





ETERNAL
GALLERY

OLIVIER MORVAN

11 JUIN 2016
24 JUILLET 2016

La Maison tentaculaire
EXPOSITION

VERNISSAGE JEUDI 9 JUIN 2016 À 18H
LES OCTROIS, PLACE CHOISEUL, TOURS
SAM & DIM — 16H À 19H
ET EN SEMAINE SUR RENDEZ-VOUS
ETERNALNETWORK.FR

Avec le soutien de la Ville de Tours, de la DRAC Centre-Val de Loire, de la Région Centre-Val de Loire, du Département d'Indre-et-Loire, et avec le concours du Crédit Mutuel, de Labomedia, de Théâtre à cru et du 108.



ATELIERS VORTEX

(This could be Heaven or this could be Hell)
GUILLAUME BOULLEY, HUGO CAPRON,
ANTOINE CHÂTEAU, HUGO PERNET,
NICOLAS ROUAH, HUGO SCHÜWER BOSS.
Exposition du 22 avril au 13 mai 2016.

Apex
PAUL DUNCOMBE
Exposition du 20 mai au
12 juin 2016.

Artiste en résidence :
MARIE JOHANNA CORNUT
Exposition du 9 septembre au
30 septembre 2016.

APÉRO MULTIPLE
Exposition de multiples édités
par les Ateliers Vortex et les
éditions Untitled du 17 juin au
26 juin 2016.

CÉCILE BEAU
Exposition du 7 octobre au
30 octobre 2016.

ADRESSE
71 - 73, rue des Rotondes
21000 - Dijon

OUVERTURE
Du jeudi au samedi + RDV
de 14h00 à 18h30

ACCÈS
Bus ligne B18
Arrêt Stearinerie

CONTACT
09 72 43 68 71
www.lesateliersvortex.com



21 LAURA

ÉDITO

PAR ORDRE D'APPARITION

- Julie Vayssière, *Vêtements pour peindre*
- Julie Crenn, *Qui a peur de la peinture ?*
- Elsa Mazeau, *Corrections d'architectures*
- Laure Jaumouillé, *Magali Sanheira – Intensités Sensorielles*
- Dossier TRÉAC
(Territoire en résidence d'éducation artistique et culturelle)
- La Vénus étoilée, *Portrait héroïque*
- Sammy Engramer, *Trans-Post-Future-Core*
- Laure Tixier, *Les étourdis – Nids d'oiseaux marins*
- Olivier Dohin & Nicolas Simarik, *Feux De Camp*
- Nadia Chevalérias, *Entretien avec François Laroche-Valière*

Couverture: Thomas Fontaine, *Victoria*, 2012, (tube néon, tessons de bouteille de bière), 120cm de diamètre. ©photo: Cécillia Philippe.



Comité de rédaction: Jérôme Diacre, Nadia Chevalérias, Sammy Engramer, David Guignebert, Ghislain Lauverjat.
Coordination: Sammy Engramer
Graphisme: Matthieu Loublier
Correction: Éléonore Espargillière
Administration, Publicité: Groupe Laura, 10 place Choiseul, F-37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr

Issn 1952-6652 / 48 pages / 1200 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16 euros
Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours,
du Conseil Régional du Centre et de la DRAC centre.

Didier Lamandé nous a quitté le 2 octobre 2015. Emporté par un cancer fulgurant, il incarne le parcours exemplaire d'un programmateur indépendant et breton. Au cours de sa carrière il n'a pas cessé de défendre des expressions contemporaines libres, ironiques et décomplexées. Cet homme curieux et attentif a fait front contre vents et marées malgré nos politiques culturelles molles et frileuses; malgré les vues courtes des parents d'élèves suivies des replis spéculatifs de nos directeurs de centres d'art; malgré les tristes avancées d'un art international réactionnaire et conservateur; malgré nos élites et nos élus déconnectés des réalités contemporaines.

Didier Lamandé exerça son activité durant 21 ans à la Galerie du Dourven, un lieu public où la grande véranda ouvre sur une mer céleste qui fait pâlir le lapis-lazuli ainsi que l'outremer. La pointe du Dourven n'a jamais manqué d'air ni emprunté d'oxygène. Des embruns vifs et iodés imprègnent les ifs contractés et les pins pénitents. D'invariables revers de Manche rejettent le plat de coquilles roses sur un sable brodé d'écumes. Des colonies de moules et de bonnets chinois se pressent et s'intercalent dans des filons de dolérite. Poli par les parfums des cardamines et des ancolies le granit argenté s'enracine dans la baie. Puis un dernier soupir, et notre homme part regagner la fine cicatrice qui scelle le ciel et la mer.





Qui a peur de la peinture?

JULIE CRENN

LA PEINTURE N’EST PAS FAITE POUR DÉCORER LES APPARTEMENTS. C’EST UN INSTRUMENT DE GUERRE OFFENSIVE ET DÉFENSIVE CONTRE L’ENNEMI.

Pablo Picasso

Le titre de l’article fait référence à une série de peintures réalisée entre 1966 et 1970 par Barnett Newman : *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue*. Sans avoir peur du rouge, du jaune et du bleu, la scène française semble craindre l’éternel retour de la peinture qui n’en finit plus de mourir et de renaître. Une crainte mêlée d’une excitation et d’une fascination. Mais alors, qui a peur de la peinture ? Et pourquoi ? La peinture figurative bénéficie d’un statut complexe. À la fois vénérée et rejetée, elle pose non seulement la question de la figure, mais aussi de l’Histoire. Le spectre du retour à l’ordre.

Contrairement à la peinture abstraite, la peinture figurative souffre d’une histoire qu’il nous faut régler et dépasser. La représentation de la figure ou de l’objet n’est pas forcément synonyme d’un « retour à l’ordre ». En France, la figuration génère un malaise, une revendication, un questionnement. Elle ouvre des espaces narratifs et critiques nécessaires pour briser un espace aseptisé, consensuel et silencieux. Il existe en effet un rapport complexe entre la France (son Histoire et sa scène artistique) et la peinture – un rejet de la peinture (un médium auquel on affuble un ensemble de stéréotypes, il est par exemple considéré comme « bourgeois » parce qu’il habille facilement les intérieurs des collectionneurs) et un rejet plus spécifique de la peinture figurative qui, en France, rappelle une période trouble de la création artistique : le Retour à l’Ordre. Une tendance artistique qui est née à la fin de la Première Guerre mondiale qui a traumatisé un continent, avec des millions de morts et des pays à reconstruire. Il s’agissait alors de retrouver des repères. On ne peut cependant pas isoler ce mouvement des tendances fascistes qui grouillent et finissent par pleinement éclore dans les années 1930. Le Retour à l’Ordre apparaît aussi comme une réaction aux mouvements avant-gardistes comme Dada ou le Surréalisme qui ont mis à mal les traditions et les codes de la représentation. Face à la déconstruction moderne et face à la peur de l’abstraction (qui écarte de manière radicale la représentation humaine au sens propre), de nombreux artistes (Picasso, Derain, Braque, Mies van der Rohe, De Chirico ou encore Carlos Carra) ont modifié leurs approches en revenant vers des modèles classiques et des valeurs explosées par les avant-

gardes, comme l’ordre, le génie artistique, la tradition académique, la hiérarchie, la beauté idéale, l’autorité des formes et des corps. Par conséquent, depuis les années 1920, il existe une méfiance envers la figuration. Après la Seconde Guerre, elle devient inenvisageable, la figure humaine n’est plus représentable du fait du traumatisme collectif. Elle réapparaît petit à petit, sous différentes formes. Elle trouve alors une place importante dès les années 1950 avec la nouvelle figuration, puis avec la figuration narrative (Valerio Adami, Henri Cueco, Jacques Monory, Bernard Rancillac, Gilles Aillaud ou encore Christian Babou) ou le nouveau réalisme (Martial Raysse, Raymond Hains, Niki de Saint Phalle ou Jacques Villeglé). La scène française oppose systématiquement la peinture abstraite et la peinture figurative. Pourtant, l’une se nourrit de l’autre, loin d’être irréconciliables, elles constituent différentes approches de la représentation. Les oppositions ne sont pas toujours constructives.

CONDITIONS DE LA RÉAPPARITION

La peinture figurative semble émerger lorsque la société est troublée et nécessite à la fois un sentiment de reconstruction et un besoin collectif de retrouver des repères. Les artistes ne vivent pas en marge de la société, de son actualité et de son histoire, les œuvres apparaissent alors comme les symptômes d’une époque. Depuis la crise économique survenue en 2008, nous avons parallèlement assisté à une résurgence de la peinture figurative. Les artistes, âgés entre 25 et 35 ans, se sont emparés d’images d’archives, de captures d’écran, ont fouillé dans les livres, les archives issues de différentes institutions, ils se sont lancés dans une quête, celle de leur histoire, personnelle et collective. Nous avons assisté et continuons à assister à une reprise en main de la figuration qui est aujourd’hui un prétexte pour creuser les questions de l’intime, du politique et une manière de se saisir des heures sombres de l’histoire européenne. La figuration, telle qu’elle est actuellement comprise et mise en œuvre, participe d’une mise au point avec le récit d’une histoire collective dont plusieurs chapitres restent troubles voire

inexistants. Il y a donc une volonté de confrontation critique de la part des artistes. Nous rencontrons, en France, un malaise avec notre histoire récente, de nombreux sujets restent tabous (notamment la Collaboration et la guerre d’Algérie). Depuis une dizaine d’années, de nombreux peintres reformulent une peinture d’histoire nourrie d’une réflexion sur le présent comme sur le passé. Considérée comme un genre majeur, le plus noble, situé en haut de la hiérarchie des genres picturaux, la peinture d’Histoire consiste à représenter une scène religieuse, mythologique, historique, allégorique qui va participer d’un commentaire sur la société contemporaine en soulignant une dimension critique ou morale. Elle est un prétexte pour glorifier, pour moquer ou pour dénoncer une personne, une décision, un acte, un évènement, une situation sociale et politique. Elle est une peinture politique puisqu’elle donne à voir des éléments symptomatiques d’une époque précise. Nous connaissons ainsi tous les morceaux de bravoure techniques et stylistiques réalisés par des peintres devenus mythiques comme Uccello, Breughel, Rubens, Ingres, Courbet, Delacroix, Poussin, Goya, Vélasquez pour les périodes plus anciennes et Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann, Zoran Music ou encore Pablo Picasso pour les modernes. Nous notons au passage que la peinture d’Histoire semble être une affaire d’hommes…

Après la Seconde Guerre Mondiale, la peinture d’Histoire s’essouffle en France, la représentation du monde en marche est difficile. C’est principalement depuis les années 1980, que nous voyons renaître un intérêt manifeste pour l’histoire ou l’actualité par les peintres. Si certains artistes reviennent sur l’histoire contemporaine, d’autres s’imposent comme des témoins de leur époque. Si la présence est constante, la manifestation de la peinture d’histoire connaît des essoufflements et de soudaines résurgences. Depuis le début des années 2000, avec une réapparition plus forte de la peinture figurative sur la scène française, nous assistons également à un retour de la peinture d’histoire. Les plus jeunes générations d’artistes fouillent dans l’actualité, mais aussi dans les images et les documents du passé lointain et récent pour témoigner du présent, d’une histoire personnelle et collective.

LA QUESTION DES ARCHIVES / GIULIA ANDREANI

De nombreux peintres s’approprient les images d’archives pour non seulement revenir sur un évènement de l’Histoire, mais aussi s’exprimer sur la société actuelle. Gerhard Richter reste une référence incontournable



Beneyton, Julien, *L’œil du tigre - Sur le ring 5*, Peinture acrylique sur bois, 115 x 82 cm, 2015.

sur ce terrain. Dans son sillon s’inscrit l’œuvre de Giulia Andreani, une artiste italienne qui travaille à partir d’images d’archives pour nous livrer sa propre lecture de l’Histoire avec un grand H. Elle est une peintre-chercheuse, lorsqu’elle définit un sujet, une problématique, elle passe des heures à fouiller : les livres dans les bibliothèques, les moteurs de recherche sur Internet, les cartons et les dossiers empilés dans les services d’archives de telle ou telle institution ou encore, plus modestement, les albums photo de famille. Le travail de fouille donne lieu à une récolte d’images soigneusement sélectionnées. Les images sont imprimées, photocopiées puis transposées sur la toile ou le papier. La transposition n’est pas fidèle, l’artiste adopte une vision interprétative et critique des images. Ces dernières sont peintes au moyen d’une couleur unique : le gris de Payne. Une couleur liée à un courant mineur de la peinture, l’aquarelle. Ce choix témoigne d’une volonté d’aller à rebours des tendances et du temps. Elle formule ainsi une relecture l’Histoire, en n’empruntant pas ses chemins battus, bien au contraire, elle l’aborde de biais pour en donner de nouveaux éclairages. Elle travaille à partir d’images d’archives peu relayées dont la transposition critique nous amène à penser l’Histoire autrement. Nous connaissons les visages des dictateurs, leurs portraits photographiques sont imprimés dans tous les livres d’histoire, mais nous connaissons moins leurs visages adolescents. L’artiste a réalisé deux séries de huit peintures :

huit portraits de dictateurs en devenir, huit portraits de leurs futures épouses. Elle questionne ainsi la trajectoire individuelle, les choix que nous faisons et les positions que nous prenons. Dans le même esprit, elle réalise une série de peinture intitulée *Daddies*, où les généraux d’Hitler sont présentés non pas comme des chefs militaires ou bien des bourreaux, mais comme de bons pères de famille. Les images dotées d’une aura « Kennedienne », sont troublantes, voire perturbantes. Comment ces hommes et ces femmes, ces familles d’apparence normale et bienveillante, ont pu être à l’initiative d’une des plus grandes machines meurtrières de l’histoire ? D’une autre manière, en 2013 elle réalise le portrait de Margaret Thatcher tenant sous ses bras deux nouveaux nés emmaillotés. Son visage est crispé, son sourire est forcé. La dame de fer, qui inaugure alors une maternité, n’est apparemment pas sensible à la venue au monde des futurs citoyens britanniques. Giulia Andreani retourne les images de propagande pour en faire de véritables instruments critiques envers des sociétés qui ne semblent pas avoir retenu les leçons de leur propre Histoire. Elle veille aux images : leur rôle, le discours qu’elles véhiculent et leurs répercussions normées sur l’imaginaire collectif.



Lucien Murat, *Evil Boss*, 240 x 200 cm. Acrylique sur canevas chinés, 2016.

MOUVANCE EXPRESSIONNISTE / LUCIEN MURAT

Les peintures de Lucien Murat sondent la part obscure de l'histoire et du présent à travers la création d'allégories violentes et écorchées. L'artiste peint le chaos au moyen d'un style et d'une technique inédits. Il met en scène un monde post-apocalyptique où l'humanité et tout ce qui la définit se sont évanouis. Que reste-t-il alors ? Une société d'êtres monstrueux, hybridés, mi-organiques, mi-mécaniques, des anges hallucinés, des terroristes aux yeux exorbités, des animaux enragés ou encore des soldats dont les squelettes rians rodent autour des incendies. Son imagerie ultra-violente, grotesque et monstrueuse se mêle à un tout autre type d'images : les scènes brodées sur canevas. Nous y rencontrons ainsi une nature morte où un bouquet de fleurs est joliment agencé dans un vase, un troupeau de vaches paissant tranquillement dans un champ, une odalisque se languissant dans la soie, un cavalier chevauchant fièrement, des biches dans une forêt. Pour donner forme au chaos, l'artiste articule les contraires.

Les broderies sur canevas font partie des souvenirs d'enfance de Lucien Murat, qui, depuis quelques années, s'emploie à les récolter, les associer et les coudre entre elles. Ensemble, les canevas forment un patchwork où des scènes, des figures et des sujets sont combinés pour devenir le support de la peinture. L'artiste recouvre les œuvres brodées de colle transparente et peint par-dessus les motifs. Si la peinture est synonyme

d'invention et de liberté, le canevas, du fait de son cadre technique, ne laisse aucune place à l'improvisation. Il peint à partir des éléments existants dont il étire le dessin original, multiplie les motifs, augmente les scènes ou détourne les sujets. Alors, les motifs intrusifs, paranormaux et anatomiques envahissent la douceur et le calme des scènes bucoliques. Deux imageries se rencontrent pour donner naissance à des compositions où le chaos, l'absurde, l'ironie et l'humour s'entrechoquent. Il existe un point de frottement entre deux traditions, celle de la peinture et celle de la tapisserie, qui sont deux médiums d'Histoire. Ils traversent les époques et les civilisations pour restituer les images des événements (majeurs et mineurs) de l'histoire humaine. Lucien Murat s'inscrit dans cet héritage artistique. Son iconographie débridée et burlesque participe à la construction d'une mythologie nouvelle ancrée à la fois dans le passé et l'actualité. Une mythologie nourrie d'une hyperviolence et d'une confusion inhérentes à notre société amnésique et boulimique.

RELIRE L'HISTOIRE COLONIALE / KEHINDE WILEY

L'utilisation et le déplacement de l'histoire de la peinture opéré par Kehinde Wiley engendrent un discours critique porté sur le récit de l'histoire coloniale. Selon quel point de vue est-elle envisagée, écrite et représentée ? Par qui ? Pour qui ? Le déplacement des modèles permet aussi une réflexion portée sur les conséquences de l'histoire coloniale

sur la représentation noire. De l'autre côté de l'Atlantique, Kehinde Wiley s'est d'abord fait connaître pour ses portraits de personnalités issues de multiples univers (musique, sport, arts), mais aussi d'inconnus rencontrés dans les rues de Harlem. Pour ses productions, il s'inspire de la peinture classique en revendiquant un héritage pictural européen : Titien, Bronzino, Van Dyck, Rubens, Ingres, Raphaël ou Gainsborough. S'il a récemment réalisé une série de portraits de femmes, ses modèles sont généralement des hommes (qu'il nomme ses *boys*) qu'il met en scène au creux de décors surchargés, baroques et floraux. Seuls ou à plusieurs, ils adoptent des postures royales, voire impériales. Les yeux toujours fièrement tournés vers le regardeur, ils posent de manière arrogante, hautaine et majestueuse. Lorsque Kehinde Wiley réinterprète des œuvres historiques, ses *boys* prennent la place de figures bibliques, de femmes, de rois, de nobles ; ainsi l'absence de représentation du corps masculin noir est mise en évidence. Il ne se contente pas de réutiliser les modèles historiques, puisqu'il en propose une lecture métissée et actuelle. En effet, si l'iconographie trouve sa source dans l'histoire de l'art européen, les vêtements et les décors proviennent de la mode (notamment de la culture hip-hop), du quotidien des modèles ou encore des cultures avec lesquelles l'artiste dialogue.

Depuis 2007, Kehinde Wiley élargit son champ de recherche à la diaspora noire et aux visages de la mondialité. Il débute un projet d'ampleur intitulé *World Stage* en voyageant successivement en Chine, au Brésil, en Inde, au Sri Lanka, en Israël, au Nigéria et au Sénégal. Dans chacune de ces aires culturelles, il procède à des castings sauvages pour photographier des hommes qui incarnent la jeunesse de leurs sociétés. Avec un naturalisme déconcertant, il s'attache à une représentation fidèle de leurs vêtements, des motifs textiles récoltés sur place, tout en les transposant à une tradition picturale européenne. En 2012, il revient sur l'histoire coloniale française en se rendant sur place. Il traverse différents pays : Tunisie, Maroc, Gabon, Congo et Cameroun. Du Maghreb à l'Afrique Noire, il va à la rencontre d'une jeunesse plurielle. Après une observation attentive des chefs-d'œuvre du Louvre, il demande aux *boys* de poser selon les peintures ou sculptures sélectionnées. Il active ainsi une déconstruction non seulement d'une vision orientalisante, mais aussi des modèles eurocentrés. Sous leurs aspects chatoyants et grandioses, les portraits s'attaquent à différentes problématiques liées au genre, à l'identité et à la représentation. En métissant les codes d'une histoire de l'art occidentale où la figure noire fait défaut et ceux d'une diaspora multiculturelle, il critique et complète une imagerie collective où les discriminations et les exclusions prévalent sur la diversité, le droit à la différence. Il fait de ses *boys* les icônes visibles et vivantes du XXI^{ème} siècle.

REVISITER LES MODÈLES / JULIEN BENEYTON

La peinture d'histoire correspond à la photographie d'une époque. Le terme photographie est sciemment employé, le médium photographique est souvent constitutif du processus de création des peintres. Julien Beneyton s'inspire de l'art ancien pour peindre ce qui l'entoure : son milieu, ses proches, ses rencontres, ses voyages. Il se présente comme un peintre « témoin de son époque ». Depuis une quinzaine d'années, il documente son environnement immédiat : la rue, les quartiers populaires, le métro, le marché, les manifestations, l'architecture, les habitants et les ambiances. Il se nourrit de tout ce qui lui parvient quotidiennement. Les photographies sont ensuite transposées au pinceau sur un support en bois ou bien sur papier. La restitution est minutieuse, mais pas vraiment fidèle. L'artiste procède à des associations d'éléments, il modifie les expressions ou les attitudes. Il recompose les scènes dont il conserve cependant chaque détail d'une manière quasi chirurgicale : la texture d'un vêtement, le grain de peau d'un visage, la lisibilité d'une plaque d'immatriculation, le corps d'un insecte ou le reflet d'un paysage dans les verres d'une paire de lunettes de soleil. Des poils sur les bras au ventre

tombant, tout y est à lire et à décrypter. Le temps de la peinture apporte un soin à l'image, une réflexion sur sa construction et sa portée, un corps à corps qui dissone avec une boulimie visuelle à laquelle l'artiste se refuse. Aux scènes urbaines s'ajoute un travail de portraits de ses proches, d'inconnus, d'amis, d'artistes rencontrés, de personnalités marquantes. Au fil des voyages et des échanges, la galerie des portraits s'étoffe. Avec un style réaliste, un trait fin, un travail de la lumière et une palette prononcée, il représente ses contemporains issus de domaines pluriels. En ce sens, il s'inscrit dans une histoire de la peinture, en étudiant avec fascination et respect ses maîtres absolus tels que Brueghel ou Van Eyck. À l'image de Gustave Caillebotte ou d'August Sander, il porte un regard attentif et sincère sur la société dans son ensemble en présentant aussi bien les acteurs de la scène hip-hop en France et aux États-Unis, les maraîchers, les livreurs, les sportifs, les agriculteurs que les personnes sans-abri. La dimension sociologique de sa peinture le rapproche des esprits de Delacroix et de Courbet. Julien Beneyton n'envisage pas la peinture en dehors de la société, bien au contraire, elle témoigne de son temps, de réalités complexes auxquelles il s'attaque de manière frontale et décomplexée.

À travers quatre exemples, Giulia Andreani, Lucien Murat, Kehinde Wiley et Julien Beneyton, il nous est possible d'envisager la peinture figurative (européenne et américaine) du point de vue de l'Histoire. Sans visée moraliste et sans la volonté de porter des valeurs spécifiques de l'art, les quatre artistes étirent et renouvellent un genre traditionnel dont les codes évoluent selon les époques. Ici, la figuration est vectrice d'un point de vue critique, d'une relecture d'un récit, d'un modèle, d'une École ou d'un mouvement. La peinture, nourrie des images d'une actualité continuellement bouleversée et d'une histoire contemporaine traumatisante, prend part au récit de l'Histoire, passée et en cours.



Giulia Andreani, *Daddy #4*, acrylique sur toile, 80 x 60 cm. 2013. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Maia Müller.



MAGALI INTENSITÉS SENSORIELLES SANHEIRA

LAURE JAUMOILLÉ

L'œuvre de Magali Sanheira trouve son origine dans un désir qui vient du corps, celui de toucher, de manipuler des matériaux, mais aussi d'expérimenter diverses formes de perceptions. Selon un système de correspondances sensorielles, l'artiste produit la rencontre entre les régimes du visuel et de l'acoustique. Audiophile, c'est la musique qui l'a conduite à la création artistique. Celle-ci élabore des formes délicates et pourtant souterraines, des agencements empreints de tendresse mais aussi d'allusions poétiques et mythologiques.

En collaboration avec Gaël Angelis, Magali Sanheira met en œuvre le duo musical «Carbon Sink». Explorant les résonances de la matière, les deux musiciens mettent à l'épreuve différents matériaux selon une instrumentation protéiforme. Inspirés par un imaginaire de la fin des temps, ces derniers tendent vers des environnements sonores immersifs, produisant une multitude de perceptions aux accents psychédélics. La pratique musicale de Magali Sanheira est imprégnée de différentes influences, celle de la musique concrète et électroacoustique initiée par Pierre Schaeffer, mais aussi celle de la musique industrielle qui apparaît au milieu des années 1970. On trouve parmi les sources de l'œuvre de Magali Sanheira l'héritage de la musique Noise et les croisements que ce courant entretient avec l'histoire de l'art.

L'artiste développe en outre une pratique sculpturale caractérisée par la mise en tension d'éléments fragiles et raffinés

qu'elle manipule avec soin, tout en élaborant un système de références sous-jacentes. Le plus souvent, ses œuvres sont issues de la rencontre fortuite avec des objets abandonnés auxquels elle voue une attention particulière. *Antigone* (2004), l'une des premières installations de Magali Sanheira, est constituée d'un papier tendu sur châssis sur lequel une étoile apparaît progressivement sous l'effet d'une projection lumineuse. On y observe l'émergence progressive d'une scène de tragédie, celle-ci accueillant Antigone, debout, seule face au monde, face à Créon, toute pleine de la conscience de la mort à laquelle elle se voit destinée. L'œuvre apparaît comme le réceptacle du drame à venir, celui qui conduit Antigone à sa fin irréductible. Cet imaginaire issu de l'antiquité trouve des prolongements au fil des sculptures élaborées par l'artiste.

Médée, ou la part logique de la passion (2005) se compose de trois tables aux formes destinées à s'imbriquer les unes dans les autres. Ornées de dentelle noire, leurs bordures convoquent un imaginaire érotique et cruel. Tandis que l'artiste se réfère au personnage mythologique de Médée, la séparation des tables évoque la rupture du lien rattachant celle-ci à la figure de Jason. Nous voici sur la voie d'une autre sculpture de Magali Sanheira. En 2005, celle-ci réalise une œuvre conçue comme le portrait de l'une des trois Gorgones de la mythologie grecque, Euryale. Oscillant entre bouclier et médaillon, une plaque d'acier se trouve suspendue de manière à ce que sa pointe touche le sol, point à

partir duquel du sang s'écoule lentement. Emblème des déformations de la psyché, la gorgone se révèle être une créature fantastique et malfaisante. La folie érotique et meurtrière d'Euryale laisse bientôt place à un monde pétrifié.

Avec *Survivance* (2009), Magali Sanheira semble faire allusion à un environnement déserté par l'homme, lieu d'une célébration de la fin des temps. Une surface de béton noir se trouve associée à un miroir, tandis qu'un circuit électronique agissant comme un capteur induit un système par lequel le son contrôle la lumière. Selon les mots de l'artiste, nous voici en présence de « bruits d'insectes, d'oiseaux, de pluie, et d'ultrasons convertis de chauves-souris provenant de la forêt Amazonienne ». Le scintillement d'une lumière noire y apparaît comme la seule trace d'une survivance humaine possible : quel est l'horizon de notre avenir terrestre ? Toute réponse à cette interrogation reste en suspens. En 2012, l'artiste réalise une œuvre constituée d'un crâne humain accroché au mur dans un rectangle de laque blanche, dont l'intérieur est recouvert de feuilles d'or. Intitulée *We were hungry before we were born*, celle-ci est apparentée à une vanité, ouvrant la voie à une pensée existentielle, une rêverie sur la finitude de notre existence, rehaussée d'un raffinement qui évoque, malgré tout, la continuité d'une vie humaine.

Le questionnement ontologique qui sous-tend la pratique de Magali Sanheira trouve un prolongement dans une inspiration que l'on pourrait assimiler à une quête

Magali Sanheira, *Making Circle #6*, Cimaïse inclinée, charbon, microphones, diffusion audio, 2015. Production Frac Franche-Comté - © photo : Blaise Adillon



d'éternité. *Fleur bleue et rose blanche* (2013) associe la forme d'un Ikebana japonais à la rencontre entre deux récits ; celui de la «Rose Blanche» des résistants munichois au régime nazi, et celui du personnage Heinrich von Offerdingen, protagoniste du roman inachevé de Novalis. Cet emblème du romantisme allemand, associé à celui de la résistance suicidaire de Sophie Scholl ouvre un imaginaire binaire. La fleur bleue et la rose blanche – réunies par l'aiguille de l'ikebana - y apparaissent sous la forme d'une superposition de différentes temporalités, unifiées par la recherche d'un absolu.

L'œuvre de Magali Sanheira est habitée par le développement d'une multitude d'expériences sonores, donnant lieu à l'émergence des notions de «dessin, de sculpture et d'exposition amplifiés». Les formes plastiques émergent parallèlement à l'expérimentation de leurs qualités sonores. L'artiste installe des micros à l'intérieur des cimaises de l'espace qui l'accueille, invitant le spectateur à percevoir la dimension visuelle de l'exposition et, de manière simultanée, son équivalent sonore. L'œuvre intitulée *À travers elle* (2010) se compose d'une lame de scie circulaire, reproduite à grande échelle et installée au travers d'une cimaise inclinée. L'environnement acoustique de l'objet se trouve amplifié pour être diffusé en direct dans le lieu d'exposition. Magali Sanheira rend hommage à cet outil tout comme au paysage industriel dont elle l'a extrait. Emancipée de sa fonction originelle, la lame de scie induit le sentiment d'une violence mais aussi d'un trouble sensoriel, accentué par l'inclinaison du mur qui la porte.

Une série de dessins datant de 2014 se trouve réunie sous le titre *Nature Amplifiée*. Réalisés à partir d'éléments naturels, ces derniers convoquent des feuilles d'arbres ou des écorces, tandis que l'artiste y ajoute des éléments à l'aide d'encre et d'aquarelle. La spécificité de ces œuvres réside dans l'enregistrement des sons de leur réalisation. Portant un casque, l'artiste effectue ces dessins dans un état d'immersion, plongée dans une réalité tout à la fois visuelle et sonore. Une fois achevées, ces œuvres «amplifiées» révèlent leur réalité graphique, associée au son de leur réalisation. Cette caractéristique majeure de la pratique de Magali Sanheira trouve une extension dans de nombreuses œuvres à venir.

Depuis 2010 et jusqu'à aujourd'hui, l'artiste développe un processus créatif intitulé *Making Circle*. La première occurrence de ce procédé apparaît comme un objet vidéo. Debout face à une cimaise, Magali Sanheira trace de manière répétitive un cercle au charbon dont la forme d'abord épaisse s'amenuise, à la manière d'un voyage à rebours dans le temps de l'action. Le son de l'intervention, retranscrit de manière simultanée, tient une place centrale dans la perception de l'œuvre. Par la suite, *Making Circle* prendra la forme d'une performance, dont l'enregistrement sonore perpétue l'évènement par sa diffusion dans l'espace, tandis que la poussière de charbon accumulée au sol tient lieu de trace de l'intervention originelle. Évoquant une matérialisation de l'infini, la sphère de charbon rejoint aussi la pensée de l'absurde caractéristique du *Mythe de Sisyphe* tel que dépeint par Camus. L'œuvre invite à un questionnement existentiel, entre quête d'absolu et conscience d'une certaine vanité de l'existence. La rencontre entre forme visuelle et résonance musicale se décline par la suite selon différents protocoles.

Magali Sanheira développe en outre une œuvre vidéo associant un corpus d'images à leurs répercussions sonores. *Ode au métal* (2011), réalisé en collaboration avec Gaël Angelis, est inspirée par une citation de l'architecte Jacques Kalisz¹. Les deux artistes recueillent des éléments visuels et sonores issus de l'ancienne école d'architecture de Nanterre: murs, toits, sols, charpentes, vitres... Dans le prolongement de ses œuvres précédentes, Magali Sanheira met en œuvre une «architecture amplifiée». En résulte une expérience bruitiste singulière, au croisement entre musique organique, concrète et industrielle, associée à une déambulation au travers des ruines de ce bâtiment délaissé.

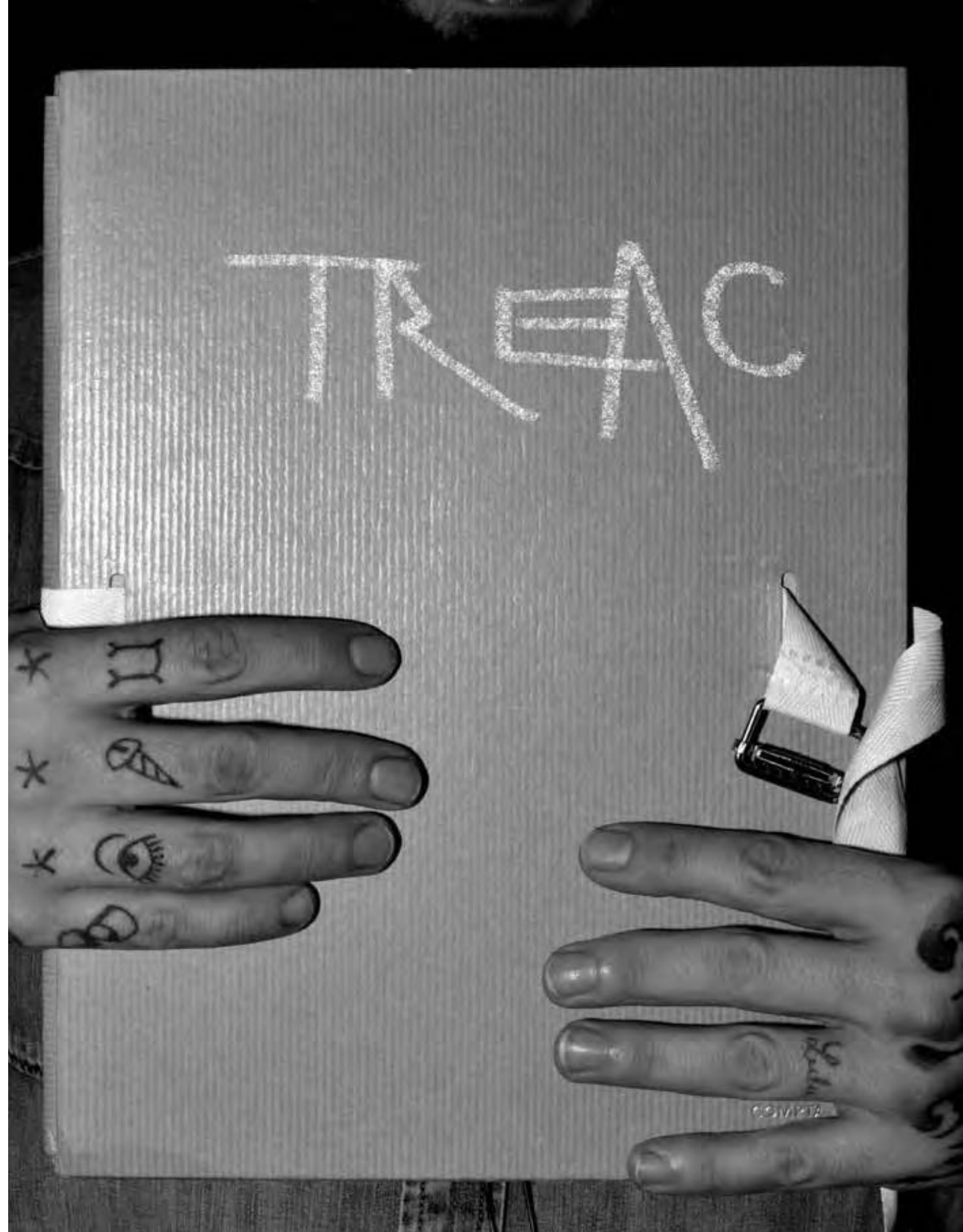
Comme nous l'avons décrit plus haut, Magali Sanheira n'hésite pas à s'emparer de matériaux divers: une plaque d'acier, une surface de béton, l'aiguille d'un Ikebana japonais, une lame de scie, un châssis, ou bien même une structure architecturale... En 2013, celle-ci nous invite à la contemplation du tremblement d'une simple goutte d'eau sur une feuille de songe. On comprend bientôt que le vacillement de celle-ci est produit par une enceinte diffusant le son d'un «boukan comorien», chant caractéristique de l'île de la Réunion. Par une intervention minimale,

Magali Sanheira orchestre le tremblement d'un élément quasi imperceptible, dont la présence n'est pourtant pas anodine. Associant une vibration sonore à la fragilité d'une goutte d'eau, l'artiste semble vouloir célébrer l'infime tout comme les conditions précaires de notre existence.

Au travers de sa pratique artistique, Magali Sanheira met en place un système d'articulation entre manipulations tactiles, expériences visuelles et perceptions sonores. Le mouvement de son corps se trouve mis au service d'une répartition entre le visible et l'invisible, le bruit et le silence. Dans l'œuvre de Magali Sanheira, le régime du sensible est habité par une présence hétérogène, selon une multiplicité sensorielle qui devient bientôt étrangère à elle-même. Tandis que la mimesis traverse le champ du visuel pour atteindre celui du son, l'artiste instaure une tension entre la chose muette et la déclinaison de ses facettes musicales. En résulte une multitude d'intensités sensibles, tout comme le réagencement des rapports entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Selon les mots d'Etienne Souriau, «toute œuvre pose un monde», et ce monde instauré «renvoie à l'acte qui le constitue»². Ainsi apparaît l'image de la boucle, qui apparentée à la vidéo *Making Circle* (2010), nous conduit sur le chemin de l'œuvre depuis sa manifestation sensible jusqu'à son point d'origine. Magali Sanheira nous enjoint à suivre le trajet de ses œuvres afin d'expérimenter leurs différents degrés d'intensité, visuelle et sonore.

1. «Le métal provoque l'imagination parce qu'il est exigeant, parce qu'avec lui rien ne va de soi. La contrepartie positive en est une gymnastique formelle, des superpositions hétérogènes, une conquête de l'espace, une fiction géométrique concrétisée». Extrait de l'article «Ode au métal», Revue d'Architecture Française, N° 394, Novembre 1975

2. SOURIAU Etienne, *L'Instauration philosophique*, 1939, F. Alcan, in : Ngô-Tiêng-Hiên, *Art et vérité dans l'œuvre d'Etienne Souriau*, Revue Philosophique de Louvain, 1971, Volume 69, P.79.



LE TRÉAC

(Territoire en résidence d'éducation artistique et culturelle)

une expérience innovante

Affirmée de longue date comme une priorité, voire serpent de mer des politiques culturelles, l'éducation artistique à l'école fait l'objet d'un dispositif original pour le département du Cher : Léz'arts ô collège qui a concerné en tout 12000 élèves du département et 122 projets. Expérience initiée au cours de l'année scolaire 2014-15, sous l'égide de la DRAC Centre-Val de Loire, de l'Inspection académique et du Conseil départemental du Cher, le TRÉAC innove en proposant trois expériences de résidences d'artistes au long cours, dans des établissements éloignés de l'offre culturelle. Le mot dit bien ce qu'il veut dire : il s'agit de tentatives, de processus, alliant le désir de transmission d'un artiste et une approche pédagogique différenciée des pratiques artistiques contemporaines. Avec l'enthousiasme et le risque que comporte toute démarche artistique et pédagogique partagée. Les trois équipes sélectionnées cette année ont frayé une voie dont on ne peut que souhaiter qu'elle soit prolongée.

Valérie de SAINT-DO

Que se passe-t-il quand on met en marche une résidence mission ?
Quand un artiste investit le temps et l'espace d'un établissement scolaire ?
En sachant que ladite résidence est à différencier des résidences de production, de recherche et de création.

À travers les textes qui vont suivre vous découvrirez ce qui s'est produit et quels ont été les enjeux de projets portés à travers le dispositif du TREAC mis en place par la DRAC Centre - Val de Loire et le Conseil départemental du Cher. Cette édition relate les différentes expériences des acteurs de ces résidences missions au sein de la première année d'expérimentation du dispositif.

Vous lirez ici la parole de plusieurs acteurs et ce qui peut s'avérer passionnant, c'est l'émergence de plusieurs langages, de plusieurs visions, de positionnements, d'envies, de capacités à vouloir faire émerger des objets communs. C'est y déceler aussi les contradictions et les difficultés tout autant que les forces communes.

Entretien avec Alain AUFRÈRE responsable de la direction de l'éducation, de la culture, du sport et de la solidarité internationale, chargé du développement territorial, coordinateur du Pôle culture du département du Cher

Réalisé par Philippe ZUNINO

Pourquoi avoir instauré ce type de résidence mission et j'insiste sur le mot mission ?

Ce type de résidence a été imaginé par la DRAC Centre - val de loire et le Conseil départemental du Cher dans la lignée du dispositif *Lez'arts ô collège*, qui réunissait des groupes d'élèves dans un acte de création, le plus souvent à l'initiative de professeurs, CPE, infirmières... La spécificité des résidences missions, elle, repose sur le temps d'installation, le nombre beaucoup plus important d'élèves concernés et la diversité des types d'actions rendus possibles. En effet, elles permettent de considérer un collège comme un territoire de base sur lequel vont circuler différents axes artistiques, notamment à travers la sensibilisation aux artistes et œuvres, les rencontres et la création. Le but est aussi d'ouvrir la démarche au territoire en général, à savoir : les écoles primaires, les associations locales, les collectivités... mais également à travers l'implication des parents d'élèves. Les enjeux de ce type de résidence reposent donc sur l'appropriation d'un territoire à travers l'éducation artistique et culturelle de manière à créer du lien entre les élèves et leurs disciplines scolaires, leur quotidien au sein de l'établissement et au cœur de leur environnement. Les partenariats avec les acteurs de terrain qui développent une politique d'ouverture sont importants, notamment en milieu rural plus souvent éloigné des lieux de culture. Le bilan de cette première expérience au sein du département du Cher permet de mesurer le bienfait pour les élèves par rapport au bouleversement de leur quotidien en sachant que des projets ont été initiés par des professeurs et par des artistes mais également par des élèves. À travers la résidence mission, la palette de possibilités artistiques au sein de l'établissement est rendue plus simple par la présence, sur des temps en continu, de l'artiste.

Il faut souligner que la différence première entre les résidences de création et les résidences missions repose sur les finalités : création de l'artiste pour les premières, association de l'univers de l'artiste et de la vie de l'établissement scolaire dans un processus de création collégiale pour les secondes.

Pourquoi le Conseil départemental s'est-il engagé dans ce dispositif ?

Ces actions s'inscrivent dans une démarche de politique culturelle qui développe le maillage territorial de la culture basé sur les établissements et les dispositifs de soutien. Elles répondent au besoin d'installer des expériences rarement possibles et d'offrir par ce biais un autre rapport au territoire. En outre, ces actions répondent à l'axe IV de la convention pour la réussite des collégiens conclue entre le Conseil départemental du Cher et la Direction des Services Départementaux de l'Éducation Nationale (DSDEN) et s'inscrivent pleinement dans le parcours d'éducation artistique et culturel des élèves.

Quels sont les choix opérants pour les artistes dans ce type de résidence ?

Nous avons souhaité une très large diversité pour les artistes : en effet, tous les domaines artistiques sont concernés. La sélection des artistes est faite par une structure culturelle, habilitée à faire de la programmation. Cette dernière travaille en lien étroit avec l'équipe du collège.

Qui est le porteur de projet ?

L'origine des demandes émane d'une volonté réelle de monter un projet partagé. L'initiative peut provenir des collègues, des structures culturelles ou d'un territoire ayant l'opportunité d'avoir une résidence artistique de diffusion et souhaitant combiner les deux. Par contre, contrairement au dispositif *Léz'arts ô collège*, le porteur est nécessairement la structure culturelle.

Quelle est la durée idéale pour une résidence d'artiste de manière à pallier un épuisement éventuel pour les artistes et les élèves ?

Les enseignants tout comme les artistes, ont souligné l'effet positif qu'apporte une

résidence répartie sur l'ensemble de l'année scolaire composée de périodes longues et de respirations. En effet, il faut prendre en compte le rythme des élèves, avec leurs emplois du temps, les vacances scolaires et les autres activités au sein de l'établissement. Il faut composer entre la présence de l'artiste et son univers et le quotidien de l'établissement. Cela permet aux artistes de continuer leur travail en dehors de la résidence et aux élèves de ne pas décrocher.

En ce qui concerne cette première année d'expérimentation, est-ce qu'un bilan a été dressé ?

Un bilan entre les différents acteurs des trois résidences a été effectué au cours d'une réunion où chacun a évoqué son expérience. Le bilan pédagogique est très compliqué à réaliser puisqu'en majorité, les actions ont touché l'ensemble des élèves de l'établissement. Ce que l'on peut affirmer : c'est que les élèves ont tous approché des propositions impossibles sans la résidence, ce qui leur a permis d'aborder la création, d'y inclure leurs parents et, de ce fait, de dynamiser le quotidien du collège. D'un point de vue artistique, certains artistes ont affirmé que ce type de résidence avait influé leur démarche de création.

Quelles ont été les difficultés par rapport à cette expérience réalisée ?

Les difficultés rencontrées lors de cette année d'expérimentation tiennent à la nouveauté du dispositif dans le Cher et de ce que recouvre une résidence mission. En effet, les artistes peuvent être déstabilisés par rapport à cette démarche qui ne repose pas sur une démarche unique de création. Ensuite, il y a la difficulté de gestion de calendrier, très contraint pour cette année, et qui n'a pas permis aux établissements de réfléchir en amont à un projet. Enfin, la difficulté majeure réside dans la nécessité d'un dialogue permanent entre la structure, les artistes et le collège.

Comment pallier ces problèmes de coordination pour répondre aux désirs des différents acteurs ?

Il faut laisser beaucoup de temps entre la première idée et la réalisation, pour que les acteurs peaufinent le projet. Les résidences sont attribuées avec des pré-projets suivant un choix collégial.

Lors de cette réunion vous avez soulevé des problématiques telles que la gestion du budget la réticence des collègues enseignants... Comment peut-on les traiter ?

Le traitement de ces questions relève complètement de la co-conception du projet par les trois entités. Tout doit être décidé de manière collégiale, puis réparti selon les compétences de chacun. Il faut que chaque rôle soit défini. Dans ce type de résidence il y a évidemment des tensions inhérentes, relatives notamment aux chamboulements de la vie du collège. La diversité des actions permises par une résidence mission ne doit pas conduire à l'éparpillement mais plutôt à chercher l'intérêt propre à chacun en gardant une idée d'ensemble du projet... En effet, la palette artistique est très large : de la sensibilisation à l'expérience de création. Les professeurs peuvent trouver matière à discuter avec l'artiste de manière à faire se rencontrer deux univers.

Y-a-t-il des permanences de contact et de suivi entre différents protagonistes ?

En bilan, les protagonistes des différents projets ont émis la demande de se rencontrer une ou deux fois dans l'année pour échanger sur leurs expériences et pratiques en cours.

En conclusion on peut dire que c'est une dynamique entre les partenaires qui fait fonctionner le dispositif ?

Absolument. C'est la bonne communication entre tous qui permet à ces résidences missions de bien se dérouler. Il faut souligner que le dispositif n'est pas neuf, il existe sous d'autres formes en France, mais c'est le seul au niveau du département du Cher et au sein de la région Centre-Val de Loire. C'est l'aboutissement d'un engagement de longue date pour le développement culturel du territoire, au service des habitants, qui sont dans le partage de la culture, bien différent de la simple consommation.

Entretien avec Frédéric LOMBARD, Conseiller pour les musiques actuelles et l'Éducation artistique et culturelle (MACTI) à la DRAC Centre-Val de Loire
Réalisé par Sandra ÉMONET

Pourquoi avoir mis en place des TRÉAC ?

L'Éducation artistique et culturelle (ÉAC) est une priorité du Ministère de la culture et de la communication, réaffirmée récemment avec force, elle constitue un axe transversal aux différents secteurs d'activités de la DRAC Centre - Val de Loire et au soutien que nous apportons aux acteurs culturels du territoire et aux collectivités. Si notre rôle est de les soutenir, nous agissons plutôt « en amont », sans être directement dans l'opérationnel. Nous faisons partie des partenaires impliqués dans la maîtrise d'ouvrage plus que dans la maîtrise d'œuvre. Cette priorité pour l'ÉAC est dorénavant inscrite dans la loi, et traduite par les récents textes interministériels sur le parcours d'éducation artistique et culturelle. Il s'agit d'une action pour les publics de demain, certes, mais aussi et avant tout une action pour permettre des éclairages, des expériences, qui permettent au sein, et en dehors des parcours scolaires, aux jeunes de se forger leur propre regard critique, par des mises en perspectives esthétiques, historiques, et d'être en présence, d'avoir accès à des formes, des répertoires ou des courants esthétiques auxquels ils ne sont pas habitués. En somme, un rempart au phénomène de concentration de l'offre et des pratiques dans le domaine culturel, c'est ce qui légitime l'action publique. Cela contribue à donner des clés pour évoluer et continuer à évoluer comme des citoyens éclairés. La DRAC fixe des priorités pour son intervention concernant l'ÉAC, notamment par le soutien apporté aux services des publics des institutions labellisées par l'État (qui sont bien souvent des ressources utiles et nécessaires pour monter des projets d'ÉAC en lien avec la « matière artistique » contenue dans ces maisons, qu'elles soient consacrées au spectacle vivant, au patrimoine, à l'art contemporain, etc.) et la consolidation des dispositifs partagés avec le Rectorat : ateliers de pratiques, classes à options dans les lycées etc., ou avec la DRAAF. Nous engageons, par ailleurs, depuis peu, des chantiers d'expérimentation avec certaines collectivités, par exemple avec le département du Cher et des structures culturelles associées pour des résidences d'artistes

« au long cours » dans des collèges, en lien avec le territoire : écoles primaires de secteur, établissements spécialisés, associations locales..., sur des territoires repérés comme prioritaires, éloignés de l'offre culturelle. Il convient par ailleurs de conserver de la souplesse pour ne pas ossifier la structure de nos interventions. L'un des enjeux principaux réside dans le repérage, notamment mais pas exclusivement, par les établissements scolaires, de la ressource culturelle qui peut être mobilisée en partenariat pour monter des projets, de rendre également palpable et cohérent ce parcours pour le jeune entre le temps scolaire, périscolaire et hors école. Il s'agit en fait de définir, dans un objectif de généralisation qui est encore loin d'être atteint, les moyens d'une ÉAC pour tous qui conjugue les apports théoriques, le rapport aux œuvres et aux artistes et la pratique. En ce sens, le lien avec tous les niveaux de collectivités est essentiel, c'est également le travail le moins évident pour permettre à tous d'aller dans le même sens ! Autour d'objectifs communs ou partagés ; notamment, au vu des compétences propres à chaque niveau de collectivité, compétences heureusement encore partagées sur le champ culturel.

Pourquoi avoir expérimenté les résidences missions dans le département du Cher ?

Le département du Cher était déjà porteur de nombreux dispositifs d'éducation artistique et culturelle tels que *Lez'arts ô collège*. Il nous est apparu important de pouvoir proposer un soutien à des projets qui viennent utilement compléter ce qui est conduit par ailleurs dans le cadre de nos dispositifs, parfois très « normés ». Par ailleurs, le conseil départemental mène une politique volontariste de soutien à la structuration des politiques culturelles à travers des contractualisations de développement territorial. L'émergence ou le développement des services culturels sont encouragés, tout comme le recrutement de chargés de développement au sein des communes ou ÉPCI. Cela constituait une base intéressante pour travailler ces TRÉAC.



Serait-il possible d'identifier de bonnes pratiques pour la réussite des résidences missions ?

Identifier des « bonnes pratiques » risquerait de modéliser un type de projet ou de relation avec les artistes. De plus, n'étant pas dans la maîtrise d'œuvre mais d'ouvrage, en relation avec le conseil départemental, il nous importe de ne pas trop figer les choses, et c'est toujours délicat de communiquer des « recettes opérationnelles ». Il semble, néanmoins, qu'un élément important de la réussite de tels projets réside dans l'identification claire et précise des rôles de chaque partenaire, chacun concourant de façon particulière à une aventure commune. Le principe de la co-construction des projets semble également essentiel, dans le respect et l'écoute de chacun. Il ne s'agit pas d'instrumentaliser un propos artistique, ou d'inscrire une action définie de manière unilatérale au service d'un seul objectif pédagogique par exemple. Une des étapes essentielles est d'informer, voire de former les membres ou représentants des communautés de communes. Par ailleurs, des structures culturelles référentes sont obligatoirement associées, notamment pour leurs expertises. L'association des intercommunalités aux TRÉAC restera un point à travailler et à développer suite à ces deux années d'expérimentation.

Quelle est selon-vous

la spécificité d'une résidence mission ?

Les résidences missions se concentrent plus particulièrement sur la diffusion, le rapport aux publics et la médiation du travail artistique. Il est vrai que ce genre de projet « en immersion » nécessite des compétences, des aptitudes, et un désir certain. Cependant, l'artiste ne doit pas être sollicité pour remplir une fonction utilitaire, il est incité

à puiser, dans certaines dimensions de son travail, une réflexion sur la transmission et le partage de ses préoccupations artistiques. Tout geste, toute action, doit être intégré à ses propres pratiques et réflexions artistiques, entrer en écho avec elles. Idéalement, il faut qu'il y ait conjonction entre une proposition artistique, claire et identifiée, et une appétence personnelle au dialogue et à la rencontre. D'ailleurs nombre d'artistes décrivent cette démarche comme constitutive de leur propre création.

Les établissements scolaires sont des collectifs. Pour équilibrer les échanges, ne serait-il pas plus approprié de solliciter des collectifs d'artistes ?

Faire émerger un collectif est, en effet, une piste de travail. Ce collectif pourrait être pensé dans le décloisonnement et l'ouverture, peut-être en association avec d'autres professionnels ou domaines artistiques. Des temps de réflexion et de formation communs, des espaces de sensibilisations conjointes pour l'ensemble des acteurs et partenaires associés, pourraient être envisagés. Ces formations, très concrètes et très modestes, s'adresseraient à la fois aux artistes, aux structures culturelles, aux communautés éducatives et aux collectivités territoriales. Elles concerneraient la méthodologie à déployer pour le montage des projets ou leurs médiations. Au vu des entretiens précédents, il semble d'ailleurs que des mots-clefs essentiels, plus que des recettes miracles, émergent, tels que la co-construction des projets avec une réelle diversité de regards et de suggestions d'approches, la motivation de tous les acteurs et partenaires, le respect de l'intégrité de chacun(e).

Entretien avec Christophe BOHEL fondateur de la compagnie du « Petit Théâtre Dakoté » & Jean-Christophe BOCLÉ fondateur de la compagnie « Ektos »

Réalisé par Valérie de SAINT-DO

L'ART PAR IMMERSION

Inviter des artistes à s'immerger dans un collège, pour une durée de plusieurs mois : c'est l'objet du dispositif TRÉAC mis en place par la DRAC Centre-Val de Loire et le Conseil départemental du Cher. Trois collèves en ont bénéficié pour l'année 2014-15. Retours d'expériences.

Le dispositif TRÉAC est une expérimentation en matière d'éducation artistique. Le département du Cher avait déjà lancé le dispositif Léz'arts ô collège qui a concerné en tout 12000 élèves du département et 122 projets. Le TRÉAC est une tentative d'approfondir la relation des élèves à la pratique artistique. Cette expérimentation, qui s'adresse à des collèves éloignés de l'offre culturelle en milieu rural, a vu l'immersion de trois artistes ou équipes dans la vie d'une collève pendant plusieurs mois. Expérimentation : le mot dit bien ce qu'il veut dire et de tels projets ne coulent pas de source. Ils mettent en dialogue de multiples acteurs : l'équipe pédagogique d'un collège, les enfants, les artistes et les structures culturelles porteuses de projet. Chacune des trois résidences s'est en effet articulée sur un acteur culturel reconnu du département : la Ligue de l'enseignement pour la compagnie du Petit théâtre Dakoté en résidence au collège François-Le-Champi du Châtelet ; le centre culturel de rencontres de Noirlac pour le chorégraphe Jean-Christophe Boclé (compagnie Ektos) au collège Marguerite-Audoux de Sancoins, et l'association Bandits-Mages pour le plasticien Julien Pauthier au collège Roger-Martin-du-Gard de Sancergues. L'action artistique auprès des élèves s'élabore avec l'équipe pédagogique de chaque collève, selon des modalités chaque fois différentes. « Il ne s'agit pas pour l'artiste d'arriver avec un projet ficelé de A à Z, précise Alain Aufrère, coordinateur du pôle culture au Conseil départemental. Sa proposition est l'amorce d'un dialogue entre toutes les parties concernées ». In situ, l'artiste doit « faire avec » les attentes des enseignants, celles des élèves et les contraintes de la vie d'un établissement scolaire. De fait, enfants comme enseignants sont confrontés à la création comme processus plutôt que comme résultat final, même si les résidences font l'objet de restitutions.

Trois artistes, trois approches

« Il a fallu faire comprendre aux élèves que le théâtre, ce n'était pas réservé aux riches et aux vieux ! confirme Christophe Bohel du Petit théâtre Dakoté. Ce comédien forgé à l'école du Footsbarn Travelling Theatre avec lequel il a passé dix ans se déclare enthousiaste de son expérience au Châtelet avec sa femme et complice artistique Agniezka. Pour dissiper les préjugés, il a montré aux collégiens des extraits des pièces montées par la compagnie. Avant de se lancer à faire, pendant six mois entrecoupés par les tournées de la troupe, autant de théâtre que possible avec les enfants. « Nous n'avons rien imposé, précise-t-il. Se faire accepter par les élèves comme par les enseignants, cela fait partie du travail. » Travail qui a emprunté des pistes différentes, dans un collège où ils ont travaillé notamment avec des classes SEGPA. Les affinités avec l'équipe pédagogique ne se trouvent pas toujours là où on les attend. La compagnie a travaillé avec des professeurs de maths, les enseignants spécialisés de SEGPA, la responsable du CDI, plus qu'avec les professeurs de français submergés par leur programme. Les ateliers ont emprunté plusieurs sentiers : des lectures théâtrales inspirées des Contes de Grimm pour les sixièmes, un « cabaret mathématiques » pour les classes de cinquième et pour les plus grands, un brin réfractaires au théâtre, l'écriture d'un film tourné avec leur téléphone portable présenté lors de la soirée de restitution. « Au fond, l'enjeu, quelque soit l'âge et le niveau des élèves, c'est de partir de rien pour construire des objets artistiques, qu'ils soient théâtraux ou filmés, conclut Christophe Bohel qui évoque « une formidable aventure humaine, rendue possible parce que plusieurs professeurs étaient force de proposition ». « Je crois, ajoute-t-il, que si nous étions restés plus longtemps, tous auraient participé ! C'est aussi important pour nous : dans un collège, on est dans la vraie vie ».

Jean-Christophe Boclé, de la compagnie Ektos, corrobore cette force de l'expérience : «Je suis arrivé avec une certaine pratique mais j'ai découvert des modes de vie que je ne connaissais pas, dans un milieu rural assez abandonné dont Alain Aufrère m'a aidé à comprendre le fonctionnement». Le fil conducteur de son action artistique était de familiariser les collégiens avec le processus de création. Son projet initial d'un croisement du geste et du mot à travers la création *Koreia* s'est infléchi au cours des dialogues avec les enseignants et décliné en une première étape. Il a souhaité faire découvrir la danse aux collégiens, au travers d'une conférence dansée présentée dans toutes les classes et la compagnie a régulièrement répété dans les espaces partagés du collège. Mais la découverte a été réciproque : le chorégraphe s'est lui-même prêté à la position d'«élève» temporaire en assistant à un cours dans chaque classe. Après, le travail en atelier s'est décliné par strates et a pris des chemins de traverse. Pour les classes de quatrième, par exemple, l'ouverture à la création est passée par des entretiens avec le chorégraphe, puis l'écriture, le modelage et le dessin : l'objectif étant de leur permettre de mettre en actes leur expression et de découvrir des liens entre différentes disciplines. Pour les sixièmes, la projection du film *Billy Eliot* a permis d'explorer les relations des enfants à leur parents et de leur faire aborder la danse classique. Les troisièmes ont travaillé sur *La Table verte*, célèbre pièce expressionniste de Kurt Jooss créée en 1932 et référence historique de la danse, en corrélation avec leur programme d'histoire et leur étude des mouvements a été prise en compte dans les options artistiques du brevet.

«Entrer dans la danse n'était pas si simple à mettre en œuvre, commente Jean-Christophe Boclé. Les enfants étaient attentifs, mais il a fallu un travail de désinhibition pour qu'ils acceptent de parler d'eux et des autres, dans une discipline moins évidente comme médium que le théâtre pour eux comme pour les enseignants.» L'équipe, constituée majoritairement de jeunes danseurs, a dû travailler l'art de la relation, briser des préjugés sur ce qu'est la danse, expliquer que les formes particulières qu'en connaissent les enfants sont parfois très anciennes, mettre des mots sur la pratique. La compagnie a pu compter sur le soutien du Principal, engagé dans l'expérience, sur la complicité de certains enseignants et celle, indéfectible, du technicien et responsable de l'atelier théâtre du collège. «Des enfants se sont révélés, et des échanges ont existé y compris dans l'informel : l'attention, les échanges de regards, quand la répétition croisait leurs espaces de jeu aux interclasses... Ils nous ont vu travailler sur des textes, sur de la musique. Et surtout, à différents niveaux, ils ont pu faire le parallèle entre leur vie et leur expression et aborder les fondamentaux du travail de création – l'objectif même de ces résidences. Des germes ont été semés, qui feront leur chemin invisible dans la mémoire», espère Jean-Christophe Boclé qui se dit partant pour d'autres expériences au long cours, avec une nuance toutefois : «il faut toujours garder de l'inhabituel pour réveiller leur intérêt. Ce qui est une surprise pendant quinze jours à trois semaines, comme nous voir répéter, risque ensuite le danger de l'habitude. C'est un élément sur lequel je réfléchirais si c'était à refaire».

Entretien avec Nelly BOURBON ET Kévin DUPLEIX, enseignants en classe de SEGPA au collège François le Champi

Réalisé par Marine ARMBRUSTER

Comment vous est venue l'idée de participer au dispositif du TRÉAC ?

Notre projet de classe pour l'année 2014-2015 était de faire un atelier théâtre au sein de la section SEGPA. Depuis trois ans nous participons avec nos classes au dispositif *Lez'arts ô collège*, lorsque la Principale de l'établissement nous a parlé du dispositif du TRÉAC nous n'avons pas hésité. La forme du dispositif permettait, en plus, de faire un projet de plus longue durée avec les élèves et de s'inscrire réellement dans la vie de l'établissement.

On peut dire que cette résidence mission rentrait dans vos objectifs ?

Tout à fait, surtout qu'un des objectifs principaux était de mettre en avant la section de la SEGPA et de valoriser l'image des élèves auprès de leurs camarades, des parents d'élèves... La présence de la compagnie au sein de l'établissement a permis de réaliser ces objectifs.

Comment s'est passée l'organisation de la résidence ?

La Principale du collège a géré avec l'agent comptable et la structure culturelle toute la partie administrative du dispositif, notamment à travers l'élaboration de la convention. Nous avons une plage horaire ample et un emploi du temps modulable dans notre filière ce qui nous a permis de ne pas faire trop de changement au niveau de la structuration des cours. Grâce au soutien et à la gestion de l'équipe de direction nous avons pu nous consacrer uniquement au volet pédagogique de l'action.

D'un point de vue pédagogique, quelles étaient vos relations avec la compagnie artistique ?

Nous avons tissé des liens très importants avec les artistes présents au collège, ce qui a permis à la compagnie de bien s'adapter à la vie de l'établissement. Nous avons mis en place une très belle collaboration qui a permis aux élèves d'avoir des rapports différents avec des adultes autres que ceux du corps enseignant.

Comment la compagnie artistique s'est-elle imposée auprès des élèves ?

Ça n'a pas été facile tous les jours, mais elle a su interpeller tous les élèves qu'elle a rencontrés. Ce n'est pas toujours évident notamment avec nos élèves dont l'attention est particulièrement difficile à capter. Par des jeux, des échanges, elle a réussi à jauger et tirer le meilleur des collégiens.

Quel bilan en tirez-vous ?

Le bilan de l'action est en tout points positif. Les élèves ont évolué et se sont parfois dépassés dans des domaines où ils avaient habituellement des lacunes, comme l'expression orale, la mémorisation, la rédaction. En plus de l'évolution scolaire, nous avons également constaté un changement radical de leur attitude, dans leurs relations entre eux, dans leurs relations avec d'autres adultes et même avec nous les professeurs. Les élèves les plus difficiles se sont avérés être de véritables moteurs pour leur classe, véhiculant ainsi une autre image d'eux-mêmes et par conséquent, de la section.

À quel moment avez-vous constaté cette évolution ?

Lors de la restitution, le jour des portes ouvertes du collège. C'était très important pour nous de montrer aux autres élèves, aux parents et aux futurs inscrits, le travail réalisé. En effet, l'aboutissement de cette résidence s'est fait par la valorisation de l'implication des élèves. La structure de la SEGPA est très fermée sur elle-même, la résidence a permis de l'ouvrir sur le collège et de créer des liens avec l'ensemble des élèves, d'abattre un sentiment d'infériorité planant et de montrer un travail autre que celui des traditionnelles notations. La restitution a eu également un impact sur les futurs inscrits en SEGPA et leurs parents qui ont pu constater les bienfaits d'un travail artistique sur le travail scolaire.

Devant autant de réussite, est-ce que vous participerez à nouveau à ce dispositif ?

Absolument ! Nous accueillons avec nos classes, pour cette année scolaire un nouveau projet avec un écrivain.

**Entretien avec Robin FRUHINSHOLZ,
délégué culturel de la Ligue de l'enseignement du Cher**
Réalisé par Philippe ZUNINO

Nous allons évoquer ensemble de façon plus spécifique la question des résidences artistiques et culturelles. Ma première question est la suivante, quel est, pour la Ligue de l'enseignement l'intérêt de ces résidences missions ?

La Ligue de l'enseignement est une association culturelle, mais aussi d'éducation populaire qui a cette liberté de proposer des projets, des envies propres, des discussions. C'est un véritable opérateur culturel, une structure dans laquelle je revendique mon métier de programmeur avec une attention forte pour le jeune public. Nous travaillons en lien étroit avec les associations locales, les artistes, les enseignants et les élèves dans un rapport de grande proximité. En effet, notre rôle au sein de la résidence mission a nécessité un travail d'accompagnement dans la préparation du projet, dans les discussions, les contenus. Nous avons été impliqués dans chacune des décisions notamment sur des questions touchant au fonctionnement du bon déroulé de la résidence au sein de l'établissement scolaire. Par exemple: « Devons-nous obliger un élève qui ne souhaite pas participer à avoir une pratique artistique? »

Vous parlez de rôle de grande proximité : est-ce que c'est un enjeu du territoire ? L'accompagnement des acteurs culturels du territoire est mis en place sur le volet politique à travers des contrats culturels de territoires et également par le travail des structures des communautés de communes, notamment en territoires ruraux. L'enjeu est de faire durer la résidence et de trouver des extensions comme des actions autour du collègue (école primaire, maison de retraite...) mais également de découvrir le travail des artistes hors les murs à travers des sorties sur leurs lieux de travail, par exemple à l'occasion de répétitions sur un lieu de résidence. De cette manière, on confronte les collégiens à un véritable travail de création dans des conditions professionnelles.

Pour cette première édition, pourquoi avez-vous voulu être porteur de projet ? C'est un projet qui n'est pas né hors-sol. En effet, l'établissement scolaire avait déjà un projet théâtre avec un volume d'heures accordé en amont par des professeurs. Ce qui a permis de voir s'installer la résidence.

De nombreux projets *Lez'art ô collègue* avaient déjà été réalisés et la Ligue de l'enseignement du Cher s'y était beaucoup impliquée. Ces premières collaborations ont rendu très vite opérationnelle la pratique artistique et le lien avec l'équipe pédagogique.

Quels liens avez-vous tissé avec les intervenants et les enseignants ?

Il y a des liens à tous les niveaux, nous avons organisé des réunions plénières entre les structures institutionnelles, le chef d'établissement, les professeurs à l'origine du projet. Ce dispositif étant une expérimentation, le projet ne faisait pas l'unanimité. Mais au cours de la résidence, de nombreux enseignants nous ont rejoints grâce au travail de proximité de la compagnie artistique. Les rendez-vous sont devenus réguliers et toutes les questions ont été abordées de façon collective, de la réflexion avec les institutions à l'encadrement budgétaire.

Quel est le bilan à tirer à propos de l'ouverture sur d'autres lieux, sur les processus de création : qu'est-ce qui en ressort ?

Si nous parlons en termes d'objectifs, le bilan des parcours d'éducation artistique et culturelle se mesure en fonction de la fréquentation des élèves par rapport aux œuvres, aux artistes et à la pratique d'un art. Dans l'ensemble, 80% des élèves ont participé à cette résidence en termes de pratique artistique. Par ailleurs, toutes les classes ont vu au moins une œuvre et rencontré un ou plusieurs artistes, ainsi que les autres corps de métier liés au spectacle vivant.

Avez-vous eu des retours des enseignants sur les effets de cette résidence sur l'enseignement en général ou sur les classes ?

Les retours que nous avons sont extrêmement positifs sur un public que je qualifierais de moins scolaire (cela ne concerne pas les élèves les mieux notés). Je pense en particulier aux classes SEGPA (enseignement plus individuel et généraliste) où il y a eu de réelles métamorphoses. Les élèves les plus réfractaires, les plus difficiles ont réussi à acquérir une importante ouverture aux pratiques. Je pense pouvoir affirmer, que le travail théâtral et le film qui en a découlé, ont marqué les élèves.

Cette résidence a changé la vie de 150 élèves. En effet, dans ce genre de structure, dès qu'une proposition artistique émerge, la vie de l'établissement en est transformée. Il y a eu beaucoup de retours au cours du projet et parfois des interrogations également, notamment des parents à propos de l'association artistique avec certaines matières comme les mathématiques et le théâtre par exemple. Cette résidence a apporté une vraie connaissance sur les métiers du théâtre, et a montré à quel point il pouvait s'agir d'une aventure humaine inoubliable.

Dans quel cadre a eu lieu la finalité du projet ?

Le choix de la restitution s'est fait sur le temps des journées portes ouvertes. Ce fut très profitable, il y avait beaucoup de monde, les gens se sont mobilisés sur une offre culturelle. Il faut cependant distinguer les projets propres à la résidence et les autres, tout en gardant un esprit de rassemblement pour confronter les élèves à un public et donc aux conditions professionnelles.

En ce qui concerne les méthodes de travail artistique, pensez-vous que la présence de plusieurs artistes favorise le travail avec des élèves ?

C'est vrai que les compagnies ont l'habitude de travailler à plusieurs, mais il faut souligner que le théâtre n'est pas une pratique artistique favorisée dans les établissements scolaires. En effet, il n'y pas de porte d'entrée comme pour la musique ou les arts plastiques qui sont déjà pratiqués au sein des programmes scolaires. Le choix de la compagnie est très important, il faut veiller à ce que celle-ci ait l'expérience de la pédagogie, des démarches réfléchies et la vocation de transmettre son travail, c'est ce qui fait le cœur de l'action.

Pensez-vous que dans le cadre de cette résidence mission, il est plus simple d'être en groupe pour pallier un sentiment de solitude ?

Effectivement, il y a moins de sentiment de solitude pour une compagnie en résidence que pour un artiste autonome. Il faut souligner aussi la dureté d'un environnement qui n'est pas très artistique. De plus, le collège est un lieu où les souvenirs d'adolescence remontent. On est ramené au bruit, au rythme, au cloisonnement des disciplines, aux salles, parfois même aux professeurs. Je pense que n'importe quel intervenant est renvoyé à ses propres souvenirs et sa propre éducation artistique et culturelle.

Vous soulignez l'importance de l'expérience personnelle et professionnelle par rapport à la confrontation avec les enseignants ou les élèves, pourquoi est-ce dur ?

Le milieu artistique et le milieu de l'éducation, ce n'est pas le même monde, le même univers. On n'est jamais à l'abri de malentendus sur les différents métiers amenés à collaborer. Il y a des rendez-vous et des mises en place à ne pas manquer notamment en amont lors du choix des artistes fait avec les enseignants. J'essaye de faire cela en été pour avoir plus de temps dans la mise en place du projet, comme ça, ça brise la glace d'emblée car si ça ne se passe pas comme on le souhaite, il est encore temps de revenir en arrière. Je ne mets jamais un professionnel, qu'il soit enseignant ou artiste, devant le fait accompli. La résidence met un cadre de communauté au sein de l'établissement où chacun a sa place. La clef est de bien discuter, être clair, précis et expliquer les choses malgré les frustrations, et ce avec tous les interlocuteurs. La préparation du projet est aussi importante que sa destination.



Entretien avec Fabienne TARANNE responsable des projets artistiques du centre culturel de l'Abbaye de Noirlac

Réalisé par Sandra ÉMONET

Avez-vous l'habitude de mener des projets artistiques avec des communautés éducatives ?

À l'Abbaye de Noirlac nous faisons un travail régulier avec les établissements scolaires au niveau de l'action éducative artistique et du patrimoine. Des ateliers de médiation ou des projets qui mélangent les publics. Lors de l'événement « Les Futurs de l'écrit » par exemple, nous mettons en place des chantiers artistiques avec un croisement entre des publics scolaires et d'autres publics.

Pour le TRÉAC, comment se passe la prise de contact avec les artistes ou les enseignants ?

En ce qui concerne les artistes, c'est nous qui les contactons puis qui démarchons les publics scolaires. Nous avons l'habitude de travailler avec certains établissements, par exemple le dispositif du TRÉAC a permis notre quatrième collaboration avec le collège de Sancoins. Une forme de régularité s'est installée et nous travaillons avec les établissements situés sur l'ensemble du territoire et du bassin de vie de l'Abbaye.

Avez-vous eu des informations et conseils avant de vous engager dans ce dispositif ?

Pas du tout ! C'était une expérience inédite dans le département et également pour l'abbaye. L'envoi du projet aux structures culturelles est arrivé très tard et il a fallu répondre dans des délais très courts.

Pouvez-vous identifier rétrospectivement les étapes clefs du déroulement de la résidence ?

Le collège de Sancoins a accueilli la compagnie « Ektos », compagnie de danse, entre janvier et juin 2015. Comme nous avons l'habitude de travailler avec ce collège, les relations de travail et la mise en place du projet ont été simplifiées. L'ensemble des élèves a été touché par le travail des artistes. En effet, ces derniers ont installé une permanence dans l'établissement où en plus d'être dans le processus de partage et de création, ils travaillaient sur leurs propres projets. Cela a permis aux élèves de découvrir les phases de préparation d'un spectacle d'une compagnie de danse et les divers métiers la composant. Les collégiens ont été confrontés aux clichés qu'ils avaient sur la danse. Aux niveaux des difficultés rencontrées, il y a la non implication de tous les enseignants

dans le projet, des élèves moins volontaires que d'autres, certaines difficultés dans les emplois du temps, notamment dues à la prise de connaissance tardive du dispositif, mais cela n'a pas mis en danger le travail des artistes qui ont su rester souples et s'infiltrer dans les interstices.

Quel était le délai pour le dépôt de projet ?

Cela s'est fait en quinze jours ! La structure culturelle propose un artiste et ensuite la décision de projet est collégiale. Mais il faut que l'établissement réponde à la proposition et remplisse diverses conditions. Nous avons voulu travailler avec ce collège parce qu'il était en zone rurale et nous savions qu'il n'était pas impliqué dans d'autres dispositifs en cours (*Lez'arts ô collège*). Les délais étaient très courts pour solliciter d'autres artistes si la première proposition ne convenait pas. Nous avons ainsi choisi des artistes pour leurs qualités artistiques mais également pour leurs expériences précédentes en milieu scolaire, ainsi que pour leur flexibilité, qui sont des éléments très importants et « non négociables ».

Au sein de cette démarche, quelle est la place de la structure culturelle ?

Le rôle de la structure est surtout important en amont, c'est elle qui propose l'artiste, elle qui est garante de la qualité de la proposition artistique et qui doit convaincre les équipes pédagogiques. La structure doit donner des pistes de travail, favoriser les rencontres entre enseignants et artistes, leur permettre de comprendre les enjeux et objectifs de chacun. Cependant il est aussi important de laisser de la liberté aux artistes dans l'encadrement, que ça échappe un peu à la structure et que la relation devienne naturelle, sans interface. Pour mettre tout cela en pratique nous avons instauré des permanences et des phases de présence. À chaque retour des artistes dans le collège, nous faisons un bilan écrit de chaque phase et de ce qui était envisagé. Cela nous permettait également de témoigner de l'avancée de la résidence.

Comment se déroulaient les phases de travail des artistes ?

Ils travaillaient au sein du hall du collège. Lorsque l'équipe était au complet, il y avait un chorégraphe, trois danseurs et un musicien. Ils ont défini ensemble un travail de création et un planning d'intervention. Ils sont intervenus de janvier à mai à peu près trois semaines par mois sauf lors des périodes de vacances scolaires. Le chorégraphe, qui est le directeur artistique, portait le projet mais les danseurs intervenaient également sans lui.

Que voulez-vous conserver comme outils pour ces projets ?

Les permanences et phases de bilan ont très bien fonctionné. En effet, il est important d'investir le collège en tant que lieu. Mais chaque résidence est à adapter en fonction du collège, du territoire, du nombre d'élèves, il est difficile de calquer des outils par rapport à ces critères.

Y-a-t-il des points spécifiques aux résidences-missions ?

Les réunions de préparation soulignent l'engagement dans le projet de tous les acteurs. S'il y a le moindre doute, il faut reprendre toute la méthodologie de travail ou alors tout arrêter. Comme le cahier des charges est assez flou, le plus important est de définir un calendrier en fonction de l'artiste et du collège, de rencontrer tous les élèves et de susciter l'intérêt de la discipline artistique pour chaque matière scolaire.

On évoque beaucoup la notion de projet, comment se concrétise-t-il au sein de cette résidence ?

Le projet est à différents niveaux. Pour moi la résidence en soi est un projet. En effet : comment à travers la présence à long terme d'une équipe artistique dans un collège on contribue à « ouvrir » l'esprit des élèves ? Les enfants ne sont pas forcément amenés à côtoyer la culture et les arts. Dans ces résidences, ils sont au cœur de la découverte sans les codes du spectacle, il n'y a pas de distance, ils sont au cœur de la création.

Pour vous quelle était l'étape clef : la restitution ?

Non. Le temps fort a eu lieu une semaine avant la restitution, c'était un moment organisé et co-produit par la Communauté de Communes des trois provinces, au collège. La compagnie a présenté un extrait de son répertoire, une création en cours, le résultat des ateliers des élèves volontaires, ainsi que des extraits de la résidence en place. Cet événement a permis d'ouvrir les portes du collège à un public plus large que les parents d'élèves.

Y-a-t-il eu une implication des parents ou autres personnes au-delà du collège ?

De ce côté, il y a un progrès à faire ! La restitution a attiré principalement les familles des élèves. Au niveau des enjeux de la résidence, les élèves sont forcément touchés par la vie de l'artiste en milieu scolaire mais comment faire participer les personnes du territoire extérieur au collège ? Pour la prochaine résidence, à la fin de chaque période, nous mettrons en place une petite performance où les familles seront invitées, pour les impliquer davantage. De plus, nous connaissons mieux le territoire, nous y avons identifié des partenaires potentiels. Cependant, il faut également qu'il y ait une véritable volonté de la direction d'ouvrir l'établissement scolaire à d'autres publics.

Donc vous participez à nouveau au dispositif cette année ?

Ce sont les structures culturelles qui doivent désormais prendre contact directement avec les collèges pour monter et déposer ensuite conjointement un projet. Nous avons entamé une réflexion commune avec un collège et rencontré l'équipe pédagogique pour voir si les enseignants adhéraient à ce projet. Une réunion entre les enseignants et les artistes est prévue, mais les délais restent très courts.

Réflexion et partage d'expérience artistique en milieu scolaire

Julien PAUTHIER, artiste sonore

Puisque l'on parle ici du rapport pédagogie/ artiste, je me place bien sûr du côté de l'artiste en livrant une histoire somme toute personnelle et subjective. Je souhaite vous faire part de ce qui m'a animé au cours de cette résidence, de ma vision du partage, de la transmission, et de la place de l'artiste au sein d'un établissement scolaire. Je ne peux en aucun cas généraliser, et je ne souhaite en aucun cas parler pour tout le monde.

La situation

Le collège Roger Martin du Gard est situé en zone rurale à Sancergues, à 40 km de Bourges. La ville la plus proche est Nevers, située à 30 km. Il n'existe autour de ce lieu que des villages, des vignobles, des forêts et des champs. Il n'existe pas de lieux culturels à moins de 30 minutes de voyage en voiture. C'est la raison principale qui a conduit le Conseil départemental à sélectionner ce collège dans le cadre du projet **TRÉAC**. Mon projet de départ s'appuyait sur le rapport que l'être humain entretient avec son environnement par son écoute via une station météo sonore. Pour ainsi dire, toutes les conditions étaient réunies pour qu'un tel projet existe dans ce contexte. En début de résidence le projet a muté, la station météo a disparu pour laisser place à l'essence de ce projet, le rapport que l'être humain entretient avec son environnement.

La base

La résidence mission à laquelle j'ai participé réunissait le Conseil départemental du Cher, la Direction régionale des affaires culturelles Centre-Val de Loire, un établissement scolaire, le collègue Roger Martin du Gard de Sancergues et une association culturelle, Bandits-Mages. Avec autant d'acteurs, chacun a le devoir de garder son rôle. Et c'est bien de cela qu'il est question. Quel est le rôle de l'artiste invité en résidence artistique en milieu scolaire, quelle est sa place ? La réponse n'est pas si évidente et engendre des prises de positions de toutes sortes : politiques, sociales, philosophiques, éthiques. Mais revenons au sujet de départ : la pédagogie. Dès le début de cette résidence j'ai pris position en faveur d'une séparation des savoirs. Je ne m'occupe pas de la pédagogie, ce n'est pas mon rôle, les enseignants participant au projet sont là pour s'occuper de cette partie. Mais alors me direz-vous, comment transmettre une idée ou un savoir à un adolescent sans s'occuper, en tant qu'artiste, de pédagogie ? Nous formons entre les enseignants, la

direction de l'établissement et l'artiste, une équipe où le jeu consiste à permettre à des adolescents de découvrir des choses qu'ils n'auraient jamais pu imaginer possibles. Ainsi nous leur permettons de se questionner, de se remettre en cause et de se positionner. J'ai donc abordé la question de la transmission par l'expérimentation. Cette position ne va pas de soi, et je l'ai appris à mes dépens lors de cette résidence qui, je le rappelle, intervient sous une forme nouvelle, le dispositif naissant. Je vais tenter de formuler une définition personnelle de l'expérimentation dans la création : «L'expérimentation est le fait de pratiquer un médium, avec les outils de son choix, dans le but de découvrir par soi-même des actions à réaliser dans un contexte circonscrit par soi ou par quelqu'un d'autre.» C'est-à-dire que nous ne cherchons pas à reproduire, mais à produire. Cela semble une évidence connue depuis longtemps, mais j'ai le sentiment qu'il faut sans cesse la répéter. L'expérimentation est une exploration des possibles au sein d'une pratique. Dans le cas de cette résidence, la pratique sonore. Apprendre, en se confrontant directement aux moyens utilisés, est une manière de se questionner, se remettre en cause et se positionner.

La position de l'artiste

Une telle position n'est pas facile à faire admettre au sein d'un établissement scolaire. Non pas que l'établissement refuse l'expérimentation, mais d'un point de vue pédagogique, les questions se posent : «Que va-t-il rester aux élèves ? Que vont-ils retenir ? Que va-t-on, au fond, leur enseigner ?». Ces questions sont fondamentales et relèvent de la responsabilité de chaque acteur de la résidence. Pour que cette résidence puisse aboutir, il faut faire en sorte d'unir l'équipe. Lors de ma résidence, l'équipe s'est désunie. Deux mondes se rencontrent, celui de l'artiste, et celui de l'Éducation nationale. Chaque personne a sa vision de l'artiste, tout le monde a un avis sur la question, et il existe autant de manières différentes de procéder qu'il existe d'artistes, c'est un fait. Alors comment dans ce contexte réussir à créer une équipe de travail stable où s'accorder application pédagogique et création artistique, puisque chacun d'entre nous projette sur les artistes une intention différente ? Dans le cas de cette résidence, j'ai eu le sentiment de devoir endosser beaucoup de responsabilités. J'ai eu le sentiment d'être le pilier central

de la résidence. J'ai eu le sentiment que la bonne avancée du projet reposait sur moi, d'être le meneur, de donner les tâches à accomplir et de devoir faire le lien entre toutes les structures. Il n'est pas rare de trouver cette structure pyramidale au sein des institutions. Mais il semble fondamental de garder à l'esprit que les artistes ne prédominent en rien sur les autres statuts. L'artiste ne peut à la fois endosser le rôle de chef de projet, coordinateur, professeur et créateur. D'avantage encore dans ce genre de contexte. L'artiste fait certes force de proposition en engageant sa responsabilité et celle des autres, et il doit mettre en œuvre tous les moyens mis à sa disposition pour que le projet vive.

Le son au sein de la résidence

Le rapport au son est d'abord un rapport à l'écoute. C'était ma première tâche à transmettre. Ma deuxième tâche était la fabrication des sons, et ma troisième tâche était la création de sons en groupe. Je suis intervenu au sein du collège de Sancergues ainsi qu'au sein de l'école primaire du village voisin, Charentonnay. J'ai mis en place des ateliers de découverte du son. Ces ateliers consistaient à permettre aux élèves, d'une part, de se familiariser avec les sons, d'autre part, de se rendre compte de ce que pouvait provoquer un son chez celui qui le produit et chez celui qui l'écoute. Le travail en groupe est, dans ce genre de moment, primordial. Cela permet à chacun des élèves de prendre sa propre position au sein du groupe. La tâche est compliquée et demande d'écouter ce que font les autres participants. Ainsi, lorsque trois ou quatre élèves commencent à jouer ensemble, ils se rendent compte qu'ils peuvent agir et modifier la création en train de se produire. Les élèves utilisaient de simples objets trouvés chez eux, dans la forêt etc. La manière de frotter tel ou tel objet sur telle ou telle surface, la vitesse à laquelle un objet est secoué, ou encore la manière d'en frotter un autre, leur a permis de s'aventurer dans le nuancier sonore d'un quotidien souvent ignoré. Ces bruits de tous les jours peuvent être musicaux, tout dépend comment ils sont fabriqués et comment ils sont écoutés. Cette approche de la production sonore permet à de jeunes adolescents de se débarrasser des codes sociaux et musicaux induits par tout un tas de facteurs. À partir de là, une fois les codes cassés, le jeu et la création commencent.

Quoiqu'il arrive, dans une résidence mission, les premiers bénéficiaires sont les élèves, nous sommes, nous, artistes, les premiers à voir les résultats du travail mené. Et la plus belle chose qui soit est de voir ces adolescents se remettre en question, se libérer et créer.

Prospectives

La position d'un artiste dans une telle organisation ne peut, comme je l'ai dit plus haut, être centrale, malgré une attente dans ce sens de la part de toutes les parties. Comme ce projet n'est ni une résidence de production ni une résidence de création pour l'artiste, sa seule responsabilité est de rendre compréhensible et lisible ce qu'il apporte. C'est un partage de sa part qui ne doit souffrir aucun doute. Pour que l'artiste puisse partager ses connaissances, ses envies, son savoir, il doit juger de la situation dans laquelle il se trouve en amont. Il doit s'assurer de pouvoir travailler dans les meilleures conditions et de trouver les bons interlocuteurs à chaque niveau de l'organigramme. L'avancée du projet fonctionnera grâce à une bonne coordination de la part des structures qui composent le projet, c'est-à-dire l'association qui fait intervenir l'artiste, l'établissement scolaire qui accueille l'artiste et l'administration qui est au cœur du dispositif. Les questions de budget, les questions administratives et techniques liées à la mise en place de la résidence ne sont en aucun cas du ressort de l'artiste, mais il doit néanmoins en être tenu au courant. Rien n'est plus instable que de tenir pour acquis le rôle de l'artiste dans une résidence dont l'objectif fixé n'est pas d'une clarté évidente. Il est intéressant de reprendre le terme résidence et de le remettre en perspective du point de vue de l'artiste. Couramment, une résidence d'artiste est à vocation de recherche, de production ou de création. Dans le cas présent, aucune des trois options n'est applicable. J'aimerais ici reprendre une définition : «Une résidence d'artiste ou de compagnie consiste en l'accueil et en la fourniture de moyens techniques, administratifs ou encore logistiques par une structure culturelle à des artistes ou compagnies ayant besoin de tels dispositifs pour leur travail de création (dans le cadre de l'élaboration d'un spectacle par exemple)». Ainsi, il est important de fixer le rôle de la structure culturelle porteuse de projets, ainsi que celui

de l'établissement scolaire accueillant l'artiste. Est-ce que l'établissement scolaire a les compétences requises à l'accueil d'un artiste ? Cette question doit être posée pour ainsi décharger de tout problème superflu l'établissement et doit être réglée avec tous les responsables de la résidence. Il est difficile de considérer que l'établissement scolaire a l'habitude de prendre en charge l'accueil d'un artiste compte tenu des règles auxquelles ce dernier est contraint d'obéir. Une autre difficulté à surmonter est le temps de travail disponible. En règle générale, les enseignants ne souhaitent pas ou peu prendre du temps sur leurs heures de cours pour élaborer un projet artistique, sur des durées si longues, mis à part les professeurs d'arts appliqués et musique, si, comme dans mon cas, le projet proposé est à caractère sonore. Nous sommes donc confrontés à un problème difficilement soluble dû au fait que les enseignants ne travaillent pas en dehors des horaires de cours. Il faut donc faire une croix sur les mercredis après-midi, les samedis et les dimanches. Les options qui m'ont été proposées furent d'intervenir durant les pauses méridiennes et les heures d'études. Pour une résidence d'une durée de trois mois, la composition du temps de travail est une des problématiques majeures. Selon moi, l'artiste en résidence n'a pas le rôle d'un enseignant de plus au sein d'un collège. Il doit avoir la possibilité de travailler avec les élèves sur des durées et des temps qui sont en accord avec le projet mené. Il peut s'avérer long et fastidieux d'entreprendre certaines activités, comme enregistrer des sons dans la nature. Il faut acquérir un minimum de connaissances de l'appareil utilisé et se rendre sensible aux sons qui nous entourent. Ces pratiques doivent pouvoir s'inscrire dans le temps scolaire. Nous ne parlons pas ici d'initiation à une pratique, mais bel et bien d'une confrontation à une pratique.

La résidence de Julien PAUTHIER.

Réalisé par Valérie de SAINT-DO

Qu'est ce au juste que le son ? Comment définir un « espace sonore » ? Qu'appelle-t-on « musique concrète » et « électro acoustique » ? Ces questions, bon nombre d'adultes auraient quelques difficultés à y répondre. Transmettre ces notions à de jeunes collégiens peut ressembler à un défi, *a fortiori* quand l'expérience est menée en milieu rural, loin des opportunités de découvertes

culturelles que peuvent proposer une agglomération et ses institutions. Ce défi, ce sont l'association Bandits-Mages et l'artiste Julien Pauthier qui l'ont relevé, dans le cadre du dispositif expérimental du **TRÉAC** au collège à taille humaine de Sancergues. Plasticien sonore, Julien Pauthier mène des multiples recherches autour du son et du développement informatique de logiciels spécifiques pour sa transformation. Avec le projet *Love & Noise*, il est même revenu aux sources d'un mot français, *noise* que l'anglais a dérobé pour le réduire au sens de bruit, mais qui trouve sa source dans le bruit des noix remuées dans la main ! Ce simple exemple montre comment l'appréhension d'une démarche artistique apparemment complexe et abstraite peut s'appréhender à partir de pratiques accessibles à tous, et notamment aux jeunes. Julien Pauthier les a invités à fabriquer et collecter des sons à partir des objets du quotidien, et du premier instrument à leur portée, leur propre voix. Ces sons, ils apprennent ensuite à les travailler grâce aux opportunités offertes par différents logiciels. En regard de l'enseignement habituel de la musique, la démarche est inédite : ici, c'est du son, brut ou travaillé, qu'il est question, hors de toutes leurs habitudes d'écoute musicale. Une démarche qui peut déconcerter parents et enseignants, mais ouvre des portes à la curiosité des enfants et adolescents vers de multiples disciplines : architecture, physique, histoire, musique, écriture...

Pour ce partage du sensible et du sens, Julien Pauthier est resté trois mois en résidence au collège de Sancergues, proposant une participation à ses différents ateliers sur la base du volontariat. Il n'en était pas à sa première expérience de transmission : cette invitation à inventer son espace sonore, il l'a déjà pratiquée maintes fois avec des enfants et adolescents.

Une résidence d'artiste en collège est faite de rencontres et frottements. Le projet de l'artiste se module en fonction des désirs de l'équipe pédagogique : il y a, forcément, tâtonnements, apprivoisements, détournements. Le **TRÉAC** expérimente, et, à partir de l'idée d'un artiste, l'action se construit avec les enseignants et les collégiens. Dans un premier temps, Julien Pauthier avait imaginé emmener les collégiens visiter une station météo, où les variations du temps auraient aléatoirement fourni la matière sonore à travailler. Une approche poétique, mais qui

semble avoir effarouché par son caractère hors les murs et inédit. L'idée a été abandonnée, mais les enfants ont trouvé à créer dans leur environnement plus immédiat. Et une autre rencontre a imprimé sa trace sur le projet : celle, marquante, avec l'église de Sancergues et son prêtre, qui ont permis aux enfants de comprendre, très concrètement, ce qu'est un espace sonore, dans une architecture à l'acoustique très étudiée.

L'église est elle-même un instrument de musique ! C'est ce qu'ont découvert les élèves de sixième de Nathalie Bidon, professeur de musique. Ils se sont littéralement immergés dans le son, en testant les rebonds de leurs propres voix dans le bâtiment. Avec Julien Pauthier et Kerwin Rolland, acousticien, ils ont fait résonner le narthex, testé les fréquences sympathiques, compris les déplacements et rebonds du son dans l'espace. Leurs tentatives pratiques ont mis en jeu toutes sortes de connaissances : une approche de l'architecture romane, de l'histoire du chant, de notions physiques sur la vibration et les harmoniques. Les enfants ont écouté des chants grégoriens, avant de s'essayer eux-mêmes au difficile exercice de tenir une note sur une voyelle. En groupe, ils sont ensuite éprouvés la manière dont la conjugaison de voix multiples et ses renvois dans le bâtiment peuvent produire une voix nouvelle. Ils ont exploré l'accord et la dissonance, le son de leurs propres voix comme matière transformable à l'infini.

Pour les élèves de quatrième d'Élodie Bernard, professeur d'arts plastiques, le terrain de jeu et d'expérience était le cadre le plus quotidien qui soit. Équipés de caméras vidéo et d'appareils photo, les collégiens se sont livrés à une exploration inédite d'un lieu familier : leur propre établissement, qu'ils étaient invités à photographier et filmer sous des angles originaux, et qui, une fois déserté révèle sa part d'étrange et d'insolite ! Surtout quand les images se combinent avec des sons issus d'objets quotidiens détournés de leur fonction : éléments naturels, cailloux ou feuilles récoltés lors de balades sonores ou ustensiles divers ramenés de leur maison. Ils ont éprouvé eux-mêmes une constante de la création contemporaine : écouter et regarder autrement. Détourné de son usage l'objet le plus banal, le plus anodin, peut devenir une source d'imaginaire et d'émotion. Cette moisson de sons et d'images, il s'agissait ensuite de lui trouver un sens et une pertinence au montage ; avec Julien Pauthier, ils ont retravaillé leur matière, pour parvenir à de courtes séquences narratives où ils livrent un aperçu de leur imaginaire.

Que reste-t-il d'un processus de création partagée, quand l'artiste est parti ? Bien évidemment, chacune des expériences a laissé des traces qu'élèves, parents et enseignants ont été invités à partager, lors d'une restitution au collège le 17 avril. Ils ont pu y visionner le film réalisé par Bandits-Mages sur le travail dans l'église, voir les séquences son et image créées au collège et écouter des combinaisons de sons collectés. Encore faut-il dissiper des malentendus, face à certaines incompréhensions devant le caractère inhabituel des productions : plutôt que d'œuvres, il s'agit ici de traces d'une ouverture à la création contemporaine. Attentifs, et même happés par l'univers du son, les jeunes participants ont fait part de quelques impressions : « Ce qui était impressionnant, c'était de respirer tous en même temps et de tenir les notes longtemps », témoignent les sixièmes. Les images insolites de leur environnement scolaire suscitent la surprise : « On ne dirait plus un collège ! » L'un d'eux résume le point de vue de ceux qu'une forme différente d'apprentissage a enthousiasmés : « Ce n'est pas quelque chose que l'on fait deux fois dans sa vie ». On souhaite que l'avenir le démente : ce sont des graines semées, des voies frayées vers la capacité de chacun à exprimer son imaginaire, une interférence bienvenue dans le cadre scolaire.



Un terrain de jeu

Isabelle CARLIER, directrice de Bandits - Mages

Impliquée dans la production d'œuvres vidéo et cinématographiques, dans la fabrication d'espaces de création et dans la diffusion de films et de performances, l'association Bandits-Mages a intégré très vite les enjeux de la transmission. Depuis le début ses membres cherchent, à travers la création, à transmettre à l'autre quelque chose de l'ordre du viscéral. Ils cherchent à apprendre, dans une action simultanée à celle d'enseigner un savoir, une technique, un mode de perception, un mode de représentation du monde. Ceci en explosant les conventions et tous les formatages. Les pratiques artistiques ont leur histoire, leurs outils et empruntent tous les moyens d'expression, du corps aux technologies anciennes et contemporaines.

Cela est vécu comme le terrain de jeu et d'expérimentation par excellence où l'on va tout d'abord s'autoriser à transformer et à inventer, pour proposer d'autres récits de vie que ceux qui nous sont majoritairement imposés (par une société patriarcale, par des médias diffusant des pensées dites *mainstream*, par des systèmes mercantiles et normatifs).

Que fabrique alors un artiste quand il est en lien avec l'autre, en interaction ? Quand il communique en utilisant une caméra ou simplement sa voix ? Il s'agit de créer d'abord une relation.

Dans une association, la relation est multiple. Elle se fait avec des élèves, des jeunes et moins jeunes, des enseignants, des laissés pour compte, des marginaux, des techniciens, des militants et des non militants, des représentants des pouvoirs publics, etc. Elle engage donc d'abord une écoute, la compréhension d'une situation. Elle demande un enthousiasme à créer là où, si nous sommes *a priori* les bienvenus, nous ne sommes pas forcément attendus et surtout pas connus.

De l'écoute découle le dialogue.

Chaque expérience amène de nouvelles problématiques auxquelles il faut apporter la plus grande attention. Nous travaillons pour que, acte de création et acte de transmission dialoguent comme des composantes naturelles d'une seule et même pratique. Nous l'avons dit c'est viscéral.

Nous nous exposons au risque de faire, de construire et d'agir collectivement, selon une relation et une confiance qui s'installent avec le temps, avec tous les risques que cela comprend, produisant des échecs comme des réussites. Dans un travail collectif avant même de parler d'œuvre, il s'agit de créer un rôle juste pour chacun. Chacun peut exister pleinement dans le groupe car il est acteur, cameraman, preneur de son, producteur, coordinateur, accessoiriste, enseignant... De là l'éducation artistique peut être envisagée comme non seulement une éducation à l'art, son histoire et ses pratiques, mais aussi comme une éducation à la vie collective et à la modification de fonctionnements formatés et non désirés. Éminemment politique, l'action culturelle ne peut pas se passer de la composition, même temporaire, d'un nouveau groupe social en marche vers une réalisation commune.

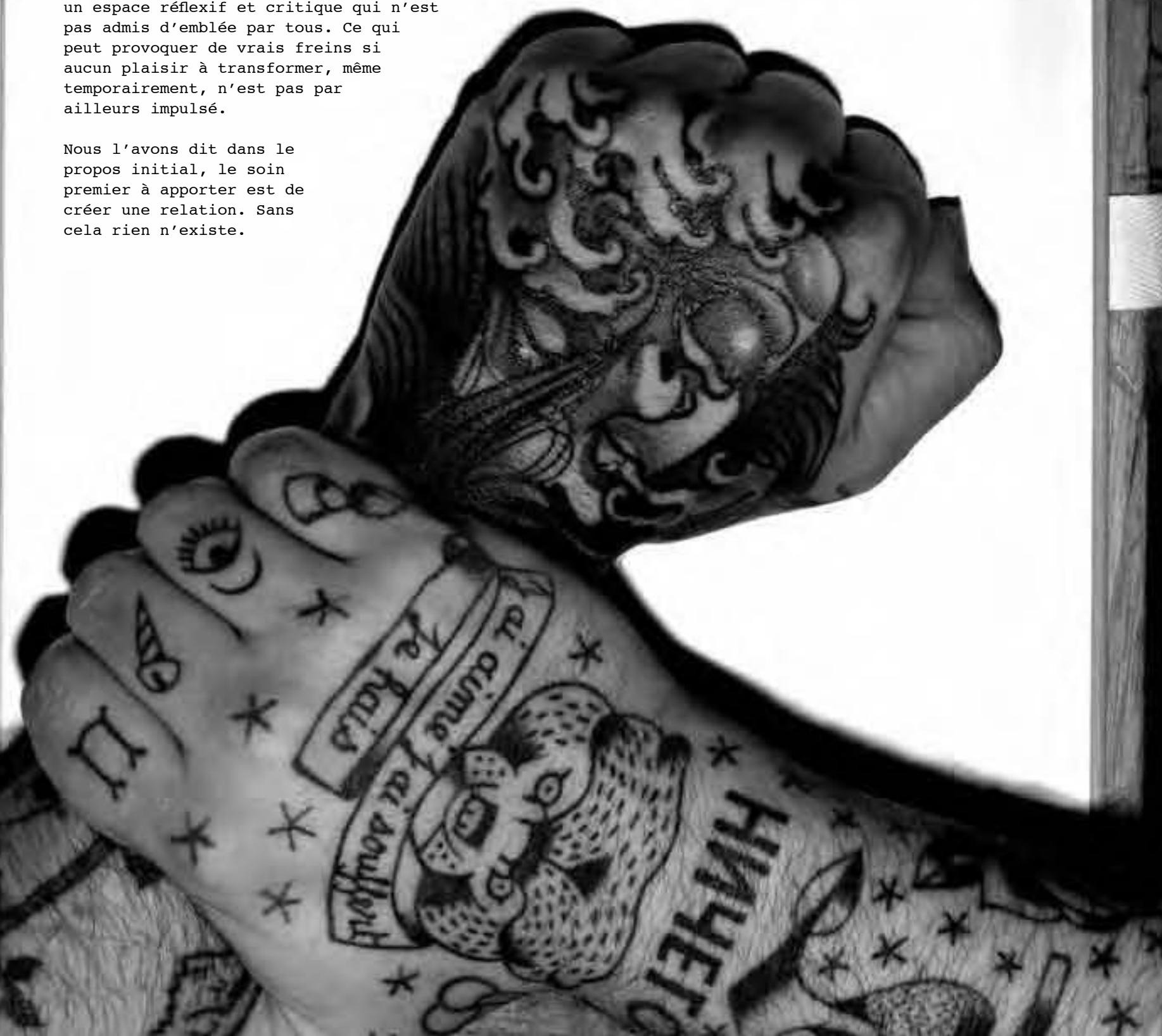
Ainsi, chaque atelier porte un enjeu qui lui est propre. Aucune technique n'est abordée comme une fin en soi. Il s'agit de créer quelque chose dont chacun peut être fier dans un moment unique. Pour certains ce moment de vie sera fondateur lorsque quelque chose se révèle à eux. Et cela arrive.

Chaque atelier est un engagement collectif : celui de l'artiste, celui des habitants, celui des enseignants, celui des élèves, etc. Et comme chaque engagement le présuppose, la responsabilité de produire un objet commun devient une affaire de groupe. La responsabilité demande d'être partagée pour éviter une construction trop pyramidale où les derniers maillons de la chaîne, souvent les élèves deviennent les exécutants, purement et simplement, des désirs individuels de ceux qui détiennent une apparente autorité. Nous cherchons toujours à déconstruire les systèmes de pouvoir. C'est une vision du monde produite par un groupe qui est en jeu, qui certes est accompagnée par un guide mais qui construit en même temps des principes d'autonomie.

C'est bien sûr là que réside toute la difficulté dans un dispositif comme le **TRÉAC**, visant à faire entrer l'art dans des espaces qui ne lui sont a priori pas dédiés. La création demande un travail de terrain producteur d'alternatives et de pratiques à la marge de tous les systèmes conventionnels. Une pensée profondément créative amène aussi à une modification de l'institution et à sa remise en question. Par essence, une pratique artistique propose de remettre en cause -sans brutalité et sans perte de respect fondamental- des habitudes, des méthodes, des façons de voir trop autoritaires. Elle permet d'établir un espace réflexif et critique qui n'est pas admis d'emblée par tous. Ce qui peut provoquer de vrais freins si aucun plaisir à transformer, même temporairement, n'est pas par ailleurs impulsé.

Nous l'avons dit dans le propos initial, le soin premier à apporter est de créer une relation. Sans cela rien n'existe.

Dialogue, rencontre, évasion théorique, imagination sont autant de procédés à convier pour une adhésion générale de plusieurs personnes qui a priori n'avaient rien demandé. C'est alors que l'on peut voir surgir des idées qui émanent de lieux insolites et de personnes surprenantes. Nous le savons d'expérience, ceux que l'on qualifie d'incapables se révèlent capables. Et c'est en cela qu'un autre monde devient possible.



PORTRAIT HÉROTIQUE

PORTRAIT : UN CORPS ÉTOILÉ

DE LA VÉNUS
ÉTOILÉE

Un corps s'éprouve... par un autre corps. Par... Une séance, qui initie la rencontre. Mais il ne s'agit pas ici d'une rencontre entre deux êtres mais d'une rencontre d'un troisième type: l'apparition d'un corpsychique. Car « nous ne ferons pas l'amour, Il nous le fera », nous prévient Cortazar. Ce « Il » se tient, séance levée, entre psyché et soma, entre corps et âme. Entre eux, où chacun se double et se dédouble à l'horizon sans jamais s'épouser, respandit un corps étoilé. Corps qui se déploie dans les plis de la nuit. Corps qui multiplie les signes hiéroglyphiques comme autant de grains de beauté sur une peau mordue à l'acide. Comme autant de cicatrices imprimées sur des plaques à l'eau-forte. C'est là que les corps s'éclipsent en membres fantômes et que les apparitions nocturnent les chairs à vif. Etoilé, le corps tisse une langue en excès, aux abois et aux aberrations... où césures et ciselures, où style et stylet, incarnent la marque d'une débécance, celle de l'identité. « Il » les a déchu de toute identité et les livre à leur passion commune: in/ humaine transgression d'une érotique sans limite. Ils ne se reconnaissent plus en lui, « Il » n'est. « Il » naît... de ne plus être. Intensément là, entre eux, avec eux, « Il » les diffractent comme un cristal déploie un champ de couleurs, visibles et invisibles. « Il » les met au secret, en ombre, pour les faire danser en clair-obscur et les faire virevolter en sfumato... d'une extrême densité. Chacun d'eux lui empreinte une odeur, une gestuelle, une brûlure, qui les dévore jusqu'à la pulpe... Corps incandescent, signé au noir. « Il » les délivre alors, comme un volcan, en pierres précieuses ou en globes de feu. Ardents, Ils sont chiendent et gueule de loup. Ils sont l'amour.



HÉROTIQUE : UNE VÉNUS VOLCANIQUE

« La nature, plus bizarre que les moralistes ne nous le peignent, s'échappe à tout instant des lignes que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire; uniforme dans ses plans, irrégulière dans ses effets, son sein, toujours agité, ressemble au foyer d'un volcan, d'où s'élancent tour à tour, ou des pierres précieuses servant au luxe des hommes, ou des globes de feu qui les anéantissent; grande, quand elle peuple la terre d'Antonins et de Titus; affreuse, quand elle y vomit des Andronics ou des Nérons; mais toujours sublime, toujours majestueuse, toujours digne de nos études, de nos pinceaux et de notre respectueuse admiration, parce que ses desseins nous sont inconnus, qu'esclaves de ses caprices ou de ses besoins, ce n'est jamais sur ce qu'ils nous font éprouver que nous devons régler nos sentiments pour elle, mais sur sa grandeur, sur son énergie, quels que puissent en être les résultats ». D.A.F de Sade

Prise de vue :

BISTRO 64, 64 rue du Grand Marché, 37000 Tours
avec : Olivier Poignard & Teddy Rullier
Compo/photos : Sammy Engramer

2213 00 125



1 187407 007280



La nature pour Sade est ce volcan en devenir perpétuel, où les corps sont sans cesse voués à la transformation. Comme le rappelle Annie Lebrun dans son texte intitulé «Soudain un bloc d'abîme, Sade», celui-ci manifeste, à travers cette description de la nature, une passion du mouvement qui place les hommes au bord d'un gouffre où ils «n'ont pas plus d'importance que les pierres rejetées par les volcans aveugles». La conception de la nature chez Sade semble, au dire de ses personnages, reposer sur un paradoxe: alors même qu'ils en appellent sans cesse à violer les lois de la nature, en subvertissant la modération et les normes sexuelles, ils se réclament aussi constamment de la nature. C'est que la nature doit alors s'entendre en un double sens. Les «lois de la nature» qu'il nous invite à violer ne sont autres que le résultat d'un processus de naturalisation par lequel l'Homme cherche à se distinguer de la nature tout en s'en rendant maître. Au contraire, la nature telle que l'entend Sade doit se concevoir à l'aune de ce que désigne traditionnellement la contre-nature, de tous ces écarts, aberrations, déviations, perversions et monstruosité, qui échappent aux lois humaines. Sade nous révèle que le partage nature/contre-nature n'est que le double inversé de la scission entre culture et nature, elle-même produite par la loi des hommes.

Comme le met en lumière Judith Butler, dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, «la loi produit l'idée d'un "sujet avant la loi", puis fait disparaître cette formation discursive avant de la convoquer à titre de prémisses fondatrices naturalisées pour légitimer en retour l'hégémonie régulatrice de cette même loi. [...] A force d'invoquer performativement un "avant" anhistorique, on réussit à en faire la prémisses fondatrices garante d'une ontologie présociale, celle de personnes consentant librement à être gouvernée et qui, de cette façon, scellent la légitimité du contrat social.» La nature n'est en ce sens que le produit second d'une culture qui construit son autre pour se confirmer dans sa propre identité. Soit elle sert de fondement mythique et originel perdu à partir duquel devra se régler la conduite humaine (dans la religion), soit elle sert d'anti-modèle à la construction de la société des hommes (dans les théories politiques modernes). Dans les deux cas, il s'agit d'une nature naturalisée, d'une fiction produite par l'homme pour légitimer la fondation – toujours arbitraire – de son pouvoir. Mais, alors que Butler déduit de cette analyse une position culturaliste qui reconduit incessamment le pouvoir de la loi et des constructions sociales sur les singularités humaines, Sade met en crise le partage nature/culture pour élargir à l'infini l'idée même de nature en multipliant les monstruosité, tant physiques que morales. Patrick Graille, dans son ouvrage consacré à l'être hermaphrodite et intitulé *Le troisième sexe*, écrit en effet ceci: «Le monstre sadien, qu'il soit homosexuel, hétérosexuel ou bisexuel, se définit par ses valorisations d'un excès qui réconcilie nature et contre nature». C'est que le monstre se définit comme ce qui fait sans cesse vaciller les frontières entre nature et culture: mélange d'homme et d'animal, mixte de règnes, d'espèces, d'individus, de sexes, de formes, sans qu'il soit jamais possible de distinguer l'un de l'autre. Copulations homme-animal, hermaphroditismes, corps sans bras ni jambes, corps

serpentins, porcins... Par le recours au monstrueux, Sade ne cesse de se rendre hétérotique à la loi des hommes, il se fait hors-la-loi et indique l'existence d'un hors-là, d'une part maudite que la loi ne peut ni circonscrire, ni contenir, ni intégrer.

«Le monstre, en effet, contredit la loi. Il est l'infraction, et l'infraction portée à son point maximum. Et pourtant, tout en étant l'infraction (infraction en quelque sorte à l'état brut), il ne déclenche pas, du côté de la loi, une réponse qui serait une réponse légale. On peut dire que, tout en violant la loi, il la laisse sans voix. Il piège la loi qu'il est en train d'enfreindre. Au fond, ce que suscite le monstre, au moment même où par son existence il viole la loi, ce n'est pas la réponse de la loi elle-même, mais c'est tout autre chose. Ce sera la violence, ce sera la volonté de suppression pure et simple, ou encore ce seront les soins médicaux, ou encore ce sera la pitié. Mais ce n'est pas la loi elle-même, qui répond à cette attaque que représente pourtant contre elle l'existence du monstre. Le monstre est une infraction qui se met automatiquement hors la loi, et c'est là l'une des premières équivoques. La seconde



est que le monstre est, en quelque sorte, la forme spontanée, la forme brutale, mais, par conséquent, la forme naturelle de la contre-nature. C'est le modèle grossissant, la forme déployée par les jeux de la nature elle-même de toutes les petites irrégularités possibles. En ce sens, on peut dire que le monstre est le grand modèle de tous les petits écarts.»

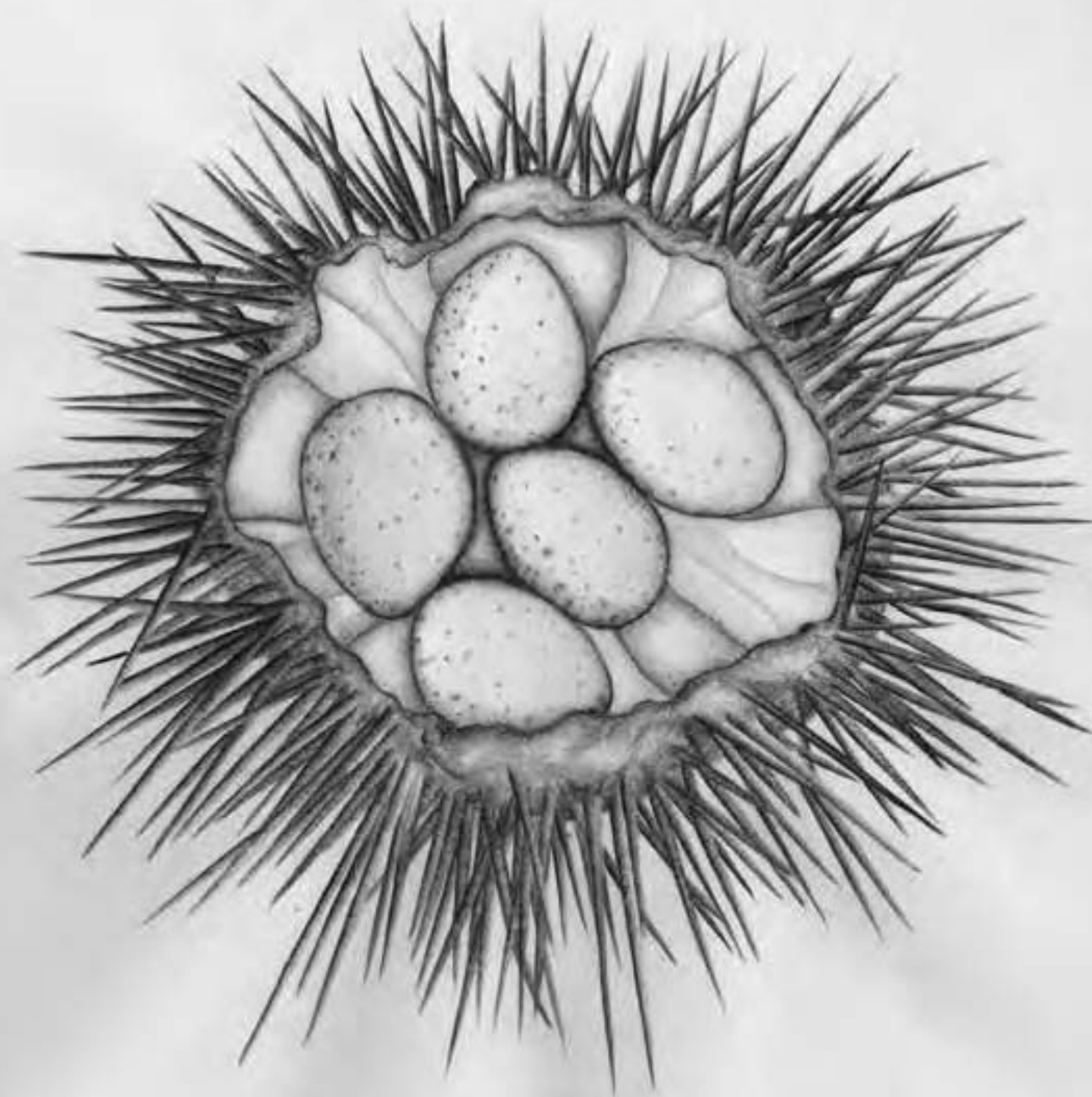
C'est ainsi que Foucault, dans son cours intitulé *Les anormaux*, met en lumière la situation impossible dans laquelle le monstre place la loi divine et humaine, en mettant en crise sa légitimité en tant que celle-ci cherche à se fonder dans une naturalité qui toujours déjà lui échappe. Mais son analyse ne va pas jusqu'à remettre en question le partage nature/culture, c'est-à-dire l'idée même d'une «forme naturelle», «spontanée», par rapport à laquelle le monstre viendrait marquer un écart. Au contraire, Sade nous indique que la nature n'est autre que l'ensemble de tous ces écarts, écarts qui se multiplient à l'infini. La nature est d'abord profusion, avant d'être fixée et orientée par l'homme (à travers la religion, la médecine et la biologie) en règne de la procréation. Si procréation il y a, celle-ci n'est qu'une dimension de la nature pensée

comme mouvement perpétuel des corps, des forces et des formes: déploiement incessant du naturer. Sade se fait monstres en multipliant les monstruosité. Et s'il s'acharne avec autant de violence contre le mythe de la procréation, c'est qu'il constitue l'axe principal d'une reconstruction normative de la nature et d'une régulation sociale et économique du désir. Ainsi, à la scientia sexualis de son temps, il oppose un art hétérotique, c'est-à-dire une érotique hétérotique qui échappe aux processus de naturalisation par lesquels un pouvoir cherche à fixer des seuils mouvants en frontières déterminables. Comme le rappelle Foucault, dans *Histoire de la sexualité*, c'est par l'élaboration d'une scientia sexualis que la civilisation occidentale a prétendu faire la vérité du sexe, et cela à la différence d'autres civilisations qui ont privilégié la production d'une ars erotica. «Il y a historiquement deux grandes procédures pour produire la vérité du sexe. D'un côté, les sociétés – et elles ont été nombreuses: la Chine, le Japon, l'Inde, Rome, les sociétés arabo-musulmanes – qui se sont dotées d'une ars erotica. Dans l'art érotique, la vérité est extraite du plaisir lui-même, pris comme

C'est dans l'intimité d'une intériorité individuée que le savoir-pouvoir de la scientia sexualis cherche son point d'encrage, là où l'ars erotica ne postule aucune intériorité mais pense le corps dans un rapport cosmique, pris dans le mouvement du monde. C'est peut-être pourquoi Foucault voit les prémisses d'une telle science dans la formation d'une «culture de soi» à l'aube de l'époque chrétienne, à partir de laquelle va petit à petit se souder l'association entre intimité et intériorité. A travers elle semble s'opérer le passage progressif d'un ars erotica (Grèce antique) à une scientia sexualis (modernité). C'est à l'intersection du pouvoir médical, ecclésiastique, juridique et psychiatrique que la technologie du corps à l'oeuvre dans la scientia sexualis se constitue à l'époque moderne. Elle consiste dans une «mise en discours du sexe», où celui-ci se trouve encadré, exposé, défini, découpé par les classifications et reconstructions narratives du savoir-pouvoir, articulée à une «police du sexe: c'est-à-dire non pas rigueur d'une prohibition mais nécessité de régler le sexe par des discours utiles et publics». Tout l'enjeu de cette science consiste à déterminer la limite

pratique et recueilli comme expérience; ce n'est pas par rapport à une loi absolue du permis et du défendu, ce n'est point par référence à un critère d'utilité, que le plaisir est pris en compte; mais, d'abord et avant tout par rapport à lui-même, il y est à connaître comme plaisir, donc selon son intensité, sa qualité spécifique, sa durée, ses réverbérations dans le corps et l'âme. Mieux: ce savoir doit être réservé, à mesure, dans la pratique sexuelle elle-même, pour la travailler comme de l'intérieur et amplifier ses effets. Ainsi, se constitue un savoir qui doit demeurer secret, non point à cause d'un soupçon d'infamie qui marquerait son objet, mais par la nécessité de le tenir dans la plus grande réserve, puisque, selon la tradition, il perdrait à être divulgué son efficacité et sa vertu. [...] Notre civilisation, en première approche du moins, n'a pas d'ars erotica. En revanche, elle est la seule, sans doute, à pratiquer une scientia sexualis. Ou plutôt, à avoir développé au cours des siècles, pour dire la vérité du sexe, des procédures qui s'ordonnent pour l'essentiel à une forme de pouvoir-savoir rigoureusement opposée à l'art des initiations et au secret magistral: il s'agit de l'aveu.»



où faire passer le scalpel: c'est-à-dire à distinguer et isoler des «troubles» identifiés à des pathologies, à des déviations morbides (maladies) par rapport à des normes supposées. Les encyclopédistes, tel Diderot, iront jusqu'à nier l'existence des hermaphrodites, qui se trouvent alors recodés en femmes difformes. A ce titre, les amputations seront valorisées pour conformer les corps à des identités stables. Car l'hermaphrodite est l'exemple même du monstre qui introduit de la perplexité dans l'ordre du savoir. Découper le corps biologique, mais aussi découper celui-ci du corps psychique. La science se distribue les tâches en dissociant la médecine du corps (biologie) de la médecine de l'âme (psychologie, psychiatrie). Le «sexe» est cet objet à géométrie variable (tirailé entre instincts, pulsions et désir) dont on tente de cerner les différents contours et répercussions. Mais s'il se constitue comme objet de science au 18ème siècle, n'est-ce pas pour accompagner les déplacements à l'oeuvre dans le partage nature-culture qui se profilent à l'aune de la «mort de dieu». Ce que l'objet «sexe» vient objectiver, ce sur quoi il permet de donner prise, c'est à tous ces écarts qui risquent de mettre en crise



FEUX DE CAMP

OLIVIER DOHIN & NICOLAS SIMARIK

SOMMIER ARDENT

 Une heure  variable

Ingrédients



- Un sommier métallique
- Des parpaings
- Des cageots
- Du papier journal
- Du bois en quantité
- Un briquet ou allumettes
- Des aliments à griller

RECETTE

Disposer les parpaings à la taille du sommier. Faire un lit de bois entre les parpaings. Poser le sommier. Allumer le feu.

Une fois le sommier passé au feu, répartir les braises et faire cuire les aliments à griller. Après cuisson, relancer une flambée pour nettoyer le sommier.

BUFFET BÛCHER

 variable  4 heures

Ingrédients

- 1 meuble en bois
- Deux patates par personne
- Un kilo de gros sel par personne
- Des parpaings
- Des cageots
- Du papier journal
- Du bois en quantité
- Un briquet ou allumettes
- Un marteau et des clous

RECETTE



Passer le meuble au feu pour retirer le vernis. Le coucher sur le sol. Déposer dans le fond du meuble une couche épaisse de gros sel. Disposer les patates non épluchées sur le sel. Recouvrir les patates de sel sans qu’elles touchent le meuble. Refermer les portes et clouer.

Relever le meuble, le poser sur les parpaings. Préparer le feu sous le meuble avec le bois disponible. Allumer le feu.

Alimenter régulièrement le brasier en bois. Une fois le meuble écroulé, rassembler les braises autour du meuble. Recharger en bois.

Un fois le meuble réduit en cendre, tirer les blocs de sel en dehors du brasier. Briser-les pour récupérer les patates.

FUMET DE FUMÉE

 variable  entre 2 heures et 24 heures



Ingrédients

- Un frigo
- Un tambour de machine à laver
- Une gaine de tubage
- Quelques brindilles
- De la sciure de bois non traité
- Un briquet ou allumettes

RECETTE

Oter le système de refroidissement du frigo. Percer un trou de la taille de la gaine dans le bas du frigo et deux autres plus petit à son sommet. Raccorder le frigo au tambour avec la gaine. Démarrer un petit feu dans le tambour. Etouffer continuellement le feu avec la sciure pour produire la fumée froide. Placer les aliments à fumer dans le frigo.

BOUILLON DE BAIGNOIRE

 variable  2 heures pour chauffer l’eau

Ingrédients

- Une baignoire en tôle émaillée
- Des parpaings
- Des cageots
- Du papier journal
- Du bois en quantité
- Un briquet ou allumettes
- De l’eau
- Des aliments

RECETTE

Obturer le trou de la baignoire avec un matériau étanche. Caler la baignoire sur des parpaings. La remplir d’eau. Préparer le feu entre les parpaings et allumer. Une fois l’eau frémissante, plonger les aliments choisis. Maintenir à feu vif durant toute la cuisson.

Entretien avec FRANÇOIS LAROCHE-VALIÈRE

NADIA CHEVALÉRIAS

«Son sens singulier du corps, de la ligne, de l’espace aussi, musclé par une approche picturale, fait jaillir une écriture précise et trouble tant elle fait palpiter le vide autour de chaque interprète.» Attaché, comme l’écrit Rosita Boisseau, critique de danse, à la valeur et à la justesse du mouvement, François Laroche-Valière n’a de cesse, depuis la création de sa compagnie en 1984, de donner au geste, aussi infime soit-il, la force d’une parole poétique. En questionnant l’intimité de l’altérité entre chorégraphe et interprète dans le mouvement d’une écriture, sa création (...) dans l’indice..., pour laquelle il a été accueilli au Centre chorégraphique national de Tours du 21 au 25 septembre 2015, sonde le passage ténu entre intention originelle et geste naissant. Il s’agit de révéler l’instant du signe, d’accéder à sa présence au moment même où il se destine, s’adresse, «là où la sensation fait sens». Rencontre avec un chorégraphe, auteur, porté sans cesse par la question renouvelée de l’écriture...

– Pouvez-vous nous dire pourquoi avoir tenu à inscrire dans le nom de votre compagnie le mot «studio»? C’est un mot que l’on rencontre peu lorsque l’on observe les noms de compagnies françaises même si celui-ci est précieux puisqu’il revêt plusieurs significations comme celle du lieu où l’on étudie, où l’on travaille... C’était important pour vous que cette notion-là soit présente dans ce qui était appelé à vous représenter ?

Dès l’origine de la compagnie, je me suis préoccupé du rapport à l’intime que génère et situe le geste de la création lors de son surgissement – de sa fabrication – et sa transposition entre l’endroit où ce rapport s’effectue et un lieu de monstration où il se

déploie. Le mot studio assemble deux lieux, met en relief deux aires et deux situations : l’atelier d’artiste et l’espace où l’acte se fabrique et s’étudie – un seul et même lieu où l’écriture du geste donne figure à l’inspiration. L’espace clos du studio, de l’atelier, m’est apparu tout d’abord comme une enceinte protectrice, ainsi que je l’écrivais : un lieu où la forme s’informe, où l’état de ce qui a lieu se transforme incessamment. La question du lieu est liée à celle de l’acte, là où l’acte – le drame – se situe. Avec l’écriture chorégraphique, et son médium la danse, dans la tentative du mouvement – de l’acte du corps-en-acte – cette question m’est devenue essentielle et s’est incarnée à l’intérieur du geste lui-même, sa substance, pénétrant le périple du mouvement, son idée et sa trace devenue signe. Le studio, comme atelier et donc comme pensée à l’œuvre, signifie que l’acte de création est intime à l’œuvre toujours naissante et que seule cette intimité donne à voir, à percevoir, la fabrique de l’œuvre. Son ouverture infinie est un enclos illimité, le paradoxe d’une essence en acte. J’ai pensé dès les premiers pas de la compagnie à la difficulté inhérente au déplacement du lieu de l’œuvre à celui de la représentation.

– Depuis 1984, date de création de votre compagnie, vous avez produit et présenté de nombreuses pièces qui vous ont progressivement permis d’identifier une aire de recherche chorégraphique que vous nommez «l’être-là-du-corps». Est-ce que vous pourriez préciser cette notion qui interroge dans votre travail le mouvement comme acte intime et poétique ?

En tant que chorégraphe, mais aussi en tant que plasticien – à supposer que le chorégraphe soit d’emblée un plasticien – je me suis posé la question du lieu, de l’espace entrant en résonance

avec la notion de présence – le sujet en présence dans son corps-là et son acte. J’ai intitulé cette notion et cette aire de recherche : l’être-là-du-corps, une dramaturgie essentielle pour l’art chorégraphique, mais aussi pour tout accès au signe. Il faut redéfinir la consistance, l’épaisseur et la matière du corps-en-acte, sa substance traversée, investie, d’une intention psychique née elle-même de la sensation percevante, pénétrante, s’effectuant à travers l’effort du mouvement dans et par le geste : la naissance d’une donnée sensible – l’être-là-du-corps. Il faut en apercevoir la densité comme être-en-lieu-et-place d’un acte se faisant. C’est, pour moi, la définition même de ce qui opère dans la fonction poétique où l’acte-qui-est-en-acte pense le réel ; un acte qui opère dans le signe un dépassement du signe et l’ouverture du sens se faisant, se fabriquant à l’instant et pénétrant l’instant. Le rapport à l’intime s’effectue au moment même de l’affleurement de la création comme signe, et représente, dans son mouvement propre, l’intimité doublement orientée, comme un dedans exposé au dehors et constituant un dehors. Le sentiment d’un geste du dehors vers le dedans, le mouvement irrésolu et indécis d’une situation, d’une perception ; une situation-en-présence où sexerce la présence – l’être-là-du-corps – dans l’ambiguïté du sujet en acte. Un retour à soi. Cette situation ambivalente et ambiguë renvoie le sujet à son acte et le limite à son objet dans l’espace : un geste, un mouvement, un déplacement. Le lieu de cet acte, de ce drame, fait en quelque sorte corps avec la création elle-même. Mais comment préserver l’intime dans une monstration à l’œuvre si cette monstration se déplace avec l’intention de devenir un objet, en devenant un objet, en quittant le sujet pour une conséquence ou un état ? Que la monstration, ou l’apparition, passe ainsi d’un statut à un autre, a toujours été pour moi un questionnement



DAMIEN CABANES

UNE SEMAINE D'ENFER!

LE CREUX DE L'ENFER THIERS

15 JUIN/
11 SEPT. 2016

VERNISSAGE

MARDI 14 JUIN
À PARTIR DE 18H

*L'artiste est représenté par la galerie **Éric Dupont, Paris**
Avec le soutien de **Marin Beaux-Arts, Arcueil**
Édition à paraître avec un entretien de l'artiste
dans la collection **mes pas à faire au Creux de l'enfer**
Commissaire de l'exposition : **Frédéric Bouglé***

ENTRÉE LIBRE

VISITE COMMENTÉE LE DERNIER DIMANCHE DU MOIS
2,50 € PAR PERSONNE / GRATUIT MOINS DE 18 ANS

ATELIER PARENT-ENFANT LES LUNDIS ET VENDREDIS DE JUILLET.
À 15H. SUR RÉSERVATION PAR TÉLÉPHONE
OU À MÉDIATION@CREUXDELENFER.NET
4,50 € PAR ENFANT

85 AV. JOSEPH CLAUSSAT
VALLÉE DES USINES - THIERS
04 73 80 26 56



creuxdelenfer.net

avec les soutiens :

du Ministère de la Culture et de la Communication / Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Auvergne-Rhône-Alpes, de la Ville de Thiers,
du Conseil Départemental du Puy-de-Dôme, de Clermont Communauté, du Conseil Régional d'Auvergne-Rhône-Alpes, du Rectorat
de l'Académie de Clermont-Ferrand et du Parc Naturel Régional du Livradois-Forez.

le Creux de l'enfer est membre de DCA, association française de Développement des Centres d'Art