, alors que nos approches sont très différentes. Cela peut être à la fois stimulant pour elleux, mais aussi potentiellement déstabilisant.

J'essaie toujours de garder en tête que l'essentiel est de créer du lien entre les élèves, tout en leur laissant la possibilité de s'exprimer individuellement. C'est ce que j'ai cherché à mettre en place ici : définir des consignes, un cadre et des règles qui soutiennent le projet, tout en leur offrant assez d'espace pour développer, au sein de cette structure, leur propre créativité et leur autonomie.

AGL Comment as-tu construit ces exercices ? Est-ce que cela s'est fait en discussion avec Marie-Hélène, ou bien as-tu puisé dans tes propres ressources et habitudes de travail ? Peut-être un mélange des deux ?

FG La thématique que tu avais proposée autour de la fête, de la performance et de la danse correspondait à mon travail et à mon approche. Lorsque j'ai rencontré Marie-Hélène, nous avons échangé longuement pour réfléchir à ce vers quoi nous pouvions tendre, en tenant compte du niveau de difficulté des élèves. Très vite, j'ai eu envie d'aborder la question du corps, en passant d'abord par la compréhension de la bidimensionnalité, puis vers la tridimensionnalité et la conscience corporelle. Nous avons ensuite travaillé sur différentes transitions : de l'immobilité au mouvement, du corps individuel au corps collectif. Ce sont toutes ces notions que nous avons explorées ensemble. Cela a toutefois nécessité de commencer très simplement, par la représentation du corps seul, à travers la silhouette, avant d'élargir progressivement la démarche.

Marie-Hélène a une approche très adaptée : son programme priorise le bien-être de chacun·e. Son objectif est bien sûr de poser des bases solides sur l'année, mais toujours en gardant une grande souplesse dans l'organisation quotidienne. Cela nous a permis de collaborer efficacement.

Elle a pu s'approprier ma réflexion, intégrer des références artistiques et expérimenter de nouvelles méthodes. Par exemple, ce projet lui a donné l'occasion d'aborder le squelette avec les élèves : elle avait ainsi préparé en amont un travail sur le corps et le vocabulaire associé, que j'ai pu réinvestir par la suite.

Chaque matin, nous commencions par un réveil corporel pour nous échauffer et instaurer un rituel commun. Cela permettait aux élèves d'identifier que la journée commençait différemment lorsque j'étais là. Ces petits dispositifs ont contribué à structurer les séances et à créer un vrai lien avec le groupe.

AGL Est-ce que ce rapport au corps, cette volonté de se concentrer sur la silhouette et les tracés, est né directement de ta rencontre avec cette classe, ou avais-tu déjà cette intuition dès mon invitation ? Travailler la conscience corporelle semble avoir pris une importance toute particulière avec ce groupe d'adolescents, majoritairement sur le spectre autistique.

FG Ces élèves n'ont pas toujours une conscience physique ou spatiale claire, donc j'ai proposé plusieurs exercices pour leur permettre de percevoir leur corps, à travers des pratiques performatives, mais aussi grâce à des jeux entre eux.

J'étais arrivée avec beaucoup d'idées, mais aussi beaucoup d'incertitudes. Au moment où le projet allait réellement commencer, je me suis rendue compte qu'il fallait en faire moins et, après en avoir discuté avec Marie-Hélène, j'ai choisi de réduire l'ampleur du projet. Ces enfants ont besoin de répétition pour se sentir en sécurité et plus à l'aise dans les activités. Il m'a semblé plus intéressant de répéter le même atelier ou la même activité pendant deux ou trois jours, afin que les élèves puissent, peu à peu, devenir plus créatifs à l'intérieur d'un cadre connu. Cela permettait aussi d'intégrer progressivement des nuances dans la consigne de départ.

J'ai rapidement décidé de travailler avec des bandes plâtrées, un matériau habituellement utilisé pour fabriquer des plâtres médicaux. J'aimais l'idée de détourner cet objet, qui sert normalement à réparer le corps, pour créer d'autres corps à partir de celui des enfants. Ce choix me semblait porteur de sens, mais aussi intéressant pour la qualité du geste : la manipulation des bandes implique de la douceur, du soin, une forme de caresse.

Nous avons commencé le projet à l'extérieur, dans la cour, en dessinant les contours des corps. Pour eux, c'était à la fois un défi spatial et une expérience sensorielle forte : passer d'une position debout à allongée, tracer les contours de leurs camarades, observer ces lignes apparaître puis disparaître. Nous avons d'abord travaillé avec des craies, dans une approche performative et physique assez intense. Ensuite, nous avons recréé ces mêmes silhouettes sur du papier, en découpant des bandes qui formaient des corps, des bras, parfois « éparpillés » ou fragmentés.

Avec de la ficelle, des rouleaux de scotch et du carton, chacun est venu enrouler, scotcher, manipuler ces matériaux sur le papier. L'objectif était de passer progressivement de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité, de créer des silhouettes en volume que nous avons ensuite recouvertes de plâtre. Chacun avançait à son rythme : les temps de séchage offraient des pauses naturelles, des respirations qui laissaient apparaître lentement les formes. Tout ce processus a pris du temps, car des gestes simples comme enrouler le papier ou appliquer le plâtre demandaient une grande concentration et beaucoup d'attention.

En parallèle, je leur proposais des ateliers de dessin plus simples, sur papier, pour varier les rythmes et permettre des temps moins engageants physiquement. Je me suis ensuite inspirée de toute cette matière visuelle produite pour réaliser dans mon atelier des mains en métal, qui rappellent les leurs. Ces mains évoquent la question du geste, du soin, de la douceur tout ce qu'on peut créer avec les mains. Elles s'assemblent grâce à des aimants fixés aux structures en plâtre, permettant ainsi de composer et décomposer librement des assemblages.

À partir de tout ce matériel, nous avons travaillé autour du mouvement et de la chorégraphie : manipuler les pièces, les assembler une à une, fixer les aimants, attacher les tissus, etc.

Nous avons ensuite présenté une restitution dans la cour de l'école, entre deux arbres, où nous avions tendu une corde. Les pièces y étaient suspendues, formant un ensemble à la fois sculptural et performatif. Plusieurs classes sont venues assister à ce moment, et c'était très touchant de voir les échanges qui se sont créés. C'était un moment fort, plein de douceur et de vie.

Nous avons également organisé une visite au musée Guimet. Ce fut une expérience marquante : les élèves ont découvert les arts asiatiques à travers différents contes et mythologies représentant des corps, des formes et des postures qu'ils n'avaient pas forcément eu l'occasion de voir auparavant. Ces représentations mettaient en scène des corps morcelés, des êtres dotés de plusieurs bras, jambes ou têtes d'animaux. Cela les a beaucoup questionnés, et cette vision élargie du corps a véritablement infusé dans la poursuite du projet.

AGL Ce qui est beau dans ton projet, c'est qu'il a comme point de départ la représentation de leur propre corps, de leur corps individuel, mais aussi du tracé collectif. Dans un second temps, cela devient une sculpture commune, avec ces fragments de corps, qui viennent s'unir, se mêler, se lier les uns aux autres. Peux-tu nous parler de ce passage entre corps individuel et corps collectif ?

FG Ces notions sont vraiment au cœur de mes problématiques. Et, je crois, qu'elles le sont encore plus ces derniers temps, parce que j'ai envie de créer des sculptures qui soutiennent l'écoute, la vulnérabilité, l'attention, le soin, et qui permettent de se relier à soi autant qu'aux autres.

Dans le cadre du projet Orange Rouge, le travail sur les silhouettes individuelles était déjà puissant en soi. Mais surtout, ces silhouettes, nous les posions au centre de la table, nous nous réunissions autour pour les découper, y ajouter différentes matières et les faire passer en volume. Ensemble, nous donnions consistance à ces corps. Les exercices

alternaient entre des temps de calme et de solitude, pour revenir à soi, et des moments collectifs, pour mieux se rencontrer ensuite. L'idée était que l'individualité puisse dialoguer avec le collectif. Ce sont des engagements et des valeurs importantes pour moi.

Jusqu'ici, dans ma pratique, j'ai créé des objets qui nécessitaient, pour être activés, d'être dans un état d'éveil, d'écoute, d'attention suffisant pour que les performeur·euses puissent se répondre les un·es aux autres. Cela créé un contexte propice à l'émergence du collectif, soutenu à la fois par les objets, les exercices de performance et la performance elle-même. Aujourd'hui, je prends un chemin où les sculptures deviennent aussi des outils thérapeutiques, de manière plus inclusive et accessible.

AGL Pourquoi est-ce important pour toi que les objets, les matières ou les environnements que tu crées soient mis en action par des corps ?

FG J'ai toujours eu un intérêt pour le potentiel de transformation des œuvres, leur capacité à être une chose et, potentiellement, une autre. Cela rejoint ma vision de la vie et des relations : tout comme l'environnement et la nature changent, les relations humaines évoluent, et, par transposition, les œuvres aussi. Je souhaite que ma proposition artistique soit vivante, mouvante, à l'image de nos émotions, de nos états et de ce qui nous entoure.

Dans tout ce que j'ai entrepris, j'ai cherché à créer des formes ouvertes, dotées d'un potentiel de transformation, même si l'exposition impose parfois des temps plus figés. C'est dans le moment de la transformation que je trouve l'essence la plus intéressante : quelque chose se rejoue, se déplace, se réinvente. Je remarque également que lorsque le public ou les performeur·euses entrent en contact avec les œuvres, une autre forme de transformation s'opère, tant pour elleux que pour l'objet qui se charge d'une énergie, d'une mémoire. Cette relation transforme autant l'objet que la personne qui l'expérimente. À l'avenir, j'aimerais, que mes sculptures, mes dispositifs ou mes objets deviennent de véritables médiateurs entre les corps et les individu·es.

AGL Peux-tu nous parler de la manière dont tu collabores dans tes projets et quelle serait ta définition de la collaboration ?

FG Je pense qu'une véritable collaboration ne peut exister que lorsqu'un climat de confiance est présent. La collaboration, c'est un peu comme la notion de collectif sur laquelle j'ai beaucoup travaillé ces dernières années dans des projets associatifs : parfois, on croit y être, tous les ingrédients semblent réunis, mais, en réalité, cela ne fonctionne pas, ce qui est très frustrant. La collaboration suit le même principe, parfois tout s'aligne : la confiance, l'engagement, l'écoute réciproque, et quelque chose de fort se produit. On est alors dans un état de présence aux autres et à l'environnement. Mais parfois, malgré des conditions similaires, cela ne prend pas, sans que l'on sache exactement pourquoi.

Dans le cadre d'Orange Rouge, le collectif a très bien fonctionné, notamment parce que j'ai eu le temps de permettre à ces enfants de me faire confiance, de créer du lien, et de collaborer réellement avec Marie-Hélène et les éducateur·ices. Mais sans outils adaptés, ou si l'on impose un cadre sans écoute, cela ne peut pas marcher. Il faut mettre en place tout un contexte d'attention, d'écoute et de bienveillance.

Les enfants doivent aussi se sentir responsables de ce qui se passe. Souvent, iels nous perçoivent spontanément comme une figure d'autorité, un·e adulte ou un·e professeur·e, et rejouent les schémas qu'iels connaissent déjà. Il faut donc trouver des stratégies pour déplacer ce rapport, instaurer un nouveau cadre, un autre comportement. La confiance est indispensable pour que naisse la collaboration. Parce que si je dis simplement à un·e enfant : « Fais ceci, de cette manière, pour que l'on obtienne cette sculpture à la fin », la mission sera accomplie, l'enfant aura participé, mais il n'y aura pas eu, pour autant, de véritable collaboration.

AGL Dans le projet Orange Rouge, qu'est-ce qui a permis que la collaboration prenne véritablement forme ? Est-ce que cette part d'imprévu a pu te mener là où tu ne t'y attendais pas ?

FG Je ne savais pas tous les jours où le projet allait nous mener. Chaque soir, je faisais un point : « où en sommes-nous, qu'est-ce qui a fonctionné, qu'est-ce que je peux rejouer ou ajuster ? » Le matin, j'arrivais un peu plus tôt pour préparer la salle, imaginer la mise en place du jour et prévoir des plans B — notamment si un·e élève avait rencontré des difficultés la veille. Avoir des exercices plus calmes déjà prêts, anticiper les besoins permettaient de prendre soin de la relation et de leur bien-être.

Et eux, ils m'emmenaient vers des choses auxquelles je n'aurais jamais pensé, et qui étaient souvent merveilleuses. Nous avions du temps : parfois, pendant une heure, je travaillais seulement avec la moitié du groupe. Il n'y avait pas de pression de productivité, et je sentais que cela les soulageait de comprendre que personne n'essayait d'extirper quelque chose d'eux, mais plutôt de favoriser la détente. À force, iels associaient notre travail à une émotion positive — et c'est ainsi que la confiance a pu naître.

Parfois, selon les contextes ou les problématiques sous-jacentes, nous n'avons pas la possibilité de développer cette qualité dans la relation. Il faut que beaucoup d'éléments soient réunis pour que cela puisse émerger. Dans ce cadre précis, je ne m'étais pas fixée d'objectif précis ni de résultat à atteindre. Cette souplesse a permis à Marie-Hélène et aux élèves de se relâcher face à l'injonction de « devoir produire ». Nous vivons déjà dans une société où les attentes autour de la performance et de la productivité sont très fortes ; il est essentiel pour moi que l'espace de l'art s'inscrive, au contraire, comme un espace plus doux.

AGL Dans ton projet, il y a à la fois ce temps de création collective mené en classe, mais aussi une véritable dimension de don. Ce projet partait du tracé des contours de leurs corps, et tu as choisi de prolonger ce travail en reprenant en sculpture la forme du contour de leurs mains. J'ai trouvé ce geste très fort, comme une façon de leur rendre quelque chose, de prolonger la rencontre. La main est, d'ailleurs, un motif qui revient souvent dans ton travail. Elle représente à la fois le lien, le toucher, la relation à l'autre. C'est par elle que l'on se salue, se touche, entre en contact. Physiquement comme symboliquement, c'est un lieu de passage entre soi et l'autre. J'ai trouvé cela très beau, cet aller-retour entre ce qu'ils t'ont donné et ce que tu leur as donné en retour, comme une sorte d'échange.

FG Quand je suis arrivée avec les sculptures des mains en métal, ils étaient vraiment contents. C'était un matériau qu'ils ne pouvaient pas manipuler à l'école, donc je pense que cela leur a permis de comprendre que ce qu'ils avaient créé pouvait prendre une autre forme, exister autrement. Cela a vraiment valorisé leur travail et nourri leur estime d'eux-mêmes. C'est quelque chose d'important pour moi : l'accomplissement, la confiance, la manière dont les enfants se perçoivent à travers ce qu'ils créent.

Ils étaient heureux de voir que j'avais travaillé à partir de leurs productions pour en faire autre chose, et que, réciproquement, eux avaient pu faire une sculpture à partir de leur propre corps. Tout cela a créé un vrai dialogue, un échange entre nous.

Et puis, il y avait aussi un aspect très concret : les aimants. Ils servaient à positionner les éléments, ce qui facilitait la manipulation, surtout en termes de motricité. Les enfants pouvaient choisir librement où placer les billes aimantées pour fixer les mains, ce qui introduisait une part de jeu, d'improvisation et de liberté. Je n'avais pas d'attente figée sur le résultat final : qu'il y ait quatre mains sur une sculpture ou aucune sur une autre, tout me convenait. L'idée, c'était que la forme puisse rester ouverte, évolutive, et que l'expérience prime sur la finalité.

AGL L'improvisation occupe une place centrale dans ton travail. Peux-tu nous expliquer en quoi cette liberté est essentielle pour toi, et comment elle influence la manière dont tu collabores avec les autres ?

FG Dans l'improvisation, ce qui est beau, c'est qu'elle ressemble à la vie : parfois les choses se passent, parfois non. Cela demande aux performeur·euses d'être toujours à l'écoute les un·es des autres, d'être pleinement dans le présent. Il y a un vrai travail de répétition : les gestes et actions sont extrêmement précis et répétés encore et encore, mais leur ordre d'apparition, leur intensité et la façon dont ils s'enchaînent restent ouverts, improvisés. Ce qui est intéressant est que cela offre aux performeur·euses un vrai espace de choix, de liberté.

Et puis, il y a aussi la question de l'acceptation de l'autre. Avec les performeur·euses, il y a toujours une part d'inattendu : parfois iels ont envie d'aller dans une direction différente, et c'est elleux qui donnent le ton. Je me souviens d'un projet à Dublin, où j'avais choisi de travailler avec un performeur un peu maladroit, avec un corps différent des danseur·euses avec qui je travaillais habituellement. Quelque chose me touchait profondément chez lui. Pourtant, pendant les répétitions, je le reprenais constamment, lui demandant plus d'attention, une autre manière de faire, jusqu'à ce que mon ami me fasse prendre conscience que j'étais entrain de gommer exactement ce qui m'avait émue chez lui. Sa vulnérabilité faisait partie de la beauté du projet. C'est à ce moment-là que j'ai compris à quel point il faut être vigilant·e en collaboration. On peut très vite, sans s'en rendre compte, écraser ou rediriger quelque chose de précieux. Parfois, il faut simplement savoir faire de la place pour laisser l'autre exister pleinement. C'est à la fois ce qui rend la collaboration magnifique, et ce qui la rend risquée.

AGL Pour Orange Rouge, comment s'est mise en place l'activation collective des sculptures ?

FG Nous avons commencé par de petites répétitions très simples : chaque élève prenait une sculpture, traversait l'espace devant les autres, l'accrochait à l'aide de petits morceaux de textile, puis prenait un aimant et une main pour venir la fixer sur l'ensemble. Le groupe d'AESH a été très investi et a pleinement participé à la performance.

Le jour J, avec le public présent, il y a eu naturellement un peu de stress, mais tout s'est déroulé avec beaucoup de douceur. La présence du public représentait pour moi un véritable enjeu. Nous avions eu le temps de travailler, et j'avais envie d'aller au bout du processus : qu'il y ait une représentation. Cet aspect de partage est essentiel dans la performance. Bien sûr, cela peut inquiéter les enfants, et parfois même les enseignant·es, car cela demande une certaine organisation. Mais une fois l'expérience réalisée, elle valorise énormément les participant·es. Je trouve qu'il est important de montrer le travail accompli pour qu'il puisse réellement exister.

AGL Ce qui m'a particulièrement émue, c'est que non seulement il y avait une vraie attention pendant la performance, mais que, juste après, le public — composé majoritairement de leurs camarades de collège — s'est spontanément précipité pour toucher les sculptures, pour entrer en contact avec ces corps représentés. J'ai trouvé ce moment très fort, surtout en pensant à ces adolescents pour qui le lien à l'autre n'est pas toujours évident, et dont le rapport au corps ou au toucher peut être compliqué. Là, non seulement ils ont fait groupe, ont accepté d'être dessinés et représentés par d'autres, mais en plus, ils ont permis que leurs représentations soient touchées. Il y avait dans ce geste une puissance particulière : permettre à tous ces sens, à tous ces liens, à tous ces contacts d'exister, sans violence, grâce aux intermédiaires que sont les matériaux et les objets, qui rendaient la rencontre possible dans le soin et la bienveillance.

Est-ce que ce projet a fait bouger des choses en toi ?

FG Oui, complètement. Cette expérience m'a permis de prendre conscience de beaucoup de choses et m'a vraiment donné envie de travailler davantage avec différents types de publics, notamment avec des personnes en situation de handicap. C'est un domaine qui m'intéresse particulièrement, peut-être parce qu'il y a là une autre manière d'aborder le corps, avec une dimension physique et sensorielle différente. Je trouve que ce public a beaucoup à nous apprendre et mériterait d'être davantage mis en avant, dans sa corporalité, dans sa présence. Il existe un réel besoin de soutien, surtout dans un contexte où les projets culture-santé sont aujourd'hui très fragilisés.

Pour plusieurs raisons, je ressens moins d'élan pour le champ strict de l'art contemporain tel que je l'ai pratiqué jusqu'ici. J'ai fait beaucoup de choses ces dernières années, et c'était passionnant, mais aujourd'hui j'ai envie d'autre chose : d'aller vers d'autres publics, d'expérimenter autrement. Par exemple, cet accrochage entre deux arbres m'a paru très juste. Peut-être faudrait-il imaginer plus d'expositions comme cela, en plein air, dans des contextes moins institutionnels. Bien sûr, cela a ses limites, mais il s'y passe quelque chose d'essentiel. J'ai senti qu'il y avait pour moi une autre forme de stimulation, une autre manière et objectif de faire de l'art. Je crois que j'avais un peu perdu cette joie de partager, de faire avec, de sentir le vivant autour du travail. Aujourd'hui, je me sens moins proche des codes très liés à l'art contemporain et j'ai davantage envie de me tourner vers la relation, la rencontre et la joie.

Entretien de Laurie Charles avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Avant de participer à Orange Rouge, tu avais déjà mené des projets collaboratifs avec des adolescent·es en situation de handicap. Pourrais-tu nous raconter quelles ont été, selon toi, les principales différences entre ces différentes expériences ? Et pourquoi as-tu accepté de t'embarquer dans cette nouvelle aventure collective ? Qu'est-ce qui t'intéresse dans ce croisement ?

Laurie Charles En effet, avant Orange Rouge, j'ai travaillé pendant cinq ans avec le collectif w.o.r.k.?, sur le projet *(57) Mnémosyne Communauté·s du Futur*, initié en 2017. Ce projet se situait à l'intersection des pratiques artistiques, sociales et du soin. Mêlant des publics venus de différents horizons : personnes âgées ou non, autonomes ou médicalisées (résident·e·s de structures médico-sociales, maisons de retraite, IME, centre d'accueil de jour…), le personnel encadrant et soignant, un collectif d'artistes venant de différents champs* et de petits groupes d'enfants (crèche et maternelle), *(57) Mnémosyne Communauté·s du Futur* avait pour intention de re-situer le processus de création artistique dans un contexte social plus large. Dans ce projet chaque participant·e se trouvait être à la fois acteur·rice et co-créateur·rice de cette communauté. Au cours de ces cinq années nous avons pu travailler pendant un an avec l'association *Le Silence Des Justes* qui accompagne le développement et l'inclusion sociale des enfants, adolescent·es et adultes avec autisme ou atteintes de troubles apparentés. Cette expérience et celle d'Orange Rouge sont totalement différentes. *(57) Mnémosyne Communauté·s du Futur* était une initiative collective qui venait s'intégrer dans un espace de soin, un projet immersif au long cours permettant de développer des relations privilégiées avec chaque adolescent·e ou enfant en situation de handicap et de pouvoir faire évoluer un projet artistique tout en prenant soin de ne pas tomber dans l'atelier d'art thérapie ou art plastique pour jeune public. La finalité elle aussi était très différente, car bien que se situant dans un champ artistique l'œuvre finale coproduite devait être montrée dans le contexte où elle avait été créée, avec et pour les personnes en situation de handicap. Avec Orange Rouge l'invitation était de réaliser une œuvre en coproduction dans un temps très court en intervenant dans un cadre scolaire dans l'idée de montrer ensuite le résultat dans une institution artistique. Au sein de cette classe deux groupes différents se divisaient sur les six jours. La possibilité de faire évoluer une relation et de construire un projet qui aille au-delà de l'atelier d'art plastique était impossible dans ce contexte.

Dans ce croisement ce qui m'intéresse c'est de débloquer les standards de la norme qui nous indique qu'il y a les personnes capables et les autres. J'ai appris beaucoup de ma longue expérience immersive avec ces personnes, elles m'ont ouvert un autre regard sur le monde en général et la sensibilité. J'ai aussi beaucoup appris sur moi-même et j'ai découvert une relation possible au-delà du langage.

AGL En dehors de ces expériences particulières, la collaboration occupe-t-elle une place importante dans ta pratique artistique ? Si oui, sous quelles formes se manifeste-t-elle ?

LC La collaboration a été importante dans ce projet spécifique de cinq ans mais n'est pas une part importante de mon travail actuel. Il y a des espaces dans certains projets que j'ai pu mener qui ont été collaboratifs au sens d'inviter des personnes à participer, dans le cadre d'un projet de recherche par exemple, mais ma pratique plastique est devenue plus individuelle.

AGL Ta pratique s'articule autour du soin et de la valorisation des corps qui s'écartent de la norme, notamment ceux marqués par la maladie. Elle est profondément liée à ton expérience personnelle, celle d'un corps porteur d'une maladie auto-immune. Comment appréhendes-tu les liens entre art et soin, sans tomber dans l'art-thérapie ?

LC Je ne fais en effet pas de l'art comme une thérapie qui m'aiderait à me soigner. J'intègre la maladie et le soin dans mon travail comme enjeux politiques et esthétiques. La notion de soin, où de *care* beaucoup utilisée dans l'art, surtout après la pandémie de la COVID, s'est vidée de son sens. Quand je parle par exemple de « prendre soin de nos organes » en évoquant les installations immersives que je fais, notamment l'installation *Le repos des organes* où des sculptures organes en tissus glamours se reposent dans un salon domestique, c'est pour nous rappeler le soin que notre corps nous demande, c'est pour évoquer notre grande fragilité et notre éphémérité. J'utilise l'art comme vecteur d'autofictions qui peuvent s'adresser au plus grand nombre et le soin comme un enjeu sociétal essentiel.

AGL Ton travail est traversé par une dimension politique affirmée, à la fois féministe et anti-validiste, qui interroge directement la question des normes. Comment penses-tu que l'art peut être un outil de lutte ou de transformation sociale ?

LC Dans l'épisode #2 de *Variations*, un podcast créé par Lucie Camous (https://luciecamous.com/variations/) j'étais invitée à échanger sur ma pratique dans le cadre de l'exposition *En dehors* au Crac Occitanie dont Lucie assurait le commissariat en co-écriture avec No Anger. Je pense que j'y décris très bien comment l'art peut être un outil de résistance et de transformation. « Pour moi la stratégie de résistance se situe dans le fait de créer cet espace manquant de récits personnels, d'expériences de vie pour contrer ce langage normalisant qui vient invisibiliser toutes nos pratiques. Je pense que c'est à ça que le terme de résistance fait écho, et aussi dans ces micro-communautés et ces petites actions, ces petits gestes artistiques qui viennent participer de la micropolitique qui viennent créer pas à pas un langage pour contrer. Ce n'est pas en s'attaquant au ‹ grand tout › qu'on fait de la politique. Il y a pour moi cette chose à défendre, cette sphère intime, c'est ça le politique. C'est aussi cette question très importante de la temporalité, je pense, de résister à la productivité et au temps capitaliste par des pratiques lentes, des pratiques qui sont le reflet de notre état de corps ».

AGL Dans le cadre d'Orange Rouge, comment en es-tu venue à faire travailler les élèves autour de la nourriture, et plus particulièrement de la nourriture qui soigne ? Quelles étaient tes envies initiales avec elleux ? Qu'est-ce que tu souhaitais leur transmettre et partager à travers cette thématique ?

LC À l'origine de ce projet, je pense que c'est la spécificité de l'établissement scolaire spécialisé dans les métiers de l'hôtellerie et de la restauration qui m'a orientée vers la nourriture car je ne me voyais pas développer un projet qui ne rentre pas dans leurs intérêts. La question de l'alimentation était donc le dénominateur commun à nos histoires personnelles. Je me suis donc naturellement penchée vers la nourriture qui soigne car c'est une préoccupation qui fait partie de ma vie. Tisser des liens fictionnels par la nourriture me paraissait un moteur de création possible. L'idée de base était : « à partir de nos histoires personnelles autour de l'alimentation, il s'agira de créer ensemble un nouvel environnement pictural et domestique. Une nappe sera créée à partir d'un assemblage de motifs peints par l'ensemble du groupe, et un papier peint, possiblement peint à la main, comme une fresque narrative sera réalisé pour l'exposition finale. Une trace écrite des histoires produites oralement sera aussi envisagée dans l'installation finale. » J'avais l'impression que se raconter à l'oral des histoires liées à la nourriture, à des recettes de famille pourrait trouver un lien avec la question du soin. Je souhaitais leur transmettre à travers cette thématique, l'importance qu'ont nos histoires personnelles sur notre corps, et comment notre corps devient ce que l'on mange, et ainsi leur donner accès à ma pratique à travers cet échange.

AGL La nourriture est aussi quelque chose qui habite ta pratique, mais aussi ta vie. Quels rapports entretiens-tu avec elle ?

LC La nourriture est très importante dans ma vie. En 2016 quand je suis tombée malade j'ai subi une errance médicale assez longue, dans le sens où on m'attribué un traitement général, dangereux et malheureusement qui m'a rendue de plus en plus malade. Dans la médecine classique on tend à effacer les symptômes sans chercher la source du problème ou sans même s'intéresser à tout ce qui fait exister un corps, ses habitudes de vie, son contexte écologique, son alimentation, l'état mental… La médecine intégrative, elle, propose une vision holistique du corps prenant en compte tous ces paramètres. À force d'être enfermée dans mon corps et de vivre ces visites constantes à l'hôpital de façon extrêmement violente je me suis mise à chercher des solutions. Un jour je suis allée voir une docteure qui pratique la médecine intégrative et m'a orientée vers une alimentation paléo. L'alimentation paléo est une alimentation anti-inflammatoire qui exclut les glucides. Le corps qui se nourrit habituellement majoritairement de sucre va se nourrir progressivement de graisses. L'alimentation paléo soigne mais elle est aussi source d'un engagement pour le rejet de l'agriculture intensive et la capitalisation des structures et des corps de production. Elle est un retour au local, à la cueillette, la chasse non meurtrière, le produit non transformé, qui n'a pas subi l'industrialisation de ses modes de culture intensive et la capitalisation des structures et des corps de production.

À partir de ce moment-là, la nourriture a pris une fonction de remède, elle est devenue essentielle pour traiter mon corps enflammé. Au bout de quelques années j'ai pu progressivement arrêter mon traitement

immunosuppressif à côté. Si la nourriture a toujours été importante dans ma vie elle est devenue la clé de ma survie.

AGL Quels ont été, selon toi, les principaux freins rencontrés au cours de ce projet ? Peux-tu distinguer ce qui a pu poser problème au sein de la classe — en termes de dynamique de groupe, d'engagement des élèves ou de contraintes pédagogiques — et ce qui a pu représenter un défi dans le projet lui-même, au niveau organisationnel ou artistique ?

LC Je pense que la temporalité n'était de prime abord pas un atout pour développer un projet artistique devant s'établir au préalable sur des relations d'échanges. Sur six jours j'ai eu deux groupes différents ce qui ne m'a pas permise de pouvoir créer des liens nécessaires pour développer le projet. Je pense aussi qu'un manque de médiation réelle a empêché le bon déroulement du projet. Selon moi une personne de la structure d'Orange Rouge aurait dû accompagner le projet depuis mon arrivée, car j'ai été livrée à moi-même avec les enseignant·es référent·es. Il aurait été nécessaire d'avoir une médiation sur la nature du projet global d'Orange Rouge avant de pouvoir me présenter et présenter ma pratique, ce que j'ai fait en début de projet pour chaque groupe. Le projet a été réduit à de simples ateliers courts de pratique du dessin, car nous n'avions pas une liberté de moyens trop large dans l'enceinte de la classe. Les médiums ont ainsi été limités par le temps. Une partie des élèves a pris part au projet mais certain·es sont resté·e réticent·es où insensibles à la question de l'alimentation car contrairement à ce qui était annoncé ce n'était pas une passion où un centre d'intérêt pour tout le monde.

AGL Malgré ces difficultés, y a-t-il eu, tout de même, des moments collectifs ? Des moments de partage ?

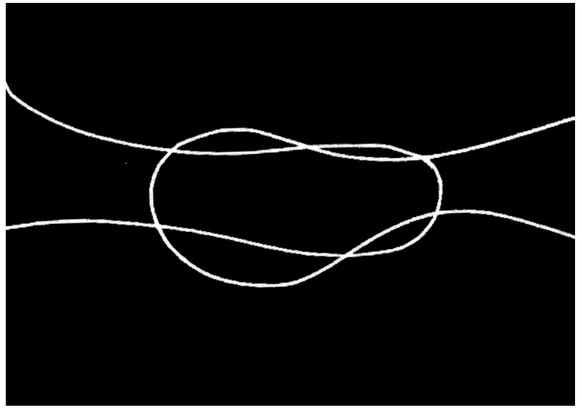
LC Il y a eu des moments collectifs et de partage, j'ai notamment demandé à chaque élève de m'écrire un souvenir lié à une recette où un plat. Et chaque élève a ensuite pu partager son texte à l'oral devant l'ensemble de la classe. Ayant des élèves connaissant une diversité de langues maternelles, j'ai proposé à chacun·e de traduire le texte en direct dans une deuxième langue. Ce moment en particulier a été très beau. Mais malheureusement le travail qui en a découlé n'a pas été concluant.

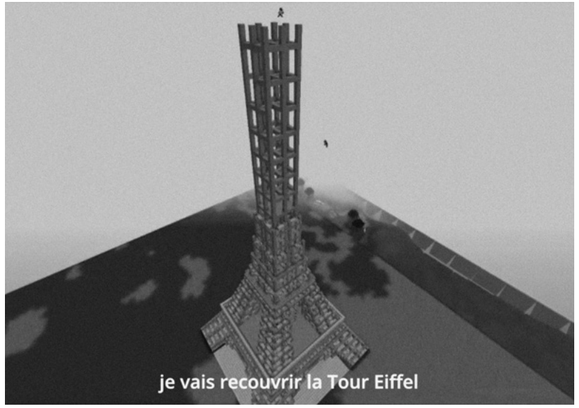
AGL Tu avais initialement pour intention de réaliser une nappe collective, composée des motifs créés par les adolescent·es, destinée à être dispersée dans leurs foyers mais aussi à recouvrir une table au sein de l'exposition pour accueillir une performance culinaire autour des aliments qui soignent. Pourquoi tu as décidé de ne pas aller au bout de cette envie ? Qu'est-ce qui a motivé ta décision de te retirer du projet ?

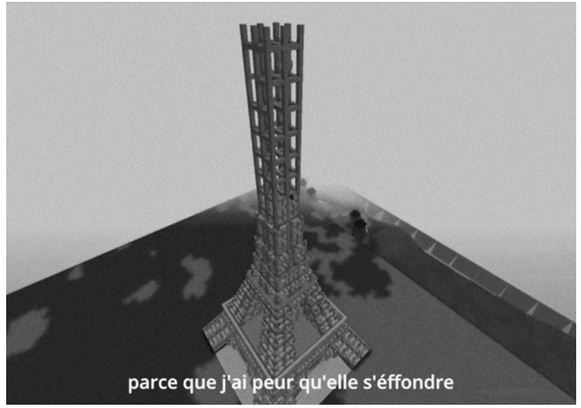
LC Finalement les éléments visuels récoltés lors de ces journées n'ont pas été suffisant pour produire un objet. Nous n'avons pas réussi à aller plus loin que de simples ateliers de dessins avec des aliments posés au milieu de la table. Le résultat a été très déceptif, et je ne me voyais pas créer quelque chose avec ces dessins, d'autant plus que pour moi co-produire une œuvre signifie aussi l'orienter sur quelque chose de formel qui puisse rentrer dans le langage esthétique de ma propre pratique. Et ces dessins étant tellement éloignés de ma pratique, la solution aurait été de les transformer totalement ou de ne me servir que d'un dessin pour en faire une production personnelle. Pour moi ce projet n'avait pas pour finalité de produire une œuvre personnelle donc c'est tout naturellement que ne répondant pas aux critères de co-production, j'ai décidé de me retirer du projet. Je ne tenais pas à créer de toute pièce une œuvre pour faire face au manque de résultat d'une expérience qui ne s'est pas déroulée comme je l'aurais espéré.

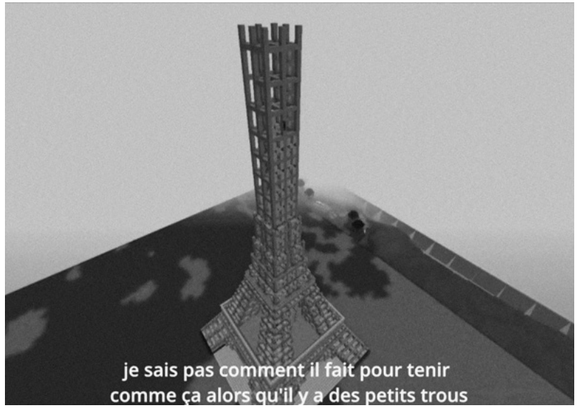
AGL Quelles auraient été, selon toi, les conditions nécessaires pour que ce projet puisse aboutir ?

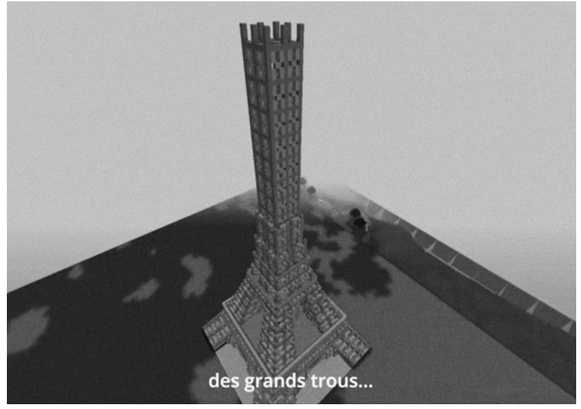
LC Je pense qu'une temporalité longue, avec une bonne médiation au départ aurait pu aboutir à un projet intéressant, et ce qui aurait impliqué aussi de bonnes conditions d'accueil à Paris (logement, etc).




je vais recouvrir la Tour Eiffel


parce que j'ai peur qu'elle s'éffondre


je sais pas comment il fait pour tenir
comme ça alors qu'il y a des petits trous

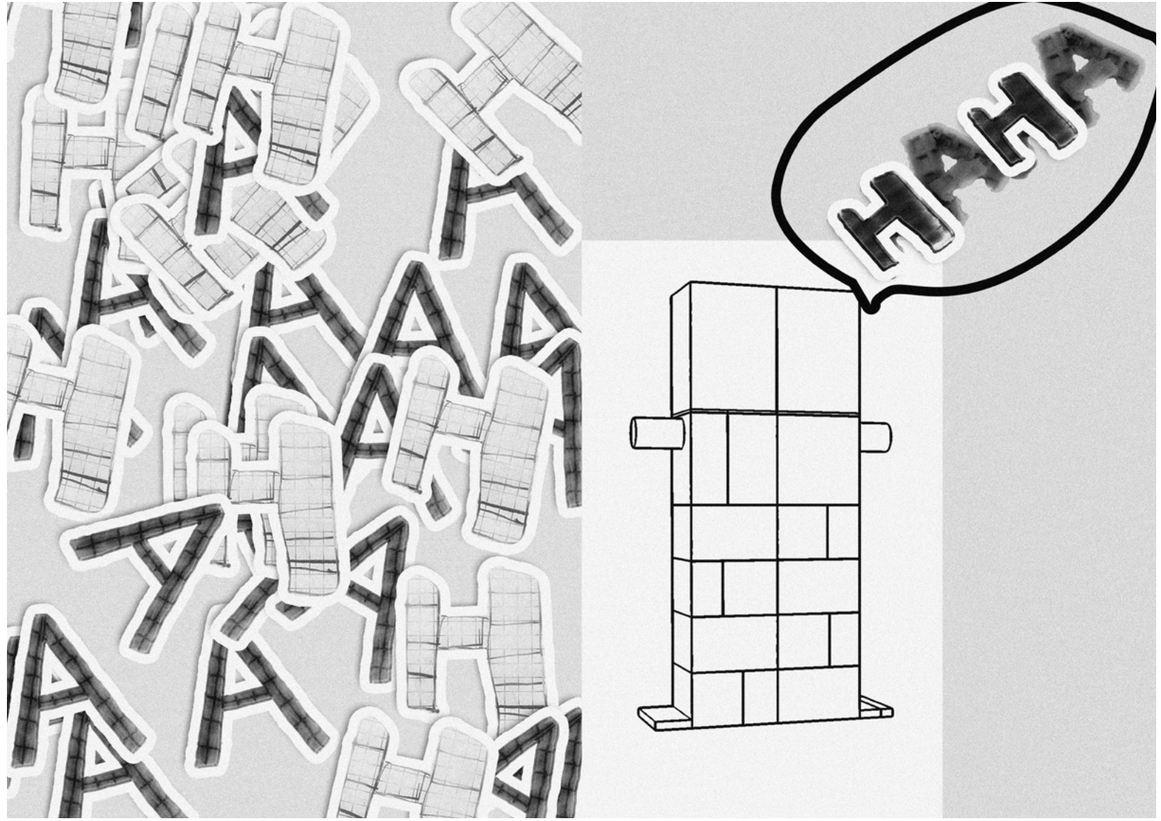

des grands trous...











D



E





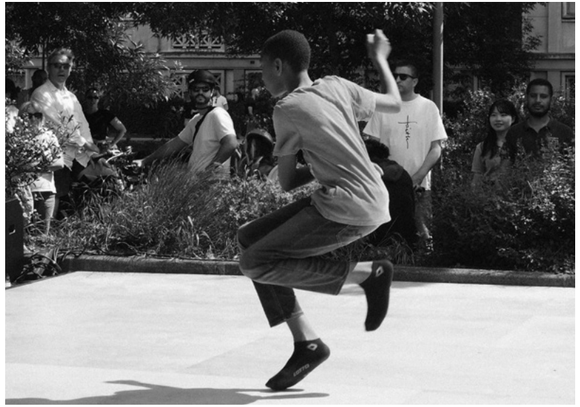




F

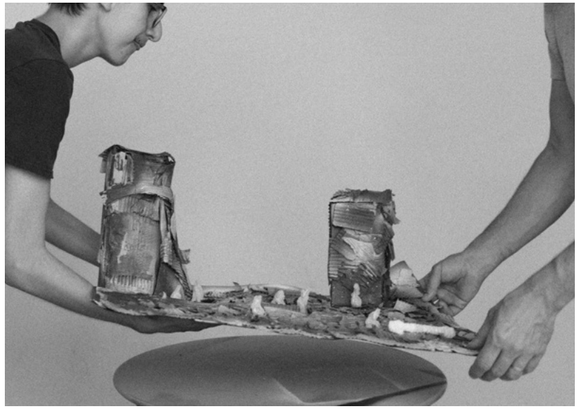
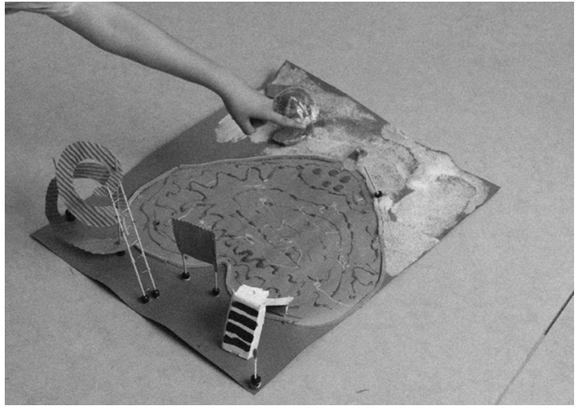


G







J

K




25 DT
Don't forget to take a closer look!


DT


25 DT


25 DT

L


11:05:53


14:12:01


13:42:59


10:44:16
CTA

M

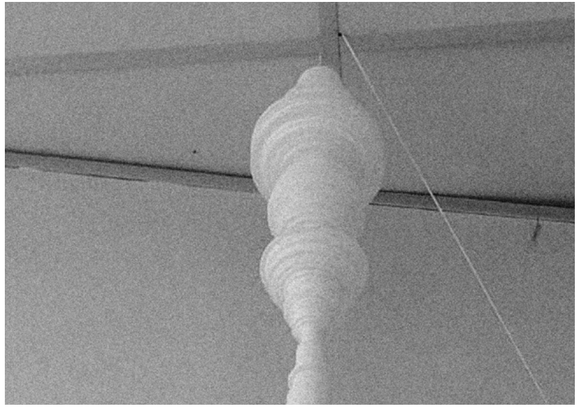


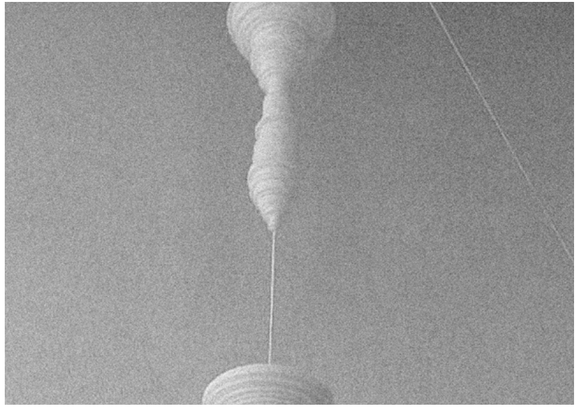


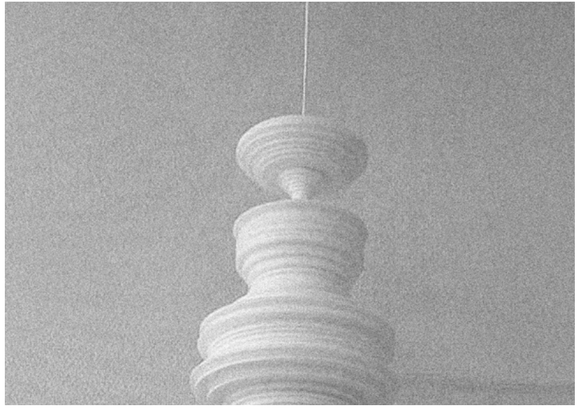


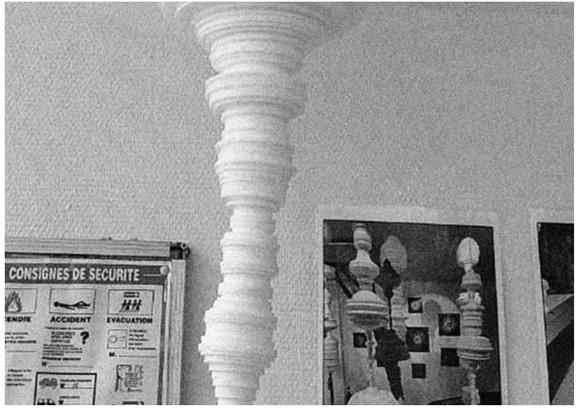











CONSIGNES DE SECURITE
ACCIDENT
EVACUATION

Entretien de Cécil Serres avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier-Lhomme Dans ton travail, il est souvent question de rencontres. Comment s'est passée celle avec les adolescent·es et leur professeur ? Quelles spécificités cela a-t-il donné au projet ?

Cécil Serres Ce projet-là est arrivé à un moment donné de ma réflexion où je m'étais un peu distanciæ de la pratique en atelier. Je m'étais concentræ sur la création d'un lieu dans les quartiers nords de Marseille avec des enfants, des adolescent·es et des adultes. Quand Orange Rouge est arrivé, cela a coïncidé avec mon retour à l'atelier. Je suis retournæ à l'atelier avec les adolescent·es finalement, parce que l'atelier que l'on a créé ensemble dans le collège à Chelles, c'était un parallèle avec mon atelier que je mettais aussi en place à ce moment-là.

Cela correspond aussi au moment où j'ai commencé à intégrer le fait qu'être une personne neurodivergente, avec des spécificités cognitives, résonne dans la plasticité de mes pièces. On le retrouve notamment dans mes questionnements sur le corps, les matériaux malléables, les limites d'un travail ou d'un objet, et sur la manière dont il peut être métamorphosé par l'action ou le désir. J'ai aussi toute une réflexion autour de l'enveloppe, en lien avec ma structure mentale : jusqu'où les choses peuvent être poreuses ou non, à quel point elles sont déformées par le regard ou l'action de l'autre, ou non.

J'ai 33 ans, mais il a fallu vraiment beaucoup de temps pour que je m'en empare. Je pense que cette réalisation est liée à la littérature qui existe aujourd'hui autour d'adultes porteur·euses de troubles cognitifs, qui ont réussi à s'intégrer et qui écrivent sur l'intégration de ces troubles à l'âge adulte. Et puis, il y a eu la rencontre avec Charlotte Veglia-Kerdraon : une enseignante en ULIS comme j'aurais aimé en avoir une quand j'étais adolescent·e. Et celle avec les enfants qui, quelque part, étaient un peu en miroir de certaines choses que j'aurais pu vivre plus jeune. Cela a créé un sentiment de voisinage plutôt heureux. On s'est vite compris·es et je pense que l'effet de symbiose a été visible, autant pour l'enseignante que pour les enfants.

Ce que j'ai trouvé assez beau est que, dans l'espace de travail qui s'est déplié, on s'est aussi donné beaucoup d'espace pour en sortir et y revenir. J'avais parfois quatre enfants qui travaillaient avec moi en mode hyperconcentré·es et puis d'un coup, quelqu'un·e part faire une activité parallèle. On a beaucoup travaillé avec les enfants sur cette élasticité. Je pense que c'était une chose que j'avais besoin de transmettre à ce moment-là, puisque je revenais d'une « pause » de travail d'atelier pendant un an, ou en tout cas d'un travail d'atelier différent.

J'ai pensé cet atelier, cette rencontre, par l'envie de créer une sorte de foisonnement enthousiaste, d'un éventail de pratiques qui se multipliaient au fur et à mesure du projet mis en collectivité. Ce sont des conditions d'emballement qui me stimulent pour travailler, mais je voulais les proposer dans un cadre joyeux, *safe* pour les enfants et respectueux du rythme de chacun·e. Il y avait donc une vraie ambiance d'atelier, mais en même temps suffisamment de bulles d'air pour s'en extraire J'ai voulu proposer des activités élastiques, qui permettaient de se concentrer intensément et d'en sortir instantanément si on en avait besoin. C'est pour cette même raison que mes pièces en général sont très composites, parce qu'évidemment, moi non plus, je n'ai pas envie de faire de la céramique pendant deux semaines — ça m'énerve ! Ensemble, on a fait absolument tout le panel d'activités possibles entre les quatre murs d'une salle de classe.

AGL Est-il possible de co-créer avec une multitude d'individu·es ? Peux-tu parler de la différence entre animer un atelier, occuper des enfants, et co-créer réellement avec elleux ? Comment parviens-tu à instaurer cette horizontalité dans un projet de ce type ?

CS C'était une question qui a tendu toute mon intervention à Chelles. Ce qui m'a aidé·e est que j'ai eu un groupe d'enfants qui comprenait quelque part très bien l'aspect transactionnel de cette relation, même si on a heureusement réussi à s'en extraire. Dès le début, j'ai vraiment différencié deux moments : le moment de notre atelier, où on créé ensemble pendant deux semaines, et le moment où j'allais tout ramener à l'atelier. Il y avait ma pratique d'artiste, leur pratique naissante — artistique ou non — et le moment de partage en soi. On a vécu cette expérience, elleux et moi, pleinement dans le moment présent. La préparation s'est faite un peu en amont évidemment, mais tout le reste s'est joué sur le moment. J'ai composé en même temps qu'iels ont composé avec moi. La création n'était pas un objet final, mais surtout l'expérience du moment partagé, et les enfants l'ont compris immédiatement. Je leur ai dit ce que je voulais faire avec elleux. Et on a défini des rôles très tôt. Par exemple, je leur disais « ça ne vous prenez pas trop la tête, c'est moi qui m'en charge » et elleux de même. Les espaces de consentement ont été centraux dans le projet, et le panel d'activités proposé permettait de s'adapter aux envies des un·e des autres sans exclure de la réalisation. Dans la classe de Charlotte il y a un espace physique dédié à la pause, à la régulation, toujours disponible. J'ai trouvé que c'était un super dispositif pour aérer le rythme de manière autonome pour les enfants et faire tampon à une possible « frénésie » de groupe. Je leur ai demandé à tout instant ce qu'iels pensaient de ce genre de démarche. Ils avaient déjà vécu une expérience de tournage auparavant, et en en discutant, je me suis renduæ compte qu'iels n'avaient pas toujours été d'accord avec tout ce qui cs'était passé. Alors on en a parlé ensemble car c'était important pour moi de m'assurer de leur adhésion enthousiaste et *sécure* vis-à-vis de la proposition, et en particulier concernant leur image. C'est aussi pour cela que l'on a décidé de ne pas filmer les visages lors de la performance, et qu'elle ne soit pas *live* ou publique. De toute manière, y'a de tête nulle part dans ce projet !

Il y a eu aussi des moments où iels ne voulaient pas prendre de décisions artistiques — et je pense que c'est normal : quand on n'est pas nécessairement artiste, juste ça te fait chier ! Et moi, c'est mon travail. Donc j'ai décidé de ne pas leur mettre ça sur le dos. Ou au contraire, il y avait des enfants qui avaient vraiment des fulgurances plastiques et esthétiques, et j'ai décidé de les prendre en compte et de les intégrer dans le travail immédiatement. Il s'agissait de rester flexible, élastique, tout en maintenant un cadre clair.

Quand je suis arrivæ, je savais que j'avais envie de fabriquer des corps. Mais ces corps ont vraiment commencé à avoir leur raison d'être parce qu'on en a parlé toustes ensemble. Par exemple, l'idée des épouvantails, la notion de nonchalance, c'est moi qui les ai amenées au départ, en me disant que c'est un a priori qu'on projette souvent sur les corps adolescents. Mais cette notion de nonchalance a résonné en elleux — donc on l'a développée ensemble.

AGL Je trouve que c'est assez beau parce que j'ai l'impression que vous étiez à la fois multiples et en même temps un même corps.

CS Oui, on a complètement fait corps, mais en se laissant tranquille. On a su gérer la fusion. Un peu comme dans une équipe de foot où il faut accepter que les remplaçant·es existent. On est un seul et même corps sur le terrain, mais s'il y en a un·e qui a besoin de s'extraire, ce n'est pas grave ! Il y a ce truc de ne pas faire non plus porter la responsabilité du projet aux gens qui sont partie prenante. Ça faisait partie du respect d'un travail organique. En plus, je le voulais intense, donc c'était évident qu'il allait y avoir de la fatigue. Le travail va d'ailleurs s'appeler *Jamais tranquilles*. Ensemble, on s'est beaucoup amusé·es du côté harassant, on l'a rendu léger.

AGL La rencontre fait partie de ton mode opératoire, de comment tu fonctionnes en tant que personne et en tant qu'artiste. Dans chacun de tes projets, tu croises quelqu'un — humain·e ou animal — qui t'intrigue, pour qui tu ressens un intérêt particulier, presque une obsession pendant un temps, et c'est autour de cette présence que tu construis ton projet. Chaque rencontre devient ta matière première pour façonner l'histoire, les formes et tout ce qui se déploie autour du projet. Ici, c'est un groupe que tu as rencontré. Peux-tu parler de ce mécanisme qui traverse ton travail ?

CS J'ai une vision très élastique, sans contours de mon corps. Je pense que c'est la raison pour laquelle je m'intéresse autant aux surfaces de la peau, aux matières molles, mais aussi à l'interpénétration. Par exemple, moi, comment je reçois les relations, c'est très spécifique parce que la limite avec l'autre est très floue. Un des bons côtés, c'est que je suis quelqu'un·e qui est très dans la parole, dans une forme d'interpersonnalité ou d'empathie. Mais pour que les choses prennent vie, il faut que cela sorte de moi et que cela soit mis en tension par et avec d'autres.

L'invitation à l'autre, elle se fait de plusieurs manières. Je pense que le fait d'être artiste et d'inviter le regard de l'autre à se poser sur son travail, c'est déjà une histoire de dialogue. Mais le fait que je produise des choses qui, à un moment donné, sont manipulées, sont réappropriées par d'autres, c'est quelque chose qui est vraiment très lié à ma structure mentale.

J'ai beaucoup travaillé avec des performeur·euses que j'invitais à interpréter mes scripts et je crois que cela répondait à plusieurs raisons. D'abord, j'ai de vraies difficultés de spatialisation et de proprioception — tout ce qui relève de cartographier son propre corps est pour moi un énorme échec. Quand je veux faire des performances un peu clownesques, ce que je fais souvent et que j'ai fini par accepter, cela fonctionne très bien. Mais dès que je voulais créer des formes qui me ressemblent moins, qui s'éloignent de mon mode d'apparition, j'étais obligæ de les faire incarner par quelqu'un·e d'autre.

C'est pour ça que j'ai beaucoup travaillé avec tout un tas de personnes qui ont donné corps à mon travail à travers mes scripts, avec qui j'ai partagé l'atelier ou que j'ai invité à intervenir

dans mon travail. Comme ont pu le constater Charlotte et ses élèves, c'est aussi très facile de m'influencer. Ça pourrait être une très mauvaise chose, mais dans mon travail j'ai décidé d'en faire une bonne chose, d'être une éponge, de me faire polluer volontairement. Et du coup, forcément, les figures de l'hommage sont très présentes.

AGL À travers ta rencontre avec les adolescent·es, tu as aussi rencontré Charlotte, leur professeure. En retour, tu as souhaité les amener à rencontrer d'autres personnes : tes collaborateur·rices, mais aussi une classe de patineur·euses. Pourquoi était-il important pour toi de mettre en place cette polyphonie ?

CS J'aime bien rameuter tout le monde dans mon travail. Le titre *Jamais tranquilles*, ça pourrait être aussi l'écho de ma famille artistique. Je me suis construit ce qui ressemble à une troupe maintenant. Et évidemment, quand je travaille avec quelqu'un·e, j'ai envie de lui faire rencontrer les autres personnes avec qui je travaille. Cet élan vers l'autre est quelque chose que j'ai envie de partager, tout en respectant les limites de chacun·e. Par exemple, Charlotte, j'ai vraiment adoré travailler avec elle. Je me suis senti·e profondément vu·e par elle — et je pense que c'est l'une de ses grandes qualités : sa manière de percevoir les gens, de les voir réellement et de leur faire ressentir. Et je pensais que c'était bien qu'on lui montre qu'on la voyait aussi en retour, et que sa contribution avait vraiment imprégné le projet Parce que je crois que les aidant·es, c'est important, non pas de leur rendre ce qu'iels nous donnent, mais de leur montrer que, même chez les personnes qui ont des troubles cognitifs plus ou moins étendus, la réciprocité demeure. Charlotte, tout le monde sait qu'elle aime faire du patin à glace, que c'est sa passion. C'est aussi quelque chose qui interroge et intrigue beaucoup les enfants. Là encore il faut bien négocier entre l'hommage et l'intrusion, car la patinoire est un espace privilégié pour elle et c'est vraiment un grand honneur qu'elle nous le fasse partager. J'aime bien l'idée que nous y entrions respectueusement, comme des invité·es même si on s'est un peu convié·es toustes seul·es (ouspy !)

AGL Avec les adolescent·es, tu as fabriqué des corps nonchalants. Tu m'avais raconté ton expérience où, après avoir créé ces corps, vous les aviez déplacé·es et par le déplacement — de leur fonction, de leur contexte — tu t'étais rendu·e compte que cela les transformait complètement. Peux-tu revenir sur la notion de corps adaptogènes et sur ta volonté de passer de la modélisation de corps dans la classe au désir de les déplacer ailleurs ?

CS Les corps adaptogènes, c'est un peu comme des blobs : on va prendre une forme ou une autre suivant l'environnement où l'on se pose. Les corps que l'on a fabriqués avec les enfants les ont fait rire – moi aussi – car on jouait sur cette nonchalance qui repousse les adultes. On était dans un cadre scolaire, et même si la classe ULIS est très accueillante, elle existe aussi parce qu'il y a une attente : se conformer, à un moment donné, à un cadre — celui du collège, puis du lycée, des études supérieures ou d'autres institutions. Tous les corps ne sont pas forcément faits pour s'y conformer, encore moins y être confortables ou épanouis. Type, tout bête : un trouble hyperactif sur une chaise. (J'ai la chance de ne plus être obligæ de m'asseoir, j'ai agencé mon espace de travail en fonction maintenant, certainement une des raisons pour lesquelles j'ai fait plutôt du volume et de la performance.) Ironiquement, les corps que nous avons créés ont été modelés sur des chaises, mais iels ne tiennent pas du tout dessus : iels glissent, iels coulent. Encore une fois, j'ai échoué à fabriquer quelque chose de rigide.

Cette espèce de boîte qu'est la salle de classe était un défi en soi. Le motif de la nonchalance devenait une forme de résistance, même si cela ne dépeint pas les élèves de cet ULIS. On a même été particulièrement actif·ves ! je pense peut être que le contexte du collège a fait ressurgir chez moi de vieux *coping mechanism :* leur faire expérimenter la couture, la céramique, la performance, le modelage, la roue… c'était aussi ma manière de résister à l'exercice, avec mes propres défis ! J'ai l'impression d'avoir partagé cela comme une aptitude, cette fois, et non pas comme une réponse inadaptée. Après, comment est venu le fait que ces corps-là, celleux qu'on avait construits, bougent ? Tout simplement quand on les a transporté·es pour aller les ranger à la cave, tout d'un coup iels étaient complètement aériens. On s'est mis à les faire voler, à se les lancer ; iels prenaient corps. J'ai toujours eu l'intention d'imaginer une performance avec ces objets, mais je ne savais pas encore laquelle. Et c'est à ce moment-là que tout a pris sens : cela rejoignait profondément ce que Charlotte aimait, son propre exutoire de la salle de classe : le patinage et ses portés. Emmener ces corps à la patinoire est devenu une évidence. Et puis, ces *puppets* ont un avantage : ce sont des œuvres qui ne sont pas du tout fragiles. Alors autant en profiter pour les faire participer à des activités sportives ! Et ce qui est amusant, c'est que lorsqu'elles recevront leurs détails en céramique — qui, ironiquement, sont inspirés de protections sportives — ce sera précisément ce qui les immobilisera. Finalement, elles sont sauves tant qu'iels ne sont pas protégé·es.

AGL Oui, c'est paradoxal, ce sont des protections mais réalisées en céramique.

CS C'est ça, il y a un échec. Je pense que cela fait partie de mes questionnements par rapport au paradigme de la peau, de la surface critique, c'est-à-dire qu'il y a vraiment cet échec à faire enveloppe chez moi. Et clairement là, ces morceaux de céramique qui sont censés envelopper les corps, ça rate complètement ! Déjà, on a fait une vingtaine de céramiques, en deux jours, avec des enfants qui n'en avaient jamais fait. Donc évidemment, il y a la moitié des céramiques qui ont partiellement explosé à la cuisson. Je savais que cela risquait d'arriver et c'était pleinement assumé. J'ai une façon de faire de la céramique qui est un peu punk, qui refuse de la décontextualiser d'autres matériaux, qui refuse de lui attribuer de la magie. J'adore la céramique, mais je déteste l'aura qui est autour. Et je trouvais cela très drôle de faire de la céramique en mode *Fast and Furious* avec les enfants. L'objectif était de protéger les corps, mais on savait très bien que cela n'allait pas marcher. Les céramiques, dans ce contexte-là, vont aussi déformer les corps parce que c'est la seule chose qui a du poids, qui pèse dessus. Elle servent plutôt à les lester, les ancrer dans l'espace avec un potentiel comique ceci dit : celui de la casse.

AGL Ça fait longtemps que nous travaillons ensemble, mais c'est la première fois que tu assumes autant le fait que ton travail est profondément lié à ton identité et à ta neuroatypie. Je trouve que c'est très courageux de l'assumer ainsi, dans cet entretien.

Dans ton travail, il y a la figure de la dormance, de la passivité, de la nonchalance. À l'inverse, avec les adolescent·es, vous étiez dans une attitude hyperactive, dans l'objectif de sublimer ces corps faits de pailles, de recouvrir leur peau entièrement. Tu me parlais aussi, l'autre jour, de performance de soi, de la manière dont les justaucorps dans le patinage peuvent transformer jusqu'aux attitudes, et plus largement des différentes façons de se mettre en scène. Peux-tu revenir sur ces notions ? J'ai l'impression qu'il y a dans ce projet, et dans ton travail en général, un véritable processus de transformation et de sublimation, presque comme la mue d'un papillon.

CS Ce sont des questions avec lesquelles je suis très en prise en ce moment, et qui font profondément sens pour moi. Cette affirmation de ma neuroatypie, elle est plurielle. Il m'a fallu quinze ans pour trouver ma pratique, car dans les écoles d'art, à l'époque, on ne parlait absolument pas de neurodivergence. Aujourd'hui, mes étudiant·es bénéficient d'une autre approche : on y est formé·es, et la nouvelle génération d'enseignant·es — qui compte par ailleurs quelques personnes iels-mêmes concerné·es dans ses rangs — est capable de transmettre d'autres expériences d'artistes, d'autres méthodologies, d'autres expériences de formes, plus adaptées à des personnes présentant des handicaps visibles ou invisibles. À mon époque, ce n'était pas le cas, et comme j'étais en plein *masking*, c'était très dur de séparer mon corps, mes envies, ma pratique, de celles des autres.

Par exemple en arriver aux formes dormantes auxquelles je travaille aujourd'hui, il m'a fallu un long détour, plusieurs *looping*. Sans doute parce qu'à ce moment-là, j'étais moi-même dans une forme de dormance, et c'est pas étonnant que ça m'obsède tellement aujourdhui. Il a aussi fallu que je fasse un détour par d'autres intérêts. Par exemple, tout le travail mené avec Joshua de Paiva, autour de l'interspécisme et du dialogue avec les êtres vivants. Pour lui c'était vraiment très ancré dans sa recherche. Pour moi, ce qui m'intéressait surtout, c'était l'effet miroir avec d'autres espèces. Parce que parfois, il m'est plus facile de comprendre des enjeux sociaux à travers des questions écologiques, des enjeux psychologiques à travers des enjeux comportementaux. Le miroir avec l'animal m'a aidæ à comprendre des choses que je voulais exprimer dans mon travail.

Dans les premiers textes que j'ai écrits sur mon travail, je parlais d'objets en attente, pris dans une sorte de *stase*. J'avais vraiment cette image de Dante descendant aux enfers. Dans le Purgatoire, il y a un personnage complètement apathique, éternellement en attente, presque dormant. Cette image m'obsède : il attend un environnement spécifique qui le mette en mouvement, et en plus il est seul. Et c'est un peu ce que je ressens avec certains de mes objets dans mes installations. Tant qu'ils ne sont pas performés, tant qu'ils ne sont pas touchés ou activés par le.a spectateur.rice, ils restent là, en suspens, dans cet état de dormance. On est habitué à voir des œuvres qui revendiquent une certaine forme d'autonomie. À l'école, on me disait : « Il faut que ta forme tienne toute seule,

qu'elle s'habille toute seule, qu'elle soit là toute seule.» Mais pour moi, cette injonction relève d'une vision hyperindividualiste, capitaliste même, transposée aux objets. Je trouve qu'une œuvre d'art, si personne ne la regarde, si personne ne la touche, elle ne fait pas grand-chose.

AGL Tu parles de mise en mouvement, de donner vie en quelque sorte. Pour Orange Rouge, tu souhaitais aussi que le projet soit transportable : une idée de valise dont le contenu se déploie, une sorte de scène pliable, de chapiteau de cirque ambulant où l'on met en scène les objets au fur et à mesure qu'on les déballe. Peux-tu nous parler de cette volonté que le projet soit à la fois rétractable et, à l'inverse, totalement expansif ?

CS C'est quelque chose que j'ai beaucoup fait. Par exemple, quand je suis allæ travailler avec le Centre d'art de Privas, j'ai pris mes valises et j'ai déplié tout mon travail sur place. Il y a ce côté clownesque dans mon travail. C'est des formes qui ne tiennent pas debout, c'est énormément de costumes qui ont généralement été faits en un temps hyper réduit et sans moyens. Il y a cette espèce de pauvreté formelle qui est complètement assumée. L'avantage de cette pauvreté, c'est qu'elle peut se mettre dans un Ouigo et ça c'est très important. Je pense même que le Ouigo, c'est presque un médium à mon stade. C'est aussi la liberté de pouvoir poser son truc n'importe où, c'est un peu ce que les saltimbanques mettaient en place. Pour ce projet-là, ce qui est intéressant, c'est qu'il y a presque une vingtaine de personnes qui ont travaillé avec ces objets. Et finalement, le fait que tout rentre dans des valises, je trouve cela très drôle.

AGL Qu'est-ce qui t'intéresse justement dans le fait que cela soit complètement rétractable ?

CS Je pense que, déjà, les sculptures retrouvent leur statut mou. Il y a aussi un côté phénix : elles meurent à chaque fois et renaissent à chaque performance, à chaque exposition, pour de vrai. Ces objets échappent à l'immobilité. Dormir dans un stock est le devenir de beaucoup d'œuvres, mais les miennes, comme elles finissent en morceaux, c'est un peu différent. On ne fait pas le deuil de la pièce, parce qu'au final elle est entièrement morcelée, et dans ce sens elle n'est que devenir. Elle n'est jamais figée, même dans le stockage. La rigidité, même celle de l'emballage, c'est trop pour moi !

AGL Il y a aussi la notion de dissémination dans ton travail. Tu as rassemblé pas mal de personnes autour de ce projet, et d'une certaine manière ta pièce va continuer à les habiter, à leur coller à la peau, à les maintenir ensemble par le lien.

CS J'ai vraiment besoin de faire un lien avec les personnes qui interagissent avec mon travail, et notamment avec les curateur·rices, avec les régisseur·euses d'expositions, etc.

D'ailleurs, le corps morcelé, l'éparpillement de soi, etc., c'est une figure dans la psyché qui peut être très présente suivant tes spécificités neurologiques. Moi par exemple, je fonctionne un peu comme ça et je pense vraiment que cette dispersion est une forme en soi. Mais le morcellement peut aussi être une expérience de décompensation très grave en psychiatrie comme en psychologie. Et je crois que le fait de l'accepter comme un processus créatif et un état transitoire pour passer d'une forme à une autre permet justement de ne pas en faire une «folie».

AGL Ton travail, je le trouve aussi très joyeux. Il rassemble les gens, les donne à voir. Il y a aussi cette idée de sublimer, de (re)valoriser, de donner à voir autrement. En assumant pleinement ton travail, avec toutes ses dissonances, ses discordances, ses formes glissantes et sa polyphonie, et en affirmant qui tu es, tu me l'autorises aussi d'une certaine manière. Je trouve que c'est quelque chose d'extrêmement positif et précieux.

CS Je pense que c'est uniquement possible parce que j'accepte d'en être un peu dépossédæ. Pour ça, je dois accepter le risque du raté, du grotesque, de la cacophonie et de l'échec à «faire beau» parfois. De toutes manières je trouve que l'injonction à la «beauté» en temps que principe tue la joie, en créant une attente. Je dirais qu'à la beauté, je préfère l'enthousiasme. Elle peut toujours apparaître, mais je trouve que c'est mieux si elle arrive sans forcer. Dans mon travail, je veux créer un sentiment inclusif de familiarité dans l'étrangeté. Si c'était un travail trop personnel, dont je ne me possédais pas un peu, ça ne pourrait pas fonctionner. Par exemple, j'ai grandi avec l'écoute de chants polyphoniques corses : tu es complètement happé·e par ces voix-là, et parce qu'elles sont multiples, et il y en a forcément une qui va résonner avec toi. Un travail fait tout·e seul·e, une chanson chantée seul·e, c'est beaucoup plus difficile de se dire : «Ah, cette voix-là, je l'entends aussi en moi.»

AGL Tu parles de résonance aussi, d'effet miroir.

CS Oui, je travaille beaucoup avec cette idée de résonance. Avec les animaux, cela m'arrive souvent. Je pense souvent à l'organisation inter individus chez les non-humains. Par exemple les albatros, qui se retrouvent à un moment précis de l'année, car iels ont besoin de l'autre pour se tenir chaud, se nourrir les un·es les autres, etc. On observe comme ça plein de couples, mixtes ou non d'ailleurs. Ils survivent et s'adaptent par la qualité de leurs liens aux bouleversements environnementaux et climatiques. Et cela m'inspire, parce que l'on vit dans une époque où le capitalisme nous pousse à vivre uniquement pour nous-même malgré les défis grandissants qui s'imposent à nous. Pourtant nous sommes des animaux hyper grégaires, avec le langage en plus : nous sommes faits pour vivre en groupe, prendre soin, se réfléchir entre nous et pour nous organiser. Alors évidemment, la discussion avec soi-même est essentielle, le *safe space* est nécessaire, mais la réalité éthologique de nos corps : demeure qu'en tant que que primates, nous sommes fait·es pour vivre en groupe — pas forcément par paires, mais en groupe.

Entretien de Charlotte Veglia-Kerdraon, enseignante en ULIS du Collège Beau Soleil, Chelles
avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Cela fait quelques années que tu collabores avec Orange Rouge. Qu'est-ce qui t'a motivé à participer à ce projet au départ et pourquoi renouvelles-tu l'expérience chaque année ?

Charlotte Veglia-Kerdraon Dans un premier temps, travailler avec des artistes professionnel·les m'a intéressée et surtout l'idée que l'œuvre poursuive ensuite son propre chemin. C'est ce qui m'a motivée à participer à ce projet au départ. Ensuite, je me suis aperçue à quel point ce projet était important pour des élèves relevant du dispositif ULIS et étant en souffrance par moment par rapport à ce que le collège, voire la société au sens large, leur demandaient comme efforts pour être comme toustes les autres. Le projet artistique ainsi mené avec une liberté, que je favorise avec l'artiste, apporte alors à ces élèves une bouffée d'air frais où leur «bizarrerie» peut s'exprimer et est au contraire source de réflexions sur notre regard sur le monde. Je ne parle pas forcément de toustes les élèves de l'ULIS car certain·es ne ressentent pas cette souffrance et au contraire sont fièr·es d'être un maximum inclus dans leur classe de référence. Je parle de celleux plus en difficulté qui fournissent tous les jours de gros efforts pour faire oublier leur différence. L'atelier leur permet alors d'assumer cette différence et d'en être fièr·es, ce qui est rare et donc précieux au collège. Toustes les artistes qui sont venu·es ont réussi, chacun·e à leur façon, à créer ce lieu d'expression et d'échanges.

AGL Selon toi, qu'est-ce que l'art et la création peuvent apporter aux adolescent·es des dispositifs ULIS ?

CVK Cela leur permet de s'exprimer différemment… d'exprimer leur différence, leur particularité et finalement leur singularité qu'iels ont tendance à cacher depuis qu'iels sont petit·es. Les artistes peuvent l'observer très rapidement en général. Un élève, l'année dernière, lors de son bilan de fin d'année, a conclu en disant que ce qu'il avait vraiment aimé en sixième, c'était les vacances et le projet artistique.

AGL Les sections ULIS sont composées de groupes formés de manière arbitraire et alternative : chaque élève suit son parcours individuel, entre et sort de ta salle de classe selon ses obligations médicales, selon ses possibilités et ses capacités à suivre les cours d'un parcours scolaire plus général. Est-ce que le projet Orange Rouge a permis de faire groupe ? A-t-il contribué à resserrer les liens entre des élèves qui ne se retrouvent finalement que rarement toustes ensemble dans une même pièce ?

CVK Oui, c'est pour cela que le programmer en deuxième partie d'année est très bien. En début d'année, iels s'habituent à un niveau individuel, à leur nouvel emploi du temps bien chargé entre leurs inclusions et leurs rendez-vous médicaux. C'est un véritable casse-tête pour nous mais pour elleux en premier. Ensuite, ce moment d'ateliers permet de partager un même projet et donc à se retrouver autour d'une dynamique commune à un moment où iels sont disponibles psychiquement.

AGL D'après toi, est-ce que le fait de fabriquer toustes ensemble quelque chose, de co-créer, a apporté quelque chose aux élèves ?

CVK Co-créer ou plutôt participer à la création d'une œuvre qui restera celle de l'artiste en partageant ses idées, ses compétences et en ayant conscience que chacun·e peut apporter sa pierre à l'édifice avant, pendant et après la réalisation de cette œuvre est plus que précieux pour elleux. Cela arrive rarement. Cela fonctionne pour toustes les élèves et encore plus s'iels sont le plus en difficulté. C'est souvent elleux qui sont les plus créatif·ves.

AGL Sens-tu, au cours des années d'enseignement pour toi et d'ateliers avec Orange Rouge, une évolution des sensibilités artistiques des adolescent·es ?

CVK Je sens qu'iels sont demandeur·euses chaque année de ce projet et qu'en plus, iels sont plus sensibilisé·es que les autres à un intérêt artistique. Lors de la préparation de leurs examens oraux qui sont organisés annuellement au sein de notre collège, leur culture et leur expérience enrichissent leur propos. Les ateliers ainsi que les visites qui y sont associées sont source de sensibilité et de culture artistique que j'observe de plus en plus avec les années.

AGL Je voulais revenir sur ton parcours professionnel : comment décide-t-on de devenir professeur pour les dispositifs ULIS ? As-tu suivi une formation spécifique ? Qu'est-ce qui diffère avec l'enseignement général ?

CVK J'ai voulu être enseignante spécialisée avant même d'être enseignante. Après avoir été titulaire d'un poste d'enseignante remplaçante en début de carrière dans différentes institutions spécialisées dans différents handicaps, j'ai décidé de poser mes valises en ULIS alors que ce type de dispositifs venait d'apparaître et correspondait à l'image de ce que pouvait apporter le spécialisé dans un milieu ordinaire comme le collège.

AGL Tu suis la majorité des élèves tout au long de leur scolarité au collège. Quels sont les liens que tu développes avec elleux, et comment accompagne-t-on ces élèves aux besoins spécifiques dans la préparation de leur avenir ?

CVK J'espère réussir à développer un lien de confiance ou plutôt offrir un lieu, l'ULIS comme refuge où trouver la confiance en soi pour aborder le monde adulte tout doucement.

AGL Cécil Serres, qui a pour habitude de révéler dans sa pratique les personnes avec qui iel collabore, a dévoilé au sein de votre projet commun que tu avais une pratique du patinage. Peux-tu nous en dire un peu plus ? Quelle place cela prend dans ta vie, dans le projet, et comment t'es-tu senti·e de voir Cécil t'intégrer de manière plus visible dans le projet ?

CVK À côté de mon travail, j'ai toujours eu un sport pour me défouler le soir après des journées parfois difficiles avec des élèves qui peuvent partager leurs émotions sans filtre, positives comme négatives. J'avais besoin d'un lieu pour redonner tout ce que j'avais reçu comme énergie dans la journée. J'ai pratiqué différents sports et depuis sept ans, je pratique du hockey sur glace en loisirs. Cela ne me dérange pas d'en parler avec les élèves, je me sers souvent de mes expériences, de ma motivation ou de mes impressions pour leur permettre de développer ou d'avoir accès à leurs propres ressentis. Attention, iels ont leurs propres émotions, c'est le chemin pour y accéder et ensuite pour les exprimer et les gérer qui est souvent difficile à établir. Mais lorsque concrètement, Cecil a parlé de faire rentrer les élèves dans les patinoires que je côtoie de façon hebdomadaire voire quotidienne, cela m'a d'abord gênée. En parler est une chose, la partager physiquement en est une autre. Une habitude pour moi d'avoir séparé les deux milieux, sûrement une façon de me protéger. Aujourd'hui, l'idée a fait son chemin et ne me gêne plus. Au contraire.

AGL L'intervention de Cecil Serres a eu lieu il y a un moment, de mémoire, comment aimerais-tu la raconter ?

CVK Simplement avec des mots et comme j'ai l'habitude de travailler avec des photos avec les élèves qu'iels regardent régulièrement. Je vais d'abord faire appel à leur mémoire et ensuite les aider avec des images. Aux ancien·nes de raconter aux nouveaux·lles.

AGL Penses-tu que les élèves ont gardé quelque chose de cette expérience ?

CVK Oui, après c'est le chemin qu'il faut débroussailler. Toujours.

AGL Dans le cadre du projet, il reste à réaliser une performance au sein d'une patinoire, où les adolescent·es du dispositif ULIS collaboreront avec une classe de jeunes patineur·euses artistiques pour leur transmettre les corps-sculptures produits collectivement, afin qu'iels réalisent des figures de portés. Que penses-tu que cette expérience pourrait apporter aux élèves ?

CVK Une nouvelle expérience qui leur est inconnue pour la plupart. Donc l'expérience, ainsi que la découverte de la nouveauté en évitant la peur de l'inconnu. À suivre…

AGL Quelles seraient tes attentes si tu devais renouveler l'expérience ? Aurais-tu des conseils à donner à une ou plusieurs structures qui souhaiteraient intervenir dans le cadre des dispositifs ULIS sous une forme artistique ?

CVK Garder l'idée d'une œuvre collective qui reste celle de l'artiste. Nous avons ainsi pu suivre des œuvres auxquelles les élèves ont pu participer qui sont parties à la ville de Paris, dans différentes expositions à Paris, en Allemagne, à New York etc. C'est extraordinaire pour les élèves.

AGL Et si je te demandais de décrire ta classe, qu'est-ce qui la caractériserait le plus ? Le projet a-t-il changé ton regard sur tes élèves ?

CVK Chaque projet me permet de voir différemment mes élèves. À chaque fois. Qu'est-ce qui caractérise ma classe ? C'est que ce n'est pas une classe mais un dispositif. Je passe mon temps à le rappeler, mais c'est toute la subtilité de ce fonctionnement. Les élèves ont leur classe et l'ULIS leur permet de profiter au maximum de leur vie au collège comme toustes les autres élèves et en même temps en osant développer leur propre singularité, c'est ce que le projet artistique permet et c'est qui leur permettra d'être des adultes confiant·es et fièr·es d'elleux-mêmes le plus souvent.

Entretien de Winnie Mo Rielly avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme J'aimerais commencer sur ce qui a été le centre de ton projet pour Orange Rouge : le motif de la chaise. Pourrais-tu m'expliquer plus en détail pourquoi tu as choisi cet objet comme point de départ ?

Winnie Mo Rielly Avant tout, je tenais à rencontrer les élèves pour avoir une idée de comment j'allais pouvoir envisager un projet en prenant en compte leurs personnalités afin que cela soit véritablement une collaboration. J'avais oublié à quel point, lorsqu'on est élève ou étudiant·e, les chaises et les bureaux sont omniprésents : ce sont des objets qui structurent toute notre scolarité, mais auxquels on ne prête presque jamais attention. C'était donc un élément commun qu'iels partageaient toustes. Je me suis alors interrogée sur la manière dont cet objet pouvait influencer leurs interactions, leurs apprentissages, et sur l'impact que cela pouvait avoir sur leurs corps, leurs mentalités, leurs humours, leurs humeurs.

AGL Non seulement la chaise entoure, encadre, mais elle impose aussi une certaine attitude.

WMR Mon intention était d'explorer comment renverser le rapport que les élèves avaient développé, presque inconsciemment, à leur chaise. Comment iels pouvaient envisager autrement cet objet qui les maintient immobiles, les contraint à une position relativement passive et limite toute forme de mouvement ? Je voulais qu'iels puissent porter un autre regard sur cette chaise, la personnaliser, la rendre vivante, et éventuellement en faire un·e ami·e — que la chaise sur laquelle iels s'assoient puisse devenir quelqu'un·e, un être à part entière. Et plutôt que de les obliger à s'asseoir et à rester immobiles, introduire quelque chose de beaucoup plus vivant, en cohérence avec la dimension collaborative du projet : former une équipe, tisser une forme d'amitié avec la chaise. Il s'agissait aussi de décoincer cette idée que notre environnement quotidien est forcément rigide, en fluidifiant ses lignes, en s'amusant avec et en y projetant des choses qu'on aime.

AGL Dans ton travail on retrouve de nombreux objets issus du quotidien, mais pas n'importe lesquels : des objets qui ont vécu et qui portent en eux une histoire. Qu'est-ce qui t'intéresse particulièrement dans ces objets-là ?

WMR Pour moi, chaque objet absorbe d'une certaine manière les énergies des personnes qui l'utilisent, et porte, évidemment, déjà en lui une histoire avant même d'arriver jusqu'à nous. Il a été imaginé, dessiné, fabriqué par quelqu'un·e, puis il a voyagé jusqu'à un lieu où l'on peut l'acheter. Vient ensuite la rencontre entre un·e humain·e et un objet : certain·es y voient seulement une fonction, d'autres développent un regard affectif. J'aime analyser cette relation que nous entretenons avec les choses qui nous entourent au quotidien — que ce soit dans nos maisons ou au travail.

AGL Comment as-tu abordé ce travail avec les chaises ?

WMR Nous avons d'abord travaillé directement avec les chaises de la salle de classe : c'étaient leurs propres chaises, parfois il restait encore leur manteau dessus. Je tenais à ce qu'iels puissent les reconnaître. Même si, évidemment, elles se ressemblent toutes, sur chacune d'elles figurent déjà quelques traces, signes particuliers, ou personnalités en quelque sorte.

Puis, pour pouvoir travailler la chaise comme matière, nous avons demandé à quelqu'un de l'école de récupérer toutes les chaises abîmées ou mises de côté et destinées à être jetées. C'étaient des chaises dont le bois s'effritait, auxquelles il manquait des clous, ou encore cabossées. Nous avons pu en rassembler une dizaine. C'est sur ces chaises-là que nous avons pu développer un travail de papier mâché, de dessin, de collage et de peinture.

AGL C'est un motif récurrent dans ta pratique : travailler avec des objets mis au rebut et chercher à les réinvestir, à leur redonner de la valeur, autant pour toi que pour eux-mêmes.

WMR Je travaille actuellement sur une série de sculptures intitulée *Spring Cleaning*, qui tourne autour de cette idée de se débarrasser des choses qui ne nous servent plus et qui occupent trop de place. Sauf qu'au moment de s'en séparer, il y a toujours cette question qui revient : « Est-ce que j'ai bien fait ? » Est-ce qu'on ne pourrait pas réutiliser l'objet, le réintégrer autrement dans notre environnement, lui trouver une nouvelle fonction ? Et puis, si je ne l'ai pas vu pendant plusieurs mois, le revoir ne me ferait-il pas découvrir quelque chose que j'avais raté, ou que je pourrais soudain mieux apprécier ? C'est assez proche, finalement, de la manière dont on peut redonner vie à quelque chose qui a été mis de côté, en lui trouvant une autre utilité, une nouvelle façon d'exister.

Tous les jeudis, à Paris, selon le quartier où l'on vit, on dépose ses déchets dans la rue. Et en très peu de temps — en dix ou quinze minutes — la plupart des objets disparaissent, parce qu'il y a des passant·es qui y voient de la valeur là où quelqu'un·e n'en voyait plus. Iels y accordent une attention, un regard : peut-être parce que ce bout de bois pourrait devenir une étagère, ou parce que tel objet pourrait encore fonctionner avec un peu d'ingéniosité. Pour moi, c'est ce regard-là qui importe, celui de quelqu'un·e qui sait voir autrement, qui sait lire entre les lignes.

Les élèves ont trouvé cela drôle de récupérer des chaises du collège mises de côté, quelques-unes des chaises ne tenaient même plus debout. À plusieurs reprises, iels tentaient de s'asseoir dessus. Les professeur·es paniquaient un peu — gentiment — en répétant : « Ne vous asseyez pas ! » Des chaises qui avaient perdu leur utilité fonctionnelle au sein du collège, mais ont trouvé leur place au sein de notre projet. Nous, on leur attribuait un regard plastique et artistique vital pour notre projet. Tout le projet tournait autour d'elles.

AGL Ce que je trouve intéressant dans ta proposition, c'est cette idée de rétablir un lien, de redonner de la valeur à quelque chose qui a été mis de côté. Les chaises avaient complètement perdu leur fonction. Et parce qu'elles ne respectaient plus les règles ni les normes attendues d'un objet utilitaire — parce qu'elles n'étaient plus « utiles » — elles étaient destinées à être jetées. Comme si ce qui n'est pas ou plus utile n'avait pas le droit d'exister. Cela me fait penser à la manière dont certaines personnes en situation de handicap peuvent être écartées ou ignorées parce qu'elles ne correspondent pas aux attentes de performance ou d'efficacité de la société. Il me semble essentiel de rappeler que le handicap est une singularité parmi d'autres — non pas quelque chose à corriger, mais quelque chose à reconnaître et à célébrer.

Comment as-tu cherché à transmettre aux adolescent·es cette capacité à porter un autre regard — à percevoir la valeur là où, a priori, on ne la voit pas ou plus ?

WMR Chez moi, je suis tout le temps en train de réagencer mon espace, de voir comment les choses peuvent s'emboîter, comment l'installation peut évoluer en fonction de la lumière qui change selon les saisons, ou selon un nouvel objet que j'introduis. C'est une manière de réfléchir à la cohabitation avec les choses qui nous entourent, sans les mettre de côté lorsque leur forme ou leur fonction change, au contraire, chercher à les réintégrer. C'est un travail permanent de réintégration, de cohabitation, de changement de regard et de points de vue.

Selon moi, c'est quelque chose de très présent chez l'enfant. Ce qui m'émerveille chez elleux, c'est cette curiosité qui bouillonne, cette capacité à s'émerveiller de choses très simples et à percevoir des possibilités un peu partout. Pour cette collaboration, il m'a semblé évident de partir de cette même curiosité, même s'iels sont plutôt de jeunes adolescent·es. J'avais envie de tester avec elleux : comment on occupe un espace, et comment on entre en contact avec les choses autour de nous.

AGL Au fur et à mesure du projet, tu as réinventé les règles, en fonction de leurs réactions, parce que tu voulais vraiment qu'iels passent un bon moment. Peux-tu nous raconter comment tu as improvisé tout au long du projet ?

WMR Je savais que j'avais un certain nombre d'heures à passer avec elleux et, évidemment, je voulais créer quelque chose qui allait m'impacter, et j'espère, elleux aussi. J'ai donc réparti ces temps de collaboration en plusieurs parties.

Il y avait toute une première partie de rencontre et de jeu, de dessins et d'échanges, pour installer un rapport de confiance et comprendre progressivement les intérêts et les personnalités de chacun·e. Certain·es étaient très à l'aise et enthousiastes de travailler, tandis que d'autres perdaient leur curiosité après quelques tentatives. Cela m'a permis d'envisager plusieurs pôles de travail, afin de ne pas travailler uniquement en classe entière. J'ai ainsi proposé trois ou quatre pôles de création, leur permettant de toucher un peu à tout, puis de choisir où iels voulaient passer le reste du temps.

Avant chaque atelier, j'essayais d'envoyer un mail à la professeure pour expliquer ce que j'allais faire et comment j'allais organiser le temps. Mais finalement, sur le moment, je me rendais compte que la première activité pouvait occuper toute la journée. Plutôt que de m'acharner à respecter mon plan, je m'adaptais à leur énergie et à leur intérêt. C'est un peu ce qui se passe quand on est seul·e dans son atelier : à moins d'avoir une deadline très précise, il y a toujours des moments où l'on lit, où l'on échange avec un collègue autour d'un café — et ces moments font aussi partie du processus créatif. De la même façon, si des élèves montraient de la fatigue ou un certain désintérêt, ce n'était pas un manque de respect, mais une étape naturelle dans leur créativité.

AGL Je trouve cela intéressant, parce que j'ai l'impression qu'il n'y a pas de hiérarchie dans ton travail : chaque élément, chaque personne — vivante ou non — est traité·e de la même manière. Tu acceptes le hors-champ, c'est-à-dire l'histoire qui précède et suit ta présence, et vous partagez juste un moment ensemble. Il y a aussi une forme d'acceptation : les choses sont comme elles sont, et tu les laisses vivre. Mais en même temps, tu sais les saisir à certains moments, les figer, pour que cela devienne au final une nouvelle occasion de provoquer d'autres rencontres.

WMR Pour moi, le but, c'était l'échange. Et un échange se fait dans son honnêteté, sans barrière. Je ne voulais pas que ce soit une performance de la collaboration où iels se donneraient à fond pour plaire ou réussir quelque chose. C'était plutôt : je viens, on parle, et on essaie de créer ensemble. Il y a des moments où cela va être fluide, d'autres où cela le sera moins, mais ce n'est pas grave du tout. Et parfois on vrillait, on finissait par parler de totalement autre chose — mais cela faisait entièrement partie de l'expérience. Chaque échange était, pour moi, un élément fondateur du projet. Plus je les connaissais, plus je pouvais intégrer qui iels étaient dans notre travail.

Quand on est artiste, quand on crée quelque chose qui vient de soi, il faut une certaine confiance pour regarder ce qui se passe en nous et avoir des personnes autour de nous qui soient prêtes à écouter notre histoire. Pour l'instant, ce sont des adolescent·es : iels sont jeunes, iels n'ont pas vécu mille vies, donc leur intimité sont des choses importantes, qui font totalement partie de leur personne et qui du coup font partie du projet, de la chaise et indirectement de mon travail.

AGL Tout à l'heure, tu évoquais la multiplicité des points de vue. Dans ta pratique, tu as développé une méthodologie qui te pousse à renouveler sans cesse ton regard sur les choses — par exemple en perforant des images pour y créer des zones manquantes que l'imaginaire vient ensuite compléter. Peux-tu nous parler de ces outils que tu mobilises dans ton travail, et que tu as partagés avec les adolescent·es, et en quoi ils résonnent avec cette faculté qu'ont les enfants à s'émerveiller de tout ?

WMR Il y a plusieurs outils — enfin, ce sont presque des processus de travail — que j'ai mis en place dans ma pratique personnelle, et que j'ai développés avec elleux. Cela passe notamment par de la projection visuelle. Souvent, ce sont des jeux de miroirs, de reflets dans un miroir, ou de multiples miroirs qui permettent de déformer soit son propre corps, soit un objet que l'on tient. La projection diffracte l'élément ou l'objet concerné, le transforme complètement et lui offre une sorte de possibilité infinie, une mise en abyme. Le dessin, la découpe, le réagencement de l'image, et tout ce qui touche au dessin après impression sur papier font également partie de mes outils. Je parle en termes de dessin parce que je garde toujours un rapport tactile et manuel. Cela ne passe pas par Photoshop ou d'autres applications capables de déformer la couleur ou la forme. C'est un vrai rapport du corps à l'image.

L'idée de découper et de laisser des trous est une manière de travailler la mémoire visuelle : est-ce que je remplace le trou par ce que je devrais voir ? Est-ce que j'y projette ma propre envie, mes propres désirs ? C'est ce que nous avons exploré ensemble, avec les adolescent·es, lors d'une étape de notre travail. Au départ, il y avait peut-être une centaine de chaises imprimées que j'avais distribuées dans toute la classe. Iels ont choisi une ou deux chaises préférées, parmi un répertoire varié : certaines design, d'autres très simples, chinées un peu partout. À partir de ces chaises, iels ont commencé à dessiner dessus, à les personnaliser avec des traits de caractère pouvant devenir un autoportrait. Certain·es ont dessiné les mêmes tenues, lunettes ou coiffures que les leurs, d'autres ont créé des personnages fantastiques ou imaginaires. Une fois ces dessins terminés, je les ai agrandis et j'ai fait des découpes à l'intérieur. Avec ces transformations, iels ont dû retrouver leur dessin initial et leur dessin avec des trous. Ensuite, iels ont pu se réapproprier le dessin comme iels le souhaitaient, soit en complétant le dessin sur le modèle du dessin initial, soit en ajoutant des souvenirs ou des moments marquants de nos sorties scolaires.

AGL Cela fait à la fois travailler la mémoire et l'imagination, la projection.

WMR Il y a aussi cette idée que l'on peut travailler autour du manque, de la potentialité qui émerge du manque. Ce trou ne représente pas quelque chose de négatif, c'est plutôt une opportunité : une fenêtre, une fente, un passage, une ouverture qui s'ouvre vers une infinité de possibilités. Et c'est vraiment à nous de choisir la direction que l'on souhaite emprunter.

C'est exactement le même processus que j'essaie d'exploiter et de développer constamment dans mon travail. Ce sont presque des pièges que je me tends à moi-même, mais qui me permettent de réimaginer un espace, de retravailler une texture, ou, plus largement, de réinterroger la vie. Par exemple, on avance sans toujours savoir où l'on va, et l'on peut tomber. Cependant, tomber nous fait voir les choses à une échelle que l'on n'aurait peut-être pas envisagée autrement. C'est un processus de rééquilibrage constant de notre regard et de notre manière de voir le monde.

AGL Tu parles ici de te piéger toi-même, mais lors de notre dernière conversation tu avais aussi évoqué ta volonté de piéger la mort. Il y a vraiment la volonté dans ton travail de piéger l'instant, de capturer le moment. Le regard d'une photographe avant tout.

WMR Oui, c'est vrai. Quand j'ai demandé aux adolescent·es de retrouver leur dessin, iels avaient toustes devant elleux, à la fois, à leur gauche, leur dessin initial et complet, et à leur droite, le même dessin avec des trous. Je trouvais cela très beau de pouvoir visualiser ce moment entre leur passé et leur futur, ce moment où iels allaient pouvoir choisir : est-ce que je recopie ? Ou est-ce que je vais ailleurs ? Comment j'occupe cet espace — mais dans un contexte familier, puisque le dessin initial était leur propre dessin.

AGL À chaque étape de ce projet, il y a à la fois une structure donnée et une volonté de la questionner, de la déplacer, voire de la déconstruire. Dès le départ, le projet reposait sur deux structures fortes : la classe et la chaise, que tu viens interroger par ton intervention. En t'écoutant, je me rends compte que cela renvoie aussi plus largement à la question des architectures dans ton travail. Il y a les corps, les objets, mais il y a aussi ce qui les relie : l'espace, l'agencement, les structures visibles ou invisibles qui organisent nos façons d'être. Dans ce projet, tu l'explores à différentes échelles : celle du dessin, celle du groupe et de ses énergies, et bien sûr celle de l'institution scolaire, avec ce qu'elle implique sur le plan de la liberté, du désir de bien faire, ou au contraire de l'envie d'en sortir. Et ce que je trouve intéressant, c'est que tu ne cherches pas forcément à renverser ces structures, mais à créer des interstices où chacun·e peut respirer, expérimenter, et choisir sa place.

WMR Lors de la toute première rencontre avec les adolescent·es, nous avons gardé la classe telle qu'elle était. Mais très vite, je me suis rendue compte que je ne voulais pas fonctionner comme une classe conventionnelle. Je ne souhaitais pas occuper ce rôle qui me place devant le tableau, face à toustes les élèves. Pour moi, il était important de brouiller les pistes de cette structure initiale, et de proposer que l'on reforme la classe ensemble — que cet espace devienne notre espace de travail. Je voulais détourner leur regard du tableau pour les amener à regarder ailleurs, autrement. À certaines séances, je décidais même de ne pas utiliser les chaises. Elles étaient alors repoussées aux extrémités de la classe, puis nous regroupions les tables au centre, comme une sorte de sphère autour de laquelle nous allions travailler. Cela initiait indirectement le mouvement et par le mouvement, les interactions, la communication et les échanges. C'était beau de voir l'impact que cela pouvait avoir — cette idée de circuler dans un espace et, pour moi, de me positionner constamment avec elleux, à leur échelle, à leur hauteur. Parfois, nous travaillions aussi par terre. Voir comment iels se déplaçaient dans l'espace était une étape très importante. En fait, chaque moment était important et fait partie intégrale de l'œuvre.

C'est pourquoi je prends aujourd'hui le temps de laisser le projet se développer. Le fait que l'exposition soit programmée dans plusieurs mois me permet de respecter et d'honorer l'énergie collective que nous avons créée, sans me précipiter. Au départ, mon intention était de découper cette «peau» en papier mâché co-créé avec les adolescent·es, de la détacher du squelette de la chaise pour en faire une installation. Mais lors de ma récente visite au collège, je me suis dit : «Je ne peux pas couper ça, c'est trop beau !» Plusieurs mois s'étaient écoulés depuis nos ateliers, et j'étais sincèrement émerveillée par le travail accompli ensemble. Je vais donc prendre le temps nécessaire pour décider de la direction à donner au projet.

AGL Il y en a tout de même une des chaises qui a été découpée pendant l'atelier. Tu m'avais raconté qu'une fois détachée de son squelette, elle avait perdu tout son volume : elle s'était affaissée au sol, comme une sorte d'ode à la fragilité.

WMR Le processus de séparation entre le travail que nous avions réalisé et les chaises-supports nécessitait du découpage. Comme je ne savais pas si je pouvais confier des ciseaux ou des cutters aux adolescent·es, j'avais décidé de le faire moi-même, plus tard. Sauf qu'iels étaient toustes autour de moi, surexcité·es

à l'idée de m'aider. Dès qu'iels avaient l'occasion d'utiliser leurs mains pour contribuer, iels le faisaient. C'était un moment un peu chaotique avec beaucoup de mains sur une seule chaise. Au final, c'est moi qui ai paniqué. J'ai découpé trop vite, et la chaise a perdu sa structure qui lui permettait de tenir debout. La sculpture que j'avais imaginée s'est alors transformée en un simple tas de dessins à terre. Mais c'était aussi intéressant à voir, et ce n'était pas grave.

AGL Finalement, tu as réussi à les embarquer au point qu'iels avaient vraiment l'énergie et l'envie d'aller au bout du processus avec toi. Tu tenais à collaborer avec elleux — t'immerger dans leur groupe, te mettre à leur hauteur, instaurer une véritable horizontalité. Mais je sais que c'était aussi important pour toi qu'iels collaborent véritablement entre elleux. Comment as-tu créé cette dynamique collective, au-delà de ta relation individuelle avec chacun·e d'entre elleux ?

WMR Il ne s'agissait pas que chacun·e reste sur son propre bureau, en réalisant sa propre œuvre à son échelle. J'avais une véritable envie de conversation. Évidemment, il y a des affinités entre les élèves, ce qui est normal, et je ne voulais pas les briser, car je ne suis pas là pour imposer quoi que ce soit. Ma méthode consistait à créer des pôles de travail et à faire tourner les élèves. Déjà, il n'y avait pas assez de chaises pour tout le monde, donc iels devaient travailler à plusieurs sur une même chaise. Et la chaise elle-même changeait de position, dans tous les sens. Au départ, on la posait comme si on devait s'asseoir dessus, sur ses quatre pieds. Mais pour l'envisager entièrement dans son volume, elle passait par toutes les positions possibles, afin que chacun·e puisse dessiner, colorier et peindre chaque partie. Et même là, il y avait une forme de partage instinctif qui se mettait en place — une collaboration naturelle. À chaque fois que la chaise tournait, on se retrouvait avec le bout d'un pied peint par quelqu'un·e d'autre, que l'on récupérait pour continuer le travail. Ce mouvement, cette rotation et ce partage spontané, j'ai trouvé cela vraiment beau.

AGL Et cela se reflète dans le résultat : on a le sentiment que chaque élève peut se reconnaître dans les objets sur lesquels iel est intervenu·e, tout en constatant qu'en collaborant avec ses camarades, en mettant leurs énergies en commun, iels ont réussi à produire une œuvre encore plus foisonnante.

WMR Il y a aussi cette idée de strates, de niveaux de lecture. On peut parler de plans visuels dans le travail, ou de strates d'histoire ou de conversation qui s'accumulent pour créer quelque chose qui devient une force. Dans le résultat final de ces chaises, on voit toutes ces couches : dessins, photos, collages, peinture. Tout est fait de façon à coexister en même temps. Par exemple, la peinture a été réalisée avec des couleurs diluées dans beaucoup d'eau pour laisser transparaître toustes celleux qui étaient passé·es avant, c'est-à-dire les premières strates de dessin ou de collage, tout en offrant aux élèves la possibilité de s'approprier la couleur et de jouer avec ce qui pouvait se produire en mélangeant plusieurs teintes.

Je voulais aussi leur montrer que la vie elle-même est faite de multiples couches, tout comme nous : la peau, les cicatrices, les poils, puis les muscles et les organes. Un·e être humain·e est composé·e de strates d'histoires, d'énergies et de rencontres. Et c'est exactement ce que j'ai voulu rendre visible dans le résultat final.

Alexandra Goullier Lhomme Est ce que tu peux me raconter avec quel public tu as été mis en relation pour monter ce projet ?

Joshua Merchan Rodríguez Je travaillais avec un EHPAD et un IME, deux structures voisines à Saint-Denis. Nous nous retrouvions systématiquement dans la salle de spectacle de l'EHPAD : un grand espace capable d'accueillir tout le monde, et surtout plus pratique, car les résident·es âgé·es ne pouvaient pas toujours se déplacer facilement. Les adolescent·es de l'IME venaient donc nous rejoindre, accompagné·es de leurs trois encadrant·es.

Mon projet était le deuxième — ou peut-être le troisième — qu'iels réalisaient ensemble dans le cadre d'Orange Rouge. Il existait déjà une forme de familiarité entre les adolescent·es et les personnes âgées, même si, en dehors de cet atelier, iels ne se côtoyaient pas.

AGL Qu'est ce qui était si particulier dans cette expérience ?

JMR C'était ma première fois en EHPAD, et cela m'a confronté à quelque chose de très particulier : une forme d'entropie humaine. C'est une réalité qui peut faire peur, de se dire que nous allons toustes vers cet état-là — si déjà nous avons la chance d'y arriver. Même si les résident·es étaient bien traité·es, la structure même de l'EHPAD reste impressionnante : la solitude surtout. Ce regard un peu absent que certain·es avaient. Parfois, je croisais des personnes immobiles dans un couloir, simplement là, regardant dans le vide.

Dans ce contexte, mon arrivée devenait presque un événement dans leur semaine, ce qui mettait une forme de pression. Mais c'était aussi très touchant : on ressentait immédiatement que beaucoup ne parlaient qu'à peu de gens, que les visites familiales étaient irrégulières. Je sentais toute leur énergie, leur besoin de lien, et c'était profondément émouvant. Mais j'ai senti que c'était risqué de s'investir, que je ne pouvais pas leur donner autant qu'iels le voudraient. C'était une année intense pour moi, et j'ai dû annuler quelques séances. Certain·es résident·es ont alors exprimé de petits reproches : «Ah, mais vous n'êtes pas venu la dernière fois !».

AGL Avais-tu déjà un projet en tête lorsque tu es allé à leur rencontre ?

JMR Je suis finalement resté assez proche de mon idée initiale, qui était de resituer les corps dans l'espace public afin de se le réapproprier. Au tout départ, je voulais investir les espaces abandonnés autour du quartier, créer une déambulation et lancer des *seed bombs*, des bombes de graines. Cette idée est restée le fil conducteur jusqu'à la fin du projet. Mais il a fallu tenir compte des contraintes, notamment celles liées aux personnes âgées qui ne pouvaient pas, sortir de l'EPHAD. Nous avons donc tout réalisé au sein de ce microcosmos qui était leur lieu de vie. Il y avait de grands jardins dans leurs lieux de vie et nous y avons réalisé une performance de lâché de bombes de graines toustes ensemble. L'avantage d'avoir fait cela chez elleux, à la fois dans les espaces extérieurs de l'IME et de l'EPHAD, est que cela leur permettait par la suite de pouvoir voir grandir les fleurs. J'aimerais beaucoup savoir ce que ces graines sont devenues. Je n'ai pas encore eu l'occasion de leur demander, mais cela serait beau d'y retourner pour voir ce qui a poussé.

AGL Qu'est ce qui t'intéressait dans cette idée de friche et de *seed bombs* ?

JMR Je pense que ce sont des notions qui m'intéressent dans mon travail en général : comment une ville se construit, quelle place peut encore avoir une forme de nature dans un espace entièrement urbain et contrôlé ? Où apparaissent les fissures dans cette idée de ville ? Qu'est-ce qui affleure sous le bitume et nous rappelle qu'au-dessous, il y a toujours la Terre ? L'idée était aussi d'investir et de s'approprier les espaces délaissés ou qui sont considérés improductifs.

Les ateliers se passaient à Saint-Denis, un quartier particulier où l'on a relégué en périphérie des populations dont on ne voulait pas dans le centre. Ce sont justement ces zones périphériques qui m'intéressaient. Je me suis beaucoup inspiré du livre de Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate*. Elle y évoque des manières de se réapproprier les espaces de vie, notamment dans ces quartiers populaires, autour des architectures verticales, très artificialisées et sans aucun accès au sol.

Les *seed bombs* permettent de se sentir légitime à occuper un espace dans la ville, de sortir des lieux où l'on a le «droit» d'être ou d'exister. Ce qui m'intéressait également, c'était la possibilité de marcher dans la ville pour flâner, pas simplement marcher pour se rendre d'un point à un autre, mais développer un autre rapport à l'espace urbain, en s'attardant sur des détails. L'image des mauvaises herbes m'a particulièrement intéressée : ces plantes, souvent attaquées, qui peuplent les terrains en friche. Mon objectif était donc aussi de leur prêter attention à travers ces promenades qu'on était censé faire dans les villes.

AGL Comme tu le soulignais, les résident·es de l'EHPAD sont très encadré·es pour des raisons de sécurité, et sortir ou flâner leur était quasiment impossible. Certes, iels évoluent dans des espaces agréables, avec des jardins, mais leurs déplacements restent limités. À travers ce projet, il me semble que, même si vous n'avez pas pu sortir, tu voulais tout de même leur offrir une expérience différente, un sentiment de liberté.

JMR Je crois que je voulais surtout leur apporter un moment de jeu, de la joie, quelque chose qui sorte un peu de leur quotidien. C'était plus facile avec les adolescent·es, parce qu'iels sont encore proches de l'enfance, mais même avec les personnes âgées c'était important de proposer un moment de jeu. Pour certain·es, iels n'avaient pas vécu cela depuis très longtemps. Je les voyais très heureux·ses, cela m'a fait énormément plaisir.

Je me souviens particulièrement d'une dame qui aimait beaucoup dessiner quand elle était jeune. Elle m'a raconté qu'elle avait rempli sa chambre de tableaux, mais qu'elle avait dû arrêter pour travailler à l'usine. Donc elle avait travaillé toute sa vie, elle n'avait plus jamais touché un crayon. Pendant les ateliers, elle a recommencé à dessiner, et on voyait combien cela la rendait heureuse, comme si sa mémoire corporelle se réveillait, comme à l'époque où elle dessinait régulièrement. Je ne sais pas si elle est encore en vie d'ailleurs.

AGL Oui, parce que tu as été confronté à cela aussi. Il y a des personnes qui sont parties du projet parce qu'elles sont décédées.

JMR Oui, c'est arrivé plusieurs fois, cela a contribué à cette prise de conscience de la fragilité de la vie et cette ambiance si particulière de l'EHPAD où les gens côtoient la mort de manière beaucoup plus frontale.

AGL Justement, entre ces différents contextes et générations — l'adolescence et le quatrième âge — comment as-tu réussi à former un groupe ? Il y a quand même tout un monde entre ces âges, et toi tu te places au milieu.

JMR Je pense qu'il y avait un noyau, et puis plein de satellites. Les adolescent·es, elleux, étaient toujours présent·es. En ce qui concerne les personnes âgées, je me rappelle que le premier jour, tout le monde est venu. Je leur ai présenté ce que nous allions faire, mais au deuxième cours, il n'y en avait plus que la moitié. C'était bien au final : on a avancé avec celleux que cela intéressait vraiment. Certain·es étaient irrégulièr·res, d'autres venaient systématiquement, ce sont celleux avec qui nous avions le plus d'échanges et qui étaient le plus proches des adolescent·es. Parfois je proposais une activité et j'aimais beaucoup observer comment cela se passait, comment iels interagissaient ensemble. J'avais parfois l'impression de ne pas avoir exactement ma place, mais les observer était déjà très enrichissant.

AGL Tu es allé dans un écosystème où tu as pu observer les liens déjà présents et en créer de nouveaux.

Comme le projet est assez similaire de ta proposition de départ, est-ce que tu le considères comme une véritable collaboration ? Ou bien était-ce plutôt pour toi un simple partage d'expérience ?

JMR Je pense que l'on a surtout partagé des moments, que l'on a partagé du temps. À chaque séance, il y avait des personnes qui racontaient des histoires. Par exemple, il y avait une dame, Madeleine, qui racontait toujours des choses : parfois qu'elle avait vécu en Martinique, d'autres fois au Maroc. C'était un moment où nous étions toustes réunis et où nous l'écoutions. Plus qu'une collaboration, je dirais que nous avons partagé ces heures ensemble.

AGL Dans ton projet, le nombre d'heures d'atelier était plus important que les autres. Le hors-champ a donc été très présent puisque tu les a suivi·es presque tout au long de l'année. Vous avez certes préparé la performance filmée, mais vous avez aussi eu le temps d'explorer d'autres médiums, d'autres techniques, d'autres univers plus proche d'elleux peut-être.

JMR Au départ, j'avais prévu quelques séances juste pour se rencontrer. Rapidement, je me suis rendu compte que si je voulais garder mon projet tel quel, il pourrait se réaliser en seulement quelques séances. Il a donc fallu réfléchir à quoi faire entre-temps. J'ai commencé à les observer : certain·es aimaient dessiner, d'autres mettre les mains à la pâte, d'autres encore préféraient ne pas se salir, et quelques-un·es n'étaient intéressé·es par rien. Nous avons donc fait une série d'ateliers autour du dessin,

de la photographie, du modelage, mais toujours en lien avec notre rapport à notre environnement et comment mieux se le réapproprier.

Et puis nous avons lancé la préparation de la performance filmée, et pour cela, il a fallu fabriquer tous les outils qui allaient nous permettre de faire le lancement de *seed bombs*. Nous avons organisé plusieurs ateliers, plusieurs équipes, pour que chacun puisse trouver sa place : un atelier de dessin sur tissu pour confectionner les petits sacs de graines, un autre de modelage d'argile où nous avons fabriqué des lance-pierres, chacun·e selon sa personnalité. Je leur ai aussi demandé d'imaginer leur jardin rêvé, idéal, en dessin et en céramique, ce qui a permis de dialoguer avec elleux et de mieux sonder leurs perceptions : « Pourquoi est-ce que cette plante-là est à côté de l'autre ? Ou est-ce qu'iels sont situé·es dans le jardin ? Est-ce qu'iels s'y voient ? Est-ce un jardin, une forêt, ou plutôt un champ ? » Ces moments étaient aussi une façon de les rencontrer, de créer du lien. Cela a pris du temps, car je ne savais pas exactement comment interagir avec elleux : ce n'était ni un contexte professionnel, ni amical, mais quelque chose entre les deux. En même temps, bien qu'iels aient besoin d'attention, je n'étais pas là uniquement pour cela, car la collaboration doit aller dans les deux sens. Il a donc fallu trouver le juste rapport, ce qui a pris un certain temps.

AGL Je pense que ce qui a été important dans ce projet, c'est qu'au moment de la réalisation de la performance, tu connaissais mieux les participant·es : des liens et une véritable confiance s'étaient établis. Iels avaient aussi été préparé·es à ce moment en explorant avec toi toute la périphérie du projet : réfléchi·es à leurs jardins rêvés, développé·es leurs rapports à la nature, fabriqué·es consciencieusement leurs bombes de graines, etc. Iels étaient ainsi prêt·es à se lancer, grâce au temps que vous aviez pris pour vous préparer à l'action. D'ailleurs, ce temps se prolonge encore pour elleux : je ne sais pas si cela a un impact durable dans leur vie, mais iels continuent de vivre avec cette œuvre, contrairement à toi.

JMR Le temps est précieux pour ce type de projet. Il permet aux participant·es de s'habituer à ma présence, de se sentir plus à l'aise et spontané·es. Au début, iels étaient plutôt réservé·es, et à la fin, iels riaient, faisaient des câlins. J'aurais aimé pouvoir disposer de blocs de temps plus longs, plutôt qu'un jour par semaine, pour condenser l'expérience vers la fin et observer pleinement ce qui se passait. Mais c'était compliqué à organiser, entre les cours des adolescent·es et les activités des personnes âgées.

AGL La collaboration a-t-elle une place dans ton travail ? Comment l'envisages-tu et qu'apporte-t-elle à ta pratique ?

JMR Cela m'intrigue, comment toi tu perçois la collaboration de mon travail ?

AGL Dans le projet Orange Rouge, même si tu dis qu'il n'y a pas eu collaboration à proprement parler, je pense que tu n'en serais pas arrivé à ce résultat final sans ce contexte particulier et sans ses participant·es, même s'iels ne sont pas intervenu·es dans le processus de création à proprement parler. Chacun·e a produit des choses individuellement, ce ne sont pas forcément des éléments que tu conserves dans l'œuvre finale, mais je trouve que la collaboration a opéré à un niveau plus subtil : le réseau qui s'est construit, la confiance et les liens que cela a créés.

Tu réfléchis beaucoup à ces rapports ; dans ce projet tu les as même définis comme un type de relation qui n'est ni personnel ni professionnel, mais quelque chose d'intermédiaire. Et j'ai l'impression que, dans ton travail, ce sont justement ces réseaux en sous-terrain qui sont au centre de ta pratique. Ils structurent autant l'aspect concret — ton réseau de soutien, les personnes avec qui tu collabores — que la dimension plus conceptuelle, où les interrelations et la volonté de comprendre comment fonctionnent les liens sont au cœur de ta recherche. Rien que le fait de relier l'humain à son environnement revient à le situer autrement dans un réseau de relations, et à questionner le rapport entre humain·e et non-humain·e, en le déplaçant vers une autre place.

Ce que je trouve particulièrement intéressant dans Orange Rouge, c'est la manière dont chacun·e s'est positionné·e face à la nécessité de collaborer dans un cadre imposé : cela révèle beaucoup de choses sur la manière dont chacun·e appréhende sa pratique. Beaucoup d'artistes ont rejoué avec les adolescent·es la manière dont iels abordent leur propre pratique, ou la façon dont iels y sont entré·es à l'origine. Pour toi, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose de l'orde du spontané, un entrelacement assez fort entre ta vie et ton art. Mais peut-être que je me trompe.

JMR Je pense que je vois la vie de manière très horizontale, avec des ramifications dans tous les sens. Et les interactions humaines relèvent, pour moi, presque du miracle : c'est tellement étrange de réussir à communiquer avec une personne. Le langage, le fait de pouvoir se comprendre, ou ne pas se comprendre, de produire des sons avec sa gorge, que cela ait un sens, que cela forme des mots, et que l'autre les interprète. C'est pour cela que j'aime avancer sans trop prévoir, voir où chaque pas nous mène. Je ne préparais donc pas vraiment les ateliers : j'avais une idée, une structure, je savais où je voulais aller, mais jamais par quel chemin on y arriverait.

Il y a même des moments où j'aimais bien disparaître un peu pour simplement les observer, parce que je ne voulais pas diriger ou imposer ma manière de travailler. Ma pratique est très liée à la solitude de l'atelier, et j'aime cela. Alors, je ne voulais pas leur imposer quoi que cela soit. Peut-être que la collaboration, elle vient plutôt des personnalités de chacun·e. Et le temps a été essentiel pour cela : il m'a permis d'identifier les différentes manières d'être — celleux qui faisaient des blagues, celleux plus timides, celleux un peu mélancoliques… plein de sensibilités différentes.

J'ai toujours collaboré avec des personnes que je connaissais déjà, donc collaborer, pour moi, c'est amplifier des affects, des liens. Par exemple, pour mon diplôme, j'ai travaillé avec deux musicien·nes : l'un était déjà un ami, l'autre est devenue une amie. Je ne la connaissais pas du tout — on s'est rencontré·es sur Instagram, parce que j'avais posté une story pour trouver une harpiste. On a ensuite organisé une semaine de résidence pour apprendre à se connaître : on jouait, on écoutait de la musique, on mangeait ensemble. Au départ, on ne savait pas du tout ce qu'allait devenir cette collaboration. Et c'est justement grâce au temps passé ensemble, en se découvrant, qu'elle a pu naître, dans quelque chose de plus sincère et spontané.

AGL Pour revenir à votre lâcher de graines collectif. Il y a une véritable forme de liberté là-dedans, un geste de lâcher-prise : une manière de les libérer et de les laisser vivre leur propre vie. Tu peux décider de l'impulsion, du mouvement initial, de l'endroit où tu les jettes, mais ensuite c'est une explosion de vie qui ne t'appartient plus. Certaines graines pousseront là, d'autres plus tard, d'autres se déplaceront. Tout dépend des graines, si elles sentent l'envie de pousser à cet endroit là, si elles disposent des conditions réunies.

Je trouve ce parallèle intéressant, avec le médium du son en général. C'est un médium aérien, presque volatile, que l'on ne peut pas saisir, mais qui est aussi profondément émotionnel. Qu'est-ce qui t'attire et t'intéresse dans ce médium ?

JMR Cela fait appel à une autre partie du cerveau et cela connecte de manière très directe aux émotions. C'est une manière de ressentir des choses, mais en ayant la liberté de ne pas poser un véhicule ou un symbole. Chacun·e peut avoir des souvenirs différents en fonction d'un son ou d'un autre. Et le fait que ce soit immatériel, je trouve cela assez fascinant. En fait, j'ai toujours été bercé dans la musique. Mon père est musicien. Dans *Amniotic Paradise* (2023), une installation autour de la baleine, de ses chants et du rapport de domination que les êtres humains ont entretenu avec elle, j'avais fabriqué une reproduction factice et biodégradable d'une carcasse de baleine. À l'intérieur, deux performeur·euses et musicien·nes, Oscar Ameye et Loreleï Nelle, jouaient une berceuse inspirée des chants de baleine — un autre miracle de communication fascinant. Produire des sons depuis l'intérieur de la baleine me renvoyait à l'expérience du sonore dans le ventre, dans la poche amniotique, à la manière dont nous percevons le monde avant même de naître. Le ventre maternel comme un cocon sonore, qui me connectait, d'une certaine manière, avec les baleines dans une immense poche amniotique qu'est la mer, et pour qui le son est la première manière de communiquer. Je pense que ce qui m'intéresse dans le son, c'est précisément cette possibilité de communiquer autrement, sans passer par les mots.

AGL Je t'ai interrogé sur la collaboration, mais si on s'arrête plutôt sur la notion de lien, on voit que tu as cette volonté d'aller observer comment d'autres vivant·es fonctionnent — les plants de tomates, les baleines, etc. Qu'est-ce qui t'intéresse justement dans le fait d'aller regarder ces liens-là ? Est-ce que c'est aussi une manière de te connecter à elleux ?

JMR Oui, comme je te disais, je trouve que le fait de se connecter avec quelqu'un·e ou avec quelque chose est proche de la magie. Essayer de comprendre comment les choses marchent, comment les choses prennent place, ou quelles alliances il y a dans le monde pour que la vie existe, cela me fascine.

AGL Mais c'est plus des connexions que des collaborations, puisque c'est toi qui décides seul ce que tu souhaites nous montrer.

JMR Je pense que je suis plutôt un intermédiaire, une sorte de médium qui attire l'attention. Je pointe du doigt, mais je n'ai pas l'impression de collaborer avec les plants de tomates.

AGL C'est plus une histoire de liens, de mettre en valeur aussi des liens sans justement toujours les ramener à toi ou à l'humain·e.

JMR C'est cela. Décentraliser l'attention, parce que l'humain·e n'est pas au centre.

AGL Et de montrer les interdépendances, j'imagine aussi.

JMR Oui, tout est connecté. C'est une sorte de tissage géant. Par exemple, tu évoquais les tomates : pour qu'une tomate existe, il suffit parfois d'un seul insecte capable de stimuler la fleur, le bourdon. Et quand il n'y en a pas, il y a des serres qui deviennent un peu des EHPAD pour tomates : des lieux où des personnes sont payées pour remplacer les bourdons, alignées à la chaîne avec des vibros pour polliniser les fleurs. On en arrive à des relations totalement artificielles, presque absurdes, simplement pour pouvoir avoir une tomate dans notre assiette en hiver, ou à n'importe quelle saison.

AGL J'ai l'impression que tu te situes à l'opposé de ces liens artificiels. Tout à l'heure, tu parlais d'amitié : ce n'est pas n'importe quel lien. J'ai l'impression qu'à chaque projet que tu entreprends, tu identifies les liens que tu souhaites créer et tu t'efforces de les construire vraiment, sans artifice. Tu leur donnes du temps, tu les cultives en quelque sorte.

Un des derniers aspects de ton travail que je voulais aborder, c'est ce côté un peu *DIY* (*Do It Yourself*), bricolé, cette volonté de faire avec presque rien. Même si ces presque rien, comme ces bombes de graines, cela contient déjà tellement.

JMR La graine en soi, je trouve que c'est une forme incroyable : c'est de l'énergie endormie mais qui peut rester ainsi des centaines d'années sans s'épuiser. Certaines, parfois d'espèces disparues, ont été retrouvées dans le permafrost et il suffit que les conditions soient réunies pour qu'elles se réactivent et donnent une plante à nouveau. Je trouve cela assez incroyable cette énergie qui reste en veille, neutre, en attendant le moment propice. Et puis il y a la diversité des formes, toutes adaptées à des situations différentes. Certaines ont des hélices pour voler, d'autres des structures pour s'ancrer dans le sol. Beaucoup tombent simplement et commencent à germer. Avec très peu de moyens, elles peuvent engendrer des choses incroyables.

AGL Et avec un peu de temps.

JMR Il suffit juste que l'on les laisse faire. C'est comme cela dans la forêt : les graines tombent, personne ne vient les déranger, donc elles poussent. C'est aussi ce qui me fascine dans les mauvaises herbes : elles n'ont pas besoin qu'on les entretiennent. Parfois, elles tombent juste dans une fissure et peuvent devenir des arbres.

J'y vois un lien avec le côté *DIY* de mon travail : créer de belles choses avec le moins de moyens. Cela rejoint aussi mon économie de travail : je n'ai pas beaucoup d'argent, donc je cherche la cohérence. Je ne vais pas m'endetter pour réaliser une pièce, et investir énormément ne garantit pas forcément la qualité d'une œuvre. Il y a aussi ce côté alchimique de pouvoir transformer des choses qui aux yeux des autres n'ont pas de valeur, mais en les déplaçant, en faisant un autre agencement, elles peuvent gagner en valeur. Pas forcément une valeur économique, mais affective.

AGL Tout à l'heure, tu disais que tu pointais du doigt. Je pense que la valeur peut aussi être ajoutée simplement en révélant certaines choses, en invitant les personnes à prêter attention.

Entretien avec Sandrine Benoit-Jannin, enseignante en SEGPA Collège Beaumarchais, Meaux
avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Pourriez-vous nous expliquer les spécificités d'un dispositif SEGPA?

Sandrine Benoit-Jannin Les élèves accueilli·es en SEGPA présentent des difficultés sociales et scolaires. Dans la majorité des cas, les difficultés scolaires apparaissent après un événement familial difficile ou s'inscrivent dans un contexte familial compliqué qui perdure. On rencontre aussi des élèves qui ont des troubles de la mémorisation ou des troubles dys (dyslexie, dysorthographie, dyscalculie, dyspraxie, dysgraphie ou encore trouble de développement du langage oral).

AGL Pour revenir sur votre parcours: comment en êtes-vous venue à enseigner en SEGPA? Avez-vous suivi une formation particulière?

SBJ Je suis arrivée en SEGPA après avoir échoué au Certificat d'aptitude au professorat d'éducation physique et sportive. Comme j'avais envie de mettre les études entre parenthèses, j'ai accepté un poste de suppléante auprès de l'inspection de Meaux. On m'a alors proposé soit un poste en enseignement classique, soit un poste en SEGPA. Il se trouve que ma mère était directrice de SEGPA à cette époque. J'ai donc choisi cette voie, qui me semblait plus accessible grâce à l'aide qu'elle pouvait m'apporter pour préparer mes cours. Finalement, j'y suis restée et j'ai ensuite repris une formation d'un an pour me spécialiser.

AGL En quoi cet enseignement se distingue-t-il de l'enseignement général?

SBJ C'est un enseignement qui repose entièrement sur l'adaptation. Aucun cours ne se déroule exactement comme on l'a prévu. Il se passe toujours quelque chose, que ce soit à l'intérieur ou à l'extérieur de la classe, entre élèves ou entre élèves et enseignant·es. L'adaptabilité est vraiment le maître mot en SEGPA. On ne suit pas non plus strictement le programme de quatrième, ce n'est pas l'objectif. Je travaille plutôt sur une progression qui s'étend sur les années de quatrième et de troisième pour les amener vers le brevet professionnel.

AGL Vous accompagnez la plupart des élèves sur plusieurs années. Quels liens particuliers se créent avec elleux?

SBJ Des liens se créent forcément, parfois très positifs, parfois un peu moins. Mais au fil de leur scolarité les élèves gagnent beaucoup en maturité. La différence entre la quatrième et la troisième est flagrante, presque amusante à observer. J'organise aussi de nombreuses sorties et cette année nous partons en voyage avec une nuitée pour les élèves de troisième. J'aime marquer leur dernière année pour qu'iels gardent un bon souvenir d'une période qui n'est pas simple pour tout le monde. Peu d'élèves gardent de très bons souvenirs du collège. C'est une étape de transition, sur le plan corporel et mental, et c'est souvent une période difficile à traverser.

AGL Comment les soutenez-vous dans la préparation de leur avenir, en tenant compte de leurs singularités?

SBJ Je m'occupe de l'orientation avec les autres professeur·es de troisième. C'est principalement en atelier que les élèves effectuent de nombreuses visites, car deux enseignant·es interviennent au même moment. Cela facilite les déplacements vers les centres de formation et les lycées sans avoir besoin de personnel supplémentaire. Ensuite, nous les accompagnons dans leurs choix et dans la formulation de leurs vœux. Nous allons avec elleux jusqu'à la dernière étape, qui consiste à remplir la fiche d'orientation.

AGL Vous avez collaboré pendant plusieurs années avec Orange Rouge. Qu'est-ce qui vous a poussé à entamer cette collaboration particulière et à la renouveler?

SBJ Ce qui m'a motivée, c'est la possibilité de les faire sortir de leurs habitudes et de travailler avec un·e artiste qui, moi aussi, m'apprend des choses. Son approche avec les élèves est très différente de la mienne et cela leur fait du bien. Nous faisons aussi des sorties à Paris. L'an dernier, par exemple, nous avons visité le musée des Arts décoratifs: c'était génial!

AGL Selon vous, est-ce que l'art et la création ont leur place au sein des dispositifs SEGPA? En quoi cela bouscule, peut-être, l'enseignement classique? Et qu'est-ce que cela peut apporter aux adolescent·es des ces dispositifs?

SBJ Que ce soit en enseignement classique ou en SEGPA, les activités créatives se font de plus en plus rares. Les élèves passent beaucoup de temps devant les écrans. Iels consultent, iels regardent, mais iels ne sont pas en action et il n'y a pas d'interaction. Alors que dans la collaboration avec Orange Rouge, il n'y a que cela. On s'installe, on travaille en binôme ou en trinôme, iels s'entraident. Mon rapport à elleux est différent aussi, car je circule d'un groupe à l'autre pendant qu'iels développent leurs projets. L'art a vraiment toute sa place en SEGPA. Même pour la gestion du groupe et pour les interactions entre élèves, cela change tout. Ce n'est pas comparable avec une situation où l'on reste assis derrière une table toujours à côté de la même personne.

AGL Comment s'est passée la rencontre entre Félix Ramon et les adolescent·es de votre classe?

SBJ C'est un moment dont on ne peut pas oublier les détails! Nous n'avions plus de chauffage à la SEGPA. Nous travaillions donc dans un atelier entièrement métallique, très haut de plafond, non isolé, avec des températures de onze à treize degrés. Félix a été très choqué par ces conditions. Cela a duré tout l'hiver, et même toute l'année, mais c'est surtout en hiver que cela a été marquant. Nous avons discuté des conditions, des températures, du réchauffement. Le projet est né de là, de cette situation réelle et quotidienne.

AGL Comment la collaboration s'est-elle déroulée au sein du groupe? Est-ce que le fait de co-créer, de fabriquer quelque chose ensemble a contribué à renforcer leurs liens?

SBJ Les élèves ont l'habitude de travailler ensemble, mais plutôt par binôme et souvent avec les mêmes partenaires. Le projet a permis de bousculer ces habitudes en recréant d'autres groupes. Cela a renforcé la cohésion de la classe, surtout lors des sorties. Iels avaient un objectif commun, celui de préparer une exposition. Cela change beaucoup, car leurs projets habituels sont plus personnels, liés à leur orientation ou à leur parcours individuel. Ici, iels ont construit quelque chose qui représentait tout le groupe, leur appartenance à la SEGPA, et iels en étaient fièr·es.

AGL Les adolescent·es ont circulé et contesté dans les rues de Paris et notamment devant l'Assemblée Nationale. Comment cette idée est-elle apparue?

SBJ Tout est parti du problème de chauffage. Nous avons parlé des lois, du droit de faire cours, ou pas, dans un endroit surchauffé, ou au contraire, glacial. Comme nous avions prévu une sortie à Paris, nous nous sommes dit que cela serait intéressant de fabriquer des thermomètres géants et de prendre une photo pour dénoncer la situation. Car ce n'est quand même pas normal que dans un collège public, on passe l'hiver sans chauffage. L'idée était simplement de faire cette photo. Évidemment, nous avons eu des réactions de policiers qui nous ont demandé des explications, puis, finalement, iels nous ont laissé faire. Passer devant l'Assemblée Nationale s'est imposé presque naturellement. C'est là que les lois sont discutées, et il aurait été dommage de ne pas profiter de ce passage. Félix a une vraie sensibilité revendicative et il a raison, si personne ne dit rien, rien ne bouge.

AGL Est-ce que les adolescent·es avaient conscience du symbole de l'Assemblée Nationale et de la portée revendicatrice de leur message?

SBJ Oui, tout à fait. Iels en avaient conscience. Leur principale appréhension portait surtout sur la présence des policiers et la crainte de se faire arrêter, iels s'imaginaient que ce seraient les mêmes qu'à Meaux. Je leur ai expliqué que tout se passerait bien, en leur disant: «mais non, là-bas ils sont gentils.» Finalement, tout s'est déroulé sans difficulté. Iels ont même échangé avec les policiers sur place. Cela a créé un lien auquel nous ne nous attendions pas. Les élèves ont pu expliquer la raison de notre présence et les policiers leur ont répondu.

AGL L'adolescence est une période où il n'est pas toujours évident de s'approprier son corps, encore moins de se mettre en scène publiquement. Comment vous et les élèves vous êtes préparé·es à ce moment? Quels ont été les plus grands défis à relever? Et comment avez-vous vécu cette expérience?

SBJ Tout s'est bien déroulé parce qu'iels portaient des masques qu'iels avaient réalisés pendant l'atelier. Sans cela, cela aurait été impossible. Le masque les libère d'une certaine retenue, car iels ne se sentent plus exposé·es directement. C'est une manière de se protéger, de se dire que ce n'est plus tout à fait soi que l'on montre. Dans le quartier, cet anonymat peut les désinhiber pour faire des bêtises — puisque «ce n'est pas moi». Mais dans ce projet, cela a joué un rôle positif. Les masques représentaient des animaux, ce qui a facilité leur participation. Grâce à cela, iels n'ont pas hésité à s'installer

pour la photographie. Sans les masques, cela aurait été inenvisageable.

AGL Ce projet a-t-il, selon vous, contribué à faire évoluer le regard porté sur elleux au sein de l'établissement, ou dans leur famille ? Et est-ce qu'il a, d'une certaine manière, transformé votre propre regard sur elleux ?

SBJ Cela ne change pas mon regard, mais cela me permet de voir d'autres aspects de leur personnalité. Par exemple, un élève qui, tout au long de l'année, ne fait rien en classe, a été le premier à terminer son masque pendant le projet. De même pour les sorties scolaires : j'ai des élèves très sérieux·ses en classe qui deviennent difficiles en sortie parce qu'iels sortent rarement. Et d'autres, qui ont du mal à se canaliser en classe, se comportent très bien à l'extérieur car iels ont l'habitude de se déplacer et connaissent les règles dans un train ou un métro. C'est cela qui est intéressant : je découvre d'autres facettes d'elleux, ce qui est normal puisque nous ne sommes plus dans le cadre habituel. Il n'y a pas de table, pas d'évaluation, pas de note. Le contexte change et cela change aussi leur attitude. C'est positif, cela crée d'autres liens. Et je pense que cela modifie davantage leur regard sur nous que notre regard sur elleux.

AGL Ou le regard qu'iels ont sur elleux-mêmes ?

SBJ Oui, pour certain·es, cela peut changer quelque chose. Iels peuvent se dire qu'iels savent faire, qu'iels en sont capables. Lors d'une précédente exposition, avant le projet avec Félix, nous avions présenté leur travail à Paris, avec l'artiste Carla Adra. C'était leur production qui était exposée. Cela crée une vraie fierté. Cela fait du bien de les voir fièr·es d'elleux et de constater qu'iels prennent conscience de leurs capacités. Iels ont tellement peur de l'échec qu'iels n'osent rien tenter. Là, il n'y a pas d'échec possible, puisqu'il n'y a pas de notes. Cela laisse davantage d'ouverture. C'est surtout cela qui compte.

AGL Que retenez-vous de votre expérience avec l'artiste Félix Ramon ? Comparée à d'autres collaborations avec des intervenant·es extérieur·es, qu'est-ce qui, selon vous, rend ce projet singulier ?

SBJ Ce qui m'a marquée, c'est son côté revendicateur. J'aime beaucoup travailler avec des artistes, iels ont une manière de penser très libre, avec des idées dans tous les sens. Les premières propositions qu'iels font ne sont jamais celles que l'on garde, car elles partent très loin, mais c'est justement ce qui est intéressant. De mon côté, je ne peux pas me permettre autant de liberté en arts plastiques, car j'ai des compétences à évaluer. Je suis donc plus contrainte. Dans un projet artistique comme celui-ci, c'est un espace ouvert. Ce que je retiens surtout de Félix, c'est son énergie, sa créativité. Pour moi, il représentait l'artiste dans toute sa dimension, toujours en mouvement, revendicateur, créatif, avec une quantité d'idées impressionnante.

Alexandra Goullier Lhomme Tu pratiques à la fois la sculpture et la performance, tu es chercheuse et tu as également fondé ta propre compagnie. Dans ton mode de vie, le collectif tient aussi une place essentielle. D'où te vient ce besoin du collectif, et comment l'articules-tu au sein de ta pratique artistique ?

TK Je trouve qu'une des plus belles manières de rencontrer quelqu'un·e est d'entrer dans un processus de création ensemble. La majorité de mes ami·es sont des personnes avec qui j'ai collaboré ou je collabore actuellement. Ma vie sociale se tisse ainsi, à partir des artistes formidables que je rencontre sur mon chemin et avec qui je m'engage dans ce mystérieux processus.

Par ailleurs, il me semble impossible d'aborder un sujet, quel qu'il soit, depuis mon seul point de vue. Travailler à plusieurs c'est une manière de démultiplier les points de vue, de parler depuis plusieurs endroits à la fois.

Je viens d'une famille de thérapeutes. La question de la «santé» constitue une véritable boussole, à la fois dans mon travail et dans mon quotidien : rester attentive à comment je vais, et à comment vont les autres. Dans la performance, cela se traduit par une recherche de réparation, une tentative de générer des espaces où l'on peut se sentir autrement, en connexion avec quelque chose qui nous dépasse et parfois *in fine* comme allégé·es ou «nettoyé·es». Toutefois cela ne passe pas par des formes «douces», au contraire souvent cela demande un grand déploiement d'énergie, des sons forts, des rythmes rapides, de l'endurance. C'est là que mes intérêts pour les *bals trad*, où les personnes se retrouvent pour danser en cercle pendant des heures, et le milieu de la musique *punk* voir *hardcore* se rencontrent. À ce titre, je m'intéresse aux états modifiés de conscience et à la transe, et ce sont des zones que je n'envisage pas seule : je travaille toujours en alliance avec au moins une autre personne. J'ai le sentiment que l'intérêt réside précisément là — parvenir à accéder à ces espaces et états à plusieurs, comme dans les contextes que je viens de citer.

AGL J'ai l'impression que tu convoques quelque chose qui dépasse la simple présence physique dans l'instant présent, en intégrant d'autres temporalités. Cela se manifeste notamment dans ta démarche de chercheuse, où tu explores des danses ou des symboles traditionnels que tu réactives. Y a-t-il, dans ton travail, une volonté de créer du commun au-delà du moment présent ?

TK La question de la pensée symbolique n'est pas simple. Nous avons beaucoup de réserves dans notre période sur le plan philosophique, autour de cette forme de pensée parce qu'elle peut mener à de l'essentialisation. Ce n'est pas simple d'extraire les symboles de leur contexte.

Ce qui m'intéresse, par exemple, dans les danses en cercle issues de cultures vernaculaires, c'est ce qu'elles produisent pour le corps et le collectif. Je ne suis pas attachée à reproduire des gestes parfaits mais plutôt à convoquer ce qui, dans ces pratiques, répond à ce dont on a besoin aujourd'hui. Garder des traditions vivantes, c'est les réécrire et les réactualiser. Les danses traditionnelles bretonnes m'intéressent, justement car nous ne pouvons pas les danser comme elles étaient dansées avant. Car cet «avant» est illusoire, il a été façonné pour servir une histoire très spécifique des cultures rurales françaises au XX^e^ siècle, cultures instrumentalisées à des fins de propagande, puis dans le cas breton, réappropriées mais aussi réifiées pour être mises au service d'une lutte identitaire.

AGL Je trouve cela intéressant, que tu veuilles justement ne pas les figer, ne pas les invoquer pour ce qu'elle représente, mais pour préserver leur vitalité. Le soin, pour moi, réside dans cette volonté de les réactiver, à la fois pour ce qu'elles étaient à l'origine et pour l'impact qu'elles continuent d'avoir sur les corps.

TK Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la forme exacte de ces danses, mais leurs fonctions d'origine, leur logique et leur âme. Avec les enfants dans *Cosmogonie*, j'ai appliqué cette même logique. Nous n'avons pas fait de la danse bretonne, mais une danse en cercle que nous avons écrite ensemble.

AGL Dans le contexte d'Orange Rouge, comment s'est déroulée la rencontre, la connexion, avec ce groupe ? Comment as-tu réussi à créer une synergie entre les participant·es ?

TK On ne s'était pas choisi ni elleux ni moi, mais tout le monde était content·es d'être là. Nous étions toustes motivé·es, ainsi la rencontre était vraiment facile.

Dans ce projet, ce qui comptait pour moi était ce que j'allais pouvoir leur donner, leur transmettre, à partir de ce à quoi j'avais déjà eu accès par l'âge et l'expérience. Cela était plus important que la finalité. Tout au long du projet, je me suis surtout attachée à ce qu'il était susceptible de provoquer dans leur vie, plutôt qu'à ce que nous allions produire. La forme s'est finalement imposée d'elle-même, et a par ailleurs été présentée dans un cadre professionnel, le festival 1km de danse organisé par le Centre national de la danse à Pantin.

AGL Je me rappelle que tu étais intriguée de les rencontrer et de savoir ce qu'elleux pouvaient t'apporter.

TK Je n'ai pas tant pensé à ce qu'iels allaient m'apporter, je voulais qu'iels puissent prendre la parole. Quand je dirige des performances, je réfléchis à poser un cadre pour que chacun·e puisse y déposer quelque chose. J'ai donc posé un cadre, qui s'est par ailleurs révélé indispensable : il fallait que je les guide car iels étaient dans la demande de direction.

Personnellement, j'aime les cadres, cela m'aide à clarifier mon intention et à orienter mon énergie dans une direction. Sans cadre il est quasiment impossible d'improviser. À mon sens, il faut un minimum de structure à partir duquel on peut ensuite *mettre le feu*.

AGL Quel était le cadre que tu avais mis en place ?

TK Je voulais poser un cadre multidimensionnel. La première séance était un *workshop* de danse dans leur classe. Il y avait un vrai désir chez elleux et en même temps la gêne du regard des autres. Nous avons commencé par essayer de se partager des danses qu'iels aimaient bien. Sarini, d'origine bangladaise, a partagé une danse traditionnelle, Joël a partagé des pas, un genre de coupé-décalé. J'ai compris que leur rapport à la danse était surtout nourri par des vidéos vues en ligne.

Lors des séances suivantes, je leur ai proposé de peindre une fresque collective. J'ai apporté des peintures et des pinceaux. Je leur ai parlé de la notion de «cosmogonie». Qu'est ce que veut dire cosmogonie ? Une cosmogonie c'est une histoire du monde. Mais quel monde ? Qu'est-ce que cela voulait dire pour elleux ? Je voulais que l'on puisse commencer à décrire notre monde commun. Cela a pris plusieurs séances. Iels étaient huit élèves. Alors, nous avons divisé la fresque en faisant collectivement une forme géométrique à plusieurs pétales. Ensuite, à l'intérieur de cette forme, je leur ai posé une liste de questions pour qu'iels puissent représenter leurs réponses. Iels devaient observer leur environnement, repérer les êtres vivant·es non-humain·es croisé·es sur le chemin de l'école et retracer ce qu'iels avaient vécu ce jour-là. L'idée était de comprendre le monde qui les entoure, de le rendre visible et de saisir qu'il existe plusieurs mondes selon ce à quoi on prête attention. Je leur ai demandé de se souvenir du·de la dernièr·e être qu'iels avaient croisé·e ou avec le·laquel iels avaient échangé, de ce à quoi iels tenaient le plus et qu'iels avaient perdu, ou de ce que nous risquions de perdre collectivement. Cela allait de ce qui existe encore mais peut disparaître à ce qui a déjà disparu, et comment tout cela continue malgré tout d'habiter le monde autour de soi.

AGL Tu avais aussi envie de les questionner sur leurs rapports au monde.

TK Oui, dans le visible comme dans l'invisible, j'essayais de convoquer ce qui était destiné à disparaître, ou ce qui avait déjà disparu, afin de le rendre perceptible et de comprendre comment l'ensemble tisse un monde en perpétuel mouvement.

Il y avait beaucoup d'animaux, des éléments et des êtres humain·es, surtout filiaux : parents, grands-parents, oncles, tantes ; également des objets : jeux, objets du quotidien, chaussures. Avec toutes ces questions, iels ont représenté différentes réponses, chacun·e sur leur pétale. Il y avait parfois des difficultés sur la question de la représentation, entre celleux qui étaient très à l'aise, celleux qui avaient envie que je les guide.

AGL C'est un apprentissage à la fois réflexif et technique. Je trouve très beau la manière dont tu as fait naître la fresque : tu leur as montré que plusieurs mondes coexistent, tout en permettant à chacun·e de conserver son unité. Cela a créé un lien entre elleux et les a toustes relié·es.

TK Je me disais que comme cela, iels avaient quelque chose en commun qui était à elleux.

AGL C'est un objet qui est presque une géographie de leur monde à elleux.

TK C'était vraiment cette idée ! C'est cela la logique des cosmogrammes.

AGL Et ensuite, tu t'es aussi intéressée au son et au mouvement ?

TK C'était présent dès le début du projet, mais il y avait comme un besoin de passer par

l'observation, la description et la fabrication. Cela s'inscrit d'ailleurs dans la logique de mon travail : même si beaucoup se joue dans la voix et dans le corps, j'ai parfois besoin de revenir à des objets tangibles. Pour elleux, la fresque devait représenter leur monde commun. Elle est ensuite devenue un objet rituel dans la performance : un espace dans lequel iels ont dansé, qui s'est déplacé dans l'espace scénique, qui était là comme un témoin et un support de leur présence.

AGL C'est l'occasion de revenir sur les objets dans ton travail qui relèvent d'une pratique plus solitaire. Quelle place occupent-ils à la fois dans leur fabrication et dans les performances ?

TK Pour moi ce sont des objets rituels. Ils sont autonomes, mais ont une fonction dans un ensemble et, selon le contexte, prennent une dimension performative. Le portique en bois et en pierre de ma performance *Les trois vieilles*, par exemple, existe sans moi, mais il rend tangible la notion de passage et permet d'en faire l'expérience pendant la performance. Par ailleurs, à chaque fois que la performance est jouée, le portique se charge de ce qu'il se produit, et il rediffuse ce qu'il s'est passé avant.

Il m'est important de reconnaître l'agentivité des objets. Je suis touchée par les objets qui participent aux rituels. Ils ont une fonction, qui n'est pas que pratique mais aussi métaphysique. Je pense ainsi à mes sculptures lorsque je les fabrique ; je cherche à comprendre quelles fonctions elles vont avoir, et quel événement sera nécessaire pour qu'elle serve un groupe. J'ai d'ailleurs récemment commencer à fabriquer des sculptures sonores.

AGL Tu m'avais confié que, pour performer, tu avais besoin d'un·e allié·e dans l'espace, une présence qui puisse servir de point d'ancrage à la tienne.

TK Complètement, surtout de collaborer avec d'autres formes d'agentivité. Par exemple, le bois, c'est un matériau, ce n'est pas la même chose qu'un corps de chair. Je suis très reconnaissante de pouvoir faire alliance avec d'autres corps de chair, et avec d'autres formes d'agentivité. Avec les enfants, on a fait alliance. C'était drôle. Au fur et à mesure de la construction de la performance, plein de choses sont aussi venues d'elles-mêmes avec les objets que nous avions fabriqués.

AGL Le projet comprend d'ailleurs des sculptures en bois que les élèves t'ont elleux-mêmes demandées au cours des ateliers. J'ai trouvé intéressant que cette demande existe, et que tu l'aie concrétisée en dehors du temps passé avec elleux, comme une forme de don.

TK C'était vraiment une réponse à leur demande. À l'origine, c'est Mohamed qui m'a demandé de lui faire une sculpture quand il a appri que je sculptais le bois. Littéralement, il m'a dit « madame, vous pouvez me faire une sculpture ? ».

Je ne sais pas pourquoi j'ai choisi cette forme de longs bâtons, mais j'avais envie d'y ajouter des grelots. Je m'imaginais qu'iels sauraient bien les manier. Et cela s'est confirmé. Ces objets sont symboliques, et leur usage l'est aussi. Je ne leur ai rien indiqué, tout est venu d'elleux. Cela montre que pour elleux, des bâtons de deux mètres avec des clochettes se manipulent de cette façon, comme on le fait depuis des milliers d'années et dans de nombreuses cultures.

C'est un peu comme pour les musiques modales : parfois, quand tu fais des gestes simples et que tu mets la matière en forme de manière instinctive, tu te relies alors à la manière dont beaucoup l'ont mise en forme avant toi. Pour ma part, quand j'ai commencé à écrire des chants il y a une dizaine d'années, je n'avais pas de formation musicale, je laissais simplement venir des mélodies qui se présentait à moi, je ressentais le besoin d'émettre une vibration d'une certaine couleur, souvent c'était lié à des émotions, des moments de la journée, la météo extérieure. Aujourd'hui, je comprends que l'on m'ait dit « on dirait de la musique médiévale » : en réalité, c'était de la musique modale, c'est-à-dire une musique libérée de l'échelle tonale, la forme la plus simple, organique et première d'écriture musicale. C'est ce qui fait qu'un chant traditionnel breton peut tout à coup sonner comme un chant oriental alors qu'il n'y a aucun lien géographique ni culturel.

AGL Pour revenir sur la performance elle-même, qui est une composition de différentes musiques et rythmes. Comment avez-vous procédé pour réaliser cette performance ensemble ?

TK Nous avons travaillé au CND pour la danse. Au début de la performance, la question était plutôt de savoir comment développer leur confiance en elleux et déployer leur énergie car dans une performance, le début est le plus dur. On ressent la pression des regards, mais à partir du moment où on rentre dans la performance, on est de plus en plus *empowered*.

Je voulais qu'iels se sentent chez elleux, je leur ai demandé comment iels dansaient quand iels étaient toustes seul·es. Iels ont toustes choisi les musiques sur lesquelles iels aimaient danser. Ensuite, il s'est passé des choses plus collectives et plus écrites, notamment la danse en cercle et le chant. Pour fabriquer la danse en cercle, quelqu'un·e commençait un geste, tout le monde le reproduisait, puis la personne suivante le faisait évoluer. Peu à peu, iels ont créé leurs propres chorégraphies et ont travaillé entre les séances pour mémoriser. Ensuite, iels ont inventé un rythme ensemble sur lequel effectuer leur danse, et j'ai composé un chant rythmique sur cette base pour pouvoir chanter en dansant. Le chant a été enregistré dans mon atelier. La moitié des enfants ont participé à cet enregistrement je dirais. À cette occasion, trois enfants m'ont partagé un chant de leur histoire familiale, et on les a aussi enregistrés.

AGL C'est intéressant que cela rejoigne ce double aspect dans ton travail : il y a des moments solitaires qui valorisent chaque individualité, et au fil de la performance le lien se construit, l'histoire, la narration, prennent forme, jusqu'à ce qu'à la fin les participant·es se retrouvent en cercle.

TK Si on fait des danses en cercle, c'est parce que cela permet d'être ensemble.

AGL Mais c'était important que leur propre geste résonnent pour les autres, pour la suite des mouvements. Je trouve que c'est très beau cette résonance que tu leur as donnée.

TK Il y en avait plus meneur·euses que d'autres, mais ce n'était pas dérangeant, il n'y avait pas de lutte d'ego.

AGL Le groupe semble avoir bien fonctionné grâce à l'acceptation des individualités. Il a su intégrer qu'une dynamique collective n'implique pas une homogénéité ou une horizontalité parfaite : parfois, comme tu le disais, un guide émerge. L'important est que chacun·e prenne sa place dans le cercle, car tout mouvement susceptible de déstabiliser un·e individu·e affecte forcément l'ensemble du groupe.

TK C'était compliqué car il y avait quand même des erreurs dans nos répétitions vis-à-vis de ce que l'on avait planifié, mais iels y étaient tous réactif·ves. Tu voyais vraiment se faire le collectif.

AGL Comment est arrivée l'envie de représentation devant un public ?

TK Je trouvais cela important que ce soit professionnel, qu'iels fassent vraiment un spectacle avec un public. Après la représentation d'ailleurs, iels voulaient toustes rejouer la performance.

AGL Suite à cette expérience, il va y avoir une exposition. Comment as-tu envie de prolonger le lien ?

TK Le chant à trois voix, pensé pour elleux, a été enregistré, affiné et transcrit en partition. Cette période était habitée d'elleux et de ce que l'on faisait ensemble, mais ce chant les déborde aussi. Faire sonner sa voix, surtout en groupe, est puissant et devrait être plus présent dans nos vies. J'ai transmis ce chant à une chorale amatrice constituée de volontaires, à la Cité Internationale des arts à l'occasion de mon *open studio*, puis à deux performeuses, Nini Huli et Sandra Berrebi, et nous l'avons chanté à plusieurs occasions.

AGL J'apprécie que la valeur continue à s'ajouter par tous les corps qui ont traversé et qui traversent cette mélodie.

TK Je me demande souvent si mes chants appartiennent à une performance ou s'ils sont faits pour être réactivés, comme les traditions dont je m'inspire. Je crois qu'ils peuvent agir sur les corps au-delà de leur contexte d'origine. C'est à la suite de ma performance *Sans sol* (2020) que j'ai compris que le chant était central dans mon travail : la performance a disparu comme le site patrimonial sur lequel elle a pris corps, mais les chants peuvent continuer de vivre.

AGL Quand tu vas chercher des références, tu n'as pas envie de les figer mais de les réactiver. Elles doivent continuer à vivre, résonner, traverser. Ce qui compte, c'est leur capacité à se réactualiser, à être partagées à l'instant T avec le public. C'est cette résonance-là qui les fait exister.

TK C'est propre au médium *live*, d'où mon intérêt pour ce qui est de l'ordre du rituel. Sans cesse refaçonner et revoir le monde dans lequel nous voulons vivre. C'est peut être pour cette raison que je fabrique des performances, ce qu'il se passe ne peut pas être réifié, parce que

c'est *live*. C'est sans cesse renouvelé selon le lieu, les gens, le contexte.

AGL Le *live* est au cœur de ta pratique, au point où même les mort·es, tu les convoques.

TK Parce qu'encore une fois, c'est cette question d'alliance : non seulement, je n'ai pas envie de faire les choses seule, mais je ne veux pas non plus m'arrêter là où l'on m'a dit que le monde s'arrêtait ; il y a des alliances qu'il est possible de faire par delà le visible.

Alexandra Goullier Lhomme Comment fonctionnez-vous en tant que collectif ?

Théo Jollet Depuis un an, voire deux ans, nous n'arrêtons pas de discuter de cela.

Thomas Trichet Depuis toujours ! Même si c'est plus intense ces deux dernières années, il y a toujours eu une forme de questionnement. Même en couple, tu t'interroges en permanence sur la manière de fonctionner à deux. Là, c'est simplement une réflexion à trois.

Autour de nous, il y a d'autres collectifs — dans le design, par exemple — et je crois qu'il arrive un moment où, quel que soit le domaine dans lequel tu travailles, la relation au collectif change. Ce n'est pas la même chose quand tu sors des études, quand tu as 30 ans ou 40 ans. Tu es donc constamment amené·e à repenser ta manière de travailler, tu apprends et évolues.

TJ Quand on sort des études, la pratique artistique est encore un peu en fusion : elle se cherche, elle a moins de certitudes. En vieillissant, au fil des projets, on gagne en précision — dans ce qu'on veut faire, dans ses goûts. Et parfois, ces envies peuvent être différentes de ce qui se développe au sein du collectif ou avec certain·es de ses membres. Il peut alors arriver que l'un·e se reconnaisse pleinement dans un projet, tandis qu'un·e autre s'y retrouve moins. Il y a aussi des questions très concrètes de temps. Par exemple, avec Martin, le projet sur les réseaux karstiques dans le Loiret, *Karst*, a une résonance particulière pour nous, parce que nous venons du Centre-Val de Loire : c'est notre territoire. Je pense que Thomas aime ce projet, mais comme il n'est pas originaire de là-bas, il y est naturellement un peu plus en retrait. Ajouté à la multiplicité des projets, cela crée une dynamique qui, sans être volontaire, tend à s'articuler plus à deux qu'à trois parfois.

Martin Maire Les logiques de structure, c'est quelque chose que nous questionnons en permanence et qui est organique. Et cela doit l'être pour pouvoir évoluer avec nos goûts, nos situations personnelles ou nos envies de vie. Si nous voulons que le collectif perdure, il doit être capable de s'adapter.

TT Même géographiquement, cela joue. Par exemple, Théo vit en Italie. Cela pose la question de comment fonctionner quand un·e membre habite dans un autre pays.

TJ Notre comptable nous avait dit en créant la SAS : « C'est comme un mariage, vous êtes liés. » Et c'est vrai, nous le sommes ! Si un membre du collectif veut s'installer à la campagne, cela pose la question de comment ne pas être bloqué.

MM Il ne faut pas que ce soit limitatif.

TT Exactement ! Il ne faut pas penser le collectif comme quelque chose de limitatif ou contraignant, qui viendrait nous freiner dans nos envies. Au contraire, il doit continuer à nourrir chacun·e. En restant adaptable, ce fonctionnement permet à tout le monde de s'épanouir.

AGL Peut-être pour commencer depuis le début, la question serait : pourquoi vous êtes-vous mis ensemble au départ ?

TJ Nous étions tous les trois à l'école d'arts appliqués Olivier de Serres.

MM En première année de BTS. Théo et moi étions en numérique, et Thomas en *print*.

TJ Et moi j'étais en colocation avec Thomas.

Au début, un peu pragmatiquement, nous travaillions ensemble sur des projets d'école. Le travail collectif nous permettait de produire des projets de meilleure qualité. Nous étions fiers de ce que nous créions et nous prenions du plaisir à travailler ensemble. Alors nous nous sommes dit : « Continuons. » À la sortie d'école, cela s'est imposé comme une continuité logique, sans que nous ayons un jour décidé explicitement : « On veut former un collectif. »

MM Nous avions des aspirations similaires pour créer des objets artistiques poussés. Nos influences et nos énergies étaient différentes mais très complémentaires, et chacun trouvait naturellement sa place dans le groupe.

TJ Nous partageons un intérêt commun pour la réalisation et l'écriture, mais Thomas investit davantage le dessin et l'animation 2D, Martin la 3D, et moi plutôt la photographie et la vidéo. À trois, cela nous permet d'embrasser un large panel de médiums et d'ouvrir de nombreuses pistes.

TT Ce qui nous rassemble avant tout, c'est l'image animée, l'image en mouvement.

TJ Et la narration aussi ! Et donc le cinéma.

Il y a eu un premier clip, *Outrun*, puis *Babel*, un court film animé. Pour le produire, nous nous sommes enfermés plusieurs jours d'affilée, presque sans sortir, avec un immense rouleau de papier. Nous dessinions un trait, prenions une photo, puis encore un trait, une photo, etc.

TT Nous nous relayions nuit et jour, en organisant des *shifts* de sommeil. L'un de nous préparait à manger pendant que les autres continuaient à travailler.

TJ J'ai un souvenir fort de cela !

TT Être un collectif, c'est aussi un support humain, parce que la création solitaire est difficile. Dans un collectif, tu peux partager tes doutes, explorer des pistes ensemble, réfléchir à plusieurs et t'échanger des références. C'est une vraie richesse. Après, il y a forcément des avantages et des inconvénients : parfois, tu dois discuter de certains choix avec les autres, même quand tu n'en as pas forcément envie, et cela implique des compromis dans les deux sens.

AGL Je reviens sur l'image de votre premier projet : ce passage de relais pour parvenir à un objet final. Bien sûr, on peut évoquer les inconvénients, mais parmi les avantages le collectif permet de réunir des énergies et de se soutenir mutuellement.

MM Tu peux te faire des passes.

TT Quand tu n'en peux plus.

MM Et je trouve aussi que cela donne un vrai cadre. Concrètement, cela nous impose d'être au bureau tous les jours, avec des horaires.

TT Pragmatiquement, notre quotidien est sans doute moins éclaté que celui d'autres artistes. Cela nous rend très organisés.

MM Ne serait-ce que pour une question d'équité : il ne serait pas juste que l'un de nous travaille deux jours quand un autre en fait cinq.

TJ Après, le collectif reste organique. Un jour, peut-être que l'un d'entre nous se dira : « J'aime l'art, mais je veux réduire mon investissement pour profiter davantage de ma vie, de ma famille. » Et c'est totalement légitime.

TT Cela renvoie à une logique de travail par projet : dans les années à venir, pour certains projets, je serai prêt à m'investir énormément, et pour d'autres peut-être moins. L'enjeu est de répartir la charge en fonction de chacun et de chaque projet.

TJ Avant, nous travaillions systématiquement tous les trois sur chaque projet. Maintenant que le collectif se développe et qu'il y a davantage de commandes, nous répartissons les projets entre nous.

AGL Vous travaillez donc à la fois en trio, en duo, et des fois seul ?

TJ Oui, mais seul c'est plus rare.

Passer au long-métrage représente une marche assez haute, et cela fait quelques années que nous développons *Brasero*, issu d'un court-métrage que nous venons d'achever. Le projet stagnait un peu, et je me suis dit qu'il valait mieux que je déblaye seul. J'ai donc écrit une première version du scénario. C'était intéressant d'être seul : on peut avancer tête baissée. En même temps, j'avais très envie de le faire lire à Thomas et je me suis demandé comment ils allaient réagir. Est-ce qu'ils voudront s'impliquer ? Lire et donner des retours demande du temps. Mais c'est aussi cela, le collectif : faire un bout de chemin seul tout en ayant des personnes avec qui partager et discuter. Il y a aussi la question de la répartition des crédits : qui a fait quoi ? Cela touche forcément à l'ego, et c'est fondamental. Nous en avons discuté avec notre productrice, qui nous a expliqué qu'il existe dans le cinéma de nombreuses méthodes — contrats d'auteur, créditage — permettant d'être impliqué dans l'écriture sans nécessairement participer à tout le reste du projet.

TT Et c'est justement une spécificité du cinéma, contrairement à beaucoup de pratiques dans l'art contemporain ou au sein de certains collectifs où il est rare de pouvoir isoler les contributions individuelles. Dans le cinéma, chaque poste clé est identifié : telle personne a écrit, telle personne a réalisé, telle personne a produit, ou deux personnes ont co-écrit. Cela permet à la fois de s'organiser dans le travail en amont — chacun·e peut choisir à quel niveau iel souhaite s'impliquer — et aussi de rendre compte, auprès des autres, de la manière dont la création s'est structurée.

TJ Là où c'est délicat pour nous, c'est que même si, dès le départ, nous décidons que nous écrirons à trois et qu'un d'entre nous réalisera, il peut arriver que, au cours de l'écriture, quelqu'un tombe vraiment amoureux du texte et se dise : « J'aimerais aussi participer à la réalisation. »

AGL Et justement, d'être un trio dans le cinéma, un système déjà collectif, est-ce que ce n'est pas quelque chose d'assez rare ?

TJ Il y a des trios, mais c'est très rare.

TT Il y a cette image très ancrée dans le cinéma français, de l'auteur-réalisateur.rice qui écrit son propre film.

TJ Après, il y a quand même des réalités pratiques : sur un plateau, à trois, réaliser peut devenir compliqué.

TT Même dans une salle de montage : trois réalisateurs peuvent compliquer une direction. Sur un plateau, tu diriges des équipes : être trois peut rentrer en conflit. Donc nous trouvons des fonctionnements, une organisation en fonction de chaque projet.

MM Parfois, nous mettons en place un système où l'un de nous trois prend la direction, tandis que les autres jouent plutôt un rôle de conseillers ou occupent d'autres rôles. Mais il faut toujours tenir compte de l'effet hiérarchique attendu sur un plateau de tournage.

TJ Mais quand c'est bien fait, cela peut être fluide. Par exemple, sur un tournage, chacun a son rôle : Thomas aime discuter avec les comédien·nes, moi je m'occupe plutôt de l'image et de la coordination.

TT Être trois permet d'éviter la confrontation entre deux blocs. Souvent, le troisième peut arbitrer, et cette position tourne en permanence.

MM Cela contribue à l'aspect vivant et évolutif du collectif : on n'est jamais coincé dans une impasse. Seul, tu peux bloquer sur une idée. À trois, confronter ses idées aux avis des autres crée toujours au moins une nouvelle branche et fait avancer l'œuvre.

TJ C'est quand même une démocratie, sauf si celui qui n'est pas d'accord parvient à renverser l'argumentaire.

MM Ou si celui qui n'est pas d'accord a vraiment porté le projet depuis le début, sa voix a quand même plus de poids.

TT Je pense aussi que nous sommes assez sensibles aux avis des autres, et si nous voyons que deux personnes ne sont pas d'accord, nous essayons surtout d'écouter et de comprendre plutôt que de rester dans notre désaccord.

TJ C'est tout un jeu de concessions.

AGL De concessions et d'équilibre.

TT Et de communication.

AGL Pour revenir à la collaboration qui nous lie, de quelle manière avez-vous abordé le projet ? Comment avez-vous pensé la collaboration au sein de ce projet ?

TT Ce projet est à la fois très libre, tout en comportant certaines contraintes fortes, notamment liées au rythme de travail des enfants.

MM Sans moyen de transport pour les enfants, donc à réaliser localement.

TT Et avec un budget réduit. Ces contraintes posent un cadre.

C'était une chance d'avoir un collège situé en région parisienne, entouré de marais et de forêts. Je pense que si cela avait été ailleurs, l'œuvre aurait été complètement différente. Le lieu et la géographie ont vraiment influencé nos choix.

MM Nous avons commencé par explorer Crouy-sur-Ourcq via Google Maps, le site de la mairie, etc., et nous sommes tombés sur du pain béni : le marais du Négando, le donjon, et les différentes associations du village prêtes à nous accueillir pour tourner. Il s'agissait alors de découvrir ce qu'il y avait autour du collège : les conditions de création, le décor, et les possibilités que tout cela pouvait offrir.

TJ Quand nous avons découvert le marais, cela faisait écho à un autre projet que nous menons sur les réseaux karstiques. Nous étions dans une recherche autour de zones insondables, de motifs mystérieux et légendaires, comme les marais et les bois d'autrefois. Le marais de Crouy-sur-Ourcq évoquait naturellement quelque chose lié aux contes, au vernaculaire et au territoire. Nous avons donc directement orienté le projet dans cette direction.

TT Il y avait aussi une envie formelle : nous voulions expérimenter depuis longtemps la pellicule.

TJ Et aussi dans une volonté pédagogique vis-à-vis des adolescent·es.

TT En même temps, cela a guidé l'idée de la veillée, avec ces deux temps du récit : le temps de la veillée et le temps du conte raconté en pellicule.

AGL Comment est arrivée l'envie de faire une veillée ?

TT Je me souviens que nous nous sommes vraiment demandé quel dispositif mettre en place pour tourner avec les enfants, et comment les impliquer dans la création — qu'iels soient devant la caméra, derrière, ou les deux.

TJ J'ai travaillé une dizaine d'années en colonie de vacances et c'est l'un des derniers bastions où les veillées existent encore de manière régulière. C'est quelque chose de central qui crée des liens entre les enfants.

MM Cela permettait aussi de créer un dispositif quasi documentaire, où les enfants écoutaient vraiment une histoire et la découvraient en direct. Nous filmions cette situation qui était à la fois mise en scène et véritablement vécue.

TJ L'écoute est réelle. Et après avec elleux nous trichions un peu. Nous leur donnions quelques indications en *live*, pour tisser le récit.

AGL Quelle était la place des adolescent·es dans le processus de création ?

TJ Il y a eu plusieurs journées de préparation. La première étape consistait à filmer la veillée de manière documentaire : nous leur racontions le conte, nous enregistrions leurs réactions pendant qu'iels le découvraient. Avec le conteur, et avec Tyfanie, leur enseignante, nous nous assurions qu'iels l'avaient bien compris, nous identifions ce qui pouvait poser problème, d'autant que le récit comporte une dimension philosophique et politique — puisqu'il propose une analogie de la misère, de son origine et des raisons pour lesquelles elle perdure.

MM C'est un conte avec beaucoup de patois.

TT Donc nous en avons fait une réécriture plus contemporaine.

TJ Pour que les enfants puissent vraiment entrer dedans. Puis, il y a eu la pré-production. Nous identifions avec elleux les scènes qu'iels préféraient. Une fois toutes les scènes choisies, nous faisions la liste de ce dont nous avions besoin en costumes, décors et accessoires. S'est alors posée la question : qui peut apporter quoi ? Qui peut s'occuper de quoi ? Une dynamique très collective s'est mise en place, notamment parce qu'il n'y avait pas beaucoup de budget.

Il y avait aussi des *castings* technique ou d'*acting* : des enfants qui se sentaient plus d'être derrière la caméra ou sur l'équipe technique, d'autres qui voulaient vraiment jouer. Il y avait donc des costumier·es, des assistant·es à la caméra, enfin tout ce dont nous avions besoin pour réaliser un film.

MM D'ailleurs, nous avons dû tricher parce que nous ne voulions pas répartir les rôles au·à la plus méritant·e. Nous avons donc procédé par tirage au sort, mais certain·es étaient vexé·es de ne pas obtenir le premier rôle. Nous avons alors trouvé un subterfuge : le rôle principal change à chaque fois.

TJ Tout le monde voulait être le bonhomme Misère. Cela a créé des frustrations, et nous nous sommes alors dit qu'il n'était pas obligatoire qu'il y ait un·e seul·e interprète. D'autant que cela faisait sens avec le film : il y a une projection des enfants, plusieurs voix off, chacun·e se raconte à travers le personnage.

La pré-production nous a vraiment permis de comprendre comment les enfants percevaient le conte : quelles scènes les avaient marqués, lesquelles iels avaient envie de mettre en scène, puisque c'était elleux qui allaient les incarner.

MM Nous avons aussi fait des ateliers masques avec elleux. À cet endroit, nous pouvions être plus libres en termes de création. Des figures un peu fantastiques, un peu magiques sont apparues.

TJ Et cela a généré des images très fortes. Par exemple, Dany, un des enfants, a réalisé un masque torturé du drapeau français sur une tête de mort. Et quand j'ai vu cette image au montage… Alors que l'on parle de la misère, j'étais impressionné par l'impact que cela créait.

Ensuite, il y a eu le tournage en pellicule dans les décors que nous avions repérés ensemble. Et pour le dernier jour, nous avons fait la post-production son avec Benjamin, ingénieur son. Nous avons enregistré des sons de marche, des sons d'oiseaux.

MM Ce sont les enfants qui faisaient les oiseaux.

TJ Pour le feu, nous avons fait du foley. Le foley, c'est lorsque l'on crée des sons à partir

d'objets. Par exemple, pour imiter le feu, il suffit simplement de froisser du papier. Notre ingénieur du son montrait aux enfants qu'en déformant légèrement ce bruit, il pouvait réellement devenir un son de feu — et ça les impressionnait beaucoup.

AGL Considérez-vous ce projet comme de la co-création ?

TT La priorité était surtout de créer une œuvre commune, collective. Après, si, au final, cela donne une belle pièce dont nous sommes fiers, c'est enrichissant sur tous les tableaux.

TJ Pour nous, il y a aussi une conviction forte : même lorsque nous travaillons sur de la fiction, nous trouvons toujours plus intéressant de nous laisser influencer par le réel, par les comédien·nes, leurs histoires, et d'écrire les personnages en fonction d'elleux. Avec les enfants, c'était pareil : iels avaient leurs propres voix, leurs personnalités, et il était évident pour nous de nous laisser influencer par cela.

MM Il y a un autre point : ces enfants n'avaient aucune idée des métiers artistiques.
C'était, je pense, important pour elleux de découvrir que tu pouvais devenir chef·fe costumier·e, décorateur·rice, cadreur·euse, chef·fe opérateur.rice.

TJ Et c'était également intéressant pour nous, car lorsque l'on évolue dans le milieu artistique, on se retrouve facilement dans une sorte de bulle parfois déconnectée.

MM Remettre les pieds dans un collège est déjà une expérience en soi.

TT Il y a bien sûr tout ce que les enfants vont tirer de cette expérience, mais il y a aussi ce que nous, en tant qu'artistes, en retirons : sortir de notre zone de confort, nous déplacer, revenir dans un collège, travailler avec des enfants — et notamment avec des élèves de classes spécifiques.

TJ Une SEGPA, au départ, nous ne savions pas vraiment ce que cela impliquait, ni quelle était la réalité quotidienne des enseignant·es.

TT Et surtout qu'iels disposent de peu de moyens.

TJ Et puis, même au-delà du collège, le projet nous a permis de nous ancrer dans la réalité du village. Nous devions, par exemple, tourner dans le donjon — un lieu auquel les habitant·es sont très attaché·es. En approchant ces espaces, nous avons aussi entrevu certaines dynamiques locales propres à cette communauté.

MM Des conflits politiques comme il y en a dans tous les villages. Ces enjeux y sont souvent bien plus importants qu'on ne le pense.

AGL C'est quelque chose que vous explorez également dans d'autres projets, qu'il s'agisse des colonies de vacances ou de la question plus large de la communauté : observer comment fonctionnent des groupes, plus ou moins grands, semble occuper une place importante dans votre pratique.

TJ Oui, la question de la communauté revient souvent dans nos projets. Par exemple, il y a la communauté autour des réseaux karstiques dans *Karst*, ou encore celle du village sicilien de ma copine qui a inspiré *Brasero*.

TT Après, je ne sais pas si c'est vraiment recherché. Quoi qu'il en soit, territoires et communautés sont profondément liés.

TJ Nous travaillons sur des choses qui nous fascinent : qu'est-ce qui rassemble les gens, qu'est-ce qui les lie ? Par exemple, j'ai fait mon mémoire sur l'argo. C'est quelque chose qui crée du lien entre les personnes d'un même territoire. C'est donc une composante de la communauté.
Pour *Brasero*, par exemple, l'idée est vraiment venue de mon expérience en colonie de vacances. C'était une sorte de communauté écologique : une colonie de vacances dans la montagne, où nous vivions de manière très frugale et simple. Cela vient donc de la communauté et du mode de vie. Mais c'est un projet et un sujet complexe qui demande beaucoup de temps, de lectures et de recherches. Nous apprenons beaucoup à travers nos différents projets, comme *Karst*, quand nous observons les communautés liées aux réseaux karstiques sur le territoire.

AGL Je trouve intéressant de voir comment, autour du projet, vous passez de l'échelle des élèves à celle de la classe, puis à celle de l'écosystème du collège, et finalement à celle du village. J'aime la façon dont vous observez à la fois le fonctionnement du territoire, l'imaginaire qu'il peut susciter, et les liens entre les personnes. Et si l'on revient à votre volonté de faire une veillée, son intention première est de créer du lien — c'est pour cela que je reviens à la notion de communauté.

TJ En y repensant, nous avions réalisé un premier court-métrage qui s'appelait *Global Terroir* (2017). Il y a la notion de communauté, mais aussi la représentation de cette communauté. Par exemple, la représentation des gens qui constituent notre territoire est limitée, parfois même biaisée. Avec *Global Terroir*, notre désir était vraiment de montrer l'éclectisme des personnes que l'on peut croiser autour de la Loire à Tours.
Le film fonctionne un peu comme un *road trip* : des jeunes cherchent une soirée dans la campagne, et à chaque lieu traversé, on découvre un portrait des habitant·es. Ils passent par une boulangerie, où l'assistant du boulanger a pris l'initiative, mal reçue par les clients, de mettre une fève de Jean-Marie Le Pen dans la galette pour faire une blague, puis par une boîte de nuit, où une dame de 70 ans est toujours assise à la même table, etc. Plein de portraits de personnalités très différentes que l'on peut croiser dans ce territoire. L'idée n'était pas de montrer une image stéréotypée de la campagne, souvent réductrice à celle des « ploucs », mais bien de rendre compte de la diversité des gens et de leurs histoires.

MM Il s'agit de capter cette étrangeté des territoires qui ne sont pas encore complètement uniformisés ou absorbés dans quelque chose de trop lisse, internationalisé, comme les chaînes de fast-food ou les routes nationales. Cela crée des contrastes, autant dans les lieux que chez les habitant·es. Il y a toujours un élément qui n'est pas totalement absorbé.

TJ C'est souvent perçu comme quelque chose de banal. Quand on parle de la campagne, on pense automatiquement à des lieux ordinaires, à des gens ordinaires. Mais en réalité, ce n'est pas du tout le cas ! C'est aussi pour cela que nous avons parfois tendance à ajouter une touche de magique ou d'extraordinaire. Notre perception est bien plus forte que cette banalité supposée : il n'y a rien de banal dans ces territoires. Chaque personne est une individualité sur laquelle on pourrait faire un film, et les lieux eux-mêmes ont cette même richesse et singularité.

AGL Une forme de revalorisation, y compris des dialectes.

MM C'est plutôt une réhabilitation d'un imaginaire capable d'intégrer de l'étrangeté, de la violence, ou des aspects plus sombres, mais toujours dans leur diversité.

AGL Il me semble qu'il y a un aspect politique sous-jacent dans tout votre travail.
Par exemple, ne serait-ce que dans le choix de ce conte spécifique pour Orange Rouge, Bonhomme Misère.

MM Nous l'avons surtout choisi parce qu'il est intemporel. La misère existe toujours, donc le conte fonctionne aussi bien aujourd'hui qu'il y a 200 ans.

TT Et puis cela collait parfaitement au lieu. Nous avons réécrit le conte en y réinjectant des éléments du village, des lieux et des situations qui correspondaient à notre projet.

TJ Si l'on parle d'un aspect politique, ce serait plutôt lié au territoire. Comme dans notre région, il y a un intérêt à investir l'histoire, les lieux et les habitant·es.

TT De toute façon, faire un atelier pédagogique avec des enfants, investir ce type d'œuvre, est un acte politique en soi.

TJ Passer par la narration peut parfois avoir autant d'impact politique que de s'exprimer directement.

MM Travailler sur l'imaginaire est déjà politique.

Entretien de Marielle Chabal et Konstantinos Kyriakopoulos avec Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme Dans ton travail, Konstantinos, tu réponds souvent à une invitation à collaborer par une invitation à quelqu'un·e d'autre. La réflexion autour de la collaboration est au cœur de ta pratique. Quand je t'ai invité·e à participer à Orange Rouge, j'imaginais que la co-création pourrait peut-être se construire directement avec les adolescent·es. Qu'est-ce qui t'a poussé·e à inviter une autre artiste à collaborer sur ce projet, et pourquoi avoir choisi Marielle Chabal en particulier ?

Konstantinos Kyriakopoulos Même si mon premier réflexe avait été d'envisager une collaboration directe avec les enfants, plusieurs facteurs m'ont poussé à inviter une collaboratrice. Il y a d'abord des raisons personnelles : la fatigue récurrente de porter des projets seul — c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles je collabore souvent — ainsi que mon manque d'expérience dans le domaine des ateliers artistiques avec des jeunes.

Il y a aussi des raisons plus circonstancielles : Marielle et moi partagions le même espace de vie en tant que résident·es à la Fondation Fiminco, et nos échanges, au-delà des questions conceptuelles et formelles, tournaient souvent autour de cette envie de travailler avec des jeunes (davantage de son côté que du mien). C'était un sujet qui nourrissait profondément notre manière de réfléchir à l'art ensemble.

Entre Marielle et moi, plusieurs thématiques de travail nous relient, et je me suis dit que nous pourrions les intégrer dans le projet : la question de l'architecture, de la maquette, l'idée d'envisager des espaces utopiques, ou encore la manière dont nous construisons les environnements qui nous entourent. Se plonger dans un contexte où l'on échange avec des enfants autour de ces questions-là me paraissait très stimulant.

AGL Est-ce que vous projetiez que travailler avec des enfants pouvait offrir une vision plus neuve, peut-être même plus utopique, d'appréhender la ville ?

KK Pas vraiment. Mais quand tu es enfant, tu considères souvent que les choses autour de toi sont telles qu'elles sont, dictées par les adultes, et qu'elles ne peuvent pas être autrement. Alors le fait de leur poser la question : « Et si les choses étaient autrement ? », et de construire une narration autour de cette possibilité, peut justement leur permettre de se dire : « Non, je n'ai pas envie que les choses soient comme ça ! »

Marielle Chabal Cet aspect, pour moi, est central. Se rendre compte que l'on aimerait que les choses changent est moteur. Prendre le temps d'imaginer que tout pourrait être différent, c'est déjà faire exister des alternatives. Et c'est une habitude à prendre très jeune : ne pas prendre ce qui est là comme argent comptant, mais tout questionner et imaginer dès que possible que cela pourrait être autrement, s'entraîner à mobiliser des possibles. D'ailleurs je fais une thèse sur l'agentivité de la fiction.

AGL Est-ce que vous pourriez revenir sur les liens qui existent entre vos deux pratiques ?

KK Même si esthétiquement nous ne faisons pas du tout la même chose et que nos formats diffèrent, nous partageons beaucoup sur la manière de collaborer avec d'autres personnes et d'imaginer à plusieurs. Nous avons aussi cette vision commune de ne pas chercher à tout contrôler : poser un cadre, définir des règles — pour moi, ce serait le lit ; pour Marielle, la ville et l'utopie — puis laisser d'autres intervenant·es, artistes, chercheur·euses ou participant·es, s'en emparer et faire évoluer le projet.

AGL Il y a une forme de lâcher prise sur le résultat final.

MC Pour moi, complètement. Je pose un cadre, puis on co-invente une fiction ensemble. Je ne travaille pas seulement avec d'autres artistes, mais aussi avec des chercheur·euses, des professionnel·les de leur discipline, qui peuvent apporter de quoi densifier les fictions. À terme, j'aime que le projet ne m'appartienne plus du tout. Ce n'est pas que je pense que mes idées sont nulles, mais j'ai toujours l'impression que ce sera bien plus intéressant si cela vient des personnes que j'invite, avec qui je discute, de la somme de nos réflexions, de nos débats. Cela va même un peu plus loin qu'un simple lâcher-prise : j'aime créer un jeu de rôle, poser un contexte, puis laisser les choses se déployer presque sans intervenir davantage.

AGL Si on s'arrête justement sur cette notion de collaboration : dans vos pratiques respectives, qu'il s'agisse des invitations que vous recevez ou de vos projets personnels, qu'est-ce qui vous donne envie d'inviter d'autres personnes à travailler et à réfléchir avec vous ?

KK Je trouve étrange de considérer la collaboration comme un choix. Pour moi, elle est toujours présente, intrinsèque à toute pratique humaine. Certain·es artistes l'assument pleinement et considèrent qu'elle fait partie de la manière dont on signe ou dont on porte une pièce, tandis que d'autres, pour des raisons commerciales ou pour d'autres logiques qui m'échappent, prétendent que l'œuvre est uniquement réalisée par elleux. Or, toute œuvre est en réalité le fruit de la contribution de nombreuses personnes.

La collaboration n'est pas pour moi une thématique, un courant ou une tendance. C'est simplement ce qui se passe. Même les œuvres les plus commerciales sont le résultat d'un travail collectif. Si l'on considère que toute production humaine est une adresse, alors la personne, le lieu, l'animal, l'espace auquel on s'adresse participent à la production — iels donnent des clés à nos gestes, orientent ce que l'on fait.

Accepter de rendre visible la collaboration me donne la possibilité d'exposer ce qui est souvent invisibilisé.

AGL Je suis entièrement d'accord, mais tu opères quand même des choix. Par exemple, tu as décidé d'inviter Marielle avec qui tu as une affinité particulière. Même si cela peut ouvrir le projet à un champ plus large d'influences et de collaborations avec d'autres personnes, tu as quand même décidé de mener ce projet plus précisément avec elle. Cela te permet aussi de passer un temps privilégié avec cette personne en particulier.

KK Oui, mais comme pour tout, nous opérons des choix en permanence — et parfois même sans réaliser que ce sont des choix. Le fait de rendre visible l'aspect collaboratif dans ma pratique me permet d'être conscient·e des choix que je fais, et de les accepter pour ce qu'ils sont. Je peux aussi collaborer avec des personnes, des structures ou des architectures avec lesquelles je n'ai pas forcément d'affinités.

MC Ah oui ?

KK Dans le processus de création d'une pièce, parfois, tu te retrouves à travailler avec quelqu'un·e que tu n'as pas choisi·e. Par exemple, un·e technicien·ne participe activement à la réalisation de la pièce : pour moi, c'est déjà de la collaboration.

MC Oui, mais tu ne fais pas rentrer sciemment, dans ton travail, quelqu'un·e avec qui tu n'as pas vraiment d'affinité ?

KK Je pourrais.

MC Cela, moi, je ne le ferai pas. En fait, je n'ai pas de prise sur ce qui va se dire, donc je fais très attention aux personnes que j'invite et à leur manière de penser. À aucun moment je n'ai envie que quelqu'un·e vienne parasiter le projet avec des idées qui me paraîtraient problématiques. Je teste énormément le rapport au monde des personnes que je vais inviter. D'ailleurs, j'ai déjà dû me retirer de projets pour rester fidèle à mes valeurs. Quand je développe des univers avec mes collaborateur·rices, je n'ai pas du tout envie qu'il y ait quelqu'un·e qui vienne imposer des idées qui rentrent en conflit avec les utopies que nous construisons ensemble. Une contradiction peut être intéressante, mais seulement si elle est constructive. Quand je vois qu'il s'agit d'une contradiction surtout politique — soit réactionnaire, soit conservatrice, qu'elle risque de freiner le projet et la dynamique collective, je prends les décisions en conséquence, pour protéger le projet.

AGL Peut-être que la différence entre vos deux approches réside là-dessus : le travail de Marielle s'ancre dans la narration et les idées, alors que toi, Konstantinos, tu travailles davantage sur les formes, même si, bien sûr, cela va au-delà dans les deux cas.

KK Je ne suis pas tellement convaincu que ce soit une question de forme contre narration, parce que je crois que les formes produisent de la narration de toute façon. Et que, justement, la manière dont tu portes les idées des autres — même lorsqu'elles vont à l'encontre de tes valeurs — peut révéler ton désaccord, voire montrer que leur façon d'agir est dysfonctionnelle.

Bien sûr, il y a une limite à tout cela. Plus je passe de temps à travailler dans ce milieu, plus j'apprends aussi que refuser une collaboration, ou s'en retirer, est en soi une réponse, tant que l'on rend ce geste visible et que l'on en justifie les raisons d'abstention.

Donc je pense que ce qui change entre nous, ce n'est pas tant la narration elle-même que l'endroit où elle s'opère. Si l'on considère que, dans les films de Marielle, la narration prend une place très centrale et s'incarne physiquement, dans mon travail, même si la narration est centrale, elle est visible de façon plus annexe — à travers des textes, des objets éditoriaux, ou des histoires transmises à l'oral.

MC En effet, nos approches sont différentes, mais finalement pas tant. Je travaille avec une

généticienne, une psychologue, un journaliste, avec elleux nos approches sont plus éloignées, mais ce qui compte pour moi c'est l'énergie des personnes, leur envie de secouer les dispositifs normatifs qui nous étouffent. À mon sens, multiplier les approches, les points de vue, c'est créer un maillage de résistance. Avec Konstantinos, on se parle, on débat, on s'apprend, on se nourrit, au propre comme au figuré. Au fond, mon travail — même si là je ne suis pas à l'origine de notre collaboration — c'est d'imaginer des contextes pour réfléchir avec des personnes avec qui j'aime passer du temps, et c'est exactement ce que nous avons fait !

AGL Être complémentaires d'une certaine manière.

KK Dans le travail de Marielle, la question de l'architecture revient souvent. Et pour moi, c'est vraiment central de questionner tout ce que l'on considère comme acquis.

MC Oui, cela n'apparaît pas forcément dans ton travail artistique directement, mais dans ta manière d'être au monde. Nous partageons beaucoup de choses.

KK Il y a de l'affect. On s'aime bien.

AGL Ce qui est important aussi.

KK C'est le plus important.

AGL Pour en revenir au projet d'Orange Rouge, le dispositif demande d'aller rencontrer une classe, de collaborer et de co-créer avec. Comment s'est passée la rencontre avec les adolescent·es et est-ce que vous considérez que c'était de la collaboration ?

KK Même si je ne peux pas refuser le terme «collaboration», c'est certainement une forme de collaboration qui m'attire moins que d'autres. Le rapport imposé par l'institution, le milieu scolaire, et le fait d'être un·e adulte qui s'adresse à des enfants ne permettent pas d'instaurer une relation horizontale. En arrivant en tant qu'adulte dans la classe, aux côtés de l'enseignant·e, tu incarnes forcément une forme d'autorité. Tu n'es pas le ou la professeur·e, mais tu occupes tout de même une position voisine, avec un pouvoir d'imposition.

MC Il n'y a pas eu de co-invention. Après, nous sommes aussi arrivé·es avec un sujet. Nous aurions pu leur demander sur quoi iels auraient aimé travailler avec des artistes, mais nous ne l'avons pas fait et peut-être que cela aurait mené nulle part. En tous cas, pour moi, il y aurait eu collaboration s'il y avait eu quelque chose qui venait vraiment d'elleux, de leurs désirs et de leurs envies. Et ça, cela n'a pas existé — sauf dans la construction de leur maquette, à l'intérieur du cadre que nous avions déjà délimité.

KK Ce genre de choses demande beaucoup plus de temps. Il faut d'abord apprendre à connaître les personnes, briser le rapport professeur·e-élève, et déconstruire le rapport de pouvoir qui existe dans une classe. L'école est un contexte où il est très facile d'exercer un pouvoir sur les enfants. C'est un lieu pensé pour qu'iels obéissent ; si tu leur demandes quelque chose, tu peux l'obtenir. Mais ce n'est pas le type de relation que j'aime entretenir avec mes collaborateur·ices, ni avec les personnes avec qui je partage un moment.

Le fait que les enseignant·es fassent naturellement partie du temps passé avec les enfants, tout en conservant leur posture de professeur·e, a rendu la tâche encore plus difficile. Nous, nous n'étions pas dans un rapport d'ordre. Si un·e enfant criait dans un coin, notre manière de réagir ne cherchait jamais «l'efficacité» ou le contrôle. S'il y avait du chaos, alors il y avait du chaos. Mais cette posture n'est pas compatible avec celle d'un·e enseignant·e.

MC Il y a aussi quelque chose qui, sans doute, est compréhensible vis-à-vis de la loi, mais même quand je filmais, il y avait forcément un·e accompagnateur·rice avec nous. Et dans ces conditions, je n'arrivais pas à faire dire aux adolescent·es des choses qu'iels auraient pu me dire devant la caméra si on avait pu entrer dans un vrai jeu de rôle — comme j'ai l'habitude de le faire avec les personnes dans mon travail. Là, iels regardaient toujours la personne référente pour vérifier s'iels faisaient «bien». Être à l'école crée une vraie rupture avec ce qu'il est possible de développer comme relation avec les enfants.

Quand j'avais mené un atelier avec des adolescent·es à la Fondation Fiminco, j'avais pu me retrouver seule avec elleux. Et forcément, iels partageaient beaucoup plus de choses, parce que je ne représentais rien : je pouvais faire des blagues, je n'étais pas une figure d'autorité et je devenais simplement quelqu'une à qui iels parlaient.

AGL Est-ce que ce n'est pas aussi compliqué de tenter de co-créer avec un groupe déjà constitué et imposé, dont les membres ne se sont pas choisi·es ?

KK Je ne sais pas, parce que je pense qu'à aucun moment nous avons imposé des choses au groupe. La personne qui ne voulait pas participer, elle ne participait pas.

AGL Donc vous traitiez le groupe comme une série d'individualités avec qui vous avez essayé d'entrer en contact. Et cela fonctionne, ou pas, mais cela n'a pas posé de question au niveau du groupe.

KK Non, parce que notre volonté n'était pas de «faire groupe», mais plutôt de proposer une activité. Le problème surgit lorsque quelqu'un·e essaie de «faire groupe». Quand quelqu'un·e tente de convaincre tout le monde que l'on est un groupe, alors le groupe ne se forme pas vraiment, ou seulement de manière maladroite, parce que l'on cherche à créer *l'image* d'un groupe plutôt qu'à être simplement des individu·es qui partagent une activité commune.

AGL Comment avez-vous abordé le projet ?

KK Notre plan était de commencer par des références et ensuite verser dans la pratique. Mais cela n'a pas très bien marché pour différentes raisons, notamment financières.

MC Nous voulions aller voir des villes en miniature à «France miniature», en lien avec la fabrication de maquettes.

KK *Lego Movie* aussi. Même si c'est une grosse production américaine, l'histoire montre quelque chose d'intéressant sur les rapports d'autorité entre les adultes et les enfants, et sur la question de l'architecture.

AGL Quelle était l'intention derrière la volonté de leur faire fabriquer des maquettes ?

KK L'idée était que le moment de fabrication des maquettes devienne aussi un espace de discussion : observer quelles narrations pouvaient émerger de leurs constructions.

MC Iels racontaient leurs cauchemars et les endroits où iels aimeraient vivre pour que tout soit mieux. C'est de là qu'est né, par exemple, le building en chips, où l'on peut manger les murs en rentrant chez soi.

KK Puis, le dernier jour, nous les avons filmé·es sur fond vert en leur proposant de jouer ce qui pourrait se passer dans l'architecture qu'iels avaient imaginée. Ces scènes devaient ensuite être incrustées dans les maquettes en post-production.

AGL Quels sont les lieux utopiques qu'iels ont partagés avec vous et dans lesquels iels aimeraient vivre ?

KK C'était souvent des architectures liées au réel ou à des narrations préexistantes — comme les jeux vidéo ou les films de science-fiction. C'est justement à cet endroit que nous aurions aimé avoir plus de temps pour instaurer une confiance et nous permettre d'imaginer ensemble des espaces plus libres.

MC Leurs imaginaires étaient aussi influencés par l'ultra-consommation capitaliste, qui n'étaient pas les types d'utopies que nous aurions aimé les amener à imaginer, mais nous avons manqué de temps ensemble pour parler et penser.

La première semaine, nous avions discuté et essayé de projeter d'autres possibles ensemble. Mais au moment d'imaginer «concrètement» les choses, iels sont reparti·es directement dans *Star Wars*, malgré les conversations peut-être plus intéressantes et plus personnelles que l'on avait eues auparavant avec elleux.

KK Plus intéressantes *pour nous*, parce que pour elleux, c'était cel qui était intéressant ! C'est là que l'on voit aussi le prisme adulte : on considère que ce que *nous* trouvons intéressant est ce qui est plus intéressant.

MC Nous aurions pu obtenir quelque chose d'«intéressant» en utilisant complètement les enfants, avec un spectre d'adulte, en leur faisant dire des choses dans un contexte que l'on maîtrise, en sachant exactement ce que l'on allait pouvoir récupérer pour en faire une «bonne» pièce. Mais ce n'était pas du tout notre intention. Même si cela aurait pu donner des résultats séduisants, cela aurait impliqué de les *driver* entièrement, de ne plus être dans un véritable échange, mais de leur parler d'un sujet, de les pousser à réagir, de filmer cela, et d'en tirer un objet final «cool». Ce n'est pas la position que nous voulions adopter.

KK Pour moi, c'est un point politiquement problématique : si l'on considère que les enfants sont des personnes sans droits dans notre société, on se retrouve face à toute une partie

de la population qui n'a quasiment aucun pouvoir d'agir ni de décider.

MC Encore moins que les femmes.

KK Dans *Politiser l'enfance*, les auteur·rices soulignent à quel point les enfants n'ont pas de voix. Certes, on comprend pragmatiquement pourquoi, mais cela soulève un enjeu majeur : nous projetons toujours sur elleux un regard d'adultes, y compris sur la manière dont iels pensent et réfléchissent.

C'est aussi là que la démarche d'Orange Rouge devient compliquée. Il y a quand même un·e artiste qui valide ce qui est jugé « intéressant » pour une exposition qui sera au final vue par des adultes. Les enfants fabriquent une pièce et l'objectif de cette pièce est finalement de toucher les adultes.

MC Avec Konstantinos, nous en avons beaucoup parlé, et nous n'avons vraiment pas voulu partir dans cette logique. C'est pour cette raison qu'au moment du tournage, j'ai laissé les enfants faire exactement ce qu'iels voulaient, sans intervenir ou leur suggérer : « Ah, si vous faisiez ça, ce serait mieux. » C'était vraiment un espace hyper libre. D'ailleurs, au montage, j'ai tout gardé : le film fait 40 minutes, j'ai juste dynamisé certaines séquences ou supprimé les répétitions, mais je n'ai rien censuré par jugement de valeur. Je ne voulais pas me permettre de décider que certaines choses étaient « pas bien ». Il y a donc un principe fort qui s'est imposé : pas de collaboration au sens classique, mais surtout, chercher à ne pas utiliser les enfants comme de la matière modelable pour produire quelque chose.

AGL Je sais que vous ne savez pas exactement ce que sera l'œuvre finale, et je me demande même si vous souhaitez qu'il y ait un « résultat ». Mais, d'après vous, comment serait-il possible d'élaborer une pièce collaborative sans les utiliser ?

MC Le film, iels l'ont adoré·es, iels se sont vu·es, ont bien ri et étaient vraiment content·es. Et l'idée, peut-être, c'est d'avoir juste le film, et pour nous, de s'éclater à côté dans une pièce, qui n'aura alors plus grand-chose à voir avec l'expérience vécue, mais qui deviendrait une œuvre à part entière. Une pièce depuis laquelle on pourrait regarder le film des enfants.

AGL Juste une juxtaposition.

KK C'est juste une idée, mais cela illustre bien ce que l'on disait : des adultes qui regardent, à travers un prisme très spécifique, des choses que des enfants ont faites.

Il y a aussi une autre problématique : demander à des personnes qui ne se sont jamais naturellement intéressées au monde de l'art de s'y intéresser. L'art est une pratique que l'on préserve en tant que telle. Sa monstration — les productions exposées dans le cadre du monde de l'art — se valorise selon des codes qui lui sont propres. Pour s'y intéresser, il faut avoir quelque chose à en tirer. Alors que pratiquer l'art, c'est avant tout un processus de partage, centré sur le moment passé avec les autres.

Il n'y avait rien de négatif dans l'expérience en elle-même. Là où les questions se posent, c'est dans la volonté de vouloir l'inscrire dans le milieu de l'exposition : la pratique de l'art et l'exposition de l'art sont deux choses fondamentalement différentes. Nous avons donc simplement fait le choix de ne pas imposer de *pitch*, pour que l'expérience puisse se dérouler au mieux.

MC Qu'est-ce que l'on peut se permettre de faire avec des petit·es êtres humain·es, sans avoir l'impression de les utiliser ? C'est toute la question. Et ce qui a manqué, c'est aussi la possibilité de rencontrer des enfants en dehors du cadre scolaire, parce que cela change tout.

KK Il fallait qu'iels écoutent. Mais nous ne voulions pas qu'iels nous écoutent, nous voulions les écouter !

AGL Et qu'est-ce que vous avez entendu de leur part ?

MC On a réussi à faire émerger quelques petites bribes, mais encore une fois, pour toutes les raisons déjà évoquées (le temps, le cadre, etc.), ce n'était pas évident. Même quand nous posions une question à un·e enfant, l'enseignant arrivait pour dire : « Mais tu devrais parler de ça. » Il ne laissait pas le temps aux enfants de réfléchir à ce qu'iel aurait voulu répondre.

KK Parfois même, il répondait carrément à leur place.

Bien sûr, son travail est de les pousser à socialiser. Mais peut-être que le fait que ces enfants aient du mal à communiquer n'est pas lié à leurs difficultés individuelles, mais plutôt au cadre proposé, qui ne leur permet pas de s'exprimer librement. Il faut répondre à certains standards de communication qui soient rapides, se sentir à l'aise socialement et se mettre en avant. Donc je me demande vraiment si parler à la place d'une personne qui a du mal à s'affirmer la rend finalement plus à l'aise. Cela m'a aussi intéressé, en rencontrant ces enfants, d'observer qu'iels ont une autre vie, qui se déroule ailleurs. Leur sociabilité commence quand iels rentrent chez elleux, derrière leur ordinateur. C'est là qu'iels socialisent vraiment : sur *Fortnite*, sur des applis de jeux, sur des espaces de discussion en ligne. L'école ne leur propose pas un espace suffisamment libre pour développer les mêmes liens que ceux que les espaces virtuels leur permettent de construire.

AGL On pourrait presque dire que leurs désirs, leurs rêves et leurs cauchemars se projettent surtout dans les espaces virtuels.

KK Bien sûr que non. Mais s'il y a quelque chose à tirer de cet exemple, c'est que les espaces en ligne proposent quelque chose que l'on n'arrive plus à se procurer dans la réalité. Au lieu de tenir un discours anti-technologique, il faudrait peut-être d'abord essayer de comprendre à quoi ces espaces sont utiles, et pourquoi les espaces physiques (comme l'école) ne sont plus pertinents pour la socialisation des enfants.

Avec Marielle, nous avions beaucoup parlé de la tendance du *shifting*. L'idée, c'est que, partout où tu te trouves — surtout quand tu es enfant ou adolescent·e — tu peux décider de vivre une autre vie, n'importe laquelle, dans ta tête. Tu es en classe, tu t'ennuies, et tu utilises ton esprit comme un générateur de mondes et de fantasmes.

MC Tu vas ailleurs. Et nous, ce que l'on voulait, c'était qu'iels développent ça : qu'iels nous expliquent leur monde, celui qu'iels peuvent imaginer pour se sentir bien et s'échapper du moment.

AGL Tout à l'heure, vous évoquiez le fait qu'iels avaient des difficultés à imaginer en dehors du réel ou de modèles.

KK Non, je ne crois pas qu'iels n'arrivent pas à imaginer, mais plutôt qu'iels ne vont pas livrer cela à l'ennemi.

MC Ou alors, il faut vraiment qu'il y ait un gros rapport de confiance.

Quand elle était petite, ma sœur tournait chaque soir dans le salon avec ses écouteurs. Un jour, elle m'a confié qu'elle se voyait sur scène, star de la chanson, qu'elle vivait cela en marchant dans le salon, en écoutant sa musique. Et elle était cela, elle vivait cela. Elle se permettait d'en ressentir toutes les émotions, d'avoir un millier de personnes qui l'applaudissaient. C'était son monde, complètement privé. Elle vit aussi beaucoup de choses dans sa tête, comme des relations, des moments qu'elle préfère imaginer plutôt que vivre. Et je pense que tout le monde a cela, peut-être de façon plus cachée, plus intime.

AGL C'est ce que vous vouliez atteindre avec les enfants mais qui n'a pas forcément été possible.

KK En même temps, c'est simplement la prise de conscience que tu n'as pas vraiment accès à cela, mais aussi de réaliser à quel point on projette tout cela sur les enfants. En fait, c'est quelque chose qui existe partout. C'est un peu comme la projection en psychanalyse : il est essentiel de pouvoir distinguer ce que tu projettes de ce qui est réel. Quand tu deviens adulte, cela devient plus compliqué, mais malgré tout, toustes les adultes fantasment sur elleux-mêmes ; iels peuvent se construire leurs propres imaginaires.

Moi, je me suis retrouvé plusieurs fois, quand j'étais jeune adulte ou à la fin de l'adolescence, à m'imaginer une sorte de carrière et un certain succès. À me mettre dans des sortes de transes où je répondais à des *interviews* et où je me voyais hyper intéressant. Je pense que tout le monde fait cela, même si personne ne l'avoue. Bon, pas forcément tout le monde imagine des *interviews*, mais chacun·e se construit des scènes dans sa tête.

MC Moi, je jouais à la politicienne. Je me mettais en scène comme présidente, je faisais des discours énormes sur le changement. Cela durait des heures, j'ai même construit entièrement des gouvernements imaginaires, avec des règles et des mécanismes très précis.

AGL Ce projet aura au moins servi à ce que vous avouiez, faute d'avoir fait avouer les adolescent·es.

KK Je me demande finalement si les fantasmes des autres sont vraiment si intéressants. Par exemple, un des enfants du projet était complètement obsédé par Godzilla : il connaissait toute l'histoire, la récitait sans cesse. Son *trip* était intéressant, mais au-delà de ça, j'ai l'impression que c'est quelque chose qui par principe n'est pas fait pour sortir.

AGL C'est peut-être le déclic que cela provoque en nous — celui de se sentir libres de

suivre nos propres *trips* — qui est plus intéressant que le *trip* en lui-même, qui est personnel à chacun·e. Comme celui de ta sœur, par exemple.

MC Mais si je l'avais placée devant un fond vert, jamais elle ne l'aurait fait. Là, l'enfant a voulu rejouer un combat avec Godzilla, mais il était tellement gêné que même son propre *trip* n'était pas réel.

AGL C'est un faux *trip* ou l'image d'un *trip*.

KK Je ne pense pas que ce soit une question de vrai ou de faux. Pour moi, encore une fois, c'est une question d'espace. Un imaginaire qui existe dans l'intérieur d'une personne — ce qui ne le rend d'ailleurs pas moins réel que ce qui est extériorisé — appartient à cet espace-là. Donc à l'intérieur. Alors qu'une narration qui est vouée à être partagée, elle passe par la communication et donc vers l'extérieur.

En tout cas, ta question me fait me demander s'il existe vraiment de «vraies» images, ou si la seule manière de considérer qu'une image est vraie, c'est justement de la reconnaître pour ce qu'elle est : une image.

MC Moi j'ai l'habitude de manipuler les images, je l'ai fait, et j'ai choisi de prendre de la distance avec cette facilité-là. C'est ce que l'univers politico-médiatique fait déjà à outrance, et je pense qu'il est intéressant d'en prendre le contre-pied. Créer des fictions réalistes pour montrer que le réel dans lequel nous évoluons est complètement devenu une fiction, un truc absurde dont il faut chercher à se détourner. Cela rejoint notre volonté de ne pas avoir cherché à filmer quelque chose en particulier, à arracher aux enfants ce qui nous aurait semblé intéressant à montrer à des adultes, voire pire, à aller chercher ce qui aurait fait rire les adultes. Une forme qui aurait créé quelque chose qui, dans toutes nos discussions, nous dérangeait profondément.

AGL Au final, que retenez-vous de cette expérience collective ?

KK D'après moi ce projet n'est pas vraiment pensé pour les enfants. Le moment de la co-création, de la rencontre, ça je le comprends, je le trouve même intéressant. Mais ce qui distingue Orange Rouge d'autres structures qui travaillent avec des artistes ou utilisent des approches proches de l'art-thérapie, c'est qu'iels affirment ne pas faire des ateliers, mais produire des œuvres avec des enfants en situation de handicap. Et, si on l'aborde de façon conceptuelle, on voit bien que cela sert avant tout la structure et celleux qui la portent, pas les enfants. Parce que les enfants, elleux, s'en fichent du monde de l'art ou de la notion d'œuvre. Les seules personnes réellement concernées par une œuvre, ce sont les artistes, les professionnel·les du milieu, les passionné·es ou celleux qui veulent en tirer un profit. C'est un milieu fermé — ce n'est pas un problème en soi — mais c'est là que cela coince : structurellement, pour les enfants, cela ne sert à rien.

MC À part dans le moment, d'ailleurs le film existe, il leur a été donné.

KK À part le moment, mais le moment de l'exposition, cela ne leur sert à rien.

MC Elleux, je pense que faire les maquettes, ça les a fait kiffer. Tourner, ça les a fait kiffer. Se voir dans le film, aussi.

AGL Il y a quand même eu la restitution dans leur collège et la revalorisation des adolescent·es dans leur contexte.

MC Oui, mais ce film n'est pas une œuvre.

AGL Iels ne font pas forcément la différence entre ce film et l'œuvre finale qui sera présentée dans l'exposition.

MC Bah non !

KK Oui, parce qu'au fond, dire que c'est une œuvre, c'est quelque chose qui se joue entre nous, les adultes.

MC Et si le projet était vraiment pensé pour les enfants, il pourrait n'y avoir que ce film.

Aussi, tu viens nous demander à nous notre expérience, mais les enfants, où est leur place ? Qu'ont-iels vécu ? Qu'est-ce qui les intéresse ou pas ? De quoi se souviennent-iels ?

AGL C'est une vraie question. Dans la publication, il va aussi y avoir une série d'entretiens avec des professeur·es. Pour les élèves, j'ai voulu le faire aussi, mais cela soulève immédiatement d'autres enjeux : des questions de droits, d'accès, et de la manière dont je peux, ou non, reprendre contact avec elleux.

KK Mais même si tu faisais cette démarche de donner la parole aux enfants, cela resterait malgré tout dans la même logique.

MC Pour que des adultes puissent le lire.

KK Oui, pour que des adultes puissent en tirer quelque chose.

***

AGL Cela fait quelques mois maintenant que nous avons eu cet entretien. Depuis, vous avez finalement décidé de ne pas faire partie de l'exposition. Pourriez-vous me dire pourquoi ?

KK & MC Comme on le disait auparavant, refuser certaines occasions de montrer son travail est aussi une façon de prendre position, surtout lorsqu'on a l'espace pour en expliquer les raisons, pendant ou après. Nous avons donc refusé de montrer ce travail institutionnel pour deux raisons distinctes.

Premièrement, après avoir vécu l'expérience, nous avons considéré que montrer un travail réalisé dans ce cadre n'avait pas sa place dans une exposition d'art contemporain. Si nous l'avions fait, nous aurions eu le sentiment d'utiliser les enfants avec qui nous avons partagé ce moment d'échange et de co-création pour notre propre avantage carriériste.

Deuxièmement, cette année, plusieurs événements ont circulé parmi les artistes participant·es à Orange Rouge concernant des comportements transphobes et misogynes liés à l'association. Nous avons estimé que la position et les réponses de l'association n'étaient pas suffisantes pour que nous nous sentions à l'aise d'exposer dans ce cadre, et par conséquent de promouvoir le travail réalisé au sein de cette structure.

En tant qu'artistes, nous nous exprimons par notre travail, mais aussi par nos choix, nos positionnements et peut-être plus encore par nos refus. Le refus est entièrement politique et c'est là où il est intéressant. Il vient poser des questions. C'est en refusant que l'on peut — ne serait-ce qu'espérer — faire bouger les cadres institutionnels problématiques. Le refus de prendre part est aussi communicatif qu'un projet mené.

Ten Warning Signs
Tania Gheerbrant



DENDRON, Psychiatric Survivors & Allies Madness Network News, #36, été 1995.

Reproduction de la page 8 Magazine reproduit entièrement et disponible à la libre consultation à des fins pédagogiques dans le cadre de l'exposition *Doubles nœuds*, Magasins Généraux, 2026
Copyright : Robert S.Cox Special Collections and University Research Center, UMass Amherst Libraries.

Ten Warning Signs of "Normality"

by Janet Foner, Support Coalition co-coordinator

Mad scientists are working around the clock to discover the cure for "normality," a serious and persistent "chronic mental illness" afflicting much of the general population. Support Coalition International, an alliance led by psychiatric survivors and open to the public, has become very concerned recently as a "norm-demic" has hit the streets, forcing many people formerly safe from this affliction to recognize that they, too, have caught the dreaded disease.

Fortunately, our scientists have been able to uncover the ten warning signs of "normality."

Take this free self-test:

1. COOL: You're cool, you hold everything in and always put "a good face on it" — you never cry or laugh much, or show emotion in any way, certainly not in public. Your psychiatric label is *"tearlessnelicity."*

2. SERIOUS: You always do the proper thing — never anything unusual, playful, spontaneous, "different," wild, or creative, if you can help it. You believe playing and being silly are beneath your dignity and only for children. You have a psychiatric label of *"stiff upper lippity."*

3. NICE: You always act nice even if you can't stand the person to whom you're talking. You never say what you're really thinking. Your diagnosis: *"inappropriate smiling."*

4. RIGHT: You always do everything right — wear the "right clothes", say the "right thing", associate only with the "right people" — you know there is only one right way, and it's your way. You are diagnosed as *"conformity prone."*

5. BORING: Your conversations, life and living space are dull and boring, and your lawn is always manicured no matter what. In the more advanced stages you have much inner "lifelessness" and "flat affect" — in other words, you are one of the "walking dead." Your psychiatric label is *"hyper-inactivity."*

6. OBEDIENT: You always try not to offend anyone, especially those in authority — your security seems to depend on that. So therefore you are willing to put expediency ahead of principles. Your psychiatric label is *"adjustment prone/adjustment reaction."*

7. GULLIBLE: You believe that the doctor always knows best, that the media is telling the truth (major newspapers always print the facts, right?), and that the medical model of "mental illness" has been proven scientifically. Your diagnosis is *"normal naïveté disorder."*

8. AVOID FEELINGS: You are out of touch with yourself, with the natural world, and with what is going on with other people. It has become too hard to face how others are being oppressed, so you choose a more comfortable path. TV starts to look very, very good. You are labeled with *"severe blinder-itis."*

9. DON'T TRUST YOURSELF: You learned in school that it's important to always pay attention to those in charge and not to trust your own thinking. You learned to "play the game," and you are still doing that. You believe your own lies. You have an advanced case of *"schoolmania,"* which, if not stopped in its early stages can lead to severe overwork and, in advanced stages, *"corporate asshosisnglitis."*

10. INDOORISM: You lost touch with wildness in nature, and within your own strong feelings. You do not rebel against ecological destruction. Label: *"Tame."*

DON'T PANIC: If you have two or more of these signs, within any lunar cycle, it is not too late. Join SCI, read *Dendron News*, support one another, get out into nature, and especially take action to stop psychiatric oppression *before* serious persistent "normality" sets in.

For more information write: Support Coalition International PO Box 11284, Eugene, OR 97440-3484 USA

"SNOWBALL" this poster: Please photocopy on 11 x 17 paper. Post this public service announcement.

Printed 3/95



DIX DANGEREUX SIGNES DE «NORMALITÉ» *par Janet Foner, coordinatrice de la Coalition de soutien*

Des scientifiques fou·folles travaillent sans relâche pour découvrir le remède contre la «normalité», une «maladie mentale chronique» sérieuse et persistante qui touche désormais une grande partie de la population. La Coalition de soutien internationale – une alliance dirigée par des survivant·es de la psychiatrie et ouverte au public – est de plus en plus préoccupée car cette «norm-démie» frappe aux cœurs de nos villes, obligeant de nombreuses personnes, auparavant à l'abri de cette maladie à en découvrir bien malgré elleux les symptômes.

Salutairement, nos scientifiques ont établi la liste des dix signes inquiétants de la «normalité».

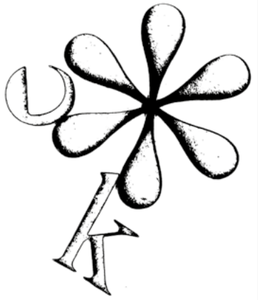
Fais cet autotest (c'est gratuit):

1. COOL : Tu es cool, tu gardes tout pour toi et affiche toujours une «happy face» – tu ne pleures jamais, tu rigoles à peine, tu ne montres aucune émotion, surtout en public. Ton étiquette psychiatrique : «*sans larmes apparentes*».
2. SÉRIEUX·SE : Tu fais toujours ce qu'il faut – jamais rien d'inhabituel, de fun, de spontané, de «différent», d'excentrique ou de créatif, si tu peux l'éviter. Tu crois que jouer et être légèr·e est en dessous de ta dignité, bref réservé aux enfants. Ton diagnostic ? «*lèvres supérieures rigides*».
3. GENTIL·LE : Tu agis toujours super gentiment même si la personne en face tu ne peux pas la sentir. Tu ne dis jamais ce que tu penses vraiment. Ton diagnostic : «*sourire forcé*».
4. DROIT·E : Tu fais tout comme il faut – tu portes les «bons habits», tu dis toujours la «bonne phrase», tu ne traînes qu'avec les «bonnes personnes» – tu sais qu'il n'y a qu'une seule voie : La tienne. Diagnostic ? : «*conformisme de base*».
5. ENNUYANT·E : Tes conversations, ta vie et ton appartement sont ennuyeux et monotones, ta pelouse est toujours bien entretenue, quoi qu'il arrive. Dans les stades les plus avancés, tu as une grande «absence de vie intérieure», un «affect plat» – en d'autres termes, tu fais partie des «morts vivant·es». Ton étiquette psychiatrique est «*l'hyper-inactivité*».
6. OBÉISSANT·E : Tu essaies toujours de ne pas offenser qui que ce soit, surtout celleux qui sont en position d'autorité – ta sécurité semble en dépendre. Tu mets toujours l'obéissance avant tes propres principes. Ton étiquette psychiatrique : «*mouton réactif*».
7. NAÏF·VE : Tu crois que le·la médecin sait toujours mieux que les autres, que les médias disent la vérité (les grands journaux publient toujours les faits, n'est-ce pas ?) et que le modèle médical de la «maladie mentale» a été prouvé scientifiquement. Ton diagnostic est «*trouble de la naïveté normale*».
8. ÉVITE LES SENTIMENTS : Tu es déconnecté·e de toi-même, du monde naturel et de ce qui se passe chez les autres. Il est devenu trop difficile de faire attention à la façon dont les autres sont opprimé·es, alors tu choisis une voie plus confortable. La télévision commence à devenir très, très agréable. Tu es étiqueté·e comme souffrant d'une «*grave cécité*».
9. TU NE TE FAIS PAS CONFIANCE : Tu as appris à l'école qu'il est important de toujours écouter les ordres et de ne pas te fier à ton propre raisonnement. Tu as appris à jouer le jeu et tu continues à le faire. Tu crois à tes propres mensonges. Tu es atteint·e d'un cas avancé de «*schoolmania*» qui, s'il n'est pas stoppé à ses débuts, peut conduire à un surmenage sévère et, à un stade avancé, à une «*corporate léchage de c**».
10. CLAUSTROMANIE : Tu as perdu le contact avec la nature sauvage et les sentiments forts qui t'habitent. Tu ne te rebelles pas contre la destruction de l'environnement. Étiquette : «*domestiqué·e*».

PAS DE PANIQUE : Si tu te reconnais dans deux signes ou plus, même pendant un seul cycle lunaire, il n'est pas trop tard ! Rejoins la SCI, lis *Dendron News*, soutiens les autres, va traîner dans la nature, et surtout, prends des mesures pour stopper l'oppression psychiatrique avant que la «normalité» sérieuse ne s'installe pour de bon.

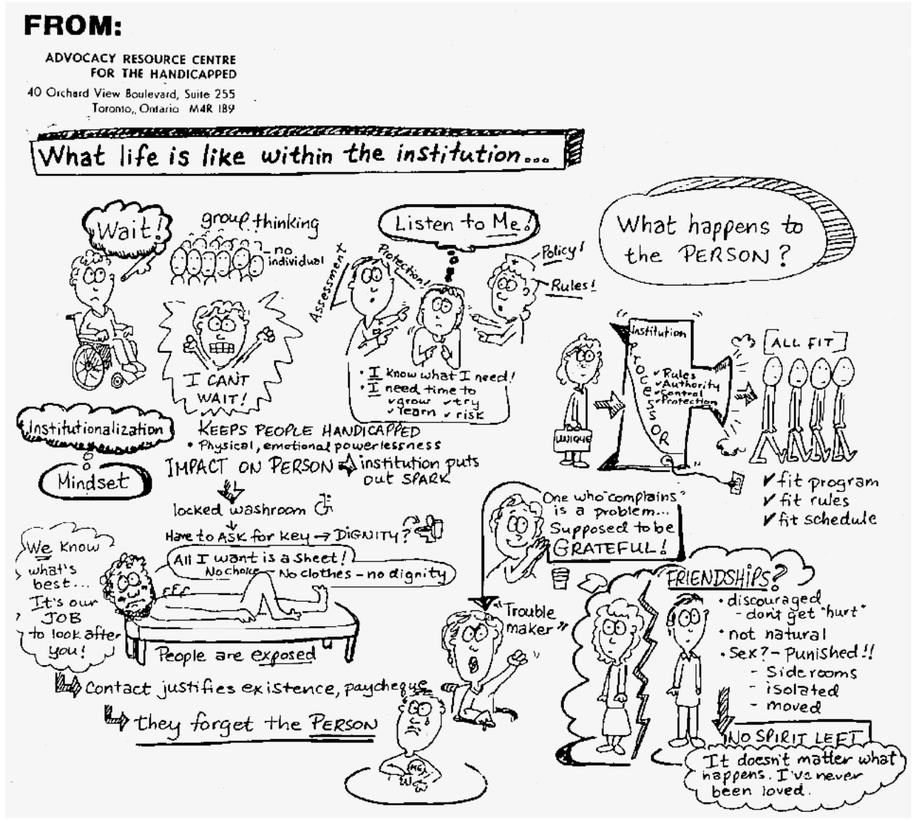
Pour plus d'infos, écris à : Support Coalition International PO Box 1284, Eugene, OR 97440-3484 USA

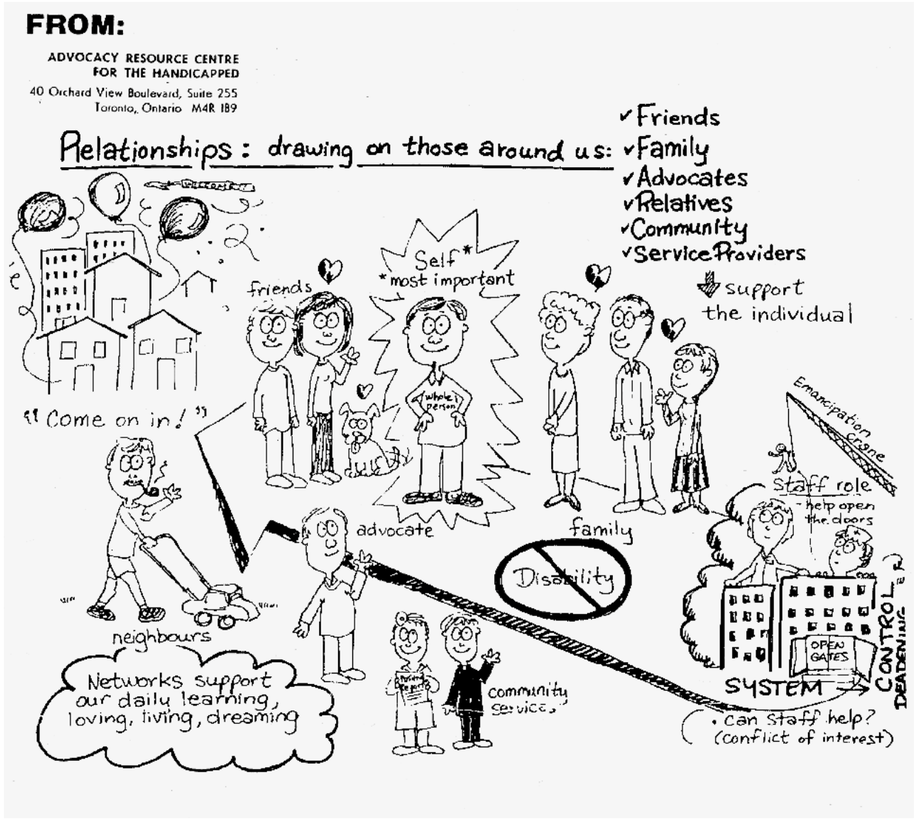
«*FAIS TOURNER*» ce poster : Pense à le photocopier en format 11×17. Affiche cette annonce



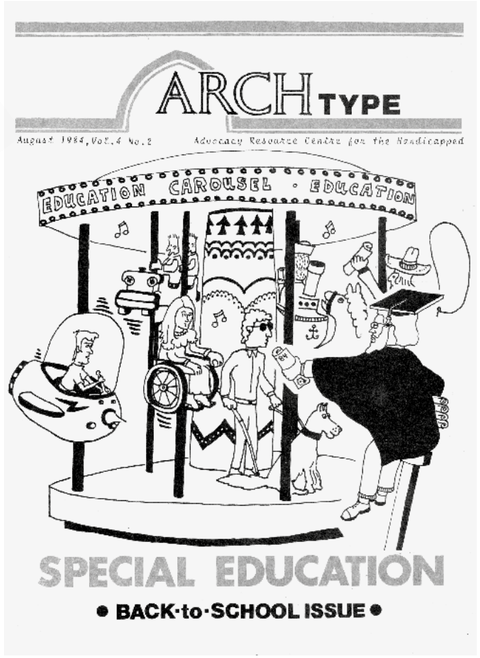
ARCHTYPE, advocacy resource center for the handicapped, LET'S TALK & LISTEN/ RESIDENTS, ADVOCATES AND ADVOCACY, Janvier 1989, Vol.7 No.4.

Reproductions extraites des pages 5 et 11. Magazine reproduit entièrement et disponible à la libre consultation à des fins pédagogiques dans le cadre de l'exposition *Doubles nœuds*, Magasins Généraux, 2026. Copyright : ARCH Disability Law Centre.











ARCHTYPE, advocacy resource center for the handicapped, SPECIAL EDUCATION, back to school issue. Août 1984, vol.4 No.2.

Reproductions de la couverture et de la page 2.
Magazine reproduit entièrement et disponible à la libre consultation à des fins pédagogiques dans le cadre de l'exposition *Doubles nœuds*, Magasins Généraux, 2026.
Copyright : ARCH Disability Law Centre.



Alors même que notre époque a enfin permis l'émergence de la richesse que recèlent nos diversités culturelles, physiques, psychiques, notre rapport à l'Art vient toujours signer l'une de nos grandes inégalités de société. Malgré l'amélioration des accès aux musées, les formes d'Art qui se diversifient au point de sortir de leurs murs, s'exposer dans les rues ou même se dématérialiser sur les plateformes et réseaux, l'Art qui aspire à l'universel demeure encore inéquitable dans la nature clivante de son langage. Cette forme de dissonance entre son aspiration et sa rencontre avec les différentes classes sociales nous impose un questionnement allant de l'intime : l'individu·e subjectif, au global : le fait social. Tout comme une inclusion scolaire échouée faute de changement concret du modèle éducatif et de financement de cette transition d'ampleur, quelles sont les responsabilités du monde de l'Art dans son échec d'un langage, d'une expression symbolique plus inclusive et transculturelle ? Nous nous devons de ne pas oublier que si nous parlons d'inclusion, c'est implicitement qu'il y a exclusion, et que les mesures doivent être à la hauteur de la dureté des faits. Si ici nous parlons de classe, ce n'est en rien anodin, la classe scolaire ne rejoue pas seulement le paradigme sociétal à son échelle, la classe en est une loupe démultipliant chacune de ses caractéristiques.

Interrogeons-nous alors sur ce que nous excluons dans le domaine des apprentissages. Le rapport de Sophie Marinopoulos, du 4 juin 2019 destiné au ministre de la Culture : « Une stratégie nationale pour la Santé Culturelle — promouvoir et pérenniser l'éveil culturel et artistique de l'enfant de la naissance à trois ans dans le lien à son parent » mettait en lumière une crise sanitaire dans le développement psychique et symbolique des jeunes enfants.
Elle y introduisait le concept de malnutrition culturelle. Cette idée, loin d'être anecdotique, nous confronte à l'urgence d'agir par le biais de leviers artistiques, de redonner à l'enfant une « alimentation symbolique » nécessaire à sa croissance psychique et intellectuelle. Mais quand une société éduque ses enfants, ses familles, dans une école de la République où l'Art est presque moqué tant elle apparaît comme une discipline mineure de la construction du sujet : Comment lutter ? Comment re-nourrir et prendre part à la question de la santé culturelle ?

De l'art du lien aux liens dans l'Art, il n'y a qu'un nœud et pourtant tant à démêler. Pour renourrir, il nous faut lier et re-nouer. Des cordes et fils plus ou moins solides, plus ou moins fragiles, relier et attacher un monde interne morcelé dans un corps à la sensorialité tantôt émoussée tantôt démesurée. Des corps et des psychés qui parfois ne tiennent plus qu'à un fil, inaudibles. J'ai pour seule légitimité de vous partager le regard d'un soignant à la jonction

des mondes de la pédagogie, la psychologie et des médiations artistiques à visée thérapeutique. Un pas de côté du monde de la culture vers le monde du soin pour penser le champ des possibles, vous prêter un regard pour lire, ressentir et penser la situation des jeunes ici présenté·es. Car dans le soin, la médiation artistique se doit d'être pensée pour panser. Elle est nécessairement dépendante de la relation entre le·la thérapeute et saon patient·e, à l'alliance thérapeutique, mais pour qu'émerge l'expression de la subjectivité du·de la patient·e, les médiums artistiques doivent correspondre à son appétence sensorielle, à son cheminement existentiel.

Imaginer les fils qui s'entremêlent entre le médium et les strates psychiques sollicitées par celui-ci. Est-ce que le modelage de l'argile à la main sollicite en moi les mêmes émois que le travail à l'aide d'outils ? Ressent-on les mêmes choses dans la pratique du théâtre que dans la danse ? Et même ne serait que d'une danse à une autre ? Mon émotion en tant que spectateur·rice est-elle nécessairement moins forte qu'en étant acteur·rice de l'œuvre ?

Qu'on lui ait proposé ou non, l'individu·e qui choisit un objet artistique affirme, iel proclame. Iel montre. Iel nous dit de son implicite, de son inconscient.

En laissant ainsi se manifester la part artistique de sa vie psychique, l'individu·e peut gagner en plasticité de la pensée, en expressivité, mais cela va sans dire cet imaginaire n'émerge pas du néant : il a besoin d'un environnement qui nourrit. Il nous faut encourager cette alimentation saine d'image, de représentation afin que l'enfant s'épanouisse pleinement et puisse conquérir les strates de sa psyché et ainsi partager ses pensées avec plus de finesse, avec la justesse qu'iel désire y manifester. En offrant la possibilité de passer cette matière du monde interne à l'externe, une réalité individuelle prend corps et se donne à voir, elle prend une forme perceptible non seulement pour le·la spectateur·rice mais bien aussi pour l'artiste naissant ellui-même. En art-thérapie, le travail ne vise pas l'excellence esthétique, mais la mise en mouvement du psychisme, l'émergence d'une subjectivité qui se dit par le geste, le trait, le son. Cette gymnastique subtile, ces va-et-vient du dedans au dehors, du moi à l'autre, affine progressivement le geste, densifie la pensée, et renforce la conscience du corps. Cette mécanique rentre alors en écho avec le cheminement du·de la jeune être humain·e dans une croissance constante, un mouvement perpétuel, lui permettant ainsi une mise en conscience de sa propre matière, de son enveloppe psychique et corporelle dans leur rapport au monde. Au contact de l'autre, je me ressens, je me recentre et me cerne, en partageant cette matière interne plus ou moins brute ou sculptée, j'observe et comprends ce qui me lie et me différencie.

Produire une œuvre, c'est s'exposer, remettre en jeu ce que l'on pense être ou ce que les autres perçoivent de soi.

Créer, dès lors, revient à risquer de se montrer autrement, à bousculer une image construite parfois dans la douleur. Pire, et si quelque chose m'échappait sans que je ne le sache ou ne le maîtrise dans ce que je créé?

Imaginer alors la rencontre entre un·e thérapeute usant de médiation artistique et un·e adolescent·e en période d'affirmation identitaire, c'est envisager bien plus qu'un simple échange, plus qu'une simple rencontre. C'est une collision, un choc de subjectivités. Pour que cela tienne, il faut plus qu'un nœud: il en faut un double. Dans une période de revendication frontale dans un désir légitime d'être perçu·es, entendu·es et accepté·es, ces enfants classé·es et déclassé·es proclament de plus en plus leurs diagnostics et les symptômes associés plutôt que leurs goûts et compétences pour affirmer leur singularité identitaire. Dans la classe, qui teufeur TDAH, qui TSA gothique ou multi-Dys funky? D'abord diagnostiqué·es, au risque que l'identité devienne un dossier, iels sont devenu·es communauté: les neuroatypiques.

Mais loin de remettre en cause la légitimité diagnostique, dans la relation, je suis moi, dans la création, je suis moi. On comprend bien l'importance d'un lieu *sécure* pour sortir d'un discours essentialiste qui aurait forgé ce Moi encore naissant, car ce changement de narratif peut faire apparaître l'angoisse d'une dislocation de l'identité ou nous confronter à notre libre arbitre. De plus, si je ne suis pas plus ou moins créatif·ve parce que je suis TDAH? Ce: «suis-je en capacité ou non de faire», relève d'un tout qui sont des morceaux de moi et uniquement moi. Sur le plan psychique: c'est violent. C'est brutal.

Mais comme évoqué plus haut, ce travail n'a pas forcément vocation à s'effectuer seul·e. Face à cet·te autre qu'est le·la soignant·e, le·la jeune ou l'enfant peut s'autoriser à exprimer ce qui n'a pas toujours pleinement émergé à sa conscience, l'indicible dans tout autre espace de vie. C'est là un des rôles fondamentaux du·de la thérapeute que de travailler avec le·la patient·e au sens clinique comme artistique, à son niveau, une présence sécure dans l'accueil et l'écoute non jugeante.

Le·la thérapeute n'impose rien. Iel propose un espace, favorise l'éclosion, offre le terreau mais ne fournit pas la graine, iel prête au·à la patient·e son appareil à penser les images et les symboles afin que l'individu·e ressente l'expression de sa propre subjectivité. Cependant, dans les milieux d'accueil d'enfants en difficultés d'apprentissages ou en situations de handicap, nous marchons sur un fil. Quand un·e enfant ne montre pas le moindre désir ni élan pour la production artistique, c'est un travail de funambule que

de définir si cela se lie à un milieu carencé, à un empêchement instrumental ou tout simplement à l'expression de ses goûts. Pas d'échelle de Likert, pas de test standardisé, nous n'avons là que la relation, l'analyse clinique qui permettent de comprendre le cas par cas d'une situation, non seulement à un instant T, mais de parvenir à penser le temps long de l'accompagnement et réfléchir ensemble aux supports possibles.

Dans le cadre d'une relation thérapeutique duelle, l'intersubjectivité devient le moteur créatif. Mais face à la violence de cette période où être nous semble déjà brutal, comment alors penser l'expressivité artistique dans le champ du handicap et avec saon porteur·euse? En sortant justement du prisme de la symptomatologie, en invitant le sujet à manifester ce qui le·la caractérise et ce que cette histoire de vie lui a offert comme perceptions sur le monde, les relations, le corps et ellui-même.

Dans cette perspective, après avoir tant évoqué la fébrilité potentielle d'un·e être qui transparaît dans son œuvre en émergence, comment imaginer surpasser cette crainte ailleurs que dans une relation privilégiée? L'Art vient convoquer en nous de telle part de l'intime, plus encore quand nous passons du rôle de simple spectateur·rice à celui d'acteur·rice, qu'il nous semble presque impossible d'imaginer qu'une œuvre puisse être collective. Pourtant, comme précédemment souligné, l'œuvre existe-t-elle sans autrui? Alors que nous discutons ici co-création, nous sommes toustes le fruit de l'une d'elle. À Winnicott de rappeler dans la théorie de l'attachement: «Un bébé seul n'existe pas, il fait essentiellement partie d'une relation». Ainsi, de la même manière une œuvre seule n'existe pas. Par provocation, on pourrait dire qu'il n'y a pas de création, il n'existe que des co-créations. Non pas uniquement de l'artiste à saon spectateur·rice, mais dès lors qu'on considère que l'autre est toujours en moi quand je crée. Les transmissions comme les carences de nos créatifs parentaux perdurent en nous et représentent notre premier corps groupal, c'est un des fils rouges de la trace laissée dans notre appareil psychique et qui impactera la trame que nous tisserons à notre tour. Nœud après nœud, inconsciemment, cet·te autre est là, à notre insu, et notre narcissisme se défend de cette idée pour affirmer sa toute puissance créatrice. Comment alors imaginer affronter le groupe et partager avec lui une expression commune, sans tronc commun, avec nos sensorialités multiples, nos cultures plurielles et nos corporéités inégales?

Puisque nous intervenons dans les domaines des apprentissages, rappelons qu'il faut tout un village pour élever un·e enfant. Partant de cela, il y a donc nécessité d'arpenter le groupe pour rencontrer la société. Et si le groupe est un lieu de rencontre, il est nécessaire de penser les routes qu'ont emprunté

chacun·e de ses membres pour atteindre cette destination. Que dans ces psychés entremêlées, l'appareil psychique groupal ne prenne pas forme d'une hydre dans laquelle une tête tyrannique dirige le corps. Prendre soin de chaque corps, chaque singularité pour qu'elle puisse exister dans toute sa capacité expressive. Car c'est bien le corps, avant tout, qui s'engage dans la création : un corps qui se vit, s'éprouve et se transforme face à une œuvre qui n'est plus le témoignage d'une manifestation égoïque mais de ce lieu où j'existe. Dans cet art social qui bouscule et bouleverse chaque membre d'un groupe dont l'appareil psychique lutte avec l'angoisse de dissolution dans cet agglomérat de pensées, d'avis et même d'expertises, là encore la temporalité est au cœur de tout débat. De ces temps longs qui permettent la rencontre, avec l'autre, avec soi, avec ce que je pense de l'autre et que l'autre pense de moi, avec ce que les autres me rappellent de moi, de ce qu'iels me rappellent d'autre qu'elleux, de ce que je me défends d'elleux, de ce que je me refuse à laisser de moi être exprimé par un·e autre, de ce que j'accepte comme influence et que je revendique pour qu'à la fin : «nous sommes». Laissons croître un tout plus grand que la somme de ses parties.

Dans la constitution d'un appareil psychique groupal, l'expérience de chacun·e des membres, thérapeute ou animateur·rice compris, il est nécessaire à la fois d'accueillir les stades chaotiques de désorganisations et réorganisations du groupe. Un lâcher prise fondamental pour que le groupe prenne en liant ses «membres» dans l'unité d'un «esprit de corps». C'est en transcendant les tensions, les conflits et les contradictions que naît l'œuvre, en se re-liant autour d'elle. Un nœud gordien comme pilier central à l'œuvre commune où se nouent les transferts, les désirs et les résistances.

À la lecture des interventions artistiques qui sont ici présentées, nous renvoyant au sempiternel débat philosophique de cellui qui pense l'œuvre ou celleux qui la réalisent, qui est l'Artiste ? Nul besoin de trancher. Nous ne ferons pas consensus d'un simple : toustes le sont.

Toustes le sont, car iels sont le lien dans la trace laissée, témoignage de cette relation, un fil d'Ariane noué qui leur a permis de se perdre et de s'en sortir grandi·es.

C'est une célébration.

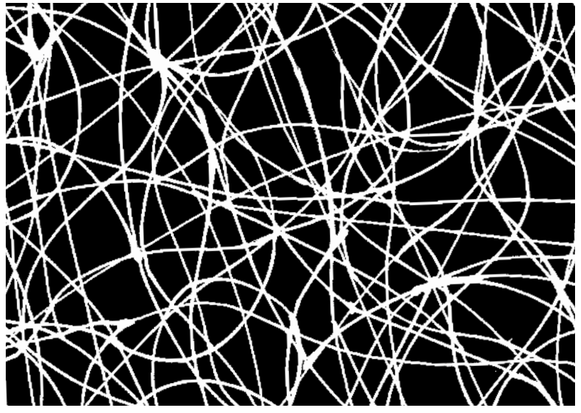
Célébrons l'inégalité. Sans cynisme, sans ironie. Accueillons cette réalité fondamentale de l'écart à la norme, aux standards… et peut-être à la standardisation ? Car si la classe est un lieu de lutte, il faut savoir choisir son combat. Lutter pour le handicap dans la perspective de sauver l'autre de sa condition, d'effacer toutes cicatrices, en plus de relever du fantasme, vient nier ses singularités, son histoire et sa richesse pour le groupe, pour la société.

Rudy Faivre, bricoleur de la pédagogie et du soin, artisan du gai savoir, il a suivi un cursus en psychologie clinique avant de suivre une formation professionnelle d'art-thérapie à l'Afratapem puis le DU de psycho-pédagogie de Paris Cité. Un patchwork professionnel qui lui a permis de travailler en EHPAD, au sein d'une association TSA, en tant que formateur en art appliqués avant de se spécialiser en psychopédagogie en CMPP, valorisant toujours avec conviction l'usage des médiations artistiques dans les processus d'apprentissages et d'accompagnements thérapeutiques.

Célébrons l'inégalité. Non pas celle des privilèges, mais celle des corps, des intelligences, des sensorialités et des rythmes existentiels.

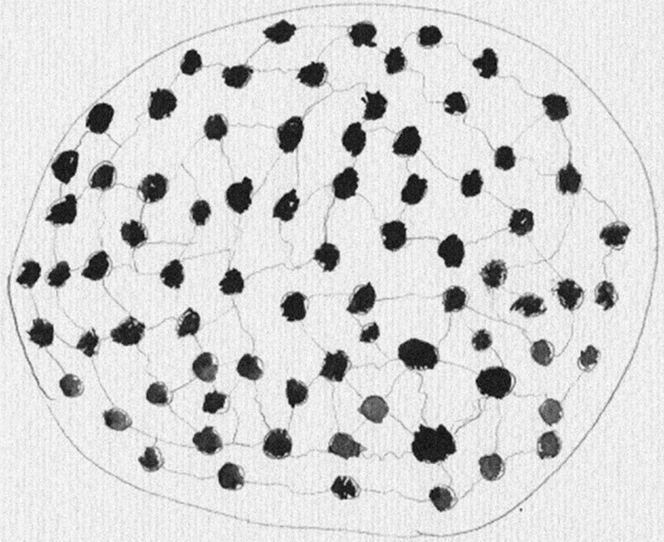
Célébrons cette inégalité, pour la voir, pour nous nourrir les un·es les autres de cette diversité. Pour une solidarité véritable.

Cet ouvrage a été réalisé dans le cadre de la saison 2023-2024 d'Orange Rouge et en complément de l'exposition *Doubles nœuds*, 6 – 22 février 2026, Magasins Généraux ¶ Directrice de l'association Orange Rouge : Corinne Digard ¶ Commissaire invitée : Alexandra Goullier Lhomme ¶ Chargée de développement et de coordination : Alys Bruneau, Clara Traversié, Giorgia Cavinati ¶ Services civiques : Florencia Balaguer, Gisèle Blanc, Zoé Briand, Djara Cissoko, Eva Kittikhoun, Laure Mazni, Milena Ni, Léna Ortiz, Charlotte Poncet, Zélie Soligot ¶ Artistes : Morgane Baffier, Laurie Charles, Diane Chéry, Alexis Chrun, Fanny Gicquel, Tania Gheerbrant, JTM, Camille Juthier, Tilhenn Klapper, Konstantinos Kyriakopoulos & Marielle Chabal, Joshua Merchan Rodríguez, Winnie Mo Rielly, Fredj Moussa, Nefeli Papadimouli, Louise Porte, Émilie Pitoiset, Félix Ramon, Cécil Serres, Yoann Ximenes et les adolescent·es des ULIS des collèges Pierre Alviset (Paris 5), Beau Soleil (Chelles), Le Champivert (Crouy-sur-Ourcq), Georges Courteline (Paris 12), La Courtille (Saint Denis), Denecourt (Bois-le-Roi), Suzanne Lacore (Paris 19), George Méliès (Paris 19), Pierre Mendès France (Paris 20), Jules Michelet (Saint-Ouen-sur-Seine), Paul Painlevé (Sevran), Charles Péguy (Verneuil-L'Étang), Nicolas Tronchon (Saint-Soupplets), Jean Vilar (Villetaneuse), des SEGPA des collèges Beaumarchais (Meaux) et République (Bobigny), de l'EREA du lycée hôtelier adapté Alexandre Dumas (Paris 15), de l'IME Les Moulins Gémeaux (Saint-Denis) et les résident·es de l'EHPAD «Ma Maison» Petites Soeurs des Pauvres (Saint-Denis). ¶ PUBLICATION ¶ Directrice des éditions : Corinne Digard ¶ Directrice et coordinatrice de la publication : Alexandra Goullier Lhomme ¶ Conception graphique : Kiösk (Elsa Aupetit & Martin Plagnol) ¶ Réalisation des entretiens : Alexandra Goullier Lhomme ¶ Textes : Rudy Faivre, Alexandra Goullier Lhomme, Cassandre Langlois ¶ Contributions additionnelles : Alexis Chrun, Fanny Gicquel, Tania Gheerbrant, JTM, Tilhenn Klapper, Joshua Merchan Rodríguez, Winnie Mo Rielly, Fredj Moussa, Nefeli Papadimouli, Louise Porte, Émilie Pitoiset, Félix Ramon, Cécil Serres. ¶ Photographies *Point de rencontre* : A, B, H – Nicolas Giraud, C, F, K, L, M, O – Tom Cazin, C – Diane Chéry, D – Alexis Chrun, E – Fanny Gicquel et Florencia Balaguer, G – Camille Juthier, I – Clara Traversié, J – Zélie Soligot, K – Winnie Mo Rielly, O – Louise Porte, P – Laure Mazni, Q – Cécil Serres, R – Yoann Ximenes. ¶ Photographies *Point d'arrivée* : A – Morgane Baffier, C – Diane Chéry, D – Alexis Chrun, E – Laure Mazni, F – JTM, G – Camille Juthier, H, I, J, P – Nicolas Giraud, K – Winnie Mo Rielly, L – Fredj Moussa, M – Nefeli Papadimouli, O – Louise Porte, Q – Nikho Galva, R – Yoann Ximenes. ¶ Photographies *Point de débordements* : B – les adolescent·es de l'EREA Alexandre Dumas (Paris), J – Joshua Merchan Rodríguez, D – Alexis Chrun, K – Winnie Mo Rielly, E – les adolescent·es du dispositif ULIS du Collège Georges Courteline (Paris), L – Fredj Moussa, P – Nicolas Giraud, M – Nefeli Papadimouli, N – Émilie Pitoiset. ¶ Transcription et révision des entretiens : Zoé Briand, Alys Bruneau, Alexis Chrun, Tania Gheerbrant, Fanny Gicquel, Alexandra Goullier Lhomme, Eva Kittikhoun, Maeline Li, Lucie Planty. ¶ Relecture : Zoé Briand, Alys Bruneau, Emma Campos, Alexandra Goullier Lhomme, Eva Kittikhoun, Lucie Planty. ¶ ISBN : 978-2-9577863-3-6 ¶ REMERCIEMENTS ¶ Alexandra Goullier Lhomme tient à remercier tout particulièrement les artistes de l'exposition pour leur engagement et leur soutien, ainsi que tou·tes les artistes qui ont participé·es au projet. Elle adresse une pensée particulière à Victoria Soufflet, ainsi qu'à Émilie Pitoiset, Laurie Charles, Konstantinos Kyriakopoulos et Marielle Chabal qui, bien que non présent·es dans l'exposition, de par leur volonté ou non, ont contribué·es à l'enrichissement du projet et de l'exposition, en font pleinement partie, et révèlent notamment les complexités d'un tel projet. ¶ Elle remercie chaleureusement toustes les adolescent·es, résident·es, professeur·es, AESH, directions et collèges avec lesquel·les la saison 2023-2024 d'Orange Rouge a collaboré. ¶ Elle tient à remercier Kïosk, Elsa Aupetit et Martin Plagnol, pour la qualité de leur travail, leur soutien et leur bienveillance tout au long du projet. ¶ Un grand merci à Cassandre Langlois et à Rudy Faivre pour avoir su éclairer cette édition par leurs mots. ¶ Sa gratitude va également aux Magasins Généraux et à ses équipes pour l'accueil de l'exposition et leur soutien dans le projet. ¶ Elle souhaite exprimer sa reconnaissance aux équipes d'Orange Rouge, et en particulier à ses coordinatrices — Alys Bruneau, Clara Traversié, Giorgia Cavinati — ainsi qu'aux volontaires en service civique — Florencia Balaguer, Gisèle Blanc, Zoé Briand, Djara Cissoko, Eva Kittikhoun, Laure Mazni, Milena Ni, Léna Ortiz, Charlotte Poncet et Zélie Soligot — pour leur engagement dans le projet et le soutien apporté aux artistes. ¶ Enfin, elle remercie toutes les personnes qui l'ont soutenue, ses ami·es, sa famille, et particulièrement celleux qui l'ont aidée à retranscrire les entretiens présents dans l'édition. Merci à toustes ! ¶ Diane Chéry remercie Corinne Mounet Godebert, Adam Fresnais et Jérémy Bajulaz. ¶ Alexis Chrun remercie les adolescent·es du dispositif ULIS du collège Jean Villar (Villetaneuse), leur professeur, les équipes d'Orange Rouge et Alexandra Goullier Lhomme pour sa détermination. ¶ Fanny Gicquel remercie Marie-Hélène Juan pour son accueil et sa générosité, les élèves pour leur bienveillance, Alexandra pour la richesse de nos échanges. Tania Gheerbrant. ¶ JTM remercie les adolescent·es du dispositif SEGPA du Collège du Champivert (Crouy-sur-Ourcq), Tyfanie Moreau, Fabien Duval, Jean-Luc Jaunet, Louis Sechaud, Carmen Bamba, Benjamin Feuillade, Orange Rouge et leurs équipes, Alexandra Goullier Lhomme, la DRAC Île-de-France pour son soutien, SuperParquet pour la mise à disposition gracieuse de leur musique Adieu et à l'Etna (Montreuil). ¶ Camille Juthier souhaite remercier les élèves du dispositif ULIS du collège Nicolas Tronchon, Sophie Penne, Emmanuel Rigutto, Alexandra Goulier Lhomme, l'équipe d'Orange Rouge, celle du prix Art ensemble (le 104 et la fondation Gulbenkian), Narcisse Duffay, et Gala Kabbaj. ¶ Tilhenn Klapper remercie les élèves de 6e SEGPA du collège République à Bobigny, Zora Ihadjadene, et Chloé Stacul du Centre national de la danse. ¶ Joshua Mechan Rodríguez remercie Isadora Soares Belletti, Christian Cottalorda, Fatoumata Camara, Anne-Valérie Benez et Ioana Berbescu. ¶ Winnie Mo Rielly tient à remercier Alexandra Goullier Lhomme pour cette invitation, pour son accompagnement et pour tous leurs échanges, les élèves du collège Jules Michelet (Saint-Ouen) pour la rencontre et les échanges créatifs, leur professeure incroyable Clémence Maréchal avec Assia Afroun et Francesca, AESH, Clara Traversié pour l'accompagnement et Corinne Digard. ¶ Louise Porte souhaitait remercier particulièrement Zélie Soligot et Laure Mazni pour leur accompagnement tout au long du projet sur les séances. ¶ Cecil Serres remercie pour leur aide précieuse et pour leur participation Léa Mondet, Elliot Gaillardon, Adam Bates, Jean Benoît Lallemand, Théophile Peris, Stéphane Kuntz, Erin Moallic, Elsa Mallet, Moye, Nikhola Galva, la Patinoire Omnisports de Marseille, et en particulier Arnaud et son équipe, Caroline Athul et le Centre d'Art Plastiques ainsi que le Pôle arts visuels de la ville de Chelles. Iel remercie également chaleureusement Charlotte Veglia et sa classe. ¶ Orange Rouge remercie chaleureusement ses partenaires qui ont soutenu la saison 2023-2024.



POINT DE DÉBORDEMENTS







Histoire nouvelle et divertissante du bonhomme Misère,
qui fera voir ce que c'est que la Misère,
où elle a pris son origine, comment elle a trompé La Mort,
et quand elle finira dans le monde

Au temps jadis, vivait dans le marais du Négando un vieux et honnête jardinier, qu'on appelait Misère. Un jour d'hiver, par un froid grand et vigoureux, alors qu'il regagnait sa chaumière, il rencontra sur le quai de la gare un sans-abri très âgé et plus miséreux que lui, qui se traînait dans un duvet. Bonhomme Misère entreprit d'offrir l'hospitalité au vieillard. Il lui servit enfin des nèfles de sa récolte, du fromage de Coulommiers et des vins des coteaux de Fublaines et de Montceaux. Or, ce vieillard n'était qu'un bon esprit, revenu d'entre les morts visiter son « bon vieux pays de Brie », ses arbres, ses plaines et ses marais. Il se fit connaître et demanda à son hôte s'il avait un vœu qu'il pourrait exaucer pour le remercier, alors que la porte des plus aisés était restée close devant lui. « Veux-tu, » demanda l'esprit, « un compte, un frigo, ou une chaudière bien remplie ? Parle, car telle est ma volonté ! » Misère, loin de demander la richesse qui lui coûtait de si amers regrets, formula cette simple demande : « Voyez, à côté de chez moi, près du marais du Négando, il y a un poirier. C'est mon copain en cette vie. Ensemble, nous avons grandi, nous sommes devenus vieux ; il m'a toujours donné de beaux fruits, mais les garnements y grimpent, cassent ses branches et blessent sa peau pour quelques initiales. Je suis trop vieux pour les en empêcher. Faites que celleux qui y grimpent désormais ne puissent en descendre sans ma permission. » « Si telle est ta volonté, » dit l'entité, « elle se réalisera. » Au mois de septembre suivant, la Mort, sa mallette à la main, frappa à la porte de Misère. Celui-ci lui demanda de repasser car il avait les feuilles à souffler rue des Archers, lui demandant deux heures pour achever sa tâche en ce bas monde. « Que non, » répondit la camarde, « pas même une heure ! » Elle lui tendit un papier. « Voyez ici votre mise en demeure. » Se souvenant fort à propos de la promesse du saint esprit, Misère demanda à l'importune d'aller lui cueillir une dernière poire sur l'arbre du marais, ensuite il promettait de la suivre. La Mort grimpa sur l'arbre et ne put en descendre. Ce fut alors un grand émoi sur terre où plus personne ne trépassait. Les fossoyeur·euses ne creusaient plus de tombes, les médecins et les pharmacien·nes ne pouvaient guérir de la vie, la guerre et les pandémies ne faisaient plus de victimes. Personne ne mourait plus, pas même les vieillard·es chenu·es, perdu·es, sourd·es, toussotant·es, crachotant·es, branlant·es de la tête et tombé·es en fâcheuse décrépitude ou en enfance. Toustes imploraient la Mort pour qu'elle les délivrât de ces maux. Misère eut pitié de tant d'infortune et libéra la Mort, non sans avoir obtenu sa promesse de ne venir le chercher que lorsqu'il le demanderait. Ce qui explique que la misère soit encore de ce monde, et qu'on ne voit jamais plus d'enfants s'aventurer dans les arbres du marais du Négando.

Pouvez-vous lister les êtres vivant·es que vous avez croisé·es sur votre route en venant au collège ?
Pouvez-vous lister les êtres vivant·es que vous avez vu·es cette semaine ?
Pouvez-vous décrire l'être ou la chose à laquelle vous tenez le plus au monde ?
Pouvez-vous décrire un·e être ou une chose à laquelle vous tenez et que vous craignez de voir disparaître ?
Pouvez-vous décrire un·e être ou une chose à laquelle vous teniez et qui a disparu ?

Ces questions ont été posées par Tilhenn Klapper aux élève de sixième SEGPA du collège République à Bobigny en mai 2024, comme étape préparatoire à la confection d'une fresque peinte collectivement, de 250×250 cm intitulée *Cosmogonie*.





Conversation avec Naré, mai 2024, Bobigny

Est-ce que tu crois aux fantômes ? Avant, je croyais, mais un peu.
Moi, dans ma langue, on appelle ça des djinns. Moi, je crois que ça existe, un peu, parce que des fois, j'ai peur de ça. Parce qu'en fait, ma mère, avant, je crois qu'elle en avait un.
Elle faisait des crises. Et là, moi, j'y crois. Donc après, j'ai peur, des fois.
Un jour, la nuit, j'étais petite. Je dormais avec un doudou. J'aimais bien me réveiller la nuit. Et il y a mon père qui était dans la salle de bain. Il a fermé la porte et on voyait un peu de lumière sortir. Et dans le salon, je vois que la porte, elle est ouverte. Moi, je sors, j'étais un peu dans le noir. Et après, je vois une personne. Je ne sais pas si c'était mon frère encore ou un fantôme. Après, j'ai couru dans la chambre de mes parents. Et après, iels m'ont rassurée. Et voilà.
Ma mère a dit, parce que quand je dors avec des doudous, après, j'ai peur.

Pour toi, les fantômes, ça ressemble à quoi ? Moi, je dis que c'est la moitié humain, la moitié animal.

Tu peux me les décrire si tu en as déjà vus ? Moi, je n'ai pas vraiment bien vu. Mais moi, des fois, je pense à certaines choses. Et des fois, peut-être qu'il a des cornes. Et après, il a un corps d'humain.

Et tu sais qui c'était le fantôme qui dérangeait ta mère ? Non. En fait, je crois qu'il est parti.

Tu sais comment il est parti ? Des fois, nous, dans notre pays, iels disent... Comme dans la religion, on dit des sourates.
C'est comme des phrases, un peu, du corps. Si tu récites ça, des fois, ça peut faire... Ça énerve le fantôme et ça le fait sortir du corps. Et après, il est sorti.

Conversation avec Djeneba, mai 2024, Bobigny

Est ce que tu crois aux fantômes? Je crois pas trop, parce qu'en fait, nous, comme Naré elle a dit, dans notre langue, les fantômes, ça s'appelle les djinns.
Et en fait, quand je vois des vidéos, bah des fois, j'y crois, vu que... À chaque fois sur TikTok, bah je vois des gens, iels ont des djinns sur elleux, après... Des djinns, ça veut dire des fantômes, et après... Du coup, après, iels récitent des sourates pour que comme ça, après, les fantômes, ils essayent de partir.

Et dans ta famille est-ce-que c'est quelque chose dont on se préoccupe? Pas trop. En fait, on essaie d'oublier ça parce que... Ou sinon, après, on a peur que ça vienne sur nous comme ça. Donc, c'est pour ça.

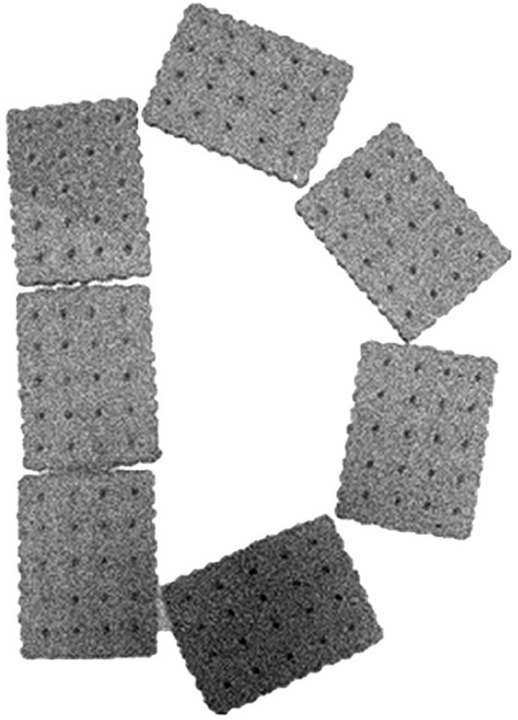
Qu'est ce qu'on dit sur les djinns dans ta culture? En fait, ça dit que, par exemple, tu peux faire n'importe quoi, par exemple, ça fait des bruits bizarres. Quand ils parlent, ça fait des bruits bizarres.
Par exemple, ça peut faire «oh» lorsque de base, ils ont une voix comme ça, ils ont une voix comme moi. Et par exemple, si j'avais un djinn sur moi, peut -être que je pourrais faire cette voix, par exemple. Des trucs comme ça. Et aussi, ça fait changer ton corps aussi. Par exemple, c'est comme si tu as bu de l'alcool, quoi.
Et tu bouges trop, t'es trop agité, tu fais des bruits de chien, des trucs comme ça, des choses comme ça. Ça fait ça.

Est-ce qu'il y a des techniques pour éviter qu'ils viennent? Oui, c'est de lire le Coran à chaque fois. C'est ça, les techniques. Ça peut faire tout, le Coran.

Est -ce que tu te souviens de tes rêves? Mes rêves? Oh, j'en ai pas des rêves, hein. Quand, par exemple, un jour, j'ai cru que j'étais dans une villa, et il y avait des jacuzzis et tout, et j'étais avec tout le monde, j'étais avec toute ma famille, il y avait des jacuzzis, il y avait une grande villa, il y avait des licornes aussi, j'ai cru. C'était quand j'étais vraiment petite, peut-être j'avais cinq ans. J'ai cru ça. J'avais vraiment cru ça.
Mais maintenant, vu que je suis grande, je sais que c'est pas pour de vrai. Avant, je m'imaginais, quoi. Je me disais, ça se voit, il y a des licornes. Ça se voit, ça se voit, ça existe. Je disais, ça se voit, ça existe, des autres choses, par exemple des dauphins, j'avais cru, mais ça existe vraiment. Donc, du coup, ça encore, ça va. Mais les licornes, j'y croyais vraiment, j'étais vraiment à fond sur ça. Je croyais qu'elles faisaient de la magie et tout. J'ai cru qu'elles nous transformaient en plus. Je m'imaginais moi une licorne en fait. Je sais pas pourquoi.

Si t'avais un pouvoir magique tu voudrais que ce soit quoi? Fantôme. Non, pas fantôme. Pouvoir de l'eau, peut -être. Parce-que par exemple comme ça je peux pas mourir, si il y a du feu chez moi, directement je prends ma main et le feu il fait comme ça. Après je mets mon eau comme ça et après tout le monde est vivant.





Il est 7h du matin, le jour ne s'est pas encore réveillé, je pose mon corps dans le train, avec encore la sensation de la chaleur de la couette. Le contrôleur tente de faire des blagues, disant que ce train ne part pas à Bamako mais bien à Paris. Il termine par un conseil, un conseil personnel ajoute-t-il, nous suggérant de ne pas passer le trajet sur notre téléphone mais à rencontrer notre voisin·e et discuter avec lui ou elle. Je regarde les feuilles déposées sur la tablette de mon voisin aux cheveux gris chemise cravate, il y a écrit des trucs du genre *fund manager* «résolution» «comptabilité». Au même moment, tu m'envoies une image de cueillette d'orties sous les étoiles à la lampe torche. À 7h du matin, ça me fait plus rêver que la compta. (Merci du conseil, quand même.)

Comment te rencontrer ?
Sortie du train, je vous retrouve.
Il se passe
peu de choses
et beaucoup en même temps.
Les instants sont suspendus dans une attente d'arriver à faire ensemble.
Est-ce que l'artifice se suffit à lui-même ?
Je vois bien que non.
Une veste scintillante, un cargo rose fluo, des paillettes et des perruques, ne se suffisent pas. Évidemment.
Il faut bien plus que ça. Bien plus de temps, pour que l'on cohabite.
Qu'est-ce qui fait que nous sommes ensemble. Quelle histoire pourrions-nous écrire alors que rien ne nous lie, avant le début d'un moment partagé.
Comment se lier, se nouer, sans nœud.
Elle me dit,
Mais je vais pas te raconter ma vie moi.

Honte entre dans la salle. Elle s'assoie sur le banc. Elle n'enlèvera pas ses chaussures pour aller danser avec les autres. *Comparaison* non plus. Elles se regardent, se sourient, se prennent la main, tendrement. Je n'entends pas ce qu'elles se glissent dans l'oreille, mais je comprends que la rencontre ne se fera pas ainsi, entre nous. Non, nous ne danserons pas ensemble.

Rien à foutre court dans tous les sens, peut-être même qu'il se met à crier, peut-être même à insulter. *Ras-le-bol* se brise sur le sol avant de sortir de la salle, *Dégoûté* souffle tout l'air de ses poumons, *Empathie* me regarde, et s'en va, elle aussi. Elle ne reviendra (peut-être) pas.

Honte prend beaucoup de place. Elle ne veut pas être ici. Elle me dit, mais toi, tu peux pas savoir, ça t'est jamais arrivé. Être là, *vivre ça*.

C'est vrai, je ne sais pas ce que ça fait. J'arrive, là, comme *ça*. Qu'est-ce qu'on va faire ensemble, pour que ce soit le plus *juste* possible. Pour ne pas être trop *quelqu'un*, qui arrive et repart, quand elle veut.
Prendre et donner. Donner sans prendre.
J'essaie de te rencontrer toi, puis toi, plutôt que vous. Je vois que *Vous* ne veut pas cohabiter avec *Nous*. Mais que *Toi* et *Moi*, pourquoi pas, après tout.
Toi,
tu laisses arriver des morceaux d'histoires,
si tu n'es pas autour de Vous.

Dans les images que j'observe, un an après, je vois de la joie, de la malice. Dans les images, on pourrait se dire que tout s'est bien passé. Je pourrais me dire ça, mais pourtant je suis repartie avec cette impression d'avoir raté quelque chose. D'être passée à côté d'un *nous* qui aurait pu exister. Autrement. Mais ça ne s'est pas vraiment passé comme ça. Ça faisait plutôt un sentiment de solitude. Une envie de partage raté. Rater, si je cherche la définition, ça parle d'échouer. Et échouer, ça me dit « S'arrêter par lassitude, ou comme poussé par le hasard. » J'aurais pu m'arrêter, mais on a tout de même *continué*. Essayé, ensemble. Essayé de danser écrire un tube de rap jouer manger parler filmer dessiner se maquiller. Se dire sa météo même, on s'est dit un jour, aujourd'hui c'est *Soleil*. (Je peux le voir dans tes yeux).

Je pense à toi, qui aimerait partager ce que tu possèdes, matériellement, mais qui me parle souvent de ta solitude. Le lien n'est pas matériel. Le lien s'établit dans un rapport de confiance. Il se tisse petit à petit et a besoin de temps. ~~Des fois, un groupe ne fonctionne pas, et on ne peut pas se relier collectivement.~~ Dans le groupe, on crée des rencontres. Mais ça passe par une forme d'individualité, d'abord. Je ne rencontre pas un groupe, je te rencontre d'abord *toi*. Parfois, on veut appartenir à un groupe, on veut être une bande. Une bande organisée, on pourrait dire. Mais si le groupe ne veut pas être un groupe, un groupe non choisi qui ne s'assume pas, que se passe t-il ? Plutôt que de se relier avec de longs bras d'empathie, on monte des murs de briques, pour créer des limites, des frontières, et dire qu'on ne fait pas partie de ce *groupe*.

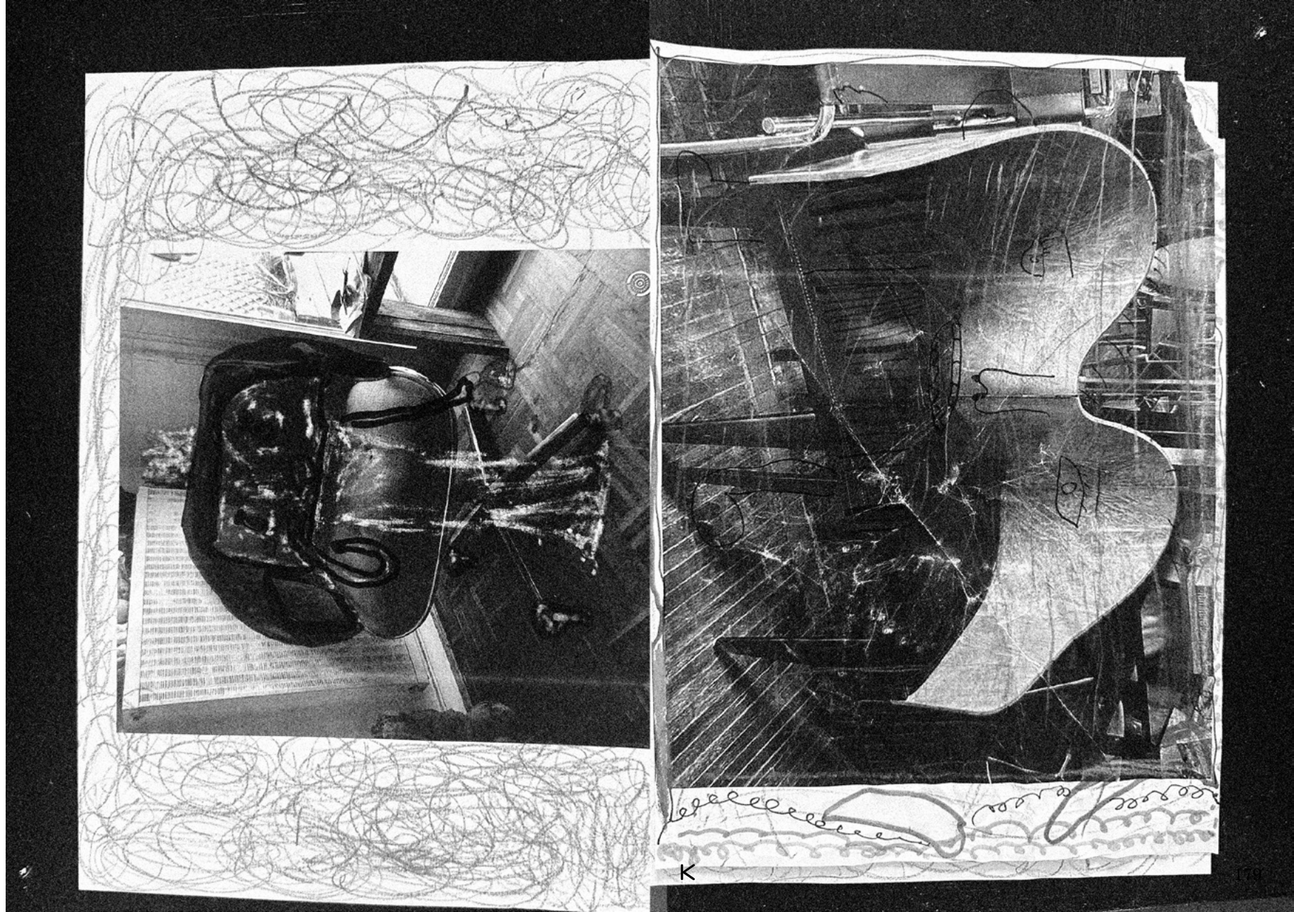
Dans les images, pourtant, je vois de la complicité. Il y a des sourires. De la gêne aussi, mais pas seulement. Que faire d'un groupe qui ne veut pas se lier ? *Rien* me regarde, dubitative. *Tout* contemple *Rien* et lui fait un signe de la tête. *Tout* et *Rien* se rapprochent

l'une de l'autre,
mettent leur costume
prennent le micro
et chantent, yeux dans
les yeux:

Être ensemble
ici là
c'est déjà un nous
c'est déjà là
c'est trop tard
toi et moi
on existe
déjà

même dans l'appréhension du regard de
toi
sur moi
de moi
sur toi
réalités lointaines, peut-être si proches, sûrement.

Finalement
raconte moi une histoire
de ce nous
toi et moi.









Entretien d’Alexandra Goullier Lhomme par Cécil Serres

Cécil Serres La première question, ce serait à propos du titre *Jamais tranquilles*. Je voulais savoir ce que ça t'inspirait et comment tu l'as reçu quand je t'ai parlé du projet. Comment il dialogue, pour toi, avec ta pratique contemporaine de curatrice ?

(Pour illustrer ma question, il est bientôt 15 h et j'ai toujours pas eu le temps de faire pipi...)

Alexandra Goullier Lhomme Quand j'ai reçu ton titre, j'ai souri. Parce que je me suis dit : c'est complètement toi. Je te connais depuis quelques années maintenant — nos collaborations, notre amitié — et ce titre, je l'ai trouvé juste, à ton image. Ce projet est particulier : tu m'as partagé combien la classe, les enfants, et même les discussions avec Charlotte, l'enseignante, t'avaient un peu « renseignæ sur toi-même ». Comme une manière d'accepter, et d'assumer ta neurodivergence, publiquement, mais aussi intimement.

Ce titre, *Jamais tranquilles*, parle autant de ta pratique artistique que de ton comportement personnel : une grande générosité, une énergie débordante, parfois trop, mais toujours sincère. Et puis, il colle parfaitement aux enfants et à ce que tu leur as proposé. Les ateliers partaient dans tous les sens : couture, dessin, sculpture… Tu ne les as pas laissé·es tranquilles ! C'était foisonnant, vivant, un vrai échange. *Jamais tranquilles*, c'était tout le projet. Même la restitution dans une patinoire, ça dit quelque chose de ça : le mouvement, la glisse, l'effort pour tenir debout, avancer sans vraiment s'arrêter. Quelqu'un m'avait dit un jour que j'étais « comme sur une patinoire à faire du surplace » : tu dépenses une énergie folle juste pour ne pas tomber. Ça m'a marquée. Et c'est aussi ce que je ressens dans ma pratique curatoriale. En tant que commissaire indépendante, on n'est jamais tranquille.

Tu as toujours quatre feux allumés en même temps, et tu pries pour qu'aucun ne s'éteigne pendant que tu en allumes un autre. C'est épuisant, mais aussi grisant. Aujourd'hui, j'ai envie d'apprendre à assumer ce « jamais tranquille » autrement : peut-être en allumant moins de feux à la fois, ou en posant une pancarte sur la porte de temps en temps : « laisser Alex tranquille. » Ce titre, je l'adore. C'est aussi une ode à la divergence, à nos fonctionnements non linéaires, voire atypiques, à cette intensité parfois inadéquate qui fait aussi notre force. Ce projet a été compliqué, long, parfois décourageant — mais profondément parlant. Je crois que j'aurais arrêté un autre projet dans ces conditions, mais celui-là, non. Parce qu'il me touche.

CS Tu sais que dans mon travail, j'embarque souvent l'autre, sous forme d'invitation ou d'hommage. J'aime cette idée d'équipe, un peu comme un·e réalisateur·rice qui réunit des gens autour d'un film qui devient celui de tout le monde. Mais je me demandais : toi, en tant que curatrice invitée pour Orange Rouge, comment tu vis cette tension entre le collectif et la solitude ? Comment tu fais pour créer une équipe autour de toi, tout en gardant ton espace intérieur, ton récit à toi ?

AGL C'est une très bonne question — et je crois que la temporalité du projet a beaucoup compté. Trois ans, c'est long. Il y a eu des temps forts, des silences, des attentes, des coupures dans les liens, des changements d'équipe. Orange Rouge, c'est à la fois un cadre et une structure mouvante : trois coordinatrices, une dizaine de services civiques, une équipe sans cesse recomposée. Et en parallèle, j'ai constitué une autre équipe, celle des artistes invité·es, choisi·es avec soin et discussion. C'est une des responsabilités du commissariat d'exposition : assumer seul·e, ou à plusieurs dans le cadre d'un collectif, la prise de décision de former un groupe à partir d'une suite d'individualités. À cela s'ajoutait une dernière équipe : celle constituée par chacun·e des artistes avec sa classe. Au total, plus d'une centaine de personnes gravitent autour de ce projet. Une sorte de constellation dont il faut relier tous les points, et où mon rôle consiste à trouver le point d'équilibre entre les positionnements de chacun·e, à négocier avec l'opposition de propos parfois ! Il n'est pas toujours simple d'y faire sens avec la rencontre d'univers tellement différents.

Dès le départ, je voulais explorer la performance — ce médium qui rassemble les corps, le mouvement, la présence. J'avais envie d'explorer la possibilité de mettre du mouvement dans ces classes malgré l'adolescence. Mais très vite, j'ai compris que le contexte scolaire et associatif, était aussi un terrain fragile. Alors j'ai ouvert à la fête, comme forme plus souple, plus inclusive, un lâcher prise. Et finalement, c'est le projet lui-même qui a bifurqué : il ne s'agit plus de « faire la fête », mais de comprendre ce que signifie faire ensemble.

Le collectif, c'est magnifique, mais c'est aussi une épreuve. J'ai souvent eu l'impression de jouer un rôle de cheffe d'orchestre sans partition. Et paradoxalement, plus il y avait de monde, plus je me suis sentie seule. Seule à porter le sens du projet, seule à tenir bon. C'est un projet qui soulève des questions très concrètes : la place des enfants, de la co-création, du handicap et du soin dans le milieu de l'art. Mais qui, de par toutes ces belles intentions, est un projet périlleux qui peut mettre en danger les personnes qui le traverse. *Doubles nœuds*, c'est bien ça : une série de liens à tisser et de complications à défaire, entre art, école et association. Porter ce projet a été autant merveilleux que douloureux, et mon statut d'indépendante n'a jamais résonné aussi fort. C'est un projet qui oblige à se positionner sur ce que signifie collaborer, co-créer, rencontrer, prendre soin — et j'ai dû faire de même, y compris dans le désaccord. Et dans ces moments de solitude, j'ai trouvé la distance nécessaire pour comprendre : la collaboration, c'est d'abord la rencontre — et parfois, elle n'a pas lieu.

CS Je voulais te parler de plaisir et d'envie au travail. On imagine souvent que quand on est artiste, on fait ce qu'on veut — alors qu'en réalité, il y a des moments où on n'a plus envie, ou plus la force. Sur un projet comme celui-ci, long de trois ans, j'imagine que le désir a beaucoup fluctué. Comment tu cultives, toi, cette dynamique d'envie dans ton travail, malgré la fatigue, les cadres, les contraintes ? Et comment tu reçois ces corps qu'on a faits avec la classe — ces corps vautrés, entre refus et abandon ?

AGL L'envie, pour moi, elle revient chaque fois qu'il y a du lien. Dès qu'une rencontre a lieu, dès qu'on discute, dès qu'on partage une réflexion, ça rallume quelque chose. Ce sont ces moments-là qui me font avancer, qui me nourrissent. C'est aussi ça, la beauté du métier de curatrice : ce rapport privilégié avec les artistes, cette intimité dans le doute, la recherche, la générosité.

Mais c'est vrai qu'il y a la fatigue — immense. Fatigue de devoir constamment déjouer les cadres, de travailler dans un système qui se dit ouvert mais reste empêtré dans la norme, entre la dureté du collège, et l'injonction à intégrer le monde de l'art et ses codes. Fatigue aussi de la précarité, du manque de moyen, des luttes à mener pour que le projet tienne, pour convaincre, pour que les rencontres puissent exister vraiment, en dehors de toute attente. Une fatigue intimement liée à ce projet, mais aussi plus globalement au contexte général du monde de la culture aujourd'hui : fragilisé. Alors oui, ces corps fatigués que vous avez modelés, je les comprends profondément. Ils incarnent ce moment suspendu entre le refus et la persistance. Ils sont à la fois fragiles et magnifiques. Les placer dans le cadre du patinage, c'est un geste fort : c'est détourner la norme, rendre la fatigue performative, presque héroïque. Et peut-être que là, il y a une forme de plaisir aussi — celui d'assumer nos épuisements, nos désirs fluctuants, et d'en faire matière à art.

CS Je pense que pour les enfants qui nous lisent, ça peut être intéressant de te poser la question un peu bateau mais quand même importante : est-ce que toi, quand t'étais ado, tu voulais déjà être commissaire d'exposition ?

AGL (Rires) Pas du tout. Mon parcours n'a rien de linéaire — plutôt chaotique, même. J'ai toujours eu un lien avec l'art, depuis l'adolescence, mais j'ai essayé mille chemins pour y trouver ma place. Le commissariat est arrivé un peu par hasard. D'ailleurs, je ne sais même pas si c'est une position où je resterai toujours !

Quand j'étais ado, je ne savais même pas que ce métier existait. Je viens d'un milieu loin de l'art, d'une campagne près de Besançon. À part ma mère, qui aimait un peu l'art moderne, personne n'en parlait autour de moi. J'y suis entrée un peu par élimination — parce que rien d'autre ne m'intéressait vraiment.

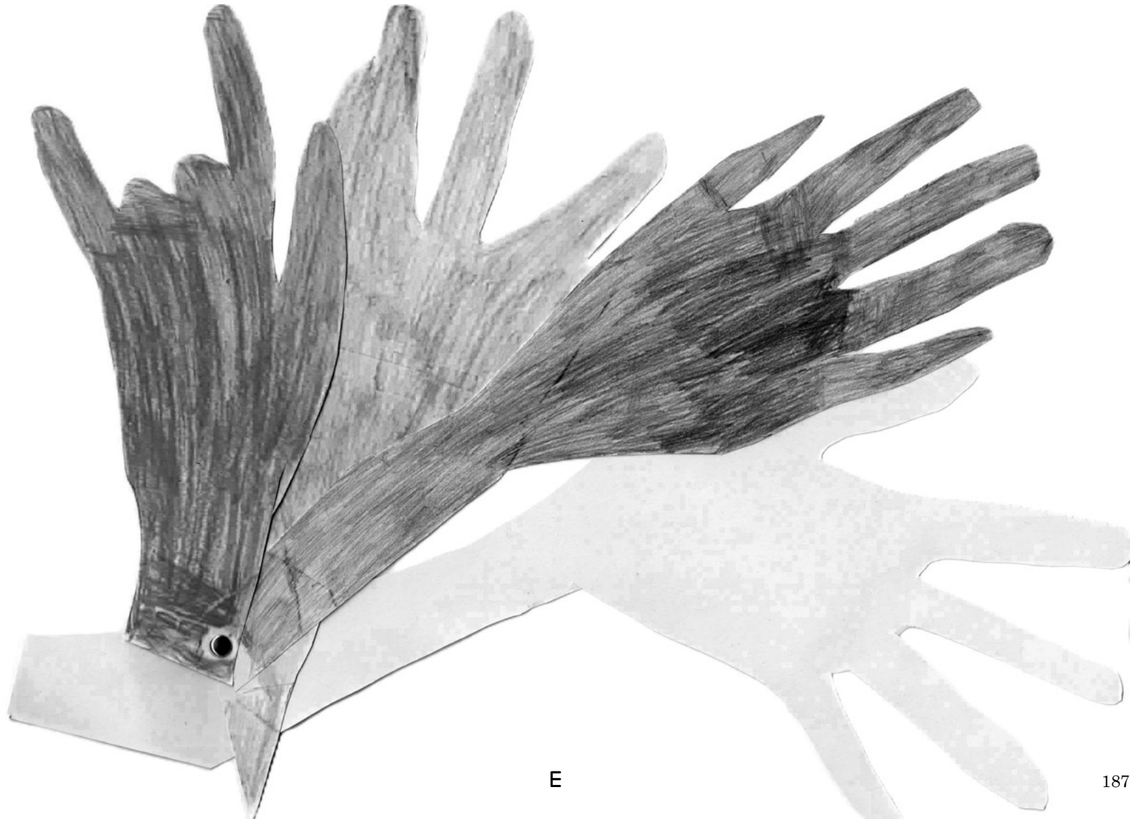
J'ai fait des études d'arts appliqués, de design de mode, puis je suis partie à New York. Là-bas, j'ai travaillé dans des ateliers, dans des galeries, j'ai été assistante d'artiste. Et c'est là que j'ai compris que ce qui m'intéressait le plus, c'était le travail des autres, leur manière de penser, de douter, de chercher. Ça me nourrissait beaucoup plus que ma propre pratique.

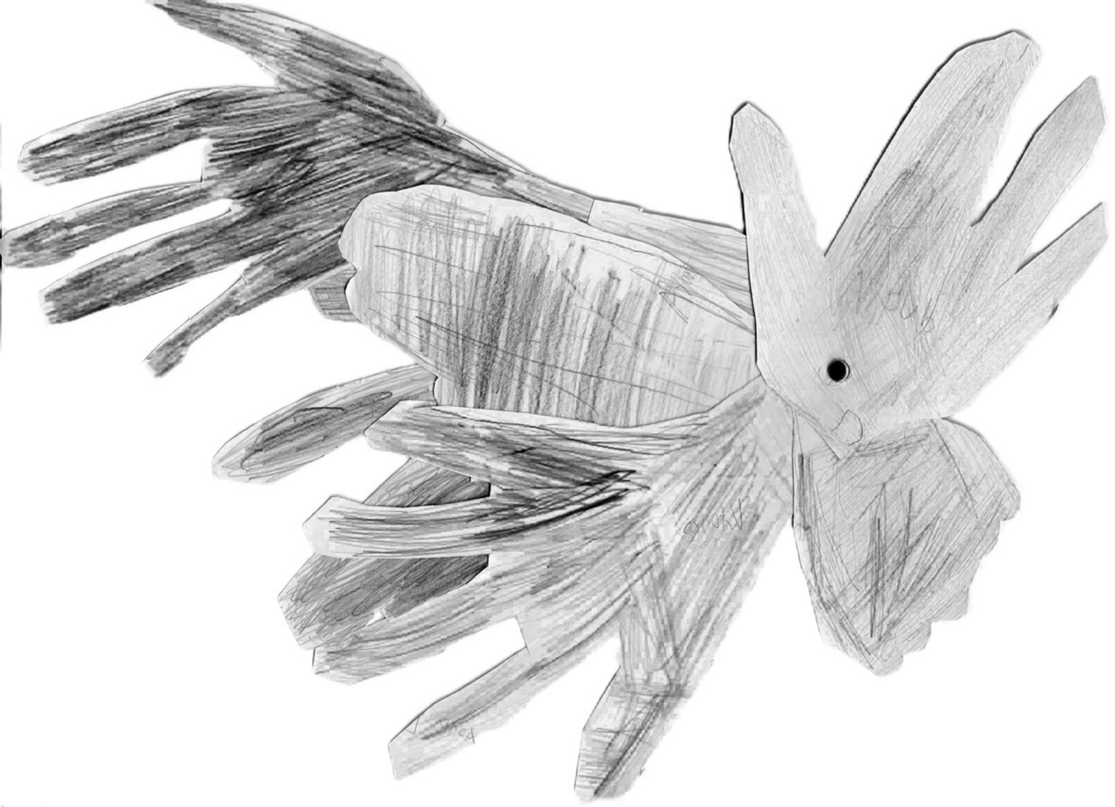
Le commissariat, pour moi, c'est ça : une forme de curiosité permanente, une envie de créer des espaces de dialogue et de confiance autour des œuvres et des personnes.

Mais c'est un métier difficile, précaire, souvent en tension avec les cadres du monde de l'art. Et c'est pour ça aussi que je trouve important de dire aux ados qu'on n'a pas besoin d'un parcours tout droit. On peut changer mille fois, se réinventer, chercher encore.

Et puis, il y a quelque chose de politique là-dedans : ce projet, par exemple, c'était aussi une manière de remettre en question la norme, de l'interroger à travers la rencontre entre des artistes qui bousculent les codes et des adolescent·es souvent mises à la marge parce qu'iels portent des formes de handicap. Et je crois que c'est important que les ados sachent qu'on peut se réinventer souvent. Trouver sa place, c'est un chemin, pas un but. La norme, au fond,

c’est juste une invention — un truc censé créer de la cohésion sociale, mais qui efface souvent la singularité. Et c’est justement ces particularités-là, ces différences, qui font le monde.





E

Adam
It seems that the pieces of metal falling from the sky have torn open black holes. Be careful—these rifts are unpredictable. You won't be able to pass until you've recovered the missing metal. Without it, the way ahead is too dangerous.

Kadiatou
On this planet, our people are eager to share their knowledge. If you're close enough, press 'X' to talk to them. They might have useful information or guidance for your journey.

Francisca
Just hop into any vehicle you find and press 'Y' to start driving. It's the fastest way to cover ground on this planet!

Alicia
Sometimes, the path ahead isn't flat. When you need to get over obstacles, press 'A' to jump. You'll find it's the quickest way to reach higher ground!

Alexielle
Lost or looking for direction? If you have a map, press 'B' to pull it up. It'll help you find your way around this place!

Christiana
Feeling tired? Press 'Start' to take a break and pause your journey. Sometimes, a moment of rest is all you need before moving forward.

PNJ



Jules
Beware of the locusts if they are in a group! They're a serious threat to anyone who crosses their path.

Celia
Have you seen the architecture around here? Those structures may look odd, but they're essential for maintaining the planet's atmosphere. Don't forget to take a closer look! You're approaching a checkpoint! It'll save your progress and provide a safe haven.

Lywen
Look out for those bundles of cash scattered around! I'm not sure what they're for, but Super Labib seems to care a lot about them. He always has a sparkle in his eye when he talks about them. Collect as many as you can—you never know when they might come in handy!

Ceden
Don't forget to interact with the endemic plants while you're exploring! Some of them can actually talk. They might share valuable information about this planet and its secrets. Just approach them and listen closely—you never know what wisdom they might offer!

Alexandre
Super Labib has some interesting friends you should meet! Each of them has unique insights that could really help you on your journey!

Christopher
You'll need to swim to explore some of the aquatic areas. Take your time and enjoy the beauty of the depths!

Philippe
The desert here is massive, stretching as far as the eye can see! It's full of hidden secrets and ancient ruins. Some of those ruins are said to hold stories from long ago—artifacts and relics that could reveal the history of this place. Make sure to explore carefully; you never know what you might find among the sands!

L



Le Parisien

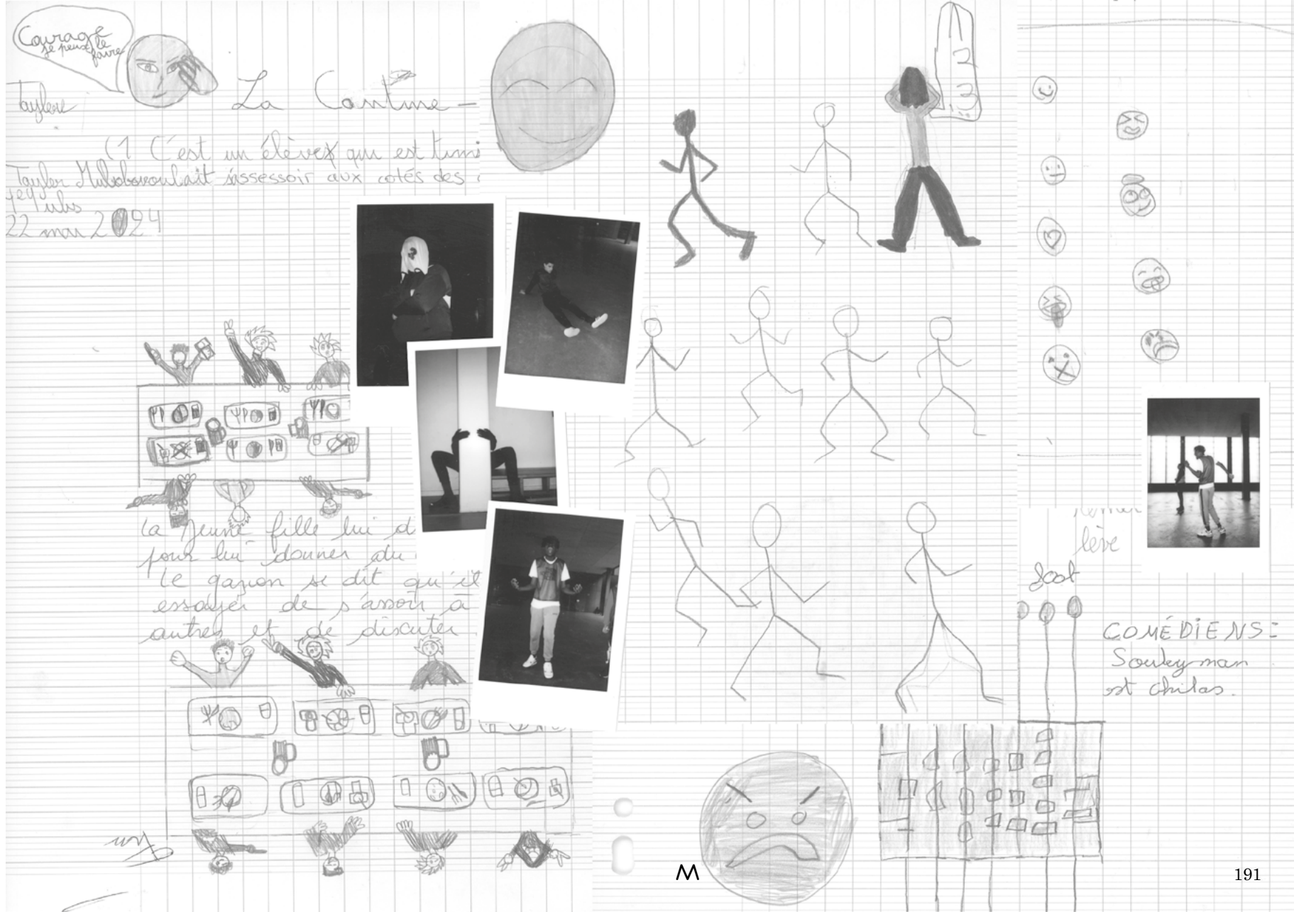
S'abonner

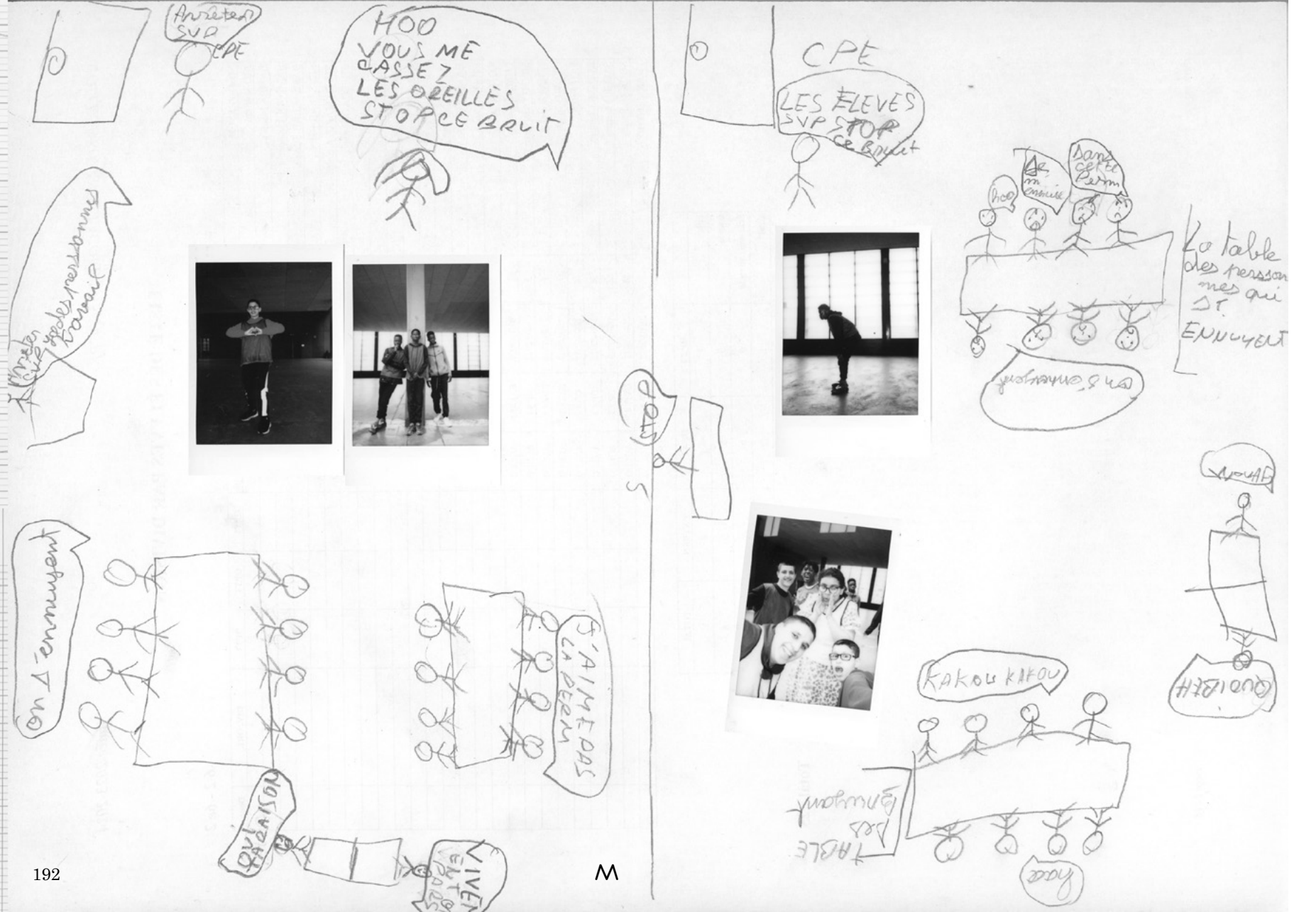
À la une | JO Paris 2024 | En continu | Paris & Île-de-France | Faits divers | Politique

Société

Ce matin les élèves d'une classe du collège de Meaux étaient devant l'assemblée nationale avec des thermomètres géants indiquant 13°.

Par le biais de l'association Orange-Rouge, l'artiste Félix Ramon a proposé à une classe de collégiens de réfléchir sur les différents moyens d'exprimer leur opinion citoyenne. Un sujet est rapidement ressorti ; durant tout l'hiver le chauffage ne fonctionnait pas dans l'école et ces adolescents de 14 ans ont passé des journées entières à étudier en manteaux et bonnets."Nous avons alors étudié les différentes possibilités d'exprimer ce mécontentement", l'idée d'aller visiter les lieux de pouvoir c'est présentée comme une évidence car ils n'avaient jamais vu l'Assemblée nationale de leurs propres yeux. Les jeunes élèves étant soucieux de leur représentation médiatique ont préféré gardé l'anonymat grâce à des masques et des costumes confectionnés par leurs soins.




Arrêtez SVP CPE
HOO VOUS ME CASSEZ LES OREILLES STOP CE BRUIT
CPE
LES ELEVES SVP STOP CE BRUIT
Kakou kakou

M



N



