

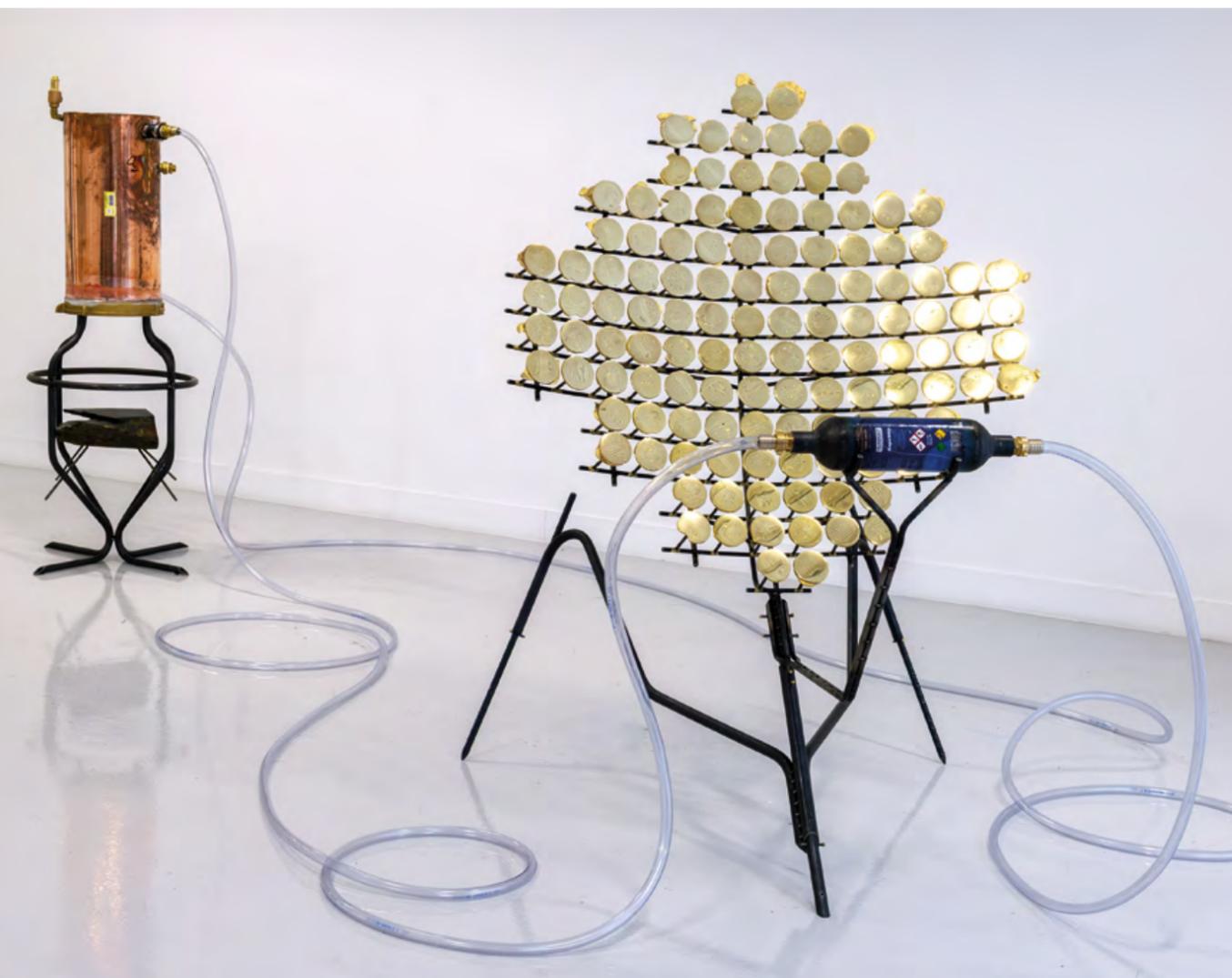


ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N°16 mars 2024 GRATUIT

Fabriques de l'hospitalité

Résidence artistique de François Dufeil





Couverture : François Dufeil, *Station solaire pour un légume*, Chlaaak Tuuung Fiiiiiit, 2022. Centre d'art La Graineterie, Houilles. Crédit photo: Marc Damage.



Sommaire



N°16
mars 2024



Revue de la résidence
de l'artiste François Dufeil à L'être lieu
de septembre 2023 à mars 2024

(en)quête de résidence G. Fenoglio / F. Dufeil	4	Quand la littérature indienne vous invite à table Marion Hache	48
L'artisan à l'œuvre Gaspard Marais-Jouran	11	FABRIQUES DE L'HOSPITALITÉ au lycée Gambetta-Carnot d'Arras Adeline Liébert	50
SUBSTRAT ∞			
Réalisation graphique Lilou Bollard / Texte François Dufeil	14	Quand les navires de l'Empire romain abritaient les réfugiés de la Seconde Guerre mondiale Reine-Marie Bérard	52
Pôle Maquette	15	Perte de centre Grégory Fenoglio	54
Pôle Poterie	16	'A GUEST + A HOST = A GHOST' Élodie Legendre	56
Pôle Culinaire	18	À boire et à manger ! Mélanie Dubois Morestin	58
Pôle Macérations	20	'L'INHOSPITALITÉ' Élise Lacotte	60
Pôle Architecture	22	De l'hospitalité dans la marionnette contemporaine Marie Garré Nicoara	62
Pôle Instruments	23	« WONDER » Énergie collective F. Dufeil / Étudiant.es	66
Fabrique de l'instrumentalité, musique des fluides Sarah Jandos	24	Thermosiphon & Gaz au gazon François Dufeil	76
Rencontres F. Dufeil / Étudiant.es	28	L'eau Céline Leturcq	79
MACHINE, MACHINERIE (MACHINATION?) Philippe Louguet	36	CHAAP 6^{ème}	80
Au commencement était l'accueil Arnaud Bouaniche	41	Réalisation graphique Malvin Clin	82
Le don des dieux Élise Gillon-Bavaro	43		
Les pratiques de l'hospitalité en Inde Émilie Vaillant	46		

(en)quête de résidence

Interview de François Dufeil par Grégory Fenoglio

François Dufeil

Artiste en résidence

Formé en génie climatique au sein des Compagnons du Devoir et diplômé des Beaux-arts d'Angers et des Arts Décoratifs de Paris, **François Dufeil crée des « sculptures-outils » à partir de matériaux et d'objets jetés au rebus auxquels il attribue un nouvel usage.**

L'artiste place le savoir-faire artisanal et son partage au cœur de sa pratique : « *Ce sont les processus de production qui s'incarnent dans les objets finis que je développe, et non l'inverse !* ».

En résidence artistique à L'être lieu de septembre 2023 à mars 2024, l'artiste présente une vaste installation développée en collaboration avec **les étudiant.es d'hypokhâgne et khâgne** de la Classe préparatoire littéraire spécialité arts d'Arras.

SUBS STRAT∞

Site de l'artiste :

francoisdufeil.com

26 mars > 14 avril 2024



© Photo Salim Santa Lucia

Lundi 9 Octobre 2023

G. Fenoglio Comment penser une exposition collective ?

F. Dufeil Il nous faut penser l'exposition ensemble. Si je montre mes objets d'un côté et que vous exposez vos objets de votre côté... c'est dommage. Je vais avancer avec vous, nous allons construire au fil des rencontres et des échanges chaque lundi. Et puis, si nous prenions la question à rebours. Je vous ai expliqué que j'invite souvent d'autres artistes à explorer mes sculptures, des personnes qui ont des savoirs précis. Peut-être faut-il revenir sur cette notion pour ouvrir les vannes...

On peut partir d'objets et de sculptures que j'ai déjà fabriqués puis on les déconstruit. On les lit à l'envers pour détricoter leurs principes ? En général quand on fait une exposition, on a besoin de penser des images, des visuels. Par exemple, pour imprimer une image, il faut des encres. Est-ce que ça intéresse quelqu'un ou quelqu'une de créer des encres ? Rechercher comment on fabrique des encres, avec des plantes par exemple ou avec d'autres matériaux... Ça peut même prendre la forme d'une installation, des encres qui sont en train de macérer, dans plein de pots différents, avec plein de valeurs de couleurs. Si la plante doit exister dans l'espace, alors on peut lui créer un jardin.

G. Fenoglio Tu voudrais explorer ce processus de construction d'une image ?

F. Dufeil Oui, essayer de construire une image de A à Z, et que chacun et chacune de vous se retrouve dans ce principe. Et on peut aussi faire des objets qui produisent de la nourriture. On peut fabriquer une sculpture cuisine, et s'il y a des personnes qui sont plus à même de faire des expérimentations culinaires...

G. Fenoglio On parle d'hospitalité...

F. Dufeil Quand on reçoit un public pour une exposition, la question de la réception se pose ? On lui présente notre travail artistique, d'accord, mais de quelle manière reçoit-on le public ? Est-ce qu'on peut le recevoir en l'accueillant avec des choses à partager, à déguster, à boire... Je pense à une sculpture qui fabrique de la cuisine. De là, on peut tirer des fils, afin que tout le monde puisse s'emparer du projet. Quand je vois vos recherches, je pense que pour chaque proposition il peut y avoir des liens...

G. Fenoglio À partir de cette notion d'accueil et en pensant l'exposition à rebours ?

F. Dufeil Il y a des rituels dans le monde de l'exposition...

G. Fenoglio Peut-être que les productions peuvent s'immiscer à l'intérieur de ces moments ritualisés ? Est-ce qu'on



© Photo Cedrick Eymenier



© Photo Louis Danjou



© Photo François Dufeil



© Photo Elise Ortiou Campion



© Photo Elise Ortiou Campion



© Photo Salim Santa Lucia

François Dufeil, **Boudineuse**, 2018. Collaboration avec la Cuisine Sauvage, Mécènes du sud, Montpellier.

peut essayer de rendre le spectateur acteur, un petit peu ? L'encourager à fabriquer des choses aussi, sur le lieu...

F. Dufeil Oui, le public devient vite acteur à partir du moment où tu lui offres quelque chose. En tout cas, il va expérimenter la chose que tu lui proposes à ingurgiter. On peut réfléchir dans ce sens !

G. Fenoglio La question c'est de penser l'accueil ou l'hospitalité, sans tomber dans des clichés, parce qu'il peut y avoir

aussi une hypocrisie de l'hospitalité, donc sans tomber dans des choses un peu mièvres, d'une politesse gratuite... Comment penser des liens sociaux qui peuvent être ressentis comme inhospitaliers ?

F. Dufeil Tant que la proposition est suggérée avec une certaine subtilité. Au contraire, il ne faut pas être dans un discours qui servirait une vérité... Ce serait une position un peu dérangeante, démagogue et qui serait dominante.

G. Fenoglio Avec des expérimentations culinaires il y a cette tension de l'agréable et du désagréable. Est-ce qu'on pousse encore plus loin les confrontations entre l'acidité, l'amertume, on peut atteindre des goûts désagréables avec ce type d'expérience. Mais c'est le prix de l'expérimentation, de dire que le public s'engage aussi, prend le risque d'aller sur un territoire qu'il n'a jamais dans un restaurant... il y a une dimension culinaire, qu'est-ce qu'elle peut provoquer comme écart ? Dans le bon sens du terme, sans être dans la farce...

F. Dufeil Oui sans quoi tu crées de l'inhospitalité. Je me disais qu'en essayant d'aller à rebours, je pourrais présenter certaines sculptures, je pense au tour de poterie... pourquoi ne pas pousser le principe encore plus loin, si l'on fait de la cuisine, on peut fabriquer les récipients, autant faire une proposition globale, manger dans des objets qui ont été fabriqués, puis cuits, même si c'est informe, au contraire c'est intéressant. Voilà, on pourrait détisser et retisser, que chacun et chacune de vous puisse être inclus dans cette production et trouver sa place dans cette exposition.

Lundi 20 Novembre 2023

G. Fenoglio Dans le travail que nous menons collectivement, tu distingues le contenu et le contenant, peux-tu préciser ta pensée ?

F. Dufeil Le contenant sera la forme finale, une sculpture par exemple qui accueillera un sujet dans l'expérimentation. Ce que j'entends par contenu, c'est notre façon de penser le projet. Si j'ai envie de faire de l'encre, je vais chercher une pierre qui est intéressante parce qu'elle a telle texture ou telle couleur ; je la broie et ça me donne un pigment. Mais ce pigment n'a aucune forme. Il a la particularité de pouvoir développer de la couleur mais c'est tout... Il nous faut imaginer tout un dispositif autour qui sera le contenant qui va l'habiller. Je ne sais pas si c'est le bon terme, mais l'idée est d'habiller ce contenu pour le faire exister dans l'espace. Aussi, pour travailler ensemble, il faut que chacun et chacune ait la liberté d'agir. Ce qui n'est pas évident. Il nous faut réfléchir, dans un premier temps, sur le contenu, et puis le contenant sera une deuxième phase du travail.

G. Fenoglio Il y a déjà des contenants qui existent si tu exposes certaines de tes sculptures-outils ?



Vue d'atelier en résidence à L'être lieu, 2024.

F. Dufeil Oui, le « tour de poterie » par exemple. Mais on peut en créer d'autres comme des instruments de musique à eau. Si certains contenants sont déjà là, il faut aussi les alimenter avec vos projets et votre imagination. On a parlé d'encre, il faudrait imaginer un jardin des macérations. On peut faire macérer des végétaux, des graines, les torréfier. Il y a une multitude de possibilités. Une fois la couleur obtenue, on trouvera un moyen de fabriquer un liant, tout ça c'est du contenu. En fait, c'est une recherche plastique qui peut vous être complètement personnelle en fonction de vos sensibilités. Autour de ces recherches, on imaginera utiliser des sculptures existantes, ou créer de nouveaux objets et de nouvelles formes.

G. Fenoglio La forme c'est la fonction ?

F. Dufeil Pas tout à fait, il faut d'abord constituer des expérimentations et des volontés, pour ensuite commencer à dessiner dans l'espace, imaginer des objets, des sculptures.

Janvier 2023

G. Fenoglio Comment perçois-tu le cheminement de ce travail artistique depuis ton arrivée en résidence en septembre jusqu'à aujourd'hui ?

F. Dufeil Depuis le début, ça a beaucoup évolué...

G. Fenoglio Tu étais arrivé avec une certaine idée, après avoir vu le lieu d'exposition par exemple? Est-ce que le lieu t'inspirait sur un type de pratique, personnellement, avant de rencontrer les étudiantes et étudiants ?

F. Dufeil D'abord, je découvre ce grand espace. Je pense à plusieurs sculptures existantes et je me demande comment les faire cohabiter, comment raconter une histoire avec ce lieu. Mais surtout, comment inventer une nouvelle histoire avec les étudiantes et étudiants, et donc une nouvelle production qui englobera toutes les productions qui ont été faites jusqu'à présent. C'était le postulat de départ. Et progressivement, je me suis dit que ce n'était pas la piste appropriée à ce contexte de résidence.

G. Fenoglio Tu le perçois comment ce contexte ?

F. Dufeil Tout d'abord, je cherche à comprendre les étudiantes et étudiants, leurs différentes pratiques, ce vers



Visite de l'atelier FORMONT à Arras, 25 Septembre 2023.

quoi ils aspirent et ce qu'on peut faire ensemble. Et aussi, les possibilités techniques du lieu : atelier, travail sur place, usage, etc. L'idée première était de créer une « pièce » ensemble, avec l'idée que les étudiantes et étudiants s'imprégneraient de mon univers. On est allé visiter des casses, des ferrailleurs, des artisans pour s'alimenter afin que tout un univers se construise collectivement. Mais très vite je me suis rendu compte que cette démarche est propre à mes questionnements.

G. Fenoglio Même si tout le monde à ce moment-là était intéressé et curieux... je repense à cette visite que nous avons faite près de la Citadelle d'Arras aux ateliers Formont à la fin du mois de septembre 2023.

F. Dufeil Oui à ce moment-là je me disais que c'était possible, que l'on allait continuer dans cette voie, avec cette étape où j'avais demandé aux étudiantes et étudiants d'apporter des objets pour commencer à raconter des histoires autour de ces derniers.

G. Fenoglio Tu voulais les initier à ton processus de création ?

F. Dufeil Oui c'est comme ça que je travaille, sans même me le formuler... c'est ainsi que les choses adviennent. Mais ce n'est pas forcément un processus applicable à un groupe, les personnes de ce groupe sont loin de mes préoccupations... ils et elles ont leurs propres préoccupations.

G. Fenoglio De là, s'est opérée une transformation de la pratique d'atelier ?

F. Dufeil On a pris les problématiques à rebours, en partant de notions déjà existantes dans mon travail, mais peut-être plus théoriques, en imaginant des pistes que les étudiantes et étudiants pourraient s'approprier.

G. Fenoglio L'inverse de ton processus personnel ?

F. Dufeil Oui, l'inverse de mon processus qui consiste à pro-



poser des objets terminés à d'autres praticiens, praticiennes. Au départ d'un nouveau travail, je recherche des techniques, des objets, des matériaux ou des savoir-faire... qui me permettent de développer une sculpture. Cela inverse aussi ma position vis-à-vis du groupe, et aussi de l'exposition ! Je deviens un « support »... je prends le rôle d'accompagner les formes. Devenir support de leurs propositions.

G. Fenoglio Est-ce que tu l'assumeras en tant qu'œuvre dans sa portée collaborative ?





aussi j'y réfléchis, à la fois dans ma proposition et dans ce projet collaboratif avec les étudiants et étudiantes.

G. Fenoglio C'est une question d'accueil, mais aussi d'énergie, une façon de relier des pratiques... tu es comme un chef d'orchestre, scénographe de l'ensemble. Il y a aussi cette présence de l'eau qui va circuler entre ces pôles...

F. Dufeil Oui, et l'eau comme un dénominateur commun.

G. Fenoglio C'était une de tes idées initiales, avec cette envie de travailler sur ce thème de l'eau ?

F. Dufeil « L'eau » c'était vague, c'était un mot, une notion... qui pouvait partir dans tous les sens ! Finalement c'est devenu un élément de connexion : en se disant que l'eau prend la forme d'un réseau, c'est un fluide, ça circule... et à un moment, j'ai imaginé une scénographie pour relier tous ces groupes et toutes ces envies.

G. Fenoglio Une scénographie fluviale ?

F. Dufeil Comme un organisme, un arbre avec ses branches qui se déploient. Ce réseau va se former et se déformer en fonction des projets et s'adapter aux propositions de chaque étudiant et étudiante.

G. Fenoglio Ce réseau va aussi prendre des formes sculpturales, tel dispositif devient une « table », tel dispositif devient une « micro-architecture »... avec tout un jeu de métamorphoses. L'enjeu dès le début de ta résidence et de ce travail avec les étudiants c'était de savoir comment donner une cohérence esthétique à cet ensemble et à ces pratiques diverses. À présent, tu y vois plus clair sur cette quête d'unité ?

F. Dufeil C'était un des grands défis ! Comment créer de la cohérence, comment présenter une exposition réunissant 25 ou 30 personnes au public. Le tout en étant le plus clair possible, plastiquement. On verra quel sera l'aboutissement, mais je pense que ce principe de scénographie d'acier me permet de réutiliser, à la fois les formes et les matériaux qui me sont propres... je m'y retrouve formellement.

G. Fenoglio C'est comme une grande sculpture collective ?

F. Dufeil Oui, une installation qui regroupe un grand nombre de sculptures.

G. Fenoglio On sera presque dans le registre d'un environnement ?

F. Dufeil Ça va créer un environnement, tous les objets vont se noyer ensemble, se mélanger. Pour le public, il y aura des sens de circulation, une déambulation...

G. Fenoglio As-tu déjà travaillé à cette échelle ?

F. Dufeil Non, justement, c'est en ce sens-là que cette résidence renverse mon processus de création. Ça déstabilise mes affirmations habituelles sur le statut des œuvres ou non...

G. Fenoglio Qui t'ouvre une nouvelle perspective ?

F. Dufeil Je n'ai jamais travaillé ni dans ces dimensions, ni avec ce principe. Je ne me suis jamais donné l'éventualité d'explorer un pur dispositif scénographique.

G. Fenoglio Est-ce une ouverture que tu voudrais continuer ?

F. Dufeil Aujourd'hui, c'est appliqué à cette classe, à cette résidence, ça me donne une ouverture pour le déployer à d'autres contextes. C'est une variation du travail que je pratique depuis plusieurs années, mais sous une autre forme.

G. Fenoglio Mais finalement pourquoi ça t'intéresse d'explorer cette voie collective ? Tu pourrais rester dans un parti-pris artistique plus individuel. Tu t'ouvres à cet esprit d'accueil ?

F. Dufeil Mes travaux effectués jusqu'à présent ont été des travaux pour initiés... je rencontre des personnes qui ont une pratique précise et dont l'investissement dans leur domaine va apporter quelque chose en plus et va probablement compléter la proposition initiale. Ce qui est intéressant dans cette création participative, c'est que ça vient casser cet a priori, et ça l'ouvre à un public beaucoup plus large et donc ça donne plus de possibilités.

G. Fenoglio L'espace public par exemple ?

F. Dufeil En effet, dans l'espace public, il n'y a pas d'experts ou plutôt tout le monde est expert de son domaine...

G. Fenoglio La notion d'hospitalité s'est progressivement installée dans les discussions au cours de la résidence. Est-ce que c'est un enjeu de ton travail artistique ?

F. Dufeil J'avais donné quelques exemples de gestes qui sont peut-être moins flagrants quand tu regardes le travail globalement, mais par exemple une boudineuse qui fabrique à manger pour un vernissage.

C'est vrai que cette réflexion sur l'hospitalité s'est posée autour de deux questions spécifiques à cette résidence : comment mener un projet collaboratif avec les étudiants et étudiantes chaque lundi et comment accueillir le public dans ce dispositif ? Finalement des groupes se sont mis en place. On s'est dit, que l'on pouvait imaginer faire de la nourriture, de là d'autres groupes ont réalisé des contenants pour cette nourriture... Un groupe a mené une réflexion sur la façon de construire une architecture pour accueillir un public. Cette architecture a une

existence, une matérialité, avec des formes, des couleurs... Un groupe a travaillé sur les couleurs, avec des aliments et a développé un pôle de macérations. Finalement les groupes se sont connectés entre eux et cette question de l'hospitalité s'est construite...

G. Fenoglio Sans véritablement être théorisée ?

F. Dufeil Dès qu'on pense à une forme ou à un objet qui sera partagé, on fait attention à la part sombre que soulève la notion d'hospitalité.

G. Fenoglio Qu'est-ce que cette part sombre ?

F. Dufeil Les premières propositions d'architecture d'accueil étaient davantage des abris comme des sortes de tentes, de cabanes bricolées... ce qui renvoie clairement à une forme d'inhospitalité que l'on peut constater dans notre quotidien.

G. Fenoglio Tu penses à des bidonvilles, des campements, dans les villes ?

F. Dufeil Oui tous ces habitats précaires. Donc aborder ce terme d'hospitalité c'est aussi faire référence plus globalement, en dehors du contexte de l'exposition, à ces notions d'accueil du pays dans lequel on vit aujourd'hui. Comment on accueille ou comment on n'accueille pas...

G. Fenoglio Il y avait donc un point de vigilance dans la création ?

F. Dufeil Parfaitement. À la fois dans les choix des formes et les choix de matériaux pour le groupe qui travaillait sur les architectures d'accueil de l'exposition. Un bout de carton, un bout de palette, avec un certain dessin ne sont pas anodins. L'interprétation peut être lourde. On a beaucoup réfléchi et pris soin d'étudier les formes qui allaient être présentées pour cette exposition, et on a essayé de traiter le sujet pour qu'il soit approprié au contexte dans lequel il s'inscrit. ●



François Dufeil, l'artisan à l'œuvre

Gaspard Marais-Jouran

Étudiant en khâgne, option arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



François Dufeil, *Presse à poussières*, 2019.
Collaboration avec la peintre Marine Wallon.



© Photos Salim Santa Lucia

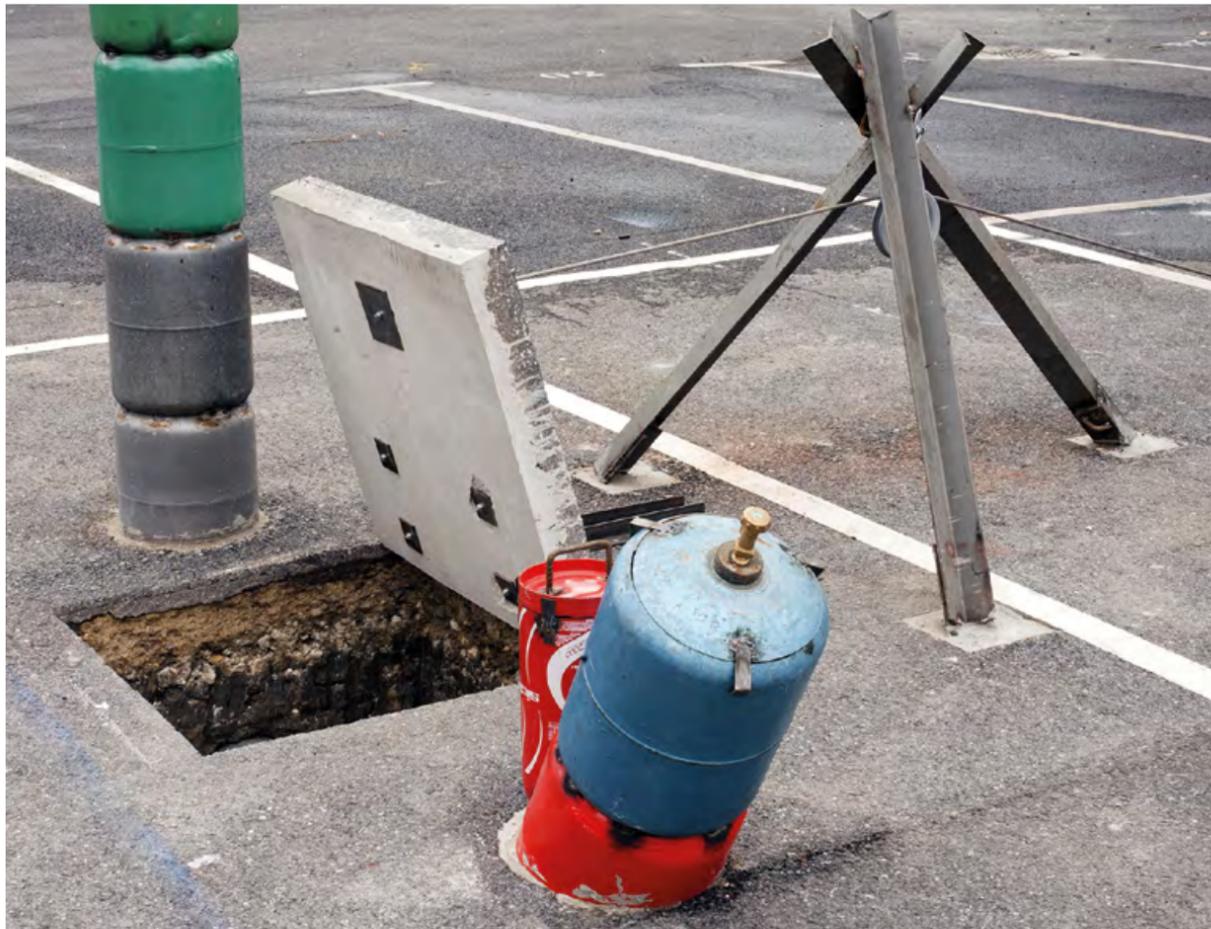
Les termes « art » et « artisanat » sont proches grammaticalement, avec la même origine latine *ars, artis*, qui se traduit par talent, art ou science. On retrouve cette étymologie dans le terme « harmonie », qui évoque la mesure, et dans « arithmétique » dans le sens d'exactitude. Ainsi, l'art et l'artisanat englobent, à l'origine, un même ensemble d'activités manuelles. Pourtant, les définitions de ces termes diffèrent. Si on peut définir l'artisanat comme la création de produits grâce à un savoir-faire particulier, ce terme désigne aussi l'ensemble des métiers et des activités qui impliquent la création, la transformation ou la réparation d'objets à la main, en utilisant des techniques spécifiques. En somme, les objets techniques créés par les artisans répondent à une problématique précise, celle d'une fonction, d'un usage ou d'une utilité.

Or, les créations artistiques partagent des points communs avec les objets techniques issus de l'artisanat, puisque les artistes aussi acquièrent des savoir-faire au cours de leur formation artistique. Cependant, il apparaît que l'art se distingue de l'artisanat dans le sens où ce dernier vise la production d'objets utiles, répondant à un but précis, tandis que les œuvres d'art cherchent à susciter une réflexion ou un « plaisir esthétique », pour reprendre les termes de Kant dans sa *Critique du jugement* (1790).

Cette distinction de visée permet de questionner les limites entre art et artisanat : une œuvre d'art peut-elle répondre à un objectif fonctionnel ? Inversement, peut-on considérer un objet façonné par un artisan, pendant de longues heures, comme une œuvre d'art bien qu'elle ait une utilité ou un usage ? Et qu'advient-il lorsqu'un artiste s'approprie des techniques artisanales dans la production de son œuvre ?

Ces multiples questionnements sont constitutifs du parcours et des créations de François Dufeil. L'artiste fait d'abord des études chez les Compagnons du Devoir en génie climatique, puis un DNAP à l'École supérieure des Beaux Arts d'Angers en 2014, avant enfin d'intégrer l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Cette double formation - successivement artisanale puis artistique - est essentielle pour comprendre les enjeux qui traversent ses œuvres : son travail sculptural s'élabore à partir d'un savoir-faire et des processus techniques issus de l'artisanat.

Pourtant, ce rapprochement de l'art et de l'artisanat ne s'impose pas comme une évidence au cours de ses études. En école d'art, cette distinction était encore marquée, et ce n'est qu'après s'être émancipé de ce contexte scolaire qu'il en explorera les potentialités : « *Quand j'ai compris que je pourrai utiliser des techniques artisanales et les détourner*



© Photo David Riou, 2021
François Dufeil, **Presse à poussières**, 2019-2022
Collaboration avec le peintre Gaël Darras, Musée des Beaux-Arts d'Angers.

© Photo David Riou, 2021
François Dufeil, **Presse à poussières**, 2019-2022. Collaboration avec la peintre Eva Nielsen, Chlaaak Tuuung Fiiiit, Centre d'art La Graineterie, 2022.



François Dufeil, **Fonderie somnolente**, Wonder/Liebert, 2017.

pour faire une proposition sculpturale, cela a permis une fusion, une symbiose riche, et je m'en amuse depuis ».

En dépassant les limites de ces catégories, François Dufeil essaie « de s'extraire de cette vision qui serait de créer une frontière nette entre le travail artisanal et le travail artistique. Pour moi, cette limite est floue, par exemple un artisan ou une artisane dont le travail dépasse la question de l'utilité et devient ornemental, alors il y a un basculement dans l'univers esthétique ». L'artiste élargit cette réflexion d'un retour à un travail manuel, en cherchant à le dissocier des productions industrielles : « Avec le temps, je m'aperçois que ce point est important. J'ai l'impression que plus mes

projets avancent, plus j'insiste sur le geste du travail de la main. Je le prends comme une force, j'ai envie de le défendre. Je ne le brandis pas comme un étendard, mais j'essaie de ne pas séparer le travail de la main d'une réflexion esthétique, les mettre au même niveau me semble important. » Ainsi, briser les frontières de l'art et de l'artisanat, semble amuser l'artiste.

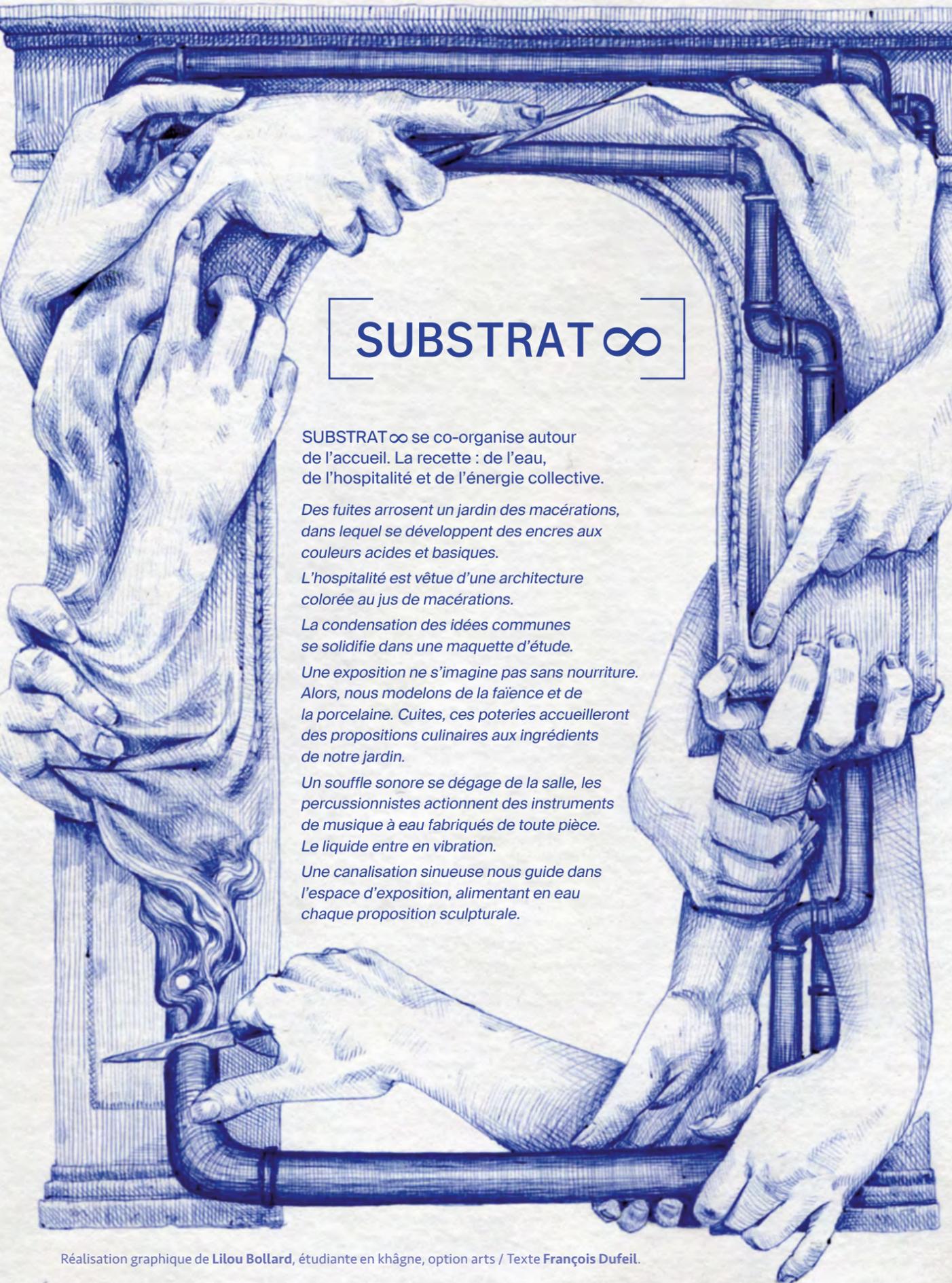
Ce dépassement est significatif dans l'œuvre *Fonderie Somnolente* installée en 2017 sur le parking du Wonder/Liebert, ancien lieu du collectif auquel l'artiste appartient. Dans ce projet, l'artiste détourne un savoir-faire ancestral de fonderie avec ses propres moyens : « Cet objet part d'une pratique artisanale empruntée à l'autre bout du monde, au Bénin, où les bronziers utilisent le pouvoir calorifique de la terre pour faire monter la température du feu ».

Cette fonderie permet de faire fondre à haute température divers métaux. L'assemblage méticuleux et précis des bonbonnes de gaz permet de réaliser la cheminée, une trappe creusée dans le sol est maintenue par un câble de fer tendu à une poutre métallique. Ses connaissances techniques en génie climatique ont été nécessaires pour réussir à alimenter le foyer à haute température pendant un long moment afin de réaliser la fonte des éléments.

L'artiste évoque le philosophe français Bernard Stiegler lorsqu'il s'intéresse au chasseur de phoques qui va passer plus de temps à orner le couteau pour l'ennoblir qu'à l'utiliser pour ôter la vie du phoque. Ainsi, par la répétition d'un geste a priori inutile pour tuer l'animal, le chasseur anoblit la façon de tuer l'animal puisque cette action est la finalité d'un processus de répétition.



Par analogie, François Dufeil semble anoblir cette pratique du travail à la main souvent considérée comme en deçà du travail artistique. L'artiste évoque aussi « ce temps à faire beaucoup de dessins préparatoires, à ajuster précisément les formes, à souder par petits points, comme de la couture. Cela peut paraître inutiles et quasiment imperceptible, car les variations sur les sculptures se comptent en millimètres. Mais c'est un parti pris esthétique, ma manière d'anoblir un objet fonctionnel en lui appliquant un geste soigné. On est au cœur de la notion d'artisanat : sans cesse répéter le même geste, et chaque jour ce geste se perfectionne un peu plus, la facture de l'objet également ».



SUBSTRAT ∞

SUBSTRAT ∞ se co-organise autour de l'accueil. La recette : de l'eau, de l'hospitalité et de l'énergie collective.

Des fuites arrosent un jardin des macérations, dans lequel se développent des encres aux couleurs acides et basiques.

L'hospitalité est vêtue d'une architecture colorée au jus de macérations.

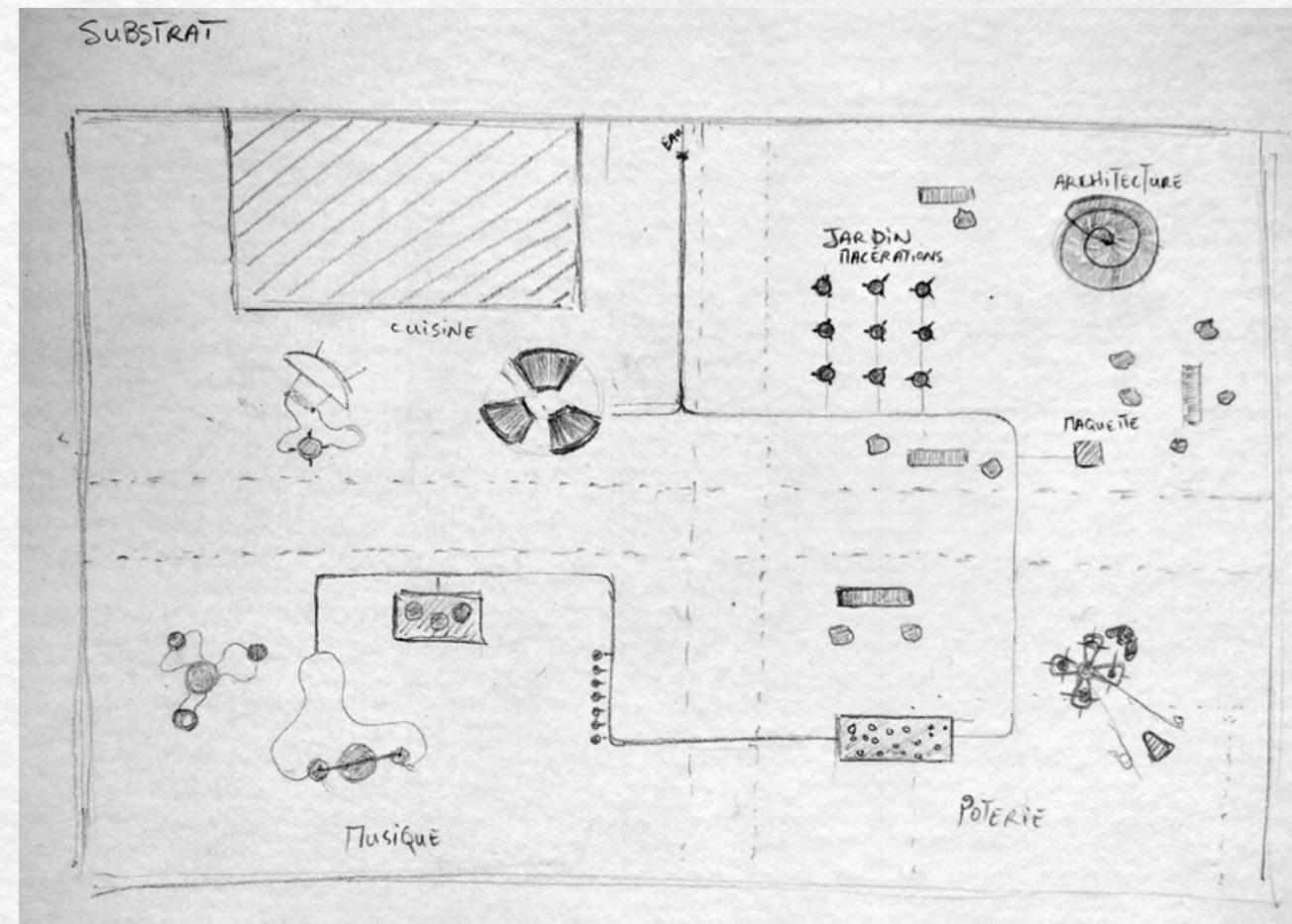
La condensation des idées communes se solidifie dans une maquette d'étude.

Une exposition ne s'imagine pas sans nourriture. Alors, nous modelons de la faïence et de la porcelaine. Cuites, ces poteries accueilleront des propositions culinaires aux ingrédients de notre jardin.

Un souffle sonore se dégage de la salle, les percussionnistes actionnent des instruments de musique à eau fabriqués de toute pièce. Le liquide entre en vibration.

Une canalisation sinueuse nous guide dans l'espace d'exposition, alimentant en eau chaque proposition sculpturale.

Réalisation graphique de Lilou Bollard, étudiante en khâgne, option arts / Texte François Dufeil.



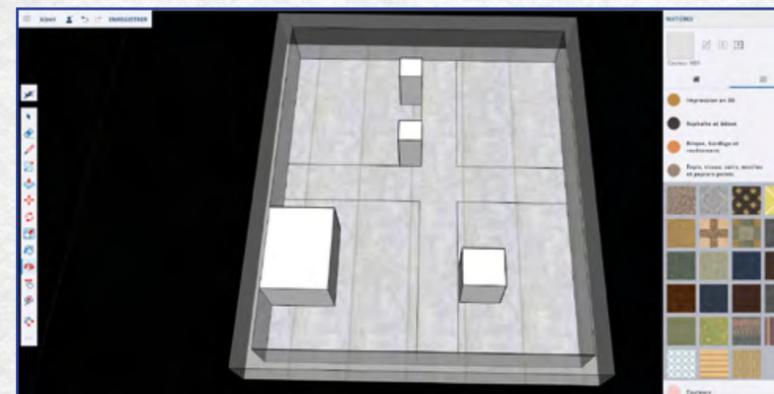
François Dufeil, Croquis préparatoire du plan de l'exposition **SUBSTRAT ∞** Projet collaboratif avec les étudiant.es d'hypokhâgne / Khâgne autour d'un réseau de 6 pôles en interconnexion.

Pôle Maquette

Mathilde Courtin
Maria Douche
Victoire Dufour



Le pôle maquette s'est constitué autour de l'idée de garder les traces et les étapes du processus de création au cours de la résidence jusqu'à son exposition. À partir d'une architecture miniature, puis d'une modélisation numérique en 3D de cet espace d'exposition, cette maquette s'est développée à partir des recherches des différents pôles, les intentions et les productions s'y mêlent et se complètent. Condensant l'ensemble des recherches explorées, cette maquette évolue continuellement, sur le principe d'un work in progress.



Pôle Poterie

Malvin Clin
Léna Dachicourt
Bérénice Granger
Romanie Taquet

Le pôle poterie a travaillé en collaboration étroite avec le pôle culinaire afin de lui fournir des « contenants » propices à accueillir et à stimuler leurs recherches alimentaires. Travaillant d'abord sur des variations de plats, de bols et d'assiettes pour contenir les créations du pôle culinaire, d'autres recherches sculpturales plus autonomes ont été menées, d'inspirations plus organiques, avec l'idée d'interroger leur prise en main et des prolongements formels du corps. Ces créations de poterie seront associées à l'œuvre *Poterie centripète* (2021) de François Dufeil afin de créer l'ambiance d'un atelier à peine déserté.



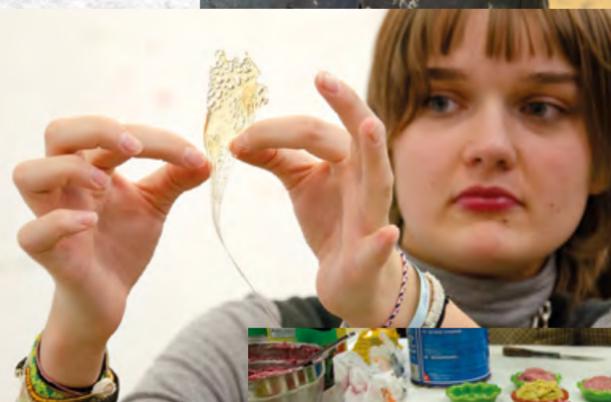
Réalisation graphique de Noémie Taffin, étudiante en khâgne, option arts.



Pôle Culinaire

Lisa Gagne
Élise Lacotte
Gaspard Marais-Jouran
Zoé Top

Le pôle culinaire a expérimenté des créations comestibles et en a exploité le potentiel alimentaire, gustatif et plastique. Le pôle a mené des expérimentations de formes, de goûts, de textures et de couleurs des recettes. Après quelques séances, chacun des membres s'est spécialisé dans des recherches culinaires plus spécifiques : fabrication de pains, textures de gelées, préparations sucrées, tapenade, feuilles de bricks sculptées... Une performance culinaire sera activée lors du vernissage de l'exposition. Des photographies et des vidéos restitueront au cours de l'exposition la mémoire de ce buffet éphémère.



Réalisation graphique de Séléne Dekeyser-Acquart, étudiante en khâgne, option arts.

Pôle Macérations

Lilou Bollard
Joséphine Choquel
Séléné Dekeyser-Acquart
Zélie Taffeiren

Le pôle macérations s'est concentré sur la fabrication d'encres de couleurs et de teintures à partir de produits naturels (citron, chou, betterave, épices...), qui ont été expérimentés, dosés, mélangés avec pour objectif de teindre les différents tissus utilisés pour l'exposition. Ces diverses macérations ont été testées dans des bocaux et des bidons pendant plusieurs jours, voire plusieurs semaines pour certaines, aboutissant parfois à des résultats olfactifs désagréables. Le pôle macérations affirme les possibilités chromatiques et artisanales que la nature nous offre, sans aucune intervention chimique ou industrielle.



Réalisation graphique de Noémie Taffin,
étudiante en khâgne, option arts.

Pôle Architectures d'hospitalité

Cherry Galasse-Leclercq
Élisabeth Marjanovic
Sophie Piquet
Manon Hamel

Le pôle hospitalité/architecture a axé sa réflexion sur l'inscription dans l'exposition d'espaces d'hospitalité afin d'accueillir le public. Concentrant cette approche sur l'architecture, les recherches se sont tournées vers l'idée d'un cocon, un espace clos et intime qui serait recouvert de tissus. Puis d'autres recherches se sont développées sur un ensemble d'assises pour les visiteurs occasionnels ou habituels du lieu, l'objectif étant de créer des espaces conviviaux et accueillants. Pour la structure même du cocon, c'est François Dufeil, l'artiste en résidence, qui a confectionné l'armature en métal, sur le modèle de nos maquettes. Les tissus ont été récupérés et teintés à la main à partir des encres naturelles concoctées par le pôle macérations, dans une démarche d'interconnexion entre les pôles, en circuit court et selon des productions artisanales. Tous les éléments de l'exposition sont reliés les uns aux autres et interdépendants, comme dans un écosystème.



Pôle Instruments à eaux

Zoé Batisse
Sarah Jandos
Lou-Anne Ruet
Noémie Taffin
Émilie Vaillant

Ce pôle a d'abord exploré les potentialités de l'eau pour créer des sons avec des bouteilles en verre remplies d'eau pour recomposer la gamme de do majeur. Une clarinette et une flûte traversière ont été associées à ces instruments artisanaux pour enregistrer une musique qui sera diffusée dans l'espace d'exposition. Un travail de mixage aura permis d'ajouter d'autres sons, plus analogiques, comme des bâtons de pluie afin de diversifier le rythme mécanique du premier montage. Une performance musicale sera proposée pour le vernissage. La structure musicale principale sera le motif de la vague à partir duquel tous les instruments dialogueront. Toutes ces recherches musicales se sont heurtées à des problématiques plastiques puisqu'il s'agissait de concilier les propriétés acoustiques des instruments artisanaux et de les harmoniser avec l'esthétique de l'exposition collective.



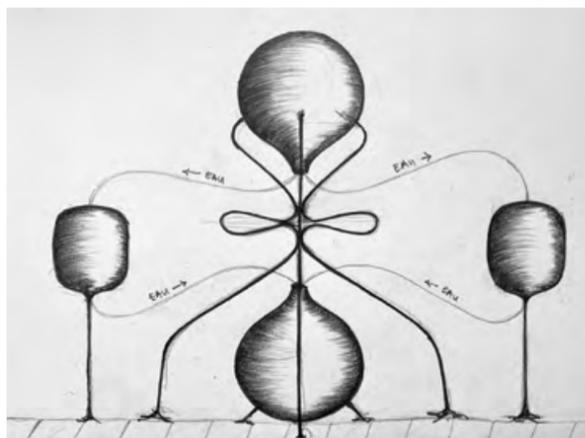
Fabrique de l'instrumentalité, musique des fluides

Sarah Jandos

Étudiante en khâgne, option arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



François Dufeil, *Ensemble Cloches sous pression*, 2022



François Dufeil, *Vases d'expansion*, 2021. Collaboration avec le percussionniste Charles Dubois, L'Onde, Théâtre - Centre d'Art, Vélizy, Villacoublay.

L'œuvre de François Dufeil, *Cloches sous pression* (2019) est une sculpture-outil atypique dans sa démarche puisque son activation ne produit pas d'objets matériels, mais des ondes musicales. Composée de trois cuves et de deux cloches en matériaux de récupération, glanés ça et là pour leurs propriétés sonores, *Cloches sous pression* est un instrument à percussion qui fonctionne à partir d'un circuit d'eau capable de monter graduellement en pression. Substituée au gaz, l'eau parcourt l'instrument, régulée par les ouvertures successives de vannes et de robinets. Les textures et les fréquences sonores se métamorphosent et se dévoilent au fil des expérimentations musicales du percussionniste Charles Dubois. Le son d'abord strident des cuves vides gagne en rondeur à mesure qu'elles se remplissent, ce qui lui donne une identité aquatique.

Cette acoustique sous-marine entre en résonance avec le lieu de la résidence artistique au cours de laquelle les deux artistes ont développé ce projet : situé à Pougues-les-Eaux (Nièvre), le centre d'art comporte un parc au milieu duquel se trouve le Pavillon des sources, centre thermal désaffecté construit au début du vingtième siècle. Deux sources aux propriétés curatives (Saint Léger et Saint Léon), y ont longtemps été exploitées et faisaient vivre l'activité économique de la ville. L'eau donnée aux malades jaillissait de fontaines et de grands lavabos, matérialisations artificielles des sources. Se saisissant de la charge symbolique du lieu, François Dufeil en imagine la réactivation en y puisant l'eau de nouveau. La source est ainsi déviée dans les canalisations de l'instrument avant de retourner à son point de départ.

La conception de l'œuvre se fait alors en harmonie avec le lieu. Il s'agit de faire des aller-retours entre dessins préparatoires et conditions réelles pour trouver aussi bien des solutions visuelles que techniques et musicales aux contraintes qu'il présente. Les textures sonores produites par les baguettes de tissus et de cordes sont par ailleurs soigneusement étudiées et sélectionnées pour ne pas devenir cacophoniques.

La collaboration des deux artistes donne finalement naissance à des performances publiques *in situ*, puis à une petite tournée au cours de laquelle se sont déployées les potentialités sonores de l'instrument, au contact des réverbérations propres à chaque lieu. Un vinyle 33 tours résulte de cette rencontre. Gravé à vingt-cinq exemplaires, de façon artisanale, on ne peut déterminer au premier coup d'œil l'origine manufacturée ou industrielle de cet objet d'enregistrement. ●



Cloches sous pression, 2021, Album, édition vinyle.



© Photo Salim Santa Lucia

François Dufeil, *Vases d'expansion*, 2021.



© Photo Salim Santa Lucia

François Dufeil, *CU2+*, 2022.



© Photo Cécile Pierre, 2020

François Dufeil, *Cloches sous pression 2*. Collaboration avec le percussionniste Charles Dubois, Le K.A.B., Paris.



François Dufeil, *Cloches sous pression*, 2019.
Pavillon des sources, Parc Saint Léger.
Centre d'Art Contemporain, Pougues-les-Eaux.



Rencontres

Au cours de sa résidence artistique à L'être lieu (de septembre 2023 à mars 2024) des échanges entre les étudiant.es d'hypokhagne/khagne (spécialité arts) et François Dufeil ont été enregistrés et retranscrits.



F. Dufeil Je m'appelle François Dufeil, on va passer à peu près six mois ensemble pour cette résidence. On a jusqu'au mois de mars (2024) pour monter un projet ensemble.

Étudiant.es Quel a été ton parcours ?

F. Dufeil J'ai étudié chez les Compagnons du devoir du tour de France dans l'artisanat pendant huit ans. Je travaillais sur des chantiers et étudiais en génie climatique dans le domaine de l'architecture et du bâtiment. Ensuite j'ai étudié à l'école des beaux-arts d'Angers, j'ai passé quatre ans là-bas. Puis, je suis entré à l'école des arts décoratifs de Paris dans laquelle je suis resté deux ans avant de passer le diplôme.

Étudiant.es Cette double formation, artistique et artisanale, est-elle constitutive de ta démarche de création ?

F. Dufeil Oui, elle est prédominante. Cette vidéo est un bon exemple de mon processus de création. C'est une compilation d'images qui retrace une résidence en Corse, dans le village de Morosaglia. C'est une zone désertique, perdue en plein centre de la Corse. Je m'étais donné pour objectif de fondre des cloches ! Ce projet englobe beaucoup de notions et principes présents dans mon travail, particulièrement en ce qui concerne les liens entre l'art et l'artisanat. Une cloche est souvent fabriquée en bronze ou en laiton, des métaux cuivreux. Pour fondre cette cloche, il fallait fabriquer une fonderie, alors j'ai étudié le principe de fonctionnement d'une fonderie. Il est possible d'en faire une avec une motte de terre et du charbon, mais il n'y avait pas de charbon sur place. Donc, on a appris à fabriquer du charbon. Pour cela, on a regardé comment on fait du charbon, d'autant plus qu'en Corse il y avait des charbonniers. Le principe est de faire cuire le bois à l'étouffée. Il fallait donc un objet qui allait pouvoir permettre de cuire le bois à l'étouffée... mais nous n'avions pas de bois.

Donc, on est allé à la recherche de bois et de terre, pour réaliser cette fonderie. Il y avait une ambiance un peu mystique, on était en plein mois de juillet. Habituellement quand on coupe du bois frais il est qualifié comme « vert », c'est à-dire humide,



François Dufeil, **U Carbonaru**, 2019.



on ne peut pas le brûler. Mais il se trouve qu'avec la lune, c'est un ancien qui me disait ça : « si on coupe cette essence de bois, le chêne vert entre le 15 juillet et le 15 août, avec l'effet de la lune, il ne sera pas « vert » et on pourra le brûler directement ». Et il se trouve que ça a marché !

Étudiant.es Tu as donc réussi à créer de toute pièce votre propre charbonnière ?

F. Dufeil Oui, tout d'abord on est allé chercher de la terre en plein milieu du maquis, il y avait là une petite mine d'argile qu'un ancien nous avait indiquée. La sculpture – charbonnière fonctionnait simplement, il y avait d'un côté le feu et les flammes léchant un contenant hermétique rempli de chêne vert, il a cuit à l'étouffée pendant des heures pour obtenir le charbon.

Étudiant.es Tu obtiens un charbon, très léger ?

F. Dufeil Oui, j'ai observé que le bois rejetait aussi un genre de goudron visqueux et des gaz, c'est assez étonnant. La fonderie, elle, est un simple tas de terre dans lequel j'ai passé deux tuyaux pour souffler de l'oxygène sur le charbon. En chauffant assez longtemps on obtient une température de 1000 degrés. On a fabriqué le modèle de cloche en terre, puis on l'a enfoncé dans la terre avec du charbon et de la paille. C'est devenu un moule que l'on a mis au feu. Le fait de cuire la terre au feu, ça a créé une céramique, donc le moule est devenu très résistant. Après, pendant des heures et des heures, on a soufflé sur le charbon pour chauffer le métal. Au fond, j'ai mis des bouts de bonbonne de gaz en laiton. Des oxydes de laiton se diffusaient et le métal est devenu liquide. La cuisson a duré presque douze heures, ensuite on a cassé les moules pour extraire les cloches.

Étudiant.es Ce processus de fabrication te demande beaucoup de temps et d'énergie ...

F. Dufeil Il y a beaucoup d'étapes, beaucoup de déplacements de matière, et beaucoup d'heures de travail pour produire cette petite cloche, c'est complètement ironique ! C'est cette absurdité qui m'intéresse.

Étudiant.es Est-ce que tu en as fait quelque chose ? Qu'est-ce qu'elle est devenue cette cloche ?

F. Dufeil Elle est dans des cartons, comme une archive. J'envisage les sculptures comme des sculptures-outils. J'interroge les moyens de production pour obtenir un objet, mais quand cet objet est terminé, ce n'est plus lui qui m'intéresse, c'est tout le processus de création qui devient une proposition sculpturale à part entière.

Étudiant.es Le processus prime ?

F. Dufeil Mes sculptures bougent, s'activent, s'altèrent. J'aime bien me dire qu'un jour ces sculptures sont montrées dans une exposition et qu'un autre jour elles sont au fond d'un atelier. Elles s'activeront éventuellement à un autre moment avec des personnes, ou peut-être pas... Je joue beaucoup avec cette ambiguïté-là. C'est d'ailleurs Sarah Ihler Meyer, critique d'art, qui les a qualifiées de « sculptures-outils ». J'aime bien cette notion, davantage que sculpture ou machine.

Étudiant.es Justement pourquoi tendre vers cette ambiguïté avec tes sculptures ? Est-ce que c'est pour rompre avec cette idée d'un art un peu sacré, qu'on ne touche pas ou justement c'est pour ne jamais suspendre le processus de création ?

F. Dufeil Je ne sais pas si je peux répondre catégoriquement à cette question, mais en effet la « sacralisation » de l'art m'embête un peu... Aujourd'hui, il me semble plus important de travailler sur ces gestes plutôt que de penser un bel objet figé qui finira par prendre la poussière. Je vois moins de sens là-dedans. Aussi, ça a été un peu le fruit du hasard d'en arriver à fabriquer ce type d'objets.

Étudiant.es Sans nécessité ?



F. Dufeil Et d'une nécessité bien entendu. Je m'intéresse à son utilité, je peux m'en servir de différentes manières. La fonction est un prétexte à rencontrer des personnes et à inviter des artistes à s'en emparer. Si je faisais une sculpture figée sans utilité je ne pourrais pas me permettre cela. Je tâtonne et je me rend compte que cette direction me plaît plus car il peut se passer de belles choses. Ces réflexions émanent du travail d'atelier. Donc je pense que c'est un choix de sacrifier ou non un objet.

Étudiant.es Cette cloche pourra servir à une autre finalité...

F. Dufeil Oui, je la réutiliserai pour la proposer à des musiciens ou des musiciennes...

Étudiant.es Il y a dans cette démarche une quête d'apprendre, de trouver ses propres moyens de production ?



François Dufeil, *Poterie centripète*, 2021, Chlaaak Tuung Fiiiit, Centre d'art La Graineterie, 2022. En collaboration avec le céramiste Victor Alarçon et la performeuse Anaële Gnidula.

F. Dufeil Oui, c'est ce qui m'intéresse le plus effectivement. Je suis tout le temps en quête de comprendre ce qui nous entoure, et de manière plus général me poser la question de la production. Comment est-ce qu'on fabrique cette bouteille par exemple ça m'intéresse beaucoup. Et pourquoi on la fabrique ? Est-ce de manière absurde ? Je suis toujours à la recherche d'informations comme celle-ci.

Étudiant.es Tu fais des croquis préparatoires ou est-ce de l'ordre de l'improvisation ?

F. Dufeil C'est un mixe de tout. Je peux avoir un flash sur un objet et vouloir m'en servir et le modifier: je vais y greffer une fonction ou un usage. Mais parfois, c'est juste un schéma. Un schéma qui m'interpelle. Pour vous donner un exemple j'ai travaillé sur une pompe à bélier. Cette sculpture a émergé uniquement sur son principe, puis je suis allé chercher des objets, des matières... Je travaille les formes pour me réapproprier ce dessin initial. Je prends beaucoup de temps, je fais un grand nombre d'esquisses pour arriver à ces formes, et trouver des matériaux...

Étudiant.es Quand on pense à un objet fonctionnel on oublie la sacralité...

F. Dufeil Pas tout à fait. Appliquer de l'attention « inutile » au dessin, un labeur, un ornement, laisser la trace d'un passage peut signifier une forme de sacralité. Il y a un certain soin apporté à la forme, au dessin, à la couleur, au choix des matières... Il s'agit aussi de chaud et de froid, un agencement entre les deux pour trouver un équilibre qui convient. Il y a quand même ces gestes-là, ceux qui déterminent l'objet comme appartenant au champ de la sculpture. Il pourrait être démuné de fonction, et être une proposition de sculpture qui existe pour ce qu'elle est.

Étudiant.es As-tu des projets de sculpture qui n'ont jamais abouti ? Du fait de ne pas avoir trouvé, par exemple tel objet ou matériau ?

F. Dufeil Oui, je me mets en attente ou en force d'échec aussi. Parce que je parle d'usage, de fonction, mais souvent ce qui m'intéresse, c'est le décalage créé. Tu vois si c'est une application qui est encore utilisée dans l'industrie, et bien ça ne m'intéresse pas de refaire la même chose et d'obtenir un objet similaire. Je recherche un décalage avec ce qui existe, c'est cette nuance avec laquelle je joue, et qui est souvent compliquée car l'objet doit fonctionner un petit peu pour qu'il y ait un minimum de résultats, surtout lorsqu'il s'agit d'une performance.

Étudiant.es Tu ne le maîtrises pas...

F. Dufeil C'est vrai ! Ça peut aller droit dans le mur. Pour les pompes à bélier, par exemple, elles ne fonctionnent pas encore. Je passe beaucoup de temps à essayer de modifier et à comprendre. Il faut savoir s'arrêter parfois parce que la fonctionnalité n'est pas vraiment la quête première.

Professeur Je pense à l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud dans les années 90. J'ai l'impression que tu es un héritier de cette (re)définition de l'art en tant que processus de rencontres au-delà ou en deçà de la production d'un objet... je me pose cette question parce que dans le cadre de ta résidence à L'être lieu tu vas travailler avec des étudiants, dans un contexte...

F. Dufeil Disons que dans ce contexte, ça ressemble à l'idée que je me fais de l'esthétique relationnelle. Je l'ai toujours dans le coin de ma tête pour des projets collaboratifs mais je n'en fais pas mon mentor théorique.



Étudiant.es Dans ton oeuvre « Poterie centripète » (2021) tu crées un tour qui fonctionne.

F. Dufeil Oui, j'ai cherché une potière ou un potier qui a un travail non académique, c'est-à-dire que... la poterie utilitaire c'est très bien, mais ce n'est pas vraiment cette rencontre que je cherche. Donc, il faut quelqu'une ou quelqu'un qui sache travailler sur un tour, mais qui en même temps s'en amuse et le détourne pour que la performance devienne pertinente, et à la fois soit décalée du travail en atelier.

Étudiant.es L'interaction avec le public, sans que le public apporte un savoir-faire, une valeur ajoutée à l'intervention ?

F. Dufeil Oui, c'est ça, et c'est plus une rencontre entre deux médiums spécifiques qui crée la proposition.

Étudiant.es Qu'est-ce que ton travail artistique raconte de notre monde, mondialisé, capitaliste, en termes de productions artisanales et/ou industrielles ?

F. Dufeil Les choses se rejoignent ! Je vous ai dit que je m'étais formé chez les Compagnons du devoir. Les compagnons ce sont des artisans et artisans qui travaillent dans le monde contemporain, donc dans notre monde productif, dans le secteur du bâtiment. J'ai vécu cette expérience comme un paradoxe, car la journée j'étais en entreprise, je manipulais les matériaux utilisés aujourd'hui dans la construction, le soir j'apprenais les théories des fluides. C'était ancré dans une réalité productive. Mais je passais le week-end à l'atelier à reproduire des gestes qui n'existent plus ou du moins qui n'existent plus dans notre monde contemporain appliqué à l'entreprise. Faire des vasques en plomb, alors qu'on n'a plus le droit d'utiliser le plomb... apprendre à travailler le cuivre à chaud, au sable, ceci n'existe quasiment plus, car on a développé des plastiques pour



des questions de rentabilité... Et je me retrouvais tiraillé entre deux mondes. La sauvegarde de savoirs disparus et l'absurdité de la production industrielle. Bien sûr, j'aime tourner en dérision en répliquant ou réinventant cette production industrielle. Je puise dans la pré-révolution industrielle ou même, dans la pleine révolution industrielle. L'idée est d'essayer de se la ré-approprier avec ses propres moyens, c'est à ce moment que l'on touche à l'absurdité.

Étudiant.es Est-ce que ce n'est pas plus ou moins nier la dimension temporelle qui sépare l'origine de ces gestes, lorsqu'ils étaient encore efficaces et reconnus, et l'endroit où on est arrivés avec la reproduction à l'infini...

F. Dufeil Bernard Stiegler parle de la prolétarianisation du monde qu'il définit par la dépossession des savoirs. Pour lui, les objets produits ne sont plus assimilables, même par leurs concepteurs et conceptrices, plus personne n'est capable de comprendre comment fonctionnent les choses qui nous entourent. Finalement, c'est peut-être comme une résistance, d'essayer de comprendre d'où vient telle matière ou tel objet qui arrive jusqu'à nos mains. Comment est-ce qu'on peut s'en emparer intellectuellement ?

Étudiant.es Pour conceptualiser les objets qui sont autour de nous ?

F. Dufeil Pour les comprendre, s'en émanciper, essayer aussi de prendre d'autres chemins de vie. En tout cas, j'essaie de regarder les objets à rebours, pour peut-être les décaler, les faire bifurquer. Faire bifurquer un moment de l'histoire, bifurquer la production d'un objet, peut-être que ça raconte un autre monde.



Étudiant.es Je me questionne sur ta transition entre l'artisanat et l'art, entre ta formation chez les Compagnons et l'école des beaux-arts...

F. Dufeil En arrivant à l'école d'art j'ai mis de côté l'artisanat! J'étais dans une école qui était héritière de l'art conceptuel, néo-conceptuel. Dans une école, quelques enseignants et enseignantes suffisent à défendre des idées et donner un engouement pour des pensées. Le travail manuel n'était pas très valorisé où j'ai étudié. Il y avait peu de place pour les arts de la main, la peinture ou la sculpture, c'était le moment de la justification de ce que l'on produit... C'est à dire que ça retire un peu la spontanéité.

Étudiant.es Tu découvres le monde de l'art par cette approche très conceptuelle ?

F. Dufeil Oui j'essaie de comprendre et m'adapter à cette culture. Après, je me suis rendu compte que ce que j'avais fais avant, ma formation d'artisan, pouvait être intéressante et être une force dans une proposition plastique, et qu'on ne pouvait pas séparer les choses de cette manière.

Étudiant.es Quelle était la pédagogie de cette école d'art ?

F. Dufeil En première année en école d'art on m'a dit : il faut faire table rase de ce que l'école nous a appris jusqu'ici. Radical, et intéressant. Alors, on repense tout. On remet tout à zéro et puis on ne s'impose plus aucune règle. On peut tout imaginer dans l'art. Mais finalement, on nous apprend d'autres schémas de pensée, alors, à la fin des études d'art, on fait tabula rasa de tout ce qu'on a appris dans les écoles d'art, et on remet tout à zéro.

J'ai mis longtemps à réintroduire les savoirs appris chez les compagnons. Tout au long de mes études d'art, ça m'a donné des avantages, j'avais des astuces, je savais bricoler, avec une certaine logique. Ça m'a aidé mais pas du tout en tant que proposition artistique. Aux arts décoratifs c'était encore une autre vision. L'école des arts décoratifs, est historiquement une école d'arts appliqués. J'étais dans la section art-espace, qui est la section "beaux arts" des arts déco. C'est une toute



petite section, parmi ce que propose l'école : la scénographie, le design d'objets, l'architecture d'intérieur, le cinéma d'animation, etc... Il y avait une vision un peu formelle mais en revanche très productive.

Étudiant.es Finalement ta double formation d'artisan et d'artiste est comme un retour aux origines antiques de l'art en tant que « tekhnè » (technique) ?

F. Dufeil Disons que je ne sais pas si je cherche à revenir aux origines mais pour moi il me semble essentiel de ne pas séparer le monde manuel de l'intellectuel. Dans l'art dit classique, en sculpture par exemple, les artistes étaient des techniciens et techniciennes, ils et elles se servaient de leurs mains. Un peu différemment, je revendique cet héritage.

Étudiant.es Penses-tu qu'il y ait une remise en question de ce modèle conceptuel ?

F. Dufeil J'ai l'impression que c'est en train de bouger, doucement, dans certaines expositions d'art contemporain on commence à voir ces thèmes apparaître, mais c'est encore très à la marge.

Étudiant.es Comment as-tu développé ce projet de « tour de poterie », tu sembles explorer des techniques pré-industrielles ?

F. Dufeil La genèse du projet vient d'une expérience que j'ai eue en résidence à **Moly-Sabata**, à Sablon au sud de Lyon.



François Dufeil, **Poterie centripète**, 2021, performance avec la céramiste Alice Nikolaeva, 2021.

C'est un territoire de poterie, j'y ai découvert un potier qui s'appelle Jean-Jacques Dubernard, et qui est un des derniers à travailler le processus du début à la fin. C'est à dire, aller dans la nature chercher son argile, la concasser, la transformer en boue, la filtrer, la faire sécher, la faire mûrir en cave un an ou deux pour améliorer sa qualité. La maturation de la terre vient de la poterie chinoise. Ensuite, il la tourne et la cuit dans un four à bois. Dans son atelier, ce sont des tours en bois, que l'on actionne au pied, avec des pierres, il y a juste une ampoule nous indiquant que l'on est au XXI^e siècle. Au moment où je l'ai rencontré, il partait à la retraite, il cherchait à transmettre sa poterie, parce qu'il avait lui-même appris lorsqu'il était adolescent, il tournait sur ces tours qui sont vieux de deux-cent ans.

Étudiant.es Et il ne trouvait personne pour prendre la relève ?

F. Dufeil En effet, c'est une des dernières personnes à sauvegarder ce savoir-faire. Mais, je crois que ça va être repris par une institution, pour faire un écomusée...

Étudiant.es Quelle est l'origine de la poterie ?

F. Dufeil Avant l'invention du tour de poterie, au néolithique, on fabriquait des pots en faisant de petits colombins de terre que l'on superposait les uns sur les autres. Après avoir obtenu la forme et la hauteur recherchées, on lissait le tout. Avec cette technique on a l'impression que c'est un pot tourné, le geste ne se voit plus. Ce sont les premières poteries de l'humanité.

Étudiant.es Il y a aujourd'hui certaines imprimantes 3D qui fonctionnent sur le même principe...

F. Dufeil C'est intéressant cette juxtaposition de l'ultra modernité qui finalement est une technique basique qui remonte au néolithique.

Sur cette vidéo, on voit **Alice Nikolaeva**, céramiste, qui travaille au Wonder également. C'était la toute première performance avec ce tour. On n'avait pas vraiment essayé avant la performance, donc le jour J était le jour du test. Cette performance est assez dangereuse, les gens se mettent vraiment au niveau des pierres qui tournent très vite, c'était un moment de tension. Chaque pierre pèse 10 kilos, donc si ça se décroche... ils sont très proches.

Étudiant.es Qu'est-ce que c'est comme pierre ?

F. Dufeil C'est du grès de Fontainebleau. C'est une pierre très lourde et très dense, quasiment de la silice pure. Je ne sais pas si vous êtes déjà allés dans la forêt de Fontainebleau ? Il y a des rochers à cet endroit. Ils sont posés sur un lit de sable qui fait 4 km de profondeur. La roche s'est conglomérée, compactée, et les rochers sont juste en surface.

Pour vous raconter l'histoire de ces pierres, je suis allé voir un carrié dans cette forêt, j'ai récupéré ses déchets de taille, que j'ai trouvés très beaux. C'est la dernière carrière de grès en activité sur ce territoire. Quand je suis arrivé, en plein milieu de la forêt, on entendait les "tic tic tic, tic tic tic", on n'entendait pas de machines, c'était les ouvriers en train de travailler, de fendre les blocs. Le carrié m'expliquait que c'est de la silice pure, elle est donc hyper résistante. Les machines, les perceuses, les disquesuses, ne résistent pas plus de quatre heures quand ils les font travailler. Alors, ils sont obligés de travailler à la main pour extraire les blocs et les tailler. C'est un contrepoint à notre monde productif que j'ai trouvé intéressant. Ils ont une forge, ils forgent leurs outils eux-même. C'est pour faire des pavés, des parallélépipèdes très simples, mais c'est complètement dingue. Le grès de Fontainebleau servait notamment à construire les bâtiments, et a pavé les rues de Paris. C'est un matériau tellement robuste que les



François Dufeil, **Fonderie somnolente**, Wonder/Liebert, 2017.

sabots des chevaux s'usaient dessus, les roues de charrettes et de calèches aussi.

Étudiant.es Est-ce que tu envisages une finalité à ce que tu produis ou pas du tout ?

F. Dufeil La finalité, c'est la sculpture qui raconte le processus. En soi, il y a une finalité. Mais c'est vrai que l'objet produit, si tu parles de la poterie, cet objet devient une archive. La finalité, c'est le tour que je présente, figé ou pas, activé ou non... J'essaie de m'extraire de cette finalité mais c'est quasiment impossible de s'en défaire totalement. Je n'aime pas me dire qu'il y a une finalité, mais j'aime me dire qu'il y a des rebondissements, un peu comme une cascade...

Étudiant.es C'est une espèce de quête ?

F. Dufeil Oui, mais parfois ça se fige dans le temps.

Étudiant.es C'est une sorte de processus entre l'artisanat et l'art... En lisant un peu des articles sur ton travail on voit beaucoup le terme **low-tech** apparaître, est-ce que c'est quelque chose que tu revendiques ?

F. Dufeil On va dire qu'il est revendiqué intrinsèquement. Je ne brandis pas un étendard. Je me méfie aussi de la proposition artistique activiste. Bien sûr, il y a des idées intégrées à l'objet et je les considère suffisamment visibles, lisibles pour qu'ensuite chacune et chacun s'empare ou non de cette idée et la développe. Mais je le revendique peu dans les paroles ou dans la façon de présenter le travail lors des expositions. Typiquement ça c'est un objet qui, aujourd'hui, n'existe plus, forcément, car à la place il y a un immeuble de 40 000 m² tout neuf, que les constructeurs ont du mal à louer. (rires) C'était une expérimentation, j'ai fait une première version, le bitume a commencé à fondre, ça s'est affaissé, j'ai dû renforcer, ça ne chauffait pas assez, j'ai dû modifier à nouveau.



© Photo Antonin Hako

François Dufeil, **Moulin à feu**, production Moly-Sabata, fondation Albert Gleizes, Wonder/Zénith, 2020.

Étudiant.es Comment construis-tu ce type d'expérimentations techniques ?

F. Dufeil Je recherche de vieilles techniques encore utilisées aujourd'hui dans différentes régions du monde. Des techniques qui peuvent être ancestrales. Utiliser la terre comme isolant par exemple, creuser un trou et faire un foyer dans ce trou. Les bronziers et bronzières du Bénin sont connus pour ça, on retrouve les mêmes procédés en Inde. Dans ce contexte de parking, il fallait découper le bitume pour aller chercher la terre. C'était une nappe d'asphalte épaisse qui recouvrait cette terre. J'ai découpé une trappe, mise sur charnière, et j'ai fabriqué et inséré une fonderie dans le sol.

Les démolisseurs ont fini par la casser au bulldozer. Ca m'a fait réfléchir à une fonderie nomade. J'ai fabriqué une autre version, portable. Je suis parti d'un petit moteur désuet. C'est un objet qui m'incite à construire tout un ensemble. Le petit moteur est une ventilation de forge, datant d'après-guerre. J'ai retiré la partie électrique. Après, il fallait que j'invente tout un système, ce qui m'a mis sur le chemin de la construction d'une éolienne, entièrement confectionnée à la main. J'ai dessiné le contour des pales et fabriqué un patron pour la forme intérieure, je me suis mis à coudre une toile de lin, puis j'ai trouvé un moyen de relier la pale en métal avec le tissu.

C'est une forme entre le moulin à vent et l'éolienne. Ensuite, il m'a fallu un contrepoids, je suis allé chercher des pierres, je les ai taillées au gramme près pour équilibrer ce contrepoids, le mat et les pales. J'ai fait des essais, en surveillant la météo pour avoir un vent d'Est, mais c'était capricieux parce qu'on était à la défense, les architectures créent des couloirs, et donc le vent tourbillonne dans tous les sens... j'ai fait une vidéo, au moment du confinement d'où la ville sans bruit, il n'y avait pas de vent alors je l'ai fait tourner à la main... (rires)

Cet objet est trois en un: lorsqu'il est ouvert, il est une forge, le principe d'une forge est de chauffer le métal à blanc pour ensuite le déformer. Ça se ferme, comme un sandwich, à ce moment là il devient un four à céramique ou une fonderie. L'éolienne capte le vent, l'énergie se transmet par la rotation de la corde, qui actionne le moteur et recrée du vent. Ce vent est soufflé dans le tube au sol, qui alimente en oxygène le feu et qui lui donne de la puissance.

Étudiant.es C'est de la récupération, les matériaux que tu utilises ?

F. Dufeil Beaucoup, pas tous, mais beaucoup. Je passe du temps dans les casses, les ferrailleurs, les déchèteries, à chiner un peu partout, dans les brocantes... Dès que je vois un objet qui m'intéresse ou qui a du potentiel je le prends. Ça germe et puis un jour il se retrouve dans une sculpture. J'aime me raconter des histoires avec les trouvailles désuètes, me dire que cet objet avait une utilité, et que je réinvente une histoire, une narration qui l'envoie dans une toute autre lecture. Parfois dans un paradoxe, du feu dans les extincteurs...c'était pas prévu pour ça !

Étudiant.es Il y a une esthétique spécifique, une récurrence de matériaux...

F. Dufeil Oui vous pouvez voir que j'utilise souvent les mêmes outils pour fabriquer les sculptures donc ça crée un vocabulaire formel. Ceci me permet de mixer une sculpture avec une autre en fonction des expositions, même si elles n'ont pas du tout été pensées ensemble elles communiquent. Une sculpture récente peut se retrouver à côté d'une plus ancienne datant d'il y a cinq ans, et d'un coup ça raconte une nouvelle histoire entre ces objets, ça crée plein de possibilités, de potentielles expositions.



Étudiant.es Est-ce que tu considères aussi que tu es un peu en collaboration avec l'œuvre, dans le sens où elle-même crée quelque chose? Peut-on penser cette démarche comme un travail collaboratif ?

F. Dufeil Oui, collaboratif dans tous les sens du terme. Effectivement, la sculpture a créé quelque chose que je ne prévois pas. Alors, j'en suis dépendant ou au contraire je m'en détache. Et aussi en collaboration avec des personnes, et d'ailleurs quand j'invite des artistes, je leur mets les sculptures à disposition. Ce qui est intéressant c'est que leur savoir et leur pratique passent à travers ce prisme-là. Je leur dis : amusez-vous avec cette sculpture, moi je n'ai plus rien à voir, plus aucune autorité ! C'est intéressant de voir ce qui se passe, ça fait évoluer le travail de chacune et chacun, la proposition nous fait bifurquer.

Étudiant.es Est-ce que tu laisses ces outils à disposition des artistes du collectif (Wonder) ?

F. Dufeil Il y a la notion d'anti-rentabilité dans ces objets ! (rires) Ça ne remplace pas les vrais outils qui sont au Wonder. Et aussi il y a des questions de sensibilité, de sécurité de chacun, les artistes ont des approches différentes avec la matière et avec les objets. Je passe énormément de temps à fabriquer les objets, c'est pour ça que je préfère avoir un vrai dialogue avec la personne qui s'en sert. Donc ce n'est pas vraiment compatible.

Étudiant.es Est-ce que tu as déjà une idée de ce que l'on pourrait travailler ensemble, pendant cette résidence ?

F. Dufeil Je n'ai pas vraiment d'idées précises. Il y a des axes sur lesquels je suis en train de travailler en ce moment, ça pourrait être intéressant de continuer à les expérimenter. Dans tous les cas, je n'aimerais pas faire autorité. Et qu'on trouve un moyen de créer des dispositifs ensemble. Que tout le monde puisse s'emparer de ces dispositifs.

Mon travail a souvent des usages hyper spécifiques pour des personnes qui ont des savoirs, comme par exemple des percussionnistes. Je crée des choses, et je ne sais même pas m'en servir. Je me rends compte que, dans ce contexte, penser des objets hyper spécifiques ensemble, n'est pas forcément la piste la plus adaptée. Peut-être que ça m'intéresserait qu'on essaie de décaler tous les travaux que vous avez vu en un travail accessible pour toutes et tous, où tout le monde peut s'y retrouver. C'est très large mais disons que ça pose un cadre. Je pense que parmi vous, certains et certaines ont des pratiques artistiques, et peut-être que c'est l'occasion pour qu'on les exacerbe et pour les mettre en avant ?

En tout cas, que ça soit de l'écriture, de la danse, de la sculpture, de la peinture..., je pense que c'est intéressant, que tout le monde s'empare d'un médium. Voilà, je n'ai pas envie que ça devienne un atelier où tout le monde assiste à une création, qui serait la mienne... Je pense que ce n'est pas l'objectif.

Je travaille autour de l'eau en ce moment. J'ai des instruments de musique à eau et j'ai envie de créer d'autres versions: l'eau sous haute pression, d'autres sonorités... L'eau pourrait être une piste de recherche, un point de départ, un fil conducteur. ●

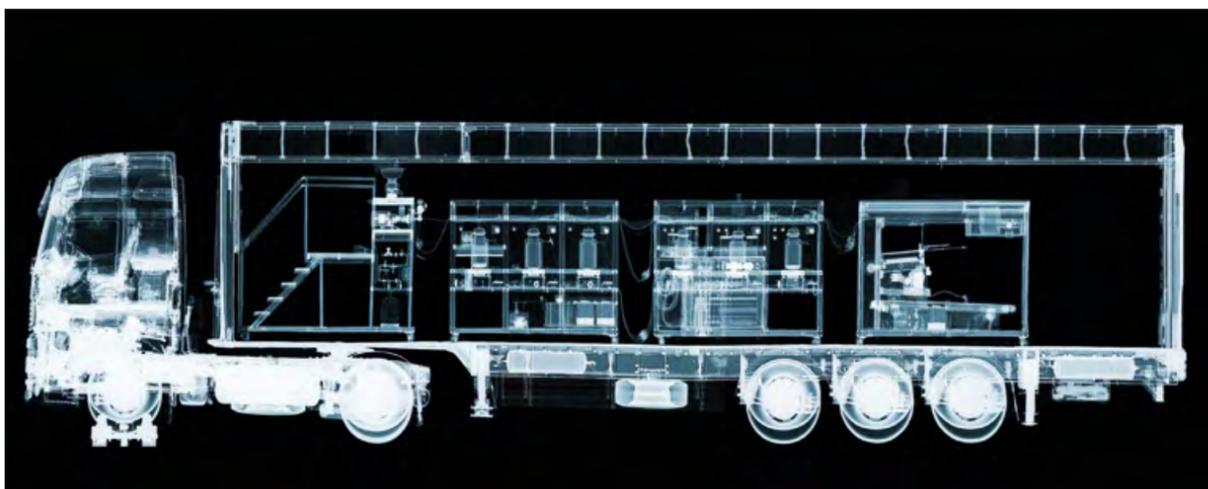


François Dufeil, **Éclats d'urgence**, 2019. Centre d'art contemporain Les Brasseurs, Belgique.

MACHINE, MACHINERIE (MACHINATION?)

Philippe Louguet

Artiste et critique d'art



Wim Delvoe, *Cloaca X-Rayed Truck (black)*, 2000, 50 x 125 cm.

L'imaginaire de la machine

L'imaginaire de la machine est un élément structurant de l'Histoire contemporaine des arts à la suite des inventions qui ont fondé l'époque moderne, de l'horloge au tournant des XIV^e et XV^e siècles¹ à l'ordinateur, en passant par le cardan au XVI^e siècle et l'encyclopédie de d'Alembert et Diderot (qui en donne l'état des lieux au milieu du XVIII^e siècle). Mais très tôt se fait jour une ambivalence vis à vis d'elle : tour à tour adulée, crainte, et même rejetée dans l'imaginaire populaire... Quel est donc aujourd'hui le statut de la machine dans le monde de l'art ?

Machines désirées

Tout d'abord, la machine entre dans le monde de l'art par effraction. Les automates qui se conçoivent et se fabriquent dans les Cours européennes au XVIII^e siècle ne lui appartiennent pas officiellement ; ce sont plutôt des curiosités pour lesquelles se passionnent des hommes désœuvrés.² Longtemps, les machines et machineries restent cachées sous les oripeaux des décors de théâtre, de Music-Hall³ ou de stands de foire. C'est d'ailleurs en ces lieux que naît et se développe la machinerie moderne la plus ambiguë : celle du cinéma, à partir des lanternes magiques et de l'invention optico-chimique de la photographie. Ambiguë, parce que le cinéma appartient autant, si ce n'est plus, au monde de l'industrie qu'à celui de l'art, ce qui n'est en aucun cas négligeable, puisque cela inaugure un floutage des frontières qui délimitent l'art.

Officiellement, c'est le futurisme qui, le premier, prend la machine comme emblème. Le manifeste de Marinetti qui donne naissance au mouvement, paru dans *Le Figaro* le

20 février 1909, célèbre la vitesse : « *Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse* ». Et si la machine n'est nommément mentionnée que plus tard (en 1924, Marinetti évoque la « *Glorification de la machine* », ou encore l'« *Esthétique de la machine* »⁴), elle est bien présente dès le premier manifeste sous la forme des machines de transport : paquebots, locomotives, avions.

À tel point que la critique retient du futurisme essentiellement le machinisme marinettien, ce qui est assez injuste, compte tenu de l'importance capitale de ce mouvement pour l'art contemporain. En réalité, le futurisme, dès 1909, et son pendant négatif, Dada, dès 1916, inaugurent et développent toutes les thématiques qui s'épanouissent au XX^e siècle et au-delà : de l'atonalité et du bruitisme⁵ en musique⁶ à la révolution syntaxique en poésie et en littérature⁷, en passant par « *la prédominance du projet sur l'oeuvre, des métalangages sur la création* »⁸, dans tous les domaines. La machine, c'est tour à tour un emblème, un modèle et un médium de la création artistique : « *Après le règne animal, voici le règne mécanique qui commence* »⁹, « *Ecouter les moteurs et reproduire leur discours* »¹⁰...

Comme médium, la machine parcourt l'art contemporain, avec des significations différentes, des *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp aux machines de François Dufeuil, en passant par celles de Tinguely. Et si Marinetti veut préparer la « *fusion de l'homme et de la machine* »¹¹, c'est pour proclamer une espérance lyrique très différente du pragmatisme des cyborgs, devenir déclaré de l'humanité. Notre désenchantement croissant au fur et à mesure que se réalise le programme de la mécanisation de la vie nous

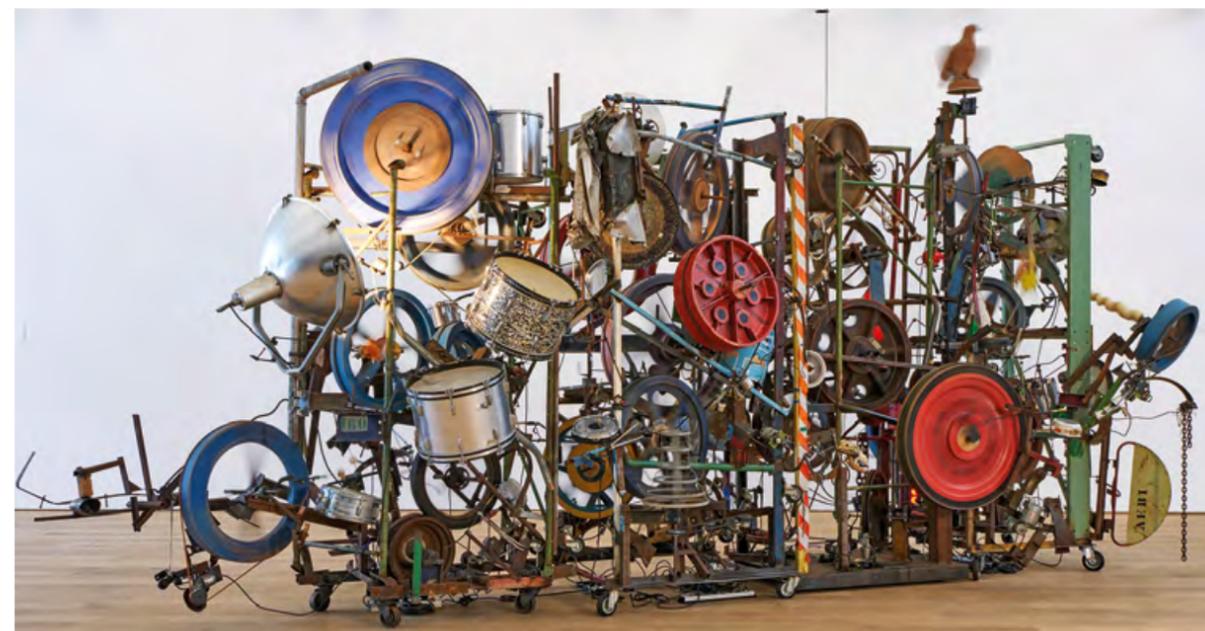


Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre]*, 1915-1923 / 1991-1992. Réplique réalisée par Ulf Linde, Henrik Samuelsson, John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina Duchamp.

incite à faire retour sur l'imaginaire de la machine, en nous intéressant au courant qui voulait entre autres célébrer les noces (fussent-elles sanglantes) de l'acier et de la chair.

Machines célibataires

Dans la foulée du futurisme, avec quelques années de retard, émerge donc un mouvement qui va durablement marquer l'art contemporain, le mouvement Dada. Là où le futurisme proclamait la connexion art-vie, art-action¹².



Jean Tinguely, *Méta-Harmonie III*. Musée Tinguely, Bâle, Suisse.

Kurt Schwitters proclame : « *Nous ne craignons pas la mort car la mort est dada* »¹³. Et même si Dada reprend à son compte nombre de thèmes futuristes, il n'en est pas moins le négatif.

C'est à Marcel Duchamp qu'on doit, dès 1912, le vocable de machine célibataire, auquel donne corps la partie inférieure du *Grand Verre* en 1915. Depuis lors, les *machines célibataires* alimentent un débat, qui a trouvé son expression la plus exemplaire dans l'ouvrage de référence éponyme de Michel Carrouges, édité en 1954 chez Arcanes¹⁴, et surtout sa réédition augmentée en 1976, chez Alfieri, où l'on trouve nombre de références, de la *Machine à faire gazouiller les oiseaux* de 1615 au *Fornicon* de Tomi Ungerer de 1971, en passant par le *Cyclograveur* de Jean Tinguely de 1960. Sans vouloir risquer ici une interprétation du *Grand Verre* de Marcel Duchamp¹⁵, je me bornerai à remarquer que les deux machines majeures de la partie inférieure (machines chères à Duchamp, qui ont fait l'objet de toute une série de peintures préalables) : la broyeuse de chocolat et le moulin à café, sont des machines, plutôt archaïques, et en tout cas proto-industrielles, voire pré-industrielles, qui broient deux substances noires dures pour produire du mou. Nous sommes là très loin des locomotives et avions chers aux futuristes. Littéralement, ces machines broient du noir ; ce sont des machines mélancoliques.

Au sujet de la broyeuse de Duchamp, Arturo Schwartz indique : « *...l'ensemble de la Broyeuse dégagera une luminosité : « L'objet est éclairant, Source lumineuse »* »¹⁶. C'est sans doute Julia Kristeva qui donne la clé de cette luminosité paradoxale : « *...Aristote innove en extrayant la mélancolie de la pathologie et en la situant dans la nature, mais aussi, et surtout, en la faisant découler de la chaleur, tenue pour le principe régulateur de l'organisme... Cette notion grecque de la mélancolie... suppose une « diversité bien dosée » ... se traduisant métaphoriquement par l'écume..., contrepoint euphorique de la bile noire. Ce mélange d'air... et de liquide fait mousser aussi bien la mer, le vin que le sperme de l'homme* »¹⁷.



François Dufeil, *Fonderie somnolente*, Wonder/Liebert, 2017.

Et si la question de la sexualité est quasiment toujours présente dans les machines célibataires, c'est sans doute du fait de ce fonds mélancolique. C'est elle qui habite les artistes contemporains, à la suite de Dada. La nostalgie ne les mobilise pas plus que l'avenirisme¹⁸, désormais caduc ; quand l'art contemporain échappe au cynisme, c'est la plupart du temps pour baigner dans une atmosphère mélancolique.

Machines désirantes

Il est probable que le *Grand Verre* soit inépuisable, ce pourquoi il fascine tant les artistes contemporains. Arturo Schwartz y voit une machine désirante : « *L'observation de Duchamp* » *Le célibataire broie son chocolat lui-même* » nous permet de découvrir la caractéristique essentielle de la Machine célibataire en général et alchimique en particulier. La Machine Célibataire alchimique de Duchamp est une machine désirante¹⁹. On sait que l'on doit cette terminologie de *Machine désirante* à Deleuze et Guattari, dans l'anti-Oedipe, premier volume de *Capitalisme et schizophrénie*, en 1972. On peut sans doute considérer la machine désirante comme un effet de retour du désir de machine. Les machines célibataires, en associant la mécanique à la subjectivité humaine nous y incitent.

Il faudrait d'ailleurs faire également la place de la *machine molle* de Burroughs, alimentée aux vapeurs de substances hallucinogènes, qui dévoilerait la filiation entre Dada, les Beatniks et le mouvement Punk. Si l'outil est le signe d'existence de *l'homo-faber*, la machine est celui de l'homme contemporain, l'homme conceptuel. Mais, *in fine* son art dévoile son désenchantement profond face au capitalisme tragiquement triomphant. La *machine à caca*²⁰ (la série Cloaca) de Wim Delvoye en est l'exemple ultime ; le plus frappant !

Rédemption de la machine ?

Désormais, l'avenirisme, comme le futurisme ne semblent plus avoir d'avenir. Le capitalisme triomphant bouche toute issue à l'imaginaire, ne laissant que le cynisme comme échappatoire. Dès lors, que reste-t-il à accomplir ? C'est peut-être, provisoirement, dans le pas de côté que se trouve la seule solution. C'est apparemment là que se

situe le travail de François Dufeil. On peut remarquer qu'il inverse le processus de Wim Delvoye : autant chez Delvoye la machine suit le sens naturel de l'entropie, dans un esprit punk : *No Future*, autant chez Dufeil, la machine permet encore de séparer le bon grain de l'ivraie ... par exemple de purifier la terre dans le *Malaxeur d'argile* de 2020.

Et si les machines de Delvoye sont acérées, tendues, brillantes dans la perfection de leur acier inoxydable (lucifériennes au sens étymologiques), celles de François Dufeil sont rondouillardes, aimablement colorées, exhibant non-chalamment leurs soudures, parfois même leurs petits défauts, tels que traces de rouille, d'oxydation, restes d'inscriptions antérieures (du fait de la récupération et du détournement d'objets usagés). Ce sont des machines douces, agréables, amicales. Il faudrait presque évoquer une humanisation de la machine chez François Dufeil, chez qui on décèle des aspirations humanistes.

L'art comme posture humaniste

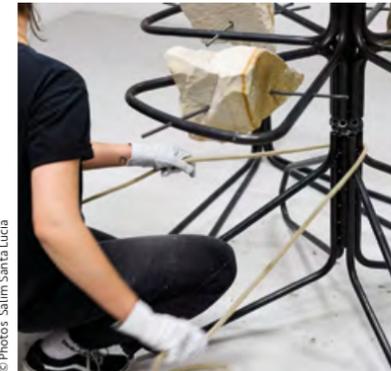
Le pas de côté, qui serait une manière de sauver ce qu'il reste de l'humain, se retrouve dans la volonté de partage associant des artistes autour d'un objet, d'un projet. François Dufeil est l'homme des collectifs d'artistes, qu'il contribue à promouvoir inlassablement parallèlement à sa production. Plus généralement, notons que le rêve avorté de l'atelier collectif d'artistes, cher à Vincent Van Gogh, se réalise sous nos yeux ; la critique du capitalisme néo-libéral au nom de l'écologie y incite.

En effet, la question de la citoyenneté n'est pas étrangère à l'artiste ; il est possible que l'écologie en bouleverse le statut même. Bazon Brock nous en donne peut-être une clé : « *Le citoyen ne devient sujet divin que dans la mesure où il produit quelque chose d'unique et de particulier (telle est l'irremplaçable personnalité de l'artiste avec la puissance créatrice qu'il est seul à posséder), tandis que chez les Grecs, le citoyen ne pouvait devenir héros qu'en se mettant pleinement au service de la collectivité en tant que sujet social* »²¹.

Plus généralement, nous ne sommes pas loin d'une république de citoyens écologistes, dont feraient partie les artistes (voie suivie par François Dufeil), qui cohabiterait avec le monde politique ordinaire, tout en l'interrogeant sans cesse sur ses dérives. Ainsi, comme les futuristes, François Dufeil noue des liens entre art et vie, art et action, mais sans l'esprit spectaculaire du manifeste, sans la dimension lyrique chère à Marinetti. L'art de François Dufeil semble être une recherche de l'apaisement. Il s'agit de travailler avec les éléments : la terre, l'eau, le feu et l'air ; de réactiver les énergies, mais en gardant la mesure des événements, sans basculer dans l'extrême de l'aventure. Il s'agit de tracer un chemin parallèle, parfois provocateur, mais sans agressivité, comme on peut le voir dans le projet *Fonderie somnolente* (2017), où une fonderie primitive se dissimule sous un emplacement de parking.

Uchronie et asynchronie

Il y a bien un optimisme chez Dufeil, qui se situe dans l'uchronie. Il agit comme si les technologies nées au néolithique n'avaient pas rencontré les technologies contemporaines. Ce qu'il abolit dans ses objets, ce n'est pas la machine, mais le moteur (selon lui c'est le moteur



© Photos Salim Santa Lucia



François Dufeil, *Poterie centripète*, 2021, Chlaaak Tuuung Fiiiitit, Centre d'art La Graineterie, en collaboration avec le céramiste Victor Alarçon et la performeuse Anaële Gnidula.

qui rend les machines aliénantes²²). En effet, la source même de la révolution industrielle est le moteur, capable de transformer l'énergie en force et la force en énergie (la machine à vapeur, puis le moteur électrique, symétrique du générateur électrique, et enfin le moteur à explosion). Poursuivre dans le monde contemporain l'aventure des technologies néolithiques c'est, au nom de l'écologie, le rêve de se passer du moteur, d'une production débarrassée des nuisances de la transformation (tendance qui n'est pas propre à l'art : elle est très courante chez les écologistes depuis les années 1970).

Mais les objets que Dufeil recycle seraient difficilement produits sans les technologies industrielles. En particulier, il semble difficile d'obtenir l'étanchéité sous pression des circuits qu'il imagine sans l'utilisation de l'acier, qui est bien une invention de l'ère industrielle, au même titre que le tube laminé (d'acier ou de cuivre). Cette uchronie est donc plutôt un anachronisme, qui témoigne d'une volonté d'inverser le temps ; à rebours autant des machines célibataires, qui voulaient l'annuler, que du futurisme, qui voulait l'accélérer²³.

Notons que l'anachronisme habite l'art contemporain depuis la découverte des peintures rupestres. Le paradoxe de l'art est qu'il n'existe pas de progrès, mais en même temps il ne sert à rien de refaire ce qui a déjà été fait. Dans une certaine mesure, tout art appartient à l'Histoire et en même temps échappe à l'Histoire, hors de celle-ci, totalement autonome. Mais, il y a bien une contradiction entre l'autonomie nécessaire de l'art et la prédominance du projet sur l'œuvre, omniprésente depuis le futurisme.

Les *sculptures-outils* de François Dufeil restent ambiguës de ce point de vue lorsqu'il déclare qu'il explore « *les différents moyens de production d'un objet plus que regarder l'objet dans sa finalité... Un processus engendre une sculpture* ». L'optimisme de l'uchronie pourrait être douché par ce que dévoile déjà Jean Clair en 1976 : « ... par

*capitalisme, il ne s'agit pas ici de seulement désigner le système économique qui sévirait chez nous, mais de façon beaucoup plus globale, tout système qui regarde moins le produit que la production, et pour qui le produit n'est jamais que le moyen de produire... »*²⁴.

Fonction et fiction

En donnant à la sculpture une fonction, en en faisant un moyen de produire, François Dufeil ne la précipite-t-il pas dans les abîmes propres au capitalisme, susceptibles de détruire les conditions de vie de l'humanité ? Deux remarques s'imposent. D'une part les objets de François Dufeil révèlent une esthétique soigneusement élaborée, où les traces de durée de vie des éléments de récupération en jeu, les irrégularités, l'aspect brut cohabitent avec une recherche d'équilibre entre les lignes noires, les surfaces brillantes et les volumes colorés, dans une symétrie systématique légèrement déréglée. D'autre part, si François Dufeil tient à attribuer une fonction à ses machines, les écartant ainsi d'un rôle purement symbolique, il ne vise pas l'efficacité en termes de rentabilité. Néanmoins, la question de la fonction interroge : en quoi ses objets ne sont-ils pas des objets de design ? Un premier indice serait leur manque de rentabilité : ils n'ont aucun avenir dans un monde industriel. Ce sont bien des objets complexes, mais ils ne sont pas destinés à faciliter un travail, bien au contraire. On peut en dire que ce sont des objets fonctionnels sans utilité.

L'art comme dérangement ou dérèglement

En 2012, à Saint Etienne, lors du colloque *Art Design, d'un territoire l'autre*, sous l'intitulé *Allusions et faux mouvements*, j'interrogeais les relations et différences entre art et design en partant d'un constat très simple à l'époque moderne : si le design et l'art partagent le désir

Au commencement était l'accueil

Arnaud Bouaniche

Professeur de philosophie en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras.

Il se pourrait que l'hospitalité ne soit pas seulement une pratique culturelle ni une vertu morale, sociale ou politique nous invitant à l'accueil de celles et ceux qui viennent d'ailleurs, mais l'attitude inaugurale de toute venue au monde. Cette affirmation est pourtant loin d'être évidente. Avons-nous jamais été des étrangers à l'égard de ceux qui nous ont donné la vie ? Peut-on dire d'un parent, mère ou père, qui subvient aux besoins de son propre enfant, qu'il fait preuve d'« hospitalité » ? L'accueil ne suppose-t-il pas une altérité que la naissance, créatrice de liens immédiats, annule par principe ? Le sang et la filiation ne suffisent-ils pas à soutenir que c'est *naturellement* qu'à l'égard de ses parents et de sa famille, chacun de nous est un « proche » ou un « semblable », tout le contraire d'un étranger ? Il y a pourtant lieu ici de douter.

Sur le plan physiologique déjà, le fœtus que porte une mère est pour moitié génétiquement différent d'elle et relève, dans son corps, de ce qu'on appelle « non-soi » en immunologie, selon une catégorie qui regroupe l'ensemble des entités étrangères à l'organisme. À l'état foetal, nous avons tous commencé par un être un corps étranger dont la survie n'a tenu qu'à l'existence d'une molécule (appelée HLA-G), dont le rôle est d'inhiber la réponse destructrice de l'organisme maternel. De sorte qu'on n'engendre pas le « même », mais toujours à chaque fois un « autre », et la psychanalyste et féministe Antoinette Fouque voyait dans la gestation une « hospitalité charnelle », et un paradigme possible de l'éthique : « dire oui à l'autre qui vient ».

Mais ce qui est vrai sur le plan physiologique, l'est également sur le plan psychique. La psychanalyse des liens précoces le montre à l'envi : toute naissance est rencontre d'une altérité. Très vite la naissance impose aux parents le contraste entre l'enfant imaginé ou fantasmé et l'enfant réel, toujours inattendu et déstabilisant. La parentalité, comme capacité à accueillir, est en ce sens une construction dans laquelle se joue l'aptitude à négocier, voire encaisser, un événement qui est d'abord une intrusion. Or, les troubles de cette capacité sont réels et nombreux, preuve que les conditions de la venue au monde d'un être nouveau ne sont pas mécaniquement garanties, mais qu'elles impliquent un processus qui peut échouer.

Que toute venue au monde dépende d'un accueil au sens fort du terme c'est du reste ce que confirmerait encore l'anthropologie. Les données ethnographiques abondent qui attestent que dans bien des cultures et dans des contextes divers extrêmement ritualisés, le nouveau-né surgit comme un étranger auquel il faut faire une place.

Au Congo, en présentant l'enfant au village, les Basanga disent : « *Un étranger nous est venu qui ne doit pas le rester* ». Au Togo, avant qu'il ne pénètre pour la première fois dans la case parentale, les Akwé s'adressent au nouveau-né dans ces termes : « *Sois le bienvenu parmi nous, nous t'accueillons des deux bras* ». Chez les Touaregs, et jusqu'à son baptême, sept jours après sa naissance, le



Sam Jinks, *Woman and child*, 2010, sculpture.

petit être est appelé *amagar*, terme qui signifie « hôte » ou « étranger », tandis que la formule consacrée pour annoncer une naissance consiste à informer de l'arrivée d'un « étranger » ou d'une « étrangère ». Dans les *Étapes majeures de l'enfance*, lorsque Françoise Dolto évoque la naissance pour souligner l'importance des premiers mots adressés à l'enfant, c'est en les inscrivant dans ce même contexte d'un accueil : la première chose à faire quand un être humain naît, c'est de le présenter à tout le monde, à commencer par tous les membres de la famille, « *comme on le ferait pour un nouveau-venu* ».

Or, à la lumière de ce fait fondamental que toute vie humaine commence par être accueillie, fait peut-être « *si intérieurement lié à nous-mêmes qu'à cause de cela nous ne le voyons pas* » (pour reprendre cette formule de Michel Foucault), il est possible d'entendre et d'aborder autrement la question de l'accueil de ceux qu'on appelle aujourd'hui « les migrants ».

Il ne s'agit pas de dire, bien entendu, que ces deux situations, de la naissance et de la migration, sont identiques, et pas davantage que nous sommes tous des étrangers rescapés. Les malheureux qui affrontent le pire



François Dufeil, *Malaxeur d'argile*, 2020, Musée des Beaux-Arts d'Angers.

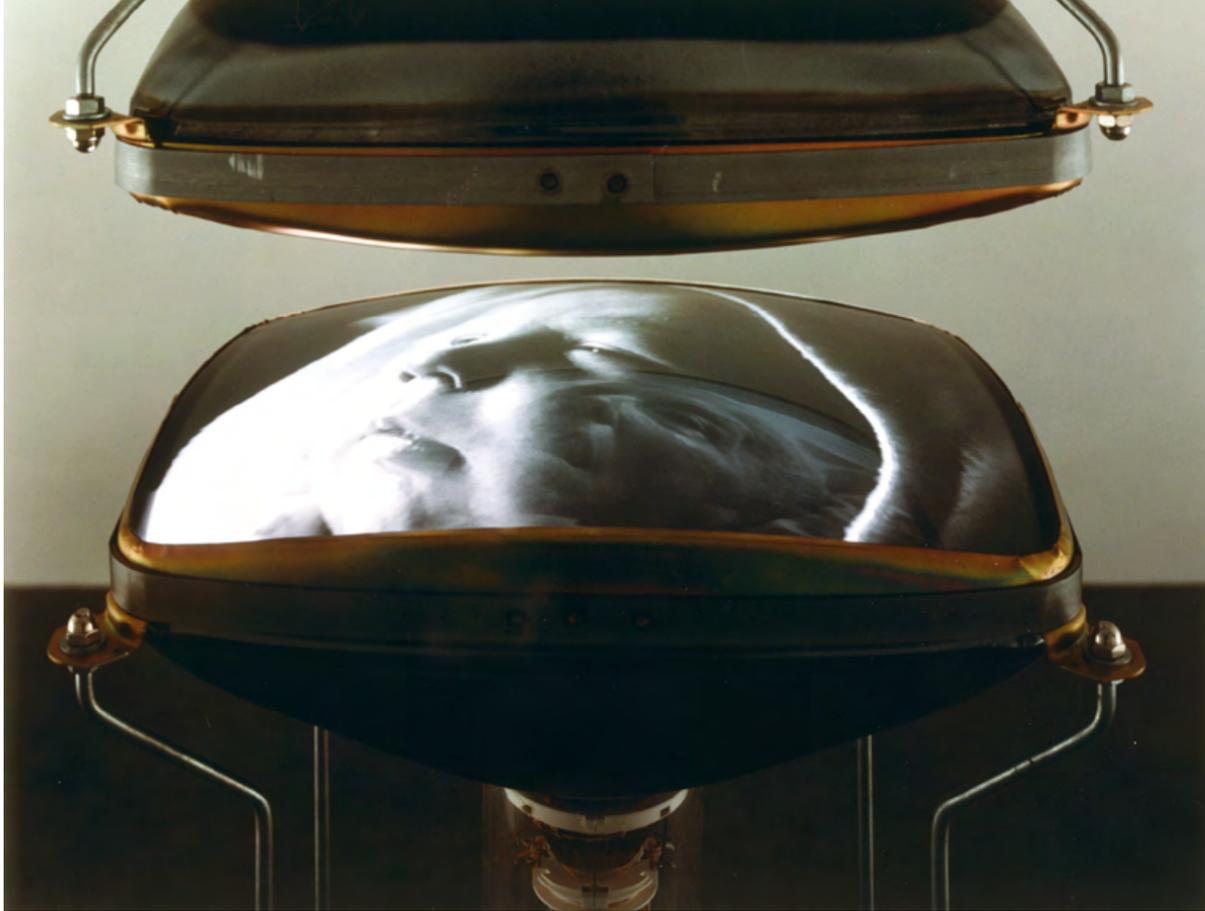
de connaître, de témoigner, voire de construire un monde ou même de divertir, ils s'éloignent irrémédiablement du fait que le design range et arrange tandis que l'art déränge. En effet, l'un des principaux effets de l'art moderne, et à sa suite de l'art contemporain, est de déranger, là où à l'inverse le design est par nature en phase avec la société. Si l'on en croit Lyotard : « *Je ne crois pas que la fonction de l'art soit de tenir le désir en éveil pour qu'il devienne révolutionnaire, elle est immédiatement révolutionnaire* »²⁵.

Si au premier abord, les machines de Dufeil semblent des machines douces, agréables, amicales, leur activation peut facilement en changer le sens. C'est le cas de la *Poterie centripète* (2021), qui semble fonctionner, mais qui se révèle comme instrument de la pure dépense. Une vidéo de 2021 montre la potière Alice Nikolaeva tenter de monter une terre pendant que François Dufeil active sa machine par la technique ancestrale de la corde à enroulement, avec force dépense musculaire. En ce qui concerne la poterie, le résultat est très insatisfaisant : l'objet produit reste informe, du fait de la position très périlleuse de la potière. Si l'objet créé par François Dufeil possède bien une fonction, il n'est pas fonctionnel au sens commun du terme (les tours ancestraux, à bâton, sont bien plus fonctionnels).

Par ailleurs, on a vraiment l'impression d'être constamment à la limite de la catastrophe ; c'est en tout cas visiblement ce que pense une spectatrice dont le visage se situe à la hauteur des masses de pierre, agents de l'action centripète : on la voit se protéger le visage de la main de peur qu'une masse ne vienne le percuter en se détachant. Ainsi, sans en avoir l'apparence, cette *Poterie centripète* a bien des caractéristiques de machine célibataire, elle produit essentiellement des quantités intensives : « *... qu'est-ce que produit la machine célibataire, qu'est ce qui se produit à travers elle ? La réponse semble être : des quantités intensives* »²⁶. In fine, en rejoignant les machines

célibataires, la poterie centripète se rapproche de Dada, de Tinguely, de toutes les machines qui, en célébrant le règne de la pure dépense, s'écartent paradoxalement, et avec bonheur, de l'économie capitaliste qui détruit sous nos yeux les conditions de vie de l'humanité. ●

- 1- Selon son biographe Manetti, Brunelleschi possédait la science du fonctionnement de l'horloge.
- 2- L'aristocratie : c'est la perception que l'on en a à l'époque.
- 3- Voir le manifeste de Marinetti, publié par le *Daily Mail*, le 21 novembre 1913.
- 4- Dans leur manifeste *L'art mécanique*, Prampolini, Pannagi et Paladini sont allés jusqu'à évoquer « la machine adorée ».
- 5- Voir *L'art des bruits*, Luigi Russolo, 11 mars 1913.
- 6- Voir le *Manifeste des musiciens futuristes*, publié par Ballila Pratella, à Milan en 1911.
- 7- « *Seul le poète asyntaxique et aux mots déliés pourra pénétrer l'essence de la matière...* », Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912
- 8- Lista Giovanni, *Futurisme*, ed. L'âge d'homme, Lausanne 1973, p.103
- 9- Marinetti, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912
- 10- ibidem
- 11- Marinetti, *La danse futuriste*, 1917
- 12- Lista Giovanni, *Futurisme*, ed. L'âge d'homme, Lausanne 1973, p.77
- 13- Giovanni Lista donne la clé de cette différence : « *Si Dada est « contre le futur », c'est bien parce que l'optimisme futuriste s'écroule de lui-même devant le spectacle de la guerre* ». p.35 de son ouvrage.
- 14- Réédité en 1976 aux ed. Alfieri, à l'occasion de l'exposition éponyme.
- 15- Pour cela, voir l'ouvrage magistral de Jean Clair : *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, ed. Galilée, 1975
- 16- *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.158
- 17- Kristeva Julia, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Ed. Gallimard, NRF, 1987, p.16-17
- 18- On doit cette terminologie à David et Vladimir Bourliouk, co-fondateurs du futurisme russe, qui se proclament aveniristes en 1910.
- 19- *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.158
- 20- Selon les termes mêmes de Wim Delvoye.
- 21- *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.80
- 22- François Dufeil : « *Sculpture-outil activable par la seule force du corps physique, sans tomber dans un système de machine aliénante* ».
- 23- Il s'agit bien, consciemment, d'anachronisme : François Dufeil évoque des temps qui s'entrechoquent.
- 24- *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.184
- 25- Cité par Arturo Schwarz, in *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.168
- 26- Deleuze et Guattari, *L'anti Oedipe*, 1972, cités par Harald Szeemann in *Les machines célibataires*, ed. Alfieri, 1976, p.20



Bill Viola, *Heaven and earth*, 1992. © Courtesy Bill Viola Studio.

pour s'échouer sur les côtes européennes traversent un calvaire dont nous n'aurons jamais l'expérience, ni sans doute l'idée. Mais en retrouvant cette vérité oubliée que tout nouveau-né est un nouveau-venu, il s'agit de prendre conscience que l'accueil de l'autre n'est pas un aspect ou une dimension parmi d'autres de la vie humaine, mais rien de moins que sa condition, celle qui la rend possible à la naissance, ou par laquelle elle redevient possible pour ceux qui ont tout perdu.

L'émotion et l'indignation si vives suscitées en 2015 par la photographie du corps d'Aylan Kurdi, ce petit garçon syrien de 3 ans retrouvé sans vie sur une plage turque, tenait peut-être – et tient sans doute encore – à la portée soudainement reconnue comme universelle de l'exigence d'accueil. Après l'onde de choc provoquée par ce drame, accueillir n'était plus entendu par l'opinion comme une question politique ou géopolitique, ni même comme une question, mais apparaissait à tous comme une injonction inconditionnelle, quelque chose comme ce « *on doit* irréfutable » dont parle Hans Jonas dans *Le Principe responsabilité*, que selon lui chacun éprouve en présence du nouveau-né justement, obligation toute pure et absolument primitive de le soutenir dans l'être, antérieure à tout sentiment, qu'il soit, dit Jonas, de miséricorde, de compassion ou même d'amour.

En relisant ces pages fortes de Jonas, sur la condition de tout être humain à la naissance, « être sans défense suspendu au-dessus du non-être » que seuls des bras qui s'ouvrent empêchent de retomber dans le néant, comment ne pas penser à ceux qui se retrouvent au fond du précipice d'une vie volatilisée ? Face à eux, la responsabilité est immense, elle touche à ce qui fait qu'une vie est humaine : l'ouverture d'un avenir. Accueillir, c'est donner ou redonner de l'avenir, cet avenir que la violence, la pauvreté, la guerre ont détruit, en condamnant des centaines de milliers d'individus à une vie minimale, restreinte à la survie et à

la seule dimension d'un présent oppressant. « *De l'avenir sinon je meurs* », c'est à cet appel silencieux de toute vie quand elle commence ou quand elle est ébranlée, que l'accueil doit répondre, parce qu'à moins de cela, aucune vie humaine n'est possible. ●



Léonard de Vinci, *Fœtus dans l'utérus* (recto), vers 1511. Pierre noire, sanguine, crayon, encre sur papier, 30,5 × 22 cm. Royal Collection, Château de Windsor.

Le don des dieux

Élise Gillon-Bavaro

Professeur de lettres classiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

EN L'HONNEUR DE CÉCILE POISSON, AMIE ET CAMARADE D'AGRÉGATION, VICTIME DE FÉMINICIDE LE 20 MARS 2023, QUI M'A DONNÉ LE GOÛT DU COMPARATISME BIBLIQUE.

Dans la Méditerranée et le Proche-Orient anciens, la relation d'hospitalité représente l'un des liens sociaux fondamentaux, garanti par l'autorité du dieu suprême. Que ce soit le Zeus Hospitalier des Grecs ou YHWH, le Dieu biblique au nom imprononçable, la divinité protège l'étranger qui se déplace en terre inconnue, elle fait de son accueil une obligation morale et récompense l'hospitalité : car l'hôte est considéré comme un envoyé divin, voire parfois comme un dieu.

L'Odyssée de l'hospitalité

L'Odyssée témoigne de l'importance de l'hospitalité dans le monde grec archaïque : toute l'épopée peut se lire au prisme de cette question. Ulysse, en effet, au cours de son périple, est accueilli – ou non – par divers personnages, qui sont valorisés par la narration selon la qualité de l'hospitalité offerte. Le cyclope Polyphème incarne le repoussoir absolu : c'est un être brutal qui vit hors de toute civilité et qui, au lieu de servir à manger aux arrivants, les dévore lui-même ! Il y gagne, dans la logique du récit, la crevasse de son œil unique et la dérision de son groupe social, et se souvient alors seulement des lois de l'hospitalité. Il déclare en effet à Ulysse en partance :

« Viens ici, Odysseus, afin que je te fasse les présents de l'hospitalité. Je demanderai à l'illustre qui ébranle la terre de te reconduire. Je suis son fils, et il se glorifie d'être mon père, et il me guérira, s'il le veut, et non quelque autre des Dieux Immortels ou des hommes mortels. »¹

Les *xenia*, « présents d'hospitalité » dont parle ici le Cyclope, sont offerts selon la coutume à l'étranger de passage, qui apporte souvent lui-même des cadeaux à l'hôte qui l'accueille. Cet échange de dons et de contre-dons resserre le lien entre *xenoi*, hôtes accueillant et accueilli, qui instaurent ainsi une relation symétrique susceptible de traverser les générations. L'Iliade offre un exemple de ce type de relation entre Diomède et Glaucus : les deux guerriers issus de camps opposés découvrent que leurs pères ont entretenu des liens d'hospitalité et décident de poursuivre la relation en échangeant leurs armes, au lieu de s'entretuer selon la logique du conflit.²

Le Cyclope se réfère trop tard aux coutumes qui régissent l'hospitalité et assurent ainsi la sécurité de l'hôte accueillant et de l'hôte accueilli, en leur imposant un respect mutuel. Le problème de Polyphème réside en partie dans sa relation exclusive à son père Poséidon : il n'a d'égard que pour lui et ne témoigne pas de déférence pour les autres divinités, en particulier pour Zeus. Or c'est ce dieu, considéré comme la divinité suprême



Apollonio di Giovanni, *Les aventures d'Ulysse* (détail), 1435-1445, Chicago Art Institute.

dans le panthéon grec, qui garantit le respect des lois de l'hospitalité sous l'appellation de Zeus *Xenios*, Zeus hospitalier. Le porcher Eumée, qui reçoit Ulysse sous les traits d'un mendiant lorsque ce dernier parvient enfin à Ithaque, l'exprime ainsi :

« Étranger, il ne m'est point permis de mépriser même un hôte plus misérable encore, car les étrangers et les pauvres viennent de Zeus, et le présent modique que nous leur faisons lui plaît. »³

L'accueil de l'étranger sert ainsi de pierre de touche tout au long du récit pour évaluer la qualité morale des différents acteurs : Hélène qui reçoit Télémaque à la cour de Ménélas, Nausicaa qui habille le naufragé échoué sur les côtes de Phéacie, Pénélope, qui supporte les prétendants dans sa demeure et offre un accueil de choix au mendiant sous les traits duquel se cache son époux, font figure de femmes parfaites. L'hospitalité impeccable des Phéaciens qui, pour ne pas outrager un hôte, refusent même de se mesurer à Ulysse en compétition sportive⁴, forme un contrepoint à la sauvagerie du Cyclope et, juste avant le retour à Ithaque, contraste avec l'accueil que les prétendants réservent aux héros. Ces derniers apparaissent comme la fine fleur des « méchants » car ils abusent depuis des années de l'hospitalité de Pénélope tout en protestant quand un étranger est accueilli au palais : contraints par la coutume d'accorder au mendiant un peu du pain qui leur est servi, ils déchaînent leur haine et l'un d'entre eux va jusqu'à l'insulter et le frapper avec un escabeau⁵. Ce comportement extrême d'Antinoos lui vaut, de la part d'Ulysse incognito, une malédiction qui le condamne



Atelier de Rubens, *Philémon et Baucis*, vers 1620, huile sur toile, 153 x 187 cm, Musée d'histoire de l'art de Vienne.

à mort, et se voit par ailleurs remis en question par un prétendant anonyme qui exprime le sentiment général de réprobation sociale :

« Antinoos, tu as mal fait de frapper ce malheureux vagabond. Insensé ! si c'était un des Dieux Ouraniens ? Car les Dieux, qui prennent toutes les formes, errent souvent par les villes, semblables à des étrangers errants, afin de reconnaître la justice ou l'iniquité des hommes. »⁶

L'indigné rappelle à son insu, en une sorte d'ironie épique, une scène inaugurale de *l'Odyssée*, quand Télémaque reçoit dignement Athéna métamorphosée en étranger, en plein festin quotidien des prétendants qui se gavent des biens du foyer⁷ : la déesse donne alors à Télémaque l'impulsion pour partir à la recherche de son père, tout en critiquant les hôtes abusifs, dont elle anticipe ainsi le châtement final. À la fin de *l'Odyssée*, pas un ne réchappe à la vengeance d'Ulysse. La fille de Zeus a reconnu la justice de Télémaque qui l'a accueillie et l'iniquité des prétendants qui ont abusé de son hospitalité.

Accueillir les dieux

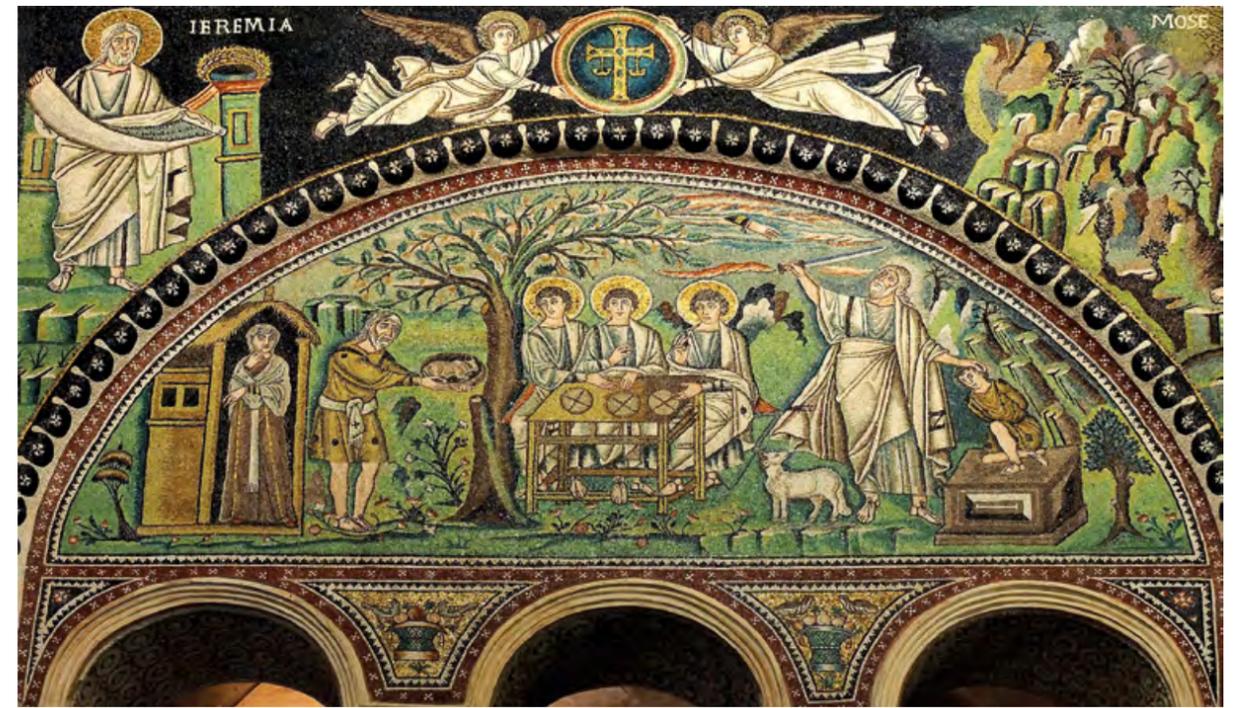
La croyance dans une forme de justice exercée par des dieux qui éprouvent la valeur des humains régit d'autres récits antiques sur l'hospitalité. Dans le domaine latin, au tournant de notre ère, les *Métamorphoses* d'Ovide présentent l'histoire de Philémon et Baucis comme un conte moral⁸ : Jupiter, le Zeus latin, et son fils Hermès, dieu des voyageurs, se font passer pour des mortels et demandent partout l'hospitalité ; toutes les portes restent

fermées, jusqu'à ce qu'un pauvre couple de vieillards accueille de son mieux les étrangers, partageant avec eux leurs maigres ressources. Les dieux engloutissent alors le village dans une inondation et sauvent les vieux époux : la maison de Philémon et de Baucis se transforme en un temple magnifique, puisqu'elle est devenue la demeure des dieux, et ses occupants se voient proposer une récompense de leur choix. Philémon et Baucis, fidèles aux valeurs familiales de piété romaine mises en scène dans l'apologue, demandent de ne pas se survivre l'un à l'autre, afin qu'aucun des deux n'ait à subir les douleurs du veuvage. Ainsi, après bien des années de vie comme prêtresse et prêtre du temple, Baucis et Philémon se métamorphosent conjointement en arbres enlacés.

Hors du domaine purement littéraire, cette croyance était vivace encore au premier siècle, comme l'attestent les *Actes des Apôtres* dans un épisode où, après une guérison miraculeuse, les habitants de Lystre prennent Barnabé pour Zeus et Paul pour Hermès⁹. Mais les récits bibliques plus anciens usent de la même structure dans un contexte monothéiste.

Le péché de Sodome

Dans le livre de la Genèse, dont on peut conjecturer une première composition autour du VI^e siècle avant notre ère, mais qui recueille des traditions plus anciennes, le nomade Abraham reçoit trois personnages énigmatiques qu'il incite à venir se rafraîchir sous sa tente au moment le plus chaud de la journée. Le vieillard et sa femme Sarah leur préparent un festin et sont récompensés de leur accueil



L'hospitalité d'Abraham aux trois anges. Mosaïque de Ravenne, église Saint-Vital, entre 540 et 547.

par l'annonce d'une naissance miraculeuse : un fils est promis à la vieille femme stérile¹⁰.

Les lecteurs de ce texte ont interprété ces trois voyageurs comme des envoyés divins, et plus précisément des anges : « N'oubliez pas l'hospitalité, car, grâce à elle, certains, sans le savoir, ont accueilli des anges »¹¹, déclare l'auteur de la lettre aux Hébreux, un juif pieux partisan du courant nouveau du christianisme. Le rédacteur a peut-être voulu insinuer que l'un des personnages était Dieu lui-même, puisqu'ils ne sont plus que deux quand ils poursuivent leur voyage jusqu'à Sodome¹², tandis qu'Abraham reste en présence de la divinité pour plaider la cause de la cité¹³. Car, dans le récit de la Genèse, cette ville est condamnée par Dieu à cause d'un affreux péché : l'inhospitalité.

En effet, le chapitre suivant de la Genèse¹⁴ est écrit en miroir inversé de la magnifique hospitalité offerte par Abraham aux voyageurs : certes, les émissaires divins sont bien accueillis par Loth, le frère d'Abraham, mais les habitants de Sodome se rassemblent autour de sa maison pour demander à violer ses hôtes. Ce ne sont pas les relations homosexuelles qui sont la cible du texte, mais bien l'outrage aux étrangers car Loth, fidèle aux lois de

l'hospitalité qui rendent l'hôte accueillant responsable sur sa tête de la sécurité de l'hôte accueilli, n'hésite pas à proposer ses propres filles aux Sodomités à la place des voyageurs. L'épisode se conclut par le sauvetage de Loth et de ses filles, conduits par les anges hors de la cité, et par le châtement de Sodome, détruite par une pluie de soufre et de feu.

L'hospitalité se dessine ainsi comme une valeur fondamentale commune aux diverses traditions religieuses de la Méditerranée et du Proche-Orient anciens. C'est pourquoi elle apparaît dans *l'Évangile selon Matthieu* parmi les œuvres de miséricorde qui permettent de discerner les justes parmi les nations, hors du contexte restreint de la foi biblique ; dans la parabole du jugement dernier, au moment de séparer les brebis et les boucs¹⁵, d'offrir aux unes « le Royaume qui a été préparé pour [elles] depuis la fondation du monde »¹⁶ et d'envoyer les autres au feu éternel, le Fils de l'homme déclare aux justes :

« J'étais un étranger et vous m'avez recueilli. [...] En vérité, je vous le déclare, chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces plus petits, qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait ! »¹⁷ ●

- 1- *Odyssée* IX, 517-521. Traduction Leconte de Lisle.
- 2- *Iliade* VI, 137-282.
- 3- *Odyssée* XIV, 156-159. Traduction Leconte de Lisle.
- 4- *Odyssée* VIII, 204-211.
- 5- *Odyssée* XVII, 445-463.
- 6- *Odyssée* XVII, 482-487. Traduction Leconte de Lisle.
- 7- *Odyssée* I, 102-318.
- 8- Ovide, *Métamorphoses* VIII, 547-724.
- 9- *Actes des Apôtres* XIV, 8-18.
- 10- Genèse XVIII.
- 11- *Lettre aux Hébreux* XIII, 2. Traduction Œcuménique de la Bible.
- 12- Genèse XIX, 1.
- 13- Genèse XVIII, 16-33.
- 14- Genèse XIX.
- 15- *Évangile selon Matthieu* XXV, 31-46.
- 16- *Évangile selon Matthieu* XXV, 34. Traduction Œcuménique de la Bible.
- 17- *Évangile selon Matthieu* XXV, 35-40. Traduction Œcuménique de la Bible.



David Teniers le jeune, *Les Sept Oeuvres de miséricorde*, vers 1640, huile sur métal, cuivre, 56 x 77 cm, Musée du Louvre, Paris.

Les pratiques de l'hospitalité en INDE

Émilie Vaillant

Étudiante en hypokhâgne, option arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

La culture indienne accorde une importance significative à l'hospitalité, exprimée par le principe *atithi devo bhava* (l'invité est un dieu). Cette philosophie sous-tend la façon dont les Indiens accueillent les étrangers, considérant chaque invité comme une bénédiction. En Inde, l'hôte ou l'étranger est un dieu lui-même, car il est « composé de tous les dieux ».

La *Taittiriya Upanishad*, l'un des plus anciens *Upanishad* (ensemble de textes philosophiques qui forment la base théorique de la religion hindoue), prescrit : « Sois celui pour qui sa mère est une déesse, sois celui pour qui son père est un dieu, sois celui pour qui son maître est un dieu, sois celui pour qui l'hôte est un dieu. » En 1878, Alexander Kinloch Forbes, administrateur colonial britannique décrivait, dans *RāsMālā Hindu Annals of Western India, with Particular Reference to Gujarat*, une cérémonie d'opium appelée la « coupe rouge » lors de laquelle les chefs *rajput* partageaient avec leurs invités et les membres du clan une boisson en signe d'hospitalité, de réconciliation, d'amitié et d'alliance.

Cependant, dans le contexte hindou, cette hospitalité est conditionnelle en fonction des relations de caste, influençant notamment les échanges alimentaires. Les *Raika*, une communauté pastorale, pratiquent une forme d'hospitalité sélective basée sur le statut des invités. L'offre d'opium, une substance précieuse et dangereuse, est au cœur de cette hospitalité, exclusivement masculine. Les cérémonies d'opium doivent être prestigieuses et leur caractère exceptionnel est accentué par le fait qu'elles sont décidées par un chef ou un personnage charismatique. L'initiative revient à la personne chargée de la maisonnée, c'est-à-dire à la plus influente, mais non pas nécessairement à la plus âgée.

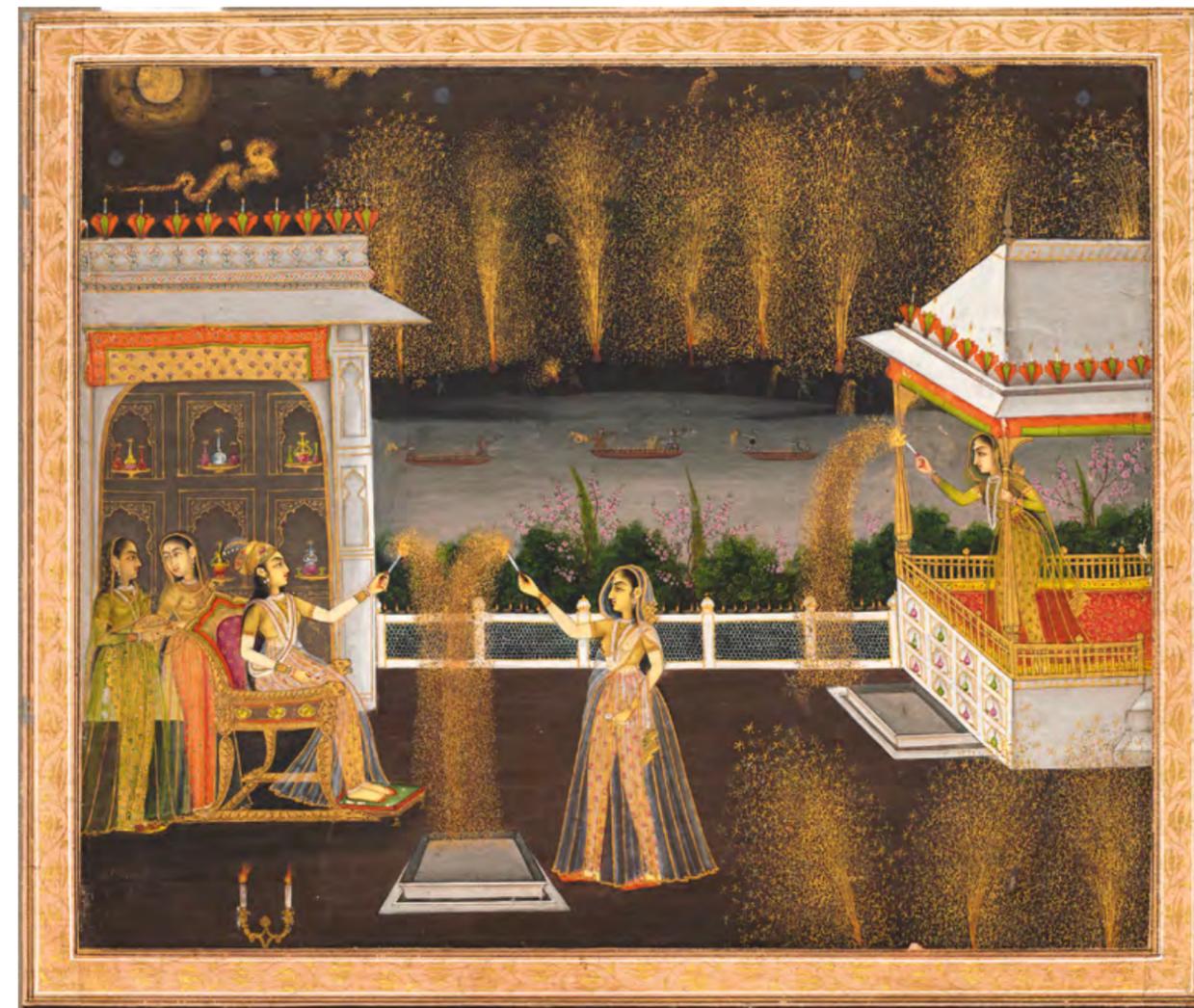
Lors des cérémonies d'opium, l'ingestion de cette substance devient un rituel complexe, marquant l'intimité et la hiérarchie entre les participants. La boisson d'opium, offerte en fonction du statut social, est également liée à des mythes hindous et perçue comme un acte sacrificiel. La cérémonie révèle une hospitalité agonistique, mettant en scène des rapports de force entre l'hôte et l'invité, tout en maintenant le contrôle de soi. La dose varie en fonction du statut du donneur et du receveur, et dépend de la position du pouce et de l'incurvation de la paume : pour une dose optimale destinée aux hommes les plus importants, le pouce sera serré contre la paume très creusée. En revanche, les plus jeunes et de statut moindre boiront une seule dose donnée dans une paume peu incurvée. Ce rituel d'opium, enraciné dans la culture *Raika*, reflète la complexité des dynamiques sociales, culturelles et religieuses au sein de cette communauté pastorale indienne.



Brahma Indian, Pahari, about 1700 Probably Nurpur, Punjab Hills, Northern India, 14 x 9.8 cm

Un bon accueil est très important pour la culture indienne. Effectivement, le salut indien, le *Namaste*, est bien plus qu'une expression de salutation puisque celle-ci est ancrée dans la culture et la spiritualité du pays. Le geste est souvent accompagné d'une légère inclinaison de la tête et des mains jointes au niveau du cœur. Cela symbolise le respect envers l'autre personne ainsi que la reconnaissance de la divinité présente en elle. En effet, *Namaste*, en sanskrit, se traduit par « Je m'incline devant toi » ou « La divinité en moi salue la divinité en toi ». Cela permet de reconnaître la complexité spirituelle universelle qui unit tous les Hommes. Celle-ci, par le geste, transcende les barrières linguistiques et culturelles.

Lorsque des touristes se rendent en Inde, ils ont le droit à un accueil typiquement traditionnel hindou. Les touristes sont vus comme des gens très importants ; « L'accueil à l'aéroport était dingue, on a eu des colliers de fleurs, de l'encens et un point rouge sur le front »¹. Effectivement, lors de leurs arrivés, ceux-ci sont marqués par un *tilak*, une marque colorée sur le front. De plus, certains sont pris en photo et d'autres demandent à faire des photos avec ces touristes français.



Ladies Celebrating Diwali, c. 1760, Lucknow (India), Cleveland Museum of Art, USA

Des cérémonies telles que *Diwali* sont complètement différentes des fêtes et cérémonies européennes. Celles-ci sont empreintes d'une atmosphère vibrante et festive. Également connue sous le nom de la fête des lumières, *Diwali* est célébrée avec une grande ferveur dans tout le pays. Les maisons et les rues sont illuminées par des lampes à l'huile, des guirlandes lumineuses et des bougies, créant ainsi une ambiance étincelante et chaleureuse. Les familles se réunissent pour partager des repas festifs, échanger des cadeaux et prier ensemble. Les temples sont décorés somptueusement, attirant des foules de fidèles.

La nuit de *Diwali* est souvent marquée par des feux d'artifice éclatants qui illuminent le ciel, symbolisant la victoire de la lumière sur l'obscurité et le triomphe du bien sur le mal. Les rituels puissants de *Diwali*, tels que la *puja* (prière) et la distribution de friandises, renforcent les liens familiaux et communautaires.

Finalement, la cuisine occupe une place centrale dans la culture indienne, et l'acte de partager un repas est considéré comme un acte d'affection. Les hôtes s'efforcent de préparer une variété de plats pour satisfaire le palais de leurs invités. Refuser la nourriture peut être perçu comme un manque de respect, tant l'importance de partager un repas est ancrée dans la tradition indienne. ●

Bibliographie :

- *Boire l'opium, un rituel d'hospitalité en Inde du Nord*, Sandrine Prévot, 2018.
- *Les lois sacrées de l'hospitalité*, Arthur Maurice Hocart, 2019.
- *Cahiers d'Extrême-Asie, vol 14*, 2004, sous la direction de Monica Esposito et de Hubert Durt.

¹- Retour d'un échange en Inde de la classe de 17 élèves d'AMC de Mathilde Jacquot au lycée Fernand Darchicourt d'Hénin-Beaumont du 6 janvier au 15 janvier 2023.

FESTINS LITTÉRAIRES : Quand la littérature indienne vous invite à table

Marion Hache

Professeur d'anglais en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Des agapes de *Gargantua* à l'énorme oie rôtie préparée par Gervaise dans *L'Assommoir* de Zola, en passant par la plus modeste, mais incontournable, madeleine de Proust dans *La Recherche*, les festins littéraires ne manquent pas. Les repas sont pour l'écrivain l'occasion de mettre en scène des moments de partage et d'hospitalité : « *Le repas est une célébration commune, une culmination festive du lien social. Le partage des saveurs répond au goût d'être ensemble.* »¹

Il n'est guère surprenant qu'à l'instar de la littérature française, la littérature indienne - en langue régionale ou en anglais - fasse la part belle aux festins. Comme en France, manger est un art en Inde ; l'hospitalité un devoir ; la gastronomie indissociable de l'identité nationale. « *En Inde, la notion de repas présente deux faces indissociables, manger et faire manger, se nourrir et nourrir autrui - qui relèvent de l'obligation morale autant que de la nécessité biologique.* »²

Ainsi, l'hospitalité et l'inclusion d'autrui sont réunies dans les représentations fictionnelles des repas. Leur dimension transactionnelle y est mise en lumière, reflétant par là une réalité sociale et communautaire organisée autour de rituels comme le mariage. Dans *A Fine Balance*³, Rohinton Mistry, auteur indo-canadien contemporain, décrit ces transactions alimentaires cérémonielles à l'occasion de l'union (arrangée) de Narayan et Radha, deux membres de la caste intouchable des *Chamaar* : le fiancé ne découvre sa promesse que le jour de la cérémonie, lorsqu'elle apporte un plateau de sucreries aux invités. Le statut social de la famille de la mariée est aussi évoqué à travers le discours alimentaire :

« *Les festivités durèrent trois jours, pendant lesquels les familles Chamaar du village mangèrent les meilleurs repas de leur existence.* »⁴

Offrir et partager un repas est d'autant plus signifiant lorsque l'hospitalité s'inscrit dans un contexte de pénurie alimentaire. Toujours dans *A Fine Balance*, Mistry montre le personnage Rajaram offrant à manger à Om et Ishvar, deux tailleurs complètement démunis, à leur arrivée dans le bidonville. Au premier moment de refus, par fierté, succède celui de gratitude face au don désintéressé :

Rajaram cuisinait sur un réchaud à gaz devant chez lui lorsque les tailleurs revinrent de leur exploration du bidonville.



Indian School, Vegetable and Spice Market at Benares, 1840.

« — Avez-vous mangé ? (...) Il remua les légumes qui grésillaient pour vérifier leur cuisson, avant de leur servir une belle part sur une assiette en plastique. — Non, vraiment, nous avons mangé à la gare. — Ne me faites pas offense, mangez au moins un morceau. »
Ils acceptèrent l'assiette.⁵

Pourtant, l'euphorie d'une telle vision ne peut faire oublier les autres dynamiques mises en jeu par le discours alimentaire dans la fiction indienne, qui sont des dynamiques d'opposition, voire d'exclusion. Celles-ci dévoilent la réalité sociale de l'Inde, classifiée et hiérarchisée, et dont beaucoup d'auteurs comme Mistry s'attachent à dépeindre les antagonismes. Ainsi, « *la hiérarchie des castes est une hiérarchie gustative, elle se traduit par ce qui est mangé, en compagnie de qui, et la manière dont les aliments sont préparés.* »⁶

La dynamique d'exclusion trouve ainsi son origine dans les stigmatisations alimentaires, dont les romans indiens se font souvent les relais. *A Fine Balance* met en scène avec humour le conflit qui oppose les végétariens aux non-végétariens, le théâtre du 'drame' se trouvant être la cantine où deux personnages prennent leurs repas. Un soir, lorsqu'un étudiant végétarien découvre un morceau de viande dans son plat, une révolte éclate :

« *La nouvelle se répandit quant à ce bâtard de cuisinier qui jouait avec leurs sentiments religieux, piétinant leurs croyances, polluant leurs êtres (...) Certains [des végétariens] semblaient au bord de l'apoplexie: agités de convulsions, ils enfonçaient leurs doigts au fond de leur gosier pour régurgiter la substance interdite. Plusieurs d'entre eux réussirent à vomir leur diner.* »⁷



Ganachakra, Nurpur, Himachal Pradesh, India, 1790;

La reproduction sur le microcosme de l'alimentation des ostracisations religieuses et sociales est donc souvent évoquée grâce à l'humour et à l'ironie, permettant de représenter en la dédramatisant une réalité aux conséquences parfois tragiques, tout en laissant transparaître de façon sous-jacente une critique acerbe d'une telle dynamique alimentaire et sociale.

Les auteurs indiens contemporains, de même, n'ont pas manqué de s'emparer de la nourriture comme d'un vecteur privilégié pour révéler cette tension entre partager et exclure, et pour insister sur leur différence face au "centre", à savoir le Royaume-Uni, ancienne puissance colonisatrice. Les tensions du monde post-colonial sont souvent symboliquement représentées comme

Cuisiner, recevoir, célébrer, régaler l'invité : les ingrédients de l'hospitalité se retrouvent inlassablement dans la fiction indienne. Le repas devient le reflet des interactions entre les personnages, de leur statut social, de leurs paradoxes, tant et si bien que l'acte de cuisiner finit par devenir la métaphore ultime de l'acte créatif pour Salman Rushdie dans *Les enfants de minuit* :

« *Et mes chutneys et kasaundies sont, après tout, connectés à mes gribouillages nocturnes - le jour au milieu des bocaux, la nuit entre ces pages, je passe mon temps à mener une œuvre majeure de conservation. La mémoire, tout comme les fruits, est sauvée de la corruption des horloges.* »¹⁰ ●

1- D. Le Breton, *La saveur du monde, une anthropologie des sens*. Editions Métailié (Paris, 2006) p.380.

2- Marie-Claude Mahias, "Manger en Inde, Partage et transaction", dans Jean-Louis Flandrin, Jane Cobbie : *Tables d'hier, tables d'ailleurs*, Odile Jacob (Paris, 1999), p.367.

3- Rohinton Mistry, *A Fine Balance*, Faber and Faber, (Londres, 1996)

4- R. Mistry, *A Fine Balance* : "The celebrations lasted three days, during which Chamaar families in the village ate the best meals of their lives" (p.138)

5- « *Rajaram was cooking on a Primus stove outside his door when the tailors returned from exploring the area around the slum. 'Have you eaten?' he asked. (...) He poked the sizzling vegetables to check if they were done, and spooned out a helping on a plastic plate for the tailors. 'No, we ate at the station, really' 'Don't insult me - have one bit at least.' They accepted the plate.* » (R.Mistry, *A Fine Balance*, p. 171)

6- D. Le Breton, *La saveur du monde, une anthropologie des sens*, p. 357.

7- « *The news spread, about the bastard caterer who was toying with their religious sentiments, trampling on their beliefs, polluting their beings. (...) Some of [the vegetarians] seemed on the verge of a breakdown, going into convulsions, poking fingers down their throats to regurgitate the forbidden substance. Several succeeded in vomiting up their dinners.* » *A Fine Balance* p.241.

8- « *Meanwhile, the boys started a list of food they wished would float past their window: muffins, porridge, kippers, scones, steak and kidney pies, potted meat, dumplings. Their father said if they ever tasted this insipid foreign stuff instead of merely reading about it in those blighted Blyton books, they would realize how amazing was their mother's curry-rice and khichri-saas and pumpkin byriani and dhansak. What they needed was an Indian Blyton, to fascinate them with their own reality.* » R. Mistry, *Family Matters*, Faber and Faber, 2002. p.117.

9- Enyd Blyton est une romancière britannique (1897-1968) ayant écrit de nombreuses histoires pour enfants, dont *Oui-oui, Le Club des Cinq...*

10- « *And my chutneys and kasaundies are, after all, connected to my nocturnal scribbles - by day amongst the pickle-vats, by night within these sheets, I spend my time at the great work of preserving. Memory, as well as fruit, is being saved from the corruption of the clocks.* » Salman Rushdie, *Midnight's Children*, Penguin (Londres, 1981). Chapitre 1.

FABRIQUES DE L'HOSPITALITÉ

au lycée Gambetta-Carnot d'Arras

Adeline Liébert

Professeur de lettres modernes en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras



Au cœur du lycée Carnot d'Arras il y a longtemps eu des ateliers qui servaient notamment aux filières « productives » de l'établissement, mais en 2012 une réforme des séries technologiques et industrielles a imposé la reconversion de ces espaces. Tandis que le lycée Carnot fusionnait avec le lycée Gambetta, naissait l'association *L'être lieu*. Cette association qui accompagne l'enseignement et la pratique des arts plastiques dans notre cité scolaire organise des résidences d'artistes qui donnent lieu à des expositions d'art contemporain. L'espace *Serge Bizet*, autrefois dédié aux ateliers, est ainsi devenu un espace d'exposition. Mais il est aussi un endroit où se retrouvent tous les élèves et étudiants du site *Carnot*, un espace de convivialité où l'on croise des groupes ou des élèves isolés, ici installés pour discuter, là studieusement penchés sur des cours, un peu plus loin joyeusement assis sur une estrade qui occupe un angle de ce vaste lieu. On y rencontre à la fois des étudiants en BTS « Professions immobilières », quelques élèves en électrotechnique, d'autres qui se destinent à des carrières dans la santé, ou encore des étudiants en classe préparatoire littéraire ou économique... Poser son regard sur ces jeunes gens si semblables et si différents, c'est déjà voir à l'œuvre une « fabrique d'hospitalité » originale. En outre, depuis le début de l'année 2023, le lycée accueille un des rendez-vous mensuels de l'association littéraire arrageoise « *L'Escale des lettres* », ouvrant ainsi le lycée à un public de tous âges et horizons venu écouter un auteur ou une autrice invité(e) pour parler de son œuvre. Ces espaces d'accueil appartiennent-ils à leur tour à une fabrique de l'hospitalité plus grande, l'institution scolaire ?

L'histoire du mot « fabrique » est liée au mot « forge ». La fabrique, c'était dans la langue médiévale le travail du

forgeron, le fèvre, ou le fabre en langue occitane. Dans une forge on crée des objets solides, des pièces mécaniques, mais aussi des œuvres d'art. On connaît la proximité des artistes et des artisans, du fabricant et du créateur.

En accueillant l'artiste François Dufeil, qui a une formation auprès des compagnons du devoir, l'espace Bizet, où l'on a autrefois fabriqué des pièces pour l'industrie, renoue avec ce passé : François Dufeil, se revendique en effet artiste, ingénieur et créateur. Il a nommé certaines de ses œuvres des « sculptures-outils », il a détourné des robinets, des cuves, des bonbonnes de gaz pour en faire des générateurs d'énergie.



L'évêque et le forçat, illustration de Frédéric Lix pour *Les Misérables*, vers 1879-1880, Maison de Victor Hugo

L'hospitalité n'est pas un solide, mais elle s'inscrit dans un espace propice à la fabriquer ou à la susciter, tel cet espace Bizet où des chaises peuvent devenir des tables et où l'estrade accueille des conférenciers aussi bien que des cercles d'élèves assis en tailleur. Le lieu de passage est investi comme un refuge, un endroit pour discuter, travailler ou se reposer. Tout autour, des salles de classe accueillent les élèves et les étudiants. Peut-on considérer que les enseignements dispensés dans ces classes sont des « fabriques d'hospitalité » ? Ce serait sans doute restrictif, à moins de donner à l'expression « fabrique d'hospitalité » un sens ample et fort, où il y aurait non seulement l'offre d'un abri et d'un moment de partage, mais aussi un don dont il faudrait préciser la nature. Il ne s'agit évidemment pas de richesses d'or et d'argent telles que celle offertes à Ulysse par les Phéaciens, modèle de peuple hospitalier dans *L'Odyssée*. Il s'agit bien sûr de savoir et de connaissance. Mais n'y a-t-il pas aussi quelque chose d'inhérent à la notion d'hospitalité qui serait dispensé aux élèves et aux étudiants le temps de leur passage dans l'institution scolaire ?

Peut-être qu'un exemple d'hospitalité relevant de notre culture commune pourrait répondre à cette question. Nous sommes un soir du mois d'octobre, dans la petite ville méridionale de Digne. Malgré l'argent dont il dispose, un ancien bagnard épuisé voit toutes les portes se fermer devant lui, jusqu'à ce qu'un bon évêque accueille enfin le malheureux homme. On aura reconnu Monseigneur Myriel, dit Monseigneur Bienvenu, dont Hugo a esquissé le portrait tout au long du premier livre de son grand roman des *Misérables*. L'évêque Bienvenu Myriel est un modèle d'hospitalité. Il organise l'accueil de l'homme épuisé qui a frappé à sa porte en s'adressant ainsi à l'une des deux vieilles femmes vivant avec lui « *Madame Magloire, [...] vous mettez un couvert de plus* », puis « *Madame Magloire, vous mettez des draps blancs au lit de l'alcôve* », ensuite « *Madame Magloire, [...] mettez ce couvert le plus près du feu* », enfin, voyant que Madame Magloire « *n'avait mis que les trois couverts absolument nécessaires* » : « *Mais il me semble qu'il manque quelque chose sur cette table* ». Le chapitre se referme alors sur la description de la table parée pour le convive inattendu. Et c'est avec une « *expression de gaîté propre aux natures hospitalières* » que le bon évêque anime le repas. Mais qu'est-ce qu'une nature hospitalière ? Le narrateur insiste longuement sur la maison toujours ouverte de l'évêque : « *La maison n'avait pas une porte qui fermât à clef. La porte de la salle à manger qui, nous l'avons dit, donnait de plain-pied sur la place de la cathédrale, était jadis armée de serrures et de verrous comme une porte de prison. L'évêque avait fait ôter toutes ces ferrures, et cette porte, la nuit comme le jour, n'était fermée qu'au loquet. Le premier passant venu, à quelque heure que ce fût, n'avait qu'à la pousser. Dans les commencements, les deux femmes avaient été fort tourmentées de cette porte jamais close [...] mais elles avaient fini par partager sa confiance ou du moins par faire comme si elles la partageaient.* »

Car, même d'apparence accueillante, un lieu est vain sans une âme prête à accorder l'hospitalité. Auparavant dans la soirée, voyant par la fenêtre le « *spectacle doux et charmant* » d'une famille heureuse, Jean Valjean avait cru qu'il aurait un gîte pour la nuit. Mais l'ancien forçat eut tort d'avoir pensé que « *cette maison joyeuse serait hospitalière* » et il fut violemment repoussé. Manquait en effet la confiance. L'hospitalité repose non sur un lieu plus ou moins propice à l'accueil, mais sur un acte de foi envers l'humanité. Contrairement à la famille hostile à Jean Valjean, la foi que manifeste l'évêque est inconditionnelle, définitive, inaccessible à un quelconque sentiment de trahison. Après le bon repas, alors que toute la maison est endormie, il est facile à Jean Valjean d'entrer dans la chambre de son hôte, « *l'évêque ne l'avait point fermée* ». Avant de se diriger vers le placard pour y déro-

ber l'argenterie qu'il a repérée lors du repas, le voleur est fasciné par le vieil homme endormi, sa figure où « *tout était espérance et où tout était confiance* ». Cette même confiance, l'évêque la redouble quand le voleur lui est ramené le lendemain, et qu'il feint de lui avoir offert ce qu'il a volé, ajoutant même ses deux chandeliers en argent ; il la redouble en lui offrant une direction et un avenir avec ces trois mots : « *devenir un honnête homme* ».

Une même confiance anime Hugo lorsqu'il évoque l'instruction. Dans un très court chapitre situé au milieu du roman et intitulé « *L'avenir latent du peuple* », Hugo évoque le travail et la souffrance, les masses en détresse, et il appelle :

« *Lumière ! [...] Lumière ! lumière ! — Qui sait si ces opacités ne deviendront pas transparentes ? les révolutions ne sont-elles pas des transfigurations ? Allez, philosophes, enseignez, éclairez, allumez, pensez haut, parlez haut, courez joyeux au grand soleil, fraternisez avec les places publiques, annoncez les bonnes nouvelles, prodiguez les alphabets, proclamez les droits, chantez les Marseillaises, semez les enthousiasmes, arrachez des branches vertes aux chênes. Faites de l'idée un tourbillon. Cette foule peut être sublimée. Sachons nous servir de ce vaste embrasement des principes et des vertus qui pétille, éclate et frissonne à de certaines heures. Ces pieds nus, ces bras nus, ces haillons, ces ignorances, ces abjections, ces ténèbres, peuvent être employés à la conquête de l'idéal. Regardez à travers le peuple et vous apercevrez la vérité. Ce vil sable que vous foulez aux pieds, qu'on le jette dans la fournaise, qu'il y fonde et qu'il y bouillonne, il deviendra cristal splendide, et c'est grâce à lui que Galilée et Newton découvriront les astres.* »

Nous retrouvons ici la forge des fabricants, une forge qui n'est pas alimentée par le feu mais par la confiance, une forge où agiter les consciences, prodiguer les alphabets, semer des enthousiasmes... De ces fabriques-là, il sort de la lumière. Il n'est pas anodin que ce soient des chandeliers que l'évêque ait donné à Jean Valjean.

Lors d'une résidence à Aix-les-Bains, François Dufeil a créé une station solaire à vapeur. L'œuvre s'étire avec deux grands bras qui semblent prêts à nous accueillir. Mais elle est aussi un réceptacle pour la lumière qu'elle transforme en d'autres énergies. Souhaitons que nos lycées soient des fabriques d'hospitalité, alimentées par la confiance, vectrices de lumière et pourvoyeuses de ces énergies qui nous rassemblent et nous élèvent. ●



François Dufeil, *Station solaire à vapeur*, 2020. Solarium Tournant. Biennale de l'architecture disparue Aix-les-Bains.

Quand les navires de l'Empire romain abritaient les réfugiés de la Seconde Guerre mondiale

Reine-Marie Bérard

Archéologue, chargée de recherche CNRS



Des réfugiés dans le Musée des bateaux romains de Nemi, mars 1944 (d'après Altamura, Paolucci, *L'incendio delle navi di Nemi. Indagine su un cold case della Seconda guerra mondiale*, 2023)

Au bord du lac volcanique de Nemi, à une trentaine de kilomètres de Rome, se trouve un bien étrange musée archéologique : le Musée des bateaux romains (*Museo delle navi romane di Nemi*), imposant hangar à double nef, est aujourd'hui une coquille (presque) vide, où ont été rassemblés quelques vestiges qui peinent à remplir l'espace immense laissé par les deux navires romains dont il tire son nom, réduits en cendre par un incendie dans la nuit du 31 mai 1944.

Deux maquettes à l'échelle 1:5 s'efforcent maladroitement de rappeler leur splendeur passée. Le premier navire mesurait 75 mètres de long pour 29 de large ; le second, à peine plus petit, 71 mètres sur 20. Ces deux bateaux d'apparat avaient été construits par l'empereur Caligula au I^{er} siècle ap. J.-C. pour célébrer sur le lac des fêtes somptueuses, liées au sanctuaire voisin de Diane. Ils furent sans doute coulés par son successeur, l'empereur Claude, dans le cadre d'une procédure de *damnatio memoriae* – *cancel culture* à la romaine par laquelle on s'efforça d'effacer la trace d'un empereur sanguinaire

et réputé fou. À côté des maquettes, quelques pièces originales ou reconstruites, les deux ancres massives, quelques tuiles de bronze qui ornaient autrefois les toits des navires-palais, complètent ce musée appauvri. Sur les murs, de grandes photographies en noir et blanc rappellent le temps d'avant l'incendie.

Parmi celles-ci figure cet étonnant cliché : on y voit des lits en rangs serrés le long des parois du musée, des vêtements suspendus au mur, un landau d'autrefois. Au bas des quelques marches, sous la proue d'un navire, quelques tables dispersées évoquent une gargote sous une tonnelle sans feuilles. Les convives nous regardent ; un enfant, flou, a bougé. Les casseroles attendent d'être lavées, avant d'être accrochées au pilier, près du balai et des sacs de grain. La date, en bas à droite, est un début d'explication : le 14 mars 1944, ces habitants du village voisin avaient, depuis quelques semaines déjà, élu domicile dans le musée, espérant y trouver un refuge plus sûr que leurs maisons vieillies contre les bombardements, alliés et allemands, qui frappaient la région.



Il s'agissait, de fait, d'un bâtiment récent et robuste, construit en 1933 sur ordre de Mussolini spécialement pour accueillir les deux bateaux romains tout juste tirés à grand peine des eaux du lac. L'entreprise n'avait pas été facile : cela faisait pourtant des siècles que l'existence de ces bateaux coulés était connue de tous. Depuis le Moyen Âge, la rumeur de navires fantômes, chargés de trésors fabuleux, s'était répandue au hasard des armes, des monnaies, des fragments de bronze et de bois régulièrement ramenés dans les filets des pêcheurs. La première exploration des navires fut ainsi tentée en apnée par des nageur génois dès 1446, à l'initiative du cardinal Prospero Colonna. Ce fut le début d'une longue série d'essais malheureux pour faire ressurgir les deux bateaux, que chaque nouvelle tentative endommageait un peu plus.

En 1927, après plus d'un quart de siècles de recherches menées conjointement par le Ministère de la Marine et le Ministère de l'Instruction publique italiens, Mussolini ordonna le début des travaux de récupération des bateaux. Pour y parvenir, il fallut faire baisser le niveau du lac de 22 m en utilisant à la fois des stations de pompage ultra-modernes pour l'époque et l'émissaire d'évacuation qu'avaient déjà prévu les Romains pour vider le trop

plein du lac et prévenir toute inondation du sanctuaire de Diane. Plusieurs millions de mètres cubes d'eau furent déversés dans la mer avant que n'apparaissent enfin les deux bateaux, finalement tirés sur la rive du lac à la fin de l'année 1932. Il fallut encore quatre ans pour construire le musée, conçu exactement aux dimensions des navires dont chacun vint occuper une nef en janvier 1936. Et il fallut quatre ans de plus pour que l'achèvement de la façade permît l'inauguration du Musée le 21 avril 1940. Quatre ans de plus encore et la guerre faisait des bateaux romains l'abri des réfugiés. Ces derniers furent bientôt chassés par les troupes allemandes, qui installèrent à leur tour leur camp dans le musée au début du mois de mai 1944, si bien qu'ils furent longtemps accusés d'avoir volontairement provoqué l'incendie, que l'on impute aujourd'hui, après d'âpres débats, aux bombardements alliés.

Le soir du 31 mai 1944, cinq siècles d'efforts acharnés et l'un des plus grands trésors archéologiques de l'empire romain partirent en fumée : ceux qui avaient été sauvés des eaux furent vaincus par le feu. Ironie du sort ou pouvoir infrangible de la *damnatio memoriae* ? Le visiteur qui s'avance aujourd'hui en ces lieux, reconstruits autour

du vide, entend résonner près lui les pas de nombreux hôtes inattendus : la démesure de Caligula, la propagande de Mussolini, les enfants réfugiés de Nemi, et les bottes des soldats nazis – preuve, s'il en fallait, qu'un musée archéologique n'est pas seulement un entrepôt d'antiquités, mais un lieu particulier de la fabrique de l'hospitalité. ●



Perte de centre

Les œuvres d'une collection confrontées au problème actuel de la migration.

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras. Responsable de l'association L'être lieu



Christoph Büchel, *De la Collection Verlust der Mitte*, SMAK Gand, Belgique, 2017.

En 2017, le S.M.A.K., Musée d'Art Contemporain de Gand en Belgique, proposait un accrochage pour le moins inédit de sa collection de peintures et de sculptures : la réalité sociale, tragique, des migrants surgissait d'une manière anachronique dans les salles de ce musée. En effet, les visiteurs y découvraient un campement d'urgence constitué d'une vingtaine de matelas de fortune posés à même le sol. Cet environnement de survie « spectaculaire » était installé dans une promiscuité aussi inattendue que déroutante avec les œuvres du musée. Au sein de ces salles, aucun cartel, aucune signature d'auteur, aucun geste artistique revendiqué, aucune note d'intention, rien ne permettait de lever le doute sur la nature de cette installation.

L'absence de présence humaine amplifiait cette atmosphère troublante. Si des personnes logeaient effectivement dans ces salles, elles en avaient momentanément déserté le lieu. En auraient-elles été expulsées ou feraient-elles leur retour le soir après la fermeture

publique du musée ? Cette absence d'information résonnait comme la métaphore de la violence de tout exil et de son invisibilité humaine.

Accrochées aux murs, les œuvres de la collection semblaient assez dérisoires dans cette situation. Elles paraissaient « décorer » de leur prestige cet hébergement de fortune. Mais la souffrance humaine n'est pas soluble dans le plaisir esthétique. Les œuvres d'Asger Jorn, Pierre Alechinsky, Karel Appel, Dan Flavin, Joseph Beuys, Marcel Broodthaers..., coexistaient ainsi avec des objets personnels (vêtements, chaussures, sacs, peluches, photographies, médicaments, valises...), regroupés autour des matelas. Cette réalité du voyage était si tangible que nous *sentions* cette présence humaine ; ces objets avaient cette valeur indicielle, ils incarnaient celles et ceux qui résidaient ici. Était-ce une occupation temporaire ? Et que pouvions-nous imaginer de ces histoires de vie ? Quels récits construire à partir de ces bribes ?

Comble de ce campement, certaines sculptures de la collection du S.M.A.K. servaient même de support pour étendre des vêtements, avec une certaine ironie adressée à l'artiste conceptuel Sol Lewitt, figure majeure du minimalisme américain dont une des œuvres trouvait un usage de « porte-manteau ». Il y avait donc un renversement des valeurs - une perte d'*aura*.

Ainsi, une rupture de la *sacralité* du musée était manifeste avec cette idée qu'une urgence humanitaire s'y développait, le soir venu, dans cette proximité avec les œuvres. La nuit, les gardiens assuraient-ils la surveillance des œuvres à la lampe torche ? Mais cette question de la conservation des œuvres paraissait dérisoire dans ce campement, aussi l'expérience se transformait en une introspection sur le statut même de l'art.

À moins de 150 km de Gand se situe Calais, la ville emblématique (médiatique) des débats politiques sur l'immi-

gration depuis des décennies. La survie s'est organisée, et comme en écho, cette installation-refuge au S.M.A.K. de Gand en 2017 semblait y répondre et affirmer la priorité de l'accueil humain sur toute autre forme de considération.

Suite à cette visite, des recherches sur le site internet du musée permettaient d'obtenir des informations sur cette expérience artistique. Intitulée « *De la Collection Verlust der Mitte* », cette confrontation - artistique et sociale - était une initiative de l'artiste Christophe Büchel, artiste suisse militant, qui avait été invité à être curateur et commissaire de la collection d'œuvres du musée. Pour ce projet, Christophe Büchel impliqua d'ailleurs de véritables migrants pour trouver des objets ayant *réellement* vécu, voyagé... explorant cette quête d'authenticité de cette mise en scène de l'expérience que vivent ces hommes et ces femmes déplacés. ●

"A GUEST + A HOST = A GHOST"

L'hospitalité fantôme de Joyce à Duchamp

Élodie Legendre

Professeur d'anglais en CPGE,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Paris 1953. Alors que les invités assistent au vernissage de Bill Copley, son ami Marcel Duchamp fait offrir un caramel sur l'emballage duquel figurent ces mots : « A GUEST + A HOST = A GHOST »¹. Micro-oeuvre en apparence trivialisée par le choix du support, elle échappe au regard dissimulée à l'intérieur du bonbon, oeuvre fantôme si le public inattentif jette l'emballage à la corbeille. Démarche d'hospitalité visant à donner une petite douceur aux invités, ce ready-made déstabilise par le mystère et la profondeur de l'équation verbale qu'il renferme.



sont ceux de Joyce qui bientôt s'exilera de l'Irlande tout en ne cessant paradoxalement d'en faire le sujet de son oeuvre. Il faut en revenir à l'étymologie de « hostis », à la fois l'hôte et l'ennemi. Ironie de celui qui travaille pour un journal anglais et préfère l'Europe que le Connemara pour les vacances mais qui célèbre les vertus irlandaises de l'hospitalité juste après avoir répudié son pays d'une phrase pleine de ressentiment: la célébration serait alors hypocrite, simple convenance sociale. Jusqu'au point de renversement, la véritable épiphanie...

Alors que les convives s'apprêtent à partir, sa femme Gretta, interprétée dans le film par la fille du réalisateur, Anjelica, se fige dans l'escalier du hall, seuil entre la chaleur réconfortante du foyer et la neige hostile au dehors, saisie par une chanson qui se met à résonner en elle. Ce lieu de l'entre-deux devient celui du passage: la musique la sépare du monde des vivants pour la replonger dans les bras de son amour de jeunesse disparu, Michael, mort de froid pour lui avoir fait un dernier adieu avant que sa famille ne l'emène loin de lui, parenthèse romanesque et sensible dont son mari ne peut qu'être exclu.

Comme dans les légendes du folklore irlandais, elle semble être enlevée par une force surnaturelle qui l'accueille dans un monde onirique qu'elle croyait disparu, tels ces changelings, enfants enlevés par les fées, ensorcelée par le royaume des morts sur ce seuil entre deux décors, deux parties du texte et du film, entre ombre et lumière. Le temps est suspendu, arrêté sur l'image d'une émotion tragique, fondement de l'esthétique de Joyce et de Huston. Dans une ancienne tonalité irlandaise, la chanson réduit l'espace avec le passé et creuse celui avec le présent. Gretta accueille en elle le retour du refoulé, son passé à Galway, l'homme qu'elle a aimé, dans un moment d'épiphanie que Joyce définit comme « une manifestation spirituelle soudaine, émanant de la vulgarité d'un propos ou d'un geste ou lors d'une phase mémorable de l'esprit lui-même, un instant des plus délicats et évanescents. »⁴

Et c'est là que Duchamp rejoint Joyce: sa démarche est elle aussi épiphanique car le mot GHOST, c'est cette présence absence d'une oeuvre qui n'est pas celle qu'on croit, non pas exposée sur les murs d'une galerie mais dissimulée dans le simple geste d'hospitalité, dans le moment de convivialité censé accompagner la contemplation des oeuvres exposées. Comme cette chanson entendue lors d'une tranche de vie ordinaire d'un couple d'invités (GUEST) quittant une fête, le geste trivial du caramel



mangé distraitement au vernissage révèle à l'invité attentif ce qui se joue réellement, un texte énigmatique et une oeuvre fantôme voire perdue si l'on ne sait pas saisir l'instant. Gretta, elle, sort de sa transe après quelques instants, ce n'est qu'un moment éphémère et qui pourtant aura un retentissement émotionnel puissant qu'elle aura su saisir en s'en faisant l'hôte (HOST). Le caramel lui disparaît en étant mangé et le papier est destiné à être jeté par celui qui n'y aura pas pris garde et sera passé à cote de l'essentiel...

Gabriel va devoir se confronter au récit de sa femme, qui se mue en *seanchai*, conteuse traditionnelle irlandaise qui l'invite à partager cette épiphanie. C'est ce que nous dit Duchamp en jouant sur les sons « GH » et « ST » qui fusionnent pour créer un autre mot qui contient les deux autres comme si sémantiquement aussi les rôles de l'invité et de l'hôte convoquaient la présence de l'Absent. Comme Macbeth fait face lors de son banquet de couronnement au fantôme de son ami Banquo qu'il a assassiné, comme Scrooge l'avare de Dickens est hanté par les trois fantômes qui lui apparaissent le soir de Noël pour le remettre dans le droit chemin, Gabriel doit donner l'hospitalité à l'ombre de Michael le grand rebelle romantique préférant mourir que de perdre celle qu'il aimait et qu'on voulait lui enlever. Les mots de Gretta sont sans appel: « Tu es bien trop responsable Gabriel » face à « Il ne voulait pas vivre sans moi ».



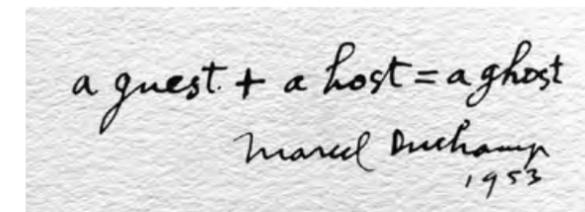
Il mesure alors la paralysie mortifère dans laquelle il s'est enfoncé. Comme dans l'équation de Duchamp, il com-

prend que la véritable histoire commence quand on associe les éléments et non quand on les sépare (+): « Mieux valait passer avec audace dans cet autre monde dans la pleine gloire de quelque passion que de s'éteindre et de s'étioler avec le temps. » Il accueille son rival, le laisse prendre possession de lui. Gabriel re-prend sa place d'archange qui annonce l'union entre les vivants et les morts. Maître du Verbe depuis le début, journaliste,

orateur, il devient le témoin et la voix de l'Irlande comme les paysages défilent dans son esprit, sur le texte et à l'écran car il est enfin prêt à les accueillir et à les accepter comme faisant partie de lui. Dans un sublime hommage à la terre irlandaise, à la mémoire des disparus, il dépasse son propre sort, il s'oublie pour devenir la voix des Autres, dans une douce mélancolie et un instinct de générosité.

Cette voix est enfin juste car elle transcende sa personne, rejoignant sa communauté et les blessures qu'elle porte pour les célébrer. L'humanité l'emporte et l'émotion nous gagne dans le *stream of consciousness*, redonnant vie et énergie à cet espace réanimé, comme celui du recueil qui sort de la paralysie dans un ultime sursaut. Les sons sont doux, tout n'est qu'harmonie et fusion, appelant à retrouver nos racines dans un pèlerinage vers l'Ouest, terre des disparus où le soleil se couche, comme s'il fallait plonger dans les abysses pour mieux retrouver la lumière. Gabriel se révèle à lui-même et nous invite à partager cette révélation, c'est là l'ultime geste de l'hospitalité, la communion: « De généreuses larmes emplirent les yeux de Gabriel ».

La musique occupe une place centrale car le pouvoir évocateur des sons répare les absences et comble le vide entre le passé et le présent qui fusionnent, il ramène les disparus en créant une image mentale, un souvenir qui habite à nouveau l'esprit de celui qui écoute ces dernières phrases aux allitérations poétiques⁶. Dans un effet circulaire, défunts et vivants communiquent: le titre est aussi le dernier mot du texte car dans la tradition gaélique, on ne les rejettent pas de la sphère sociale, il y a même des échanges fructueux entre les deux. Les disparus ne sont pas terrifiants, ils font partie de nous, nous restons leurs hôtes car ils nous habitent mais nous sommes leurs invités dans cet espace suspendu où les larmes de la perte se mêlent au souvenir des moments de bonheur partagés ensemble. *Guest plus host equals ghost.* ●



1- UN INVITÉ + UN HÔTE = UN FANTÔME.

2- "Ladies and Gentlemen, it is not the first time that we have gathered together under this hospitable roof, around this hospitable board. It is not the first time that we have been the recipients—or perhaps, I had better say, the victims—of the hospitality of certain good ladies."

3- "O to tell the truth, retorted Gabriel suddenly, I'm sick of my own country, sick of it!"

4- « a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments » James Joyce, Stephen Hero

5- Better pass boldly into that other world in the full glory of some passion than fade and wither dismally with age.

6- "Snow is falling... Falling in that lovely churchyard where Michael Furey lies buried. Falling faintly through the universe and faintly falling... like the descent of their last end... upon all the living and the dead."

À boire et à manger !

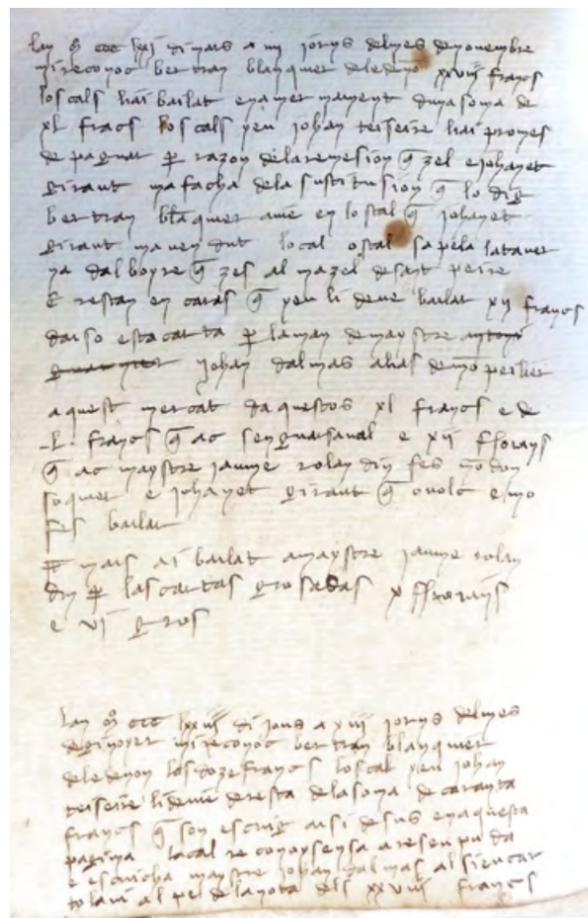
Mélanie Dubois Morestin

Professeur d'histoire en CPGE,
Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

À la fin du XIV^e siècle, en plein cœur d'Avignon, un artisan et marchand, Jean Teisseire, écrit dans son livre de raison avoir acheté un établissement : « cet établissement s'appelle la taverne du Boyre » précise-t-il¹. Il indique quelques pages plus loin faire fructifier son affaire grâce à la grande amitié d'un certain Jaume Vergier, qui l'aide à travailler ses vignes pour fournir le vin indispensable à son activité de tavernier. Ainsi, le lien est immédiat, dans un texte qui est pourtant avant tout un livre de compte, entre la taverne et le « boyre » d'une part, et l'amitié et le partage d'autre part. C'est dire à quel point ce lieu, emblématique des villes de la fin du Moyen Âge, est celui de l'hospitalité. L'auberge accueille, nourrit et loge le voyageur de passage, le marchand, l'artisan, l'étudiant ou encore le pèlerin. Les Assises de François Dufeil semblent inviter elles aussi à ce temps de convivialité et de repos : l'hospitalité est celle qui permet de faire s'asseoir le voyageur que l'on restaure – au sens littéral du terme. Le chanvre, utilisé pour ces assises, est aussi la matière que travaillait Jean Teisseire, cordier et chanvrier à Avignon. Il en faisait des cordes mais aussi des toiles qui permettaient, entre autres usages, de fabriquer de telles assises. On ne sait en revanche pas s'il les utilisait pour sa propre taverne, mais le livre de raison dévoile qu'il acheta des toiles pour couvrir les bancs de cette dernière².

Jean Teisseire n'est qu'un exemple parmi bien d'autres de ces élites urbaines qui possèdent des tavernes : l'hospitalité passe alors de la sphère privée de la charité chrétienne offerte par les monastères ou bien encore du droit de gîte dû à un seigneur, à une sphère publique qui est celle d'une véritable industrie hôtelière. En effet, à partir du XIII^e siècle essentiellement, et de façon plus massive aux XIV^e et XV^e siècles, les auberges se développent dans les villes et villages : si l'on en compte une soixantaine à Avignon, ce nombre atteint 150 à Milan, 622 à Florence ou bien encore, si l'on en croit le libraire flamand Guillebert de Mets, 4000 à Paris. Si ce dernier nombre est amplifié par l'auteur, il traduit néanmoins à quel point ce lieu de vie et de sociabilité est un phénomène majeur dans la société urbaine de la fin du Moyen Âge. L'aubergiste est donc cette figure de la ville, parfois appelé tavernier, cabaretier, hôte, qui accueille et reçoit ceux qui sont de passage, leur offrant un lieu de transactions économiques, d'échanges d'idées, de biens, de liens sociaux. On s'y installe, on y mange, on y boit et l'on peut aussi y jouer aux dés et se divertir.

Les inventaires de tels établissements donnent une idée de leur aménagement. Les auberges doivent permettre de restaurer les hommes mais aussi leur monture : on y trouve donc des lieux permettant le logement des animaux, le stockage du fourrage, en complément des espaces consacrés au repas et à la nuitée. La pièce principale est donc la grande salle, celle où l'on mange sur de



Le livre de compte de Jean Teisseire, rédigé entre 1370 et 1377 (Avignon)

grandes tables – celles de Jean Teisseire sont en noyer –, où l'on discute affaire, où l'on rédige les contrats et où les rumeurs circulent. Les discussions y sont parfois sérieuses, comme le montre bien le cas de l'abbé de Mazan, en 1416, qui profite de son arrivée à Aix-en-Provence pour enquêter et interroger des témoins à l'auberge de la Masse, dans le cadre d'une élection abbatiale contestée. Les chambres disponibles pour ceux qui souhaitent y loger ne sont pas numérotées et sont meublées de façon sommaire, contenant parfois plusieurs lits, sous la forme de dortoirs. Le confort peut par ailleurs varier d'une auberge à l'autre, de celle qui fournit logement, étable et nourriture, à une autre qui propose seulement à manger, jusqu'à l'établissement qui n'offre que le vin et la table.

La boisson reste dans tous les cas centrale : la taverne du Boyre de Jean Teisseire, par son nom même, l'indique bien, de même que le souci qu'a son propriétaire d'assurer son approvisionnement en vin grâce aux vignes qu'il possède par ailleurs : son livre de compte mentionne ainsi que « faire taverne » correspond à la période à laquelle il peut commencer à vendre son vin, à raison de 5 deniers le pichet³. En tant que lieux de passages et de transactions, les auberges et tavernes, sont des espaces de transactions économiques qui font du tavernier un véritable courtier, impliqué dans les réseaux économiques et d'information de sa ville. Il accueille certes, mais il renseigne également ; lorsqu'il est étranger, il peut servir d'interprète, offrant un foyer de solidarité nationale ou régionale aux marchands de passage.

C'est le cas de l'auberge « Zu Der Flôte » (La Flûte), tenue par des Allemands à Venise au XV^e siècle. Ainsi, l'hôtellerie est un espace essentiel d'intégration dans des réseaux de solidarité pour ceux qui sont de passage ou qui s'installent



François Dufeil, Assise, 2022, acier et feutre. Collaboration avec La Torna, tisserande.

dans une nouvelle ville : elle offre une hospitalité d'un instant, mais aussi un point d'appui à plus long terme, pour ceux qui le souhaitent. Elles forment de véritables communautés de compagnons.

En cela, ces lieux sont aussi ceux de la transgression, points de départ des émeutes et révoltes, et sont dénoncés pour cette raison par les autorités urbaines et royales⁴. Nombreuses sont les législations qui cherchent donc à éviter les rassemblements dans les tavernes. C'est le cas en 1351 à Paris, dans une ordonnance du roi de France, Jean II le Bon, qui menace de prison « les ouvriers oisifs trouvés à la taverne », ou encore dans une ordonnance de Charles VI de 1398 qui empêche les travailleurs de fréquenter la taverne la nuit. C'est avant tout l'ivresse qui est visée par ces ordonnances et les chroniqueurs du XIV^e siècle ne manquent pas de retranscrire de tels excès. Jean Froissart évoque à plusieurs reprises des émeutiers parisiens qui conspirent dans les tavernes contre les riches sous l'emprise de l'alcool ; les registres criminels du Châtelet quant à eux montrent que les prisonniers et inculpés sont fréquemment ceux qui « buvent une chopine de vin en une taverne »⁵.

On retrouve encore cette crainte à Avignon dans les propos du grand pénitencier, Alvarez Pais⁶ qui, en 1349, accuse les étudiants parisiens de désertir les cours de leurs maîtres pour se retrouver à la taverne. Ce lieu est donc aussi celui de l'autonomie retrouvée, qui permet de sortir des normes et des cadres urbains habituels jusqu'au désordre social. Cette transgression est aussi celle des jeux d'argent qui vont jusqu'à l'endettement : l'hospitalité du tavernier cesse-là, comme le montre bien le conte de Watrquet de Couvin, en 1321, « Trois dames de Paris », dans lequel les buveurs sont jetés à la rue, après avoir été privés de leurs vêtements pour paiement de leurs dettes de jeu et de boisson. Le prévôt de Paris en 1397 ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que « plusieurs gens de métiers et autres du petit peuple quittent leur ouvrage et leurs familles pendant les jours ouvrables pour aller jouer à la paume, à la boule, aux dés, aux cartes, aux quilles et à d'autres divers jeux en divers cabarets et autres lieux publics ; que plusieurs d'entr'eux après avoir perdu tout leur bien s'adonnent à voler, à tuer et à mener une très mauvaise vie, ainsi qu'il a été reconnu par la confession de quelques-uns de ce caractère... »⁷.

Quelles que soient ces craintes et ces réglementations, l'industrie hôtelière ne cesse de se développer,



La taverne, Tacuinum Sanitatis, XV^e siècle. Paris, BnF, Département des manuscrits, Latin 9333, fol. 84 v.

les auberges pourtant nombreuses, ne suffisant pas toujours à accueillir la totalité des gens de passage, face à une intense circulation européenne.

Laissons alors le *Monologue d'un clerc de taverne*⁸ conclure et nous inviter à participer aux échanges et partages permis par l'expérience de l'hospitalité offerte par F. Dufeil :

« A-t-on froid ? on s'i chauffera
Ou chault ? on s'y rafreschira ». ●

1- « lo cal ostal s'apela la taverna dal Boyre », en provençal médiéval dans le livre de raison conservé aux Archives municipales d'Avignon, sous la cote I1330, au folio 54v°.

2- C'est ce que l'on peut lire au folio 57r° du livre de raison, dans un ensemble de transactions liées à l'aménagement de sa taverne, parmi lesquels des tissus pour mettre sur les bancs de la taverne et une table en noyer.

3- Ce vin, après les vendanges, était stocké dans la cave qui se trouve sous la taverne. Notons que la consommation de vin à Paris est évaluée à 200 litres par habitant et par an à la fin du XIII^e siècle.

4- Voir à ce sujet, Mireille Vincent-Cassy, « Les habitudes des tavernes parisiennes à la fin du Moyen Âge, ou les plaisirs partagés », dans Claude Gauvard et Jean-Louis Robert (dir.), Être parisien, Éditions de la Sorbonne, Paris, 2004.

5- *Registre criminel du Châtelet de Paris*, du 6 septembre 1389 au 18 mai 1392, Paris, 1861-1864, tome 1, p. 455.

6- Alvarus Pelagii, *De statu et planctu Ecclesiae*, BnF, Manuscrits latins 3197.

7- Nicolas Delamare, *Traité de la police*, « Ordonnance de 1397 », Paris, 1722, T. 1.

8- *Anciennes poésies françaises*, M. D. Méon (éd.), Paris, 1870, t. 11, p. 48.

"L'INHOSPITALITE"

Une expérience de l'art

Élise Lacotte

Étudiante en hypokhâgne, option arts plastiques, Cité scolaire Gambetta-Carnot, Arras

Dans un sens commun, l'hospitalité est l'action de recevoir et d'accueillir l'autre de façon bienveillante. C'est donc prétendument une expérience agréable pour l'hôte qui offre un accueil et pour l'invité qui en apprécie l'attention. Pourtant il arrive que l'invité ressente une indisposition, une gêne, voire un mal être. Dans ce cas, cette quête de confort devient inconfortable.

Si l'inconfort se définit comme un caractère désagréable c'est qu'il nuit au bien-être et la tranquillité de l'esprit. Des différences culturelles par exemple peuvent susciter de l'inconfort lorsque celles-ci sont méconnues ou incomprises. C'est le cas d'une culture Française de la bise qui est ressentie comme dérangeante ou même envahissante pour certains personnes qui n'ont pas cette coutume dans leur pays.

Aussi, il serait étonnant qu'une expérience artistique soit désagréable, car le musée est le lieu par excellence de d'accueil et du partage culturel, mais ce qu'on y rencontre est susceptible de déranger les spectateurs : contenus, formes ou réceptions des œuvres d'art.

Provocation

Certains artistes cherchent délibérément à provoquer une forme de malaise chez le spectateur. Cela peut se ressentir face à des sujets controversés, des images choquantes ou des idées subversives. L'objectif est souvent de remettre en question les normes sociales, d'éveiller la réflexion critique et d'inciter le public à sortir de sa zone de confort.



Cindy Sherman, *Untitled #264*, (série *sex pictures*), photographie, 149.9 x 190.5 cm, © Cindy Sherman.

C'est le cas de l'artiste Cindy Sherman avec sa série photographique *sex pictures* (1992), qui met en scène des mannequins auxquels elle attribue des parties génitales.



Laurie Anderson, *Four Talks*, 2021. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

Le sujet, en plus de la mise en scène étrange, plonge le spectateur dans un sentiment « d'inquiétante étrangeté » pour citer Freud qui évoque ce concept dans l'article éponyme publié en 1919. Il écrit que « l'inquiétante étrangeté est ce qui devrait être familier, intime, et pourtant ne l'est pas ».

Ce concept est donc la manifestation d'une tension entre le familier et l'étrange, le connu et l'inconnu, ce qui peut susciter un inconfort. En effet, Les images de cette série représentent souvent des moments d'intimité ou des situations sexuelles, du registre privé ou relevant de tabou; cette série suscite une gêne, un malaise, chez certains spectateurs qui sont touchés dans leur pudeur.

Normes esthétiques

La déconstruction des normes esthétiques d'une époque ou d'un style peut également perturber les spectateurs : certains artistes défient délibérément les conventions esthétiques établies, créant des œuvres qui semblent discordantes ou déroutantes, questionnant aussi des normes éthiques et morales. Ces œuvres peuvent créer un sentiment d'inconfort en perturbant les attentes artistiques du public.

Damien Hirst avec son œuvre *Away from the flock* (1994) expose un mouton mort en suspension dans du formol. Il semble être vivant, comme figé, ce qui confronte le spectateur à la mort et ce, jusqu'au malaise.



Damien Hirst, *Away from the flock*, 1994, © Damien Hirst and Science Ltd.

Le spectateur observe une œuvre dont le sujet est morbide car c'est un cadavre d'animal, de plus cela peut susciter des questionnements et des inquiétudes sur sa propre mort. Enfin, cette œuvre peut être perçue comme une provocation délibérée de l'artiste à l'égard des conventions artistiques et sociales : il soulève des questions éthiques sur le traitement des animaux, en particulier sur l'utilisation de leur corps à des fins expérimentales, ce qui peut encore une fois déstabiliser ou incommoder le spectateur.

Interaction

Certaines pratiques artistiques proposent une participation physique du spectateur, explorant parfois l'inconfort de cette interaction avec l'œuvre. Cela peut inclure des espaces confinés, des objets tranchants et des stimuli sensoriels intenses, qui créent ainsi une expérience immersive inconfortable.

C'est le cas de l'œuvre *Four talks* (2021) de l'artiste américaine Laurie Anderson qui plonge le spectateur dans une pièce noire avec des écritures inscrites du sol au plafond, qui le submergent, avec un fond sonore incessant. Dans cet environnement immersif tous les sens sont perturbés: le visiteur expérimente des perturbations visuelles, notamment en raison des écritures et des paroles répétitives, le plus souvent malsaines. L'utilisation de symboles de mauvais augure tel que le corbeau amplifie cette épreuve émotionnelle, ce qui amplifie le sentiment de malaise, la gêne psychique qui confronte le spectateur à ses propres peurs (enfermement, étouffement, mort), au point de le désorienter et de le pousser à s'échapper.

Dans cette veine perturbatrice, l'œuvre *Rhythm 0* (1974) de Marina Abramovic est un manifeste historique. Au cours de cette performance l'artiste serbe reste plusieurs heures immobile et soumet son corps à une possible cruauté des spectateurs. En effet, le public est invité à se saisir des objets qui sont placés sur une table et à les utiliser librement sur l'artiste lui faisant subir tout ce qu'ils désirent. Parmi ces soixante-douze objets à disposition : une rose, une plume, des couteaux, des chaînes, un pistolet... Comment les participants réagiront-ils face à cette soumission volontaire de l'artiste? Jusqu'où sont-ils ca-

pable d'aller dans le sadisme? Quelles sont nos pulsions les plus profondes ?

Finalement, l'art peut être aussi une expérience sociale de l'inhospitalité, vécue ou suscitée. L'art contemporain cherche aussi à ébranler nos certitudes, à questionner certaines normes établies et à provoquer des réflexions intimes. Si le pouvoir de l'art est de nous toucher et de nous émouvoir, il peut aussi nous perturber. C'est d'ailleurs souvent à travers cet inconfort que l'art parvient à engager le spectateur de manière puissante et mémorable, en générant des émotions inattendues, en défiant les attentes et en remettant en question les perceptions. ●

Marina Abramovic, *Rhythm 0*, performance de 6 heures, 1974, Naples.



De l'hospitalité dans la marionnette contemporaine

Marie Garré Nicoara

Maîtresse de conférences en Etudes théâtrales
Responsable Licence Arts du spectacle,
Université d'Artois

Sur les scènes de la marionnette contemporaine, l'accueil de l'autre chez soi peut prendre diverses formes, qu'on soit invités à entrer dans des espaces radicalement autres ou qu'on assiste à des mises en échec de l'hospitalité par des figures de parasites.

Dans les deux dernières décennies, le renouveau des créations portées par des générations d'artistes sortis de l'ESNAM de Charleville formés à la marionnette mais aussi à la danse, au mime, passe par des formes de corps à corps avec la marionnette, de fusion, de confusion avec elle. Qu'on pense aux pratiques de la marionnette habitée, englobant le corps de l'interprète (chez Duda Paiva notamment), aux excroissances et prothèses dont Ilka Schönbein pare son corps pour en multiplier les présences ou aux masques et chimères greffées sur le corps de Claire Heggen, nombre de créations mettent en scène ces « *gémellités angoissantes* »¹.

La marionnette fonctionne alors comme strate surajoutée au corps vivant, et la problématique du costume devient difficile à distinguer de la marionnette habitée : le corps marionnettique englutit littéralement le corps humain. C'est alors la figure du parasite qui émerge : le corps marionnettique engage une lutte avec son manipulateur pour contrôler le mouvement, les déplacements.

Comme nous le rappellent Florence Fix et Isabelle Barbéris, « *le parasite interroge le maniement de notions connexes comme la contamination, l'intrusion, la colonisation, l'accueil, mais aussi la nourriture ou la dévoration* »² il signe un « *échec de l'hospitalité* » ou fonctionne comme un « *vivace rappel d'une altérité nécessaire à tout système vivant* ». Dans ces créations, il s'agit moins d'observer la destruction de l'hôte par son double marionnettique que le nouvel équilibre qui s'instaure : « *C'est cet équilibre fragile, parfois contesté, que la situation théâtrale met sous tension.* »

De manière plus générale, on peut entendre les spectacles de marionnette comme des tentatives de fabriques de l'hospitalité, en tant qu'ils nous invitent à pénétrer dans des espaces radicalement autres, des espaces où quelqu'un d'étranger nous attend. Les propositions contemporaines, loin des scénographies traditionnelles du castelet, mettent souvent en scène l'entrée du spectateur dans de véritables univers plastiques où évoluent les personnages marionnettiques. Les créations du Turak Théâtre ou du Théâtre de la Licorne accueillent les spectateurs dès le hall du théâtre, à l'entrée du chapiteau (*Bestiaire Forain*) avec des installations de machineries et autres créatures préparant à celles qui seront animées sur scène. Michel Laubu se fait volontiers guide à travers les contrées imaginaires



Claire Heggen, *Ombre claire* (un spectacle pour une marionnette et une actrice silencieuse), 2013.

de la Turquie inscrites dans le détournement de nos objets quotidiens (*Appartement témoin*). Dans d'autres créations, c'est à un repas que le public sera convié à l'issue de la représentation, manière de faire durer l'illusion scénique qui a tenu le public (les pommes distribuées après *La vieille et la bête* d'Ilka Schönbein).

C'est que la marionnette, autant que de nous confronter à une présence étrange, étrangère, nous convie à entrer dans des espaces autres, dans d'autres échelles d'espace et de temps.

Les arts de la marionnette sont en effet des formes privilégiées pour penser la question des échelles. La dimension plastique des figures mises en jeu permet de proposer des corps hors-norme, en décalage avec l'échelle humaine. Ces écarts donnent à lire l'espace scénique et son échelle à partir de celle de la marionnette - des formes de théâtre miniature (Simon Moers interprétant son solo *Sous la neige qui tombe*³ à partir de grains de sable et de semoule) aux créations du Royal De Luxe dans l'espace urbain (investissant les villes du Havre, de Nantes ou de Calais, leurs figures humaines ou animales de taille démesurée - le Géant tombé du ciel, Le Rhinocéros, le petit Géant, les Girafes, la petite Géante, l'Eléphant, le Scaphandrier, ou encore la Grand-Mère - mesurent en moyenne une dizaine de mètres⁴).



Duda Paiva et Shailheh Bahoran, *Avatāra*, 2022. © Steven Tips.

L'échelle est aussi à l'œuvre du côté de l'expérience perceptive du spectateur/passant. Le spectacle se perçoit dans un certain rapport au temps et à l'infime : il s'agit de guetter le tressaillement. Cette acuité du regard met en place une autre échelle de perception, fondée sur l'attente, la contemplation d'une figure immobile (« il a bougé » entend-on autour du Géant endormi⁵).

Scrutateur tenu à distance mais irrémédiablement attiré, dans les créations de la compagnie britannique *The Faulty Optic* le spectateur se trouve comme le nez collé à la vitre d'un vivarium : il regarde « *un espace inaccessible, d'une profondeur sans limites perceptibles, parce que les dimensions, les proportions et l'habitant de référence lui sont étrangers* », et fait face à « *un monde dont il est exclu, mais dont la représentation le captive, l'absorbe totalement* » grâce à l'homogénéité de son organisation, êtres et espaces confondus.

1- Plassard, Didier, « *Marionnettes réalistes, hyperréalistes* », article paru dans la revue *Puck* n°17 « *Le Point critique* », Charleville-Mézières, IIM, décembre 2010.

2- Voir la préface de l'ouvrage *Le Parasite au théâtre*, Florence Fix, Isabelle Barbéris (dir.), Orizons, Comparaisons, 2014.

3- *Sous la neige qui tombe*, d'après le conte traditionnel chinois *La Grande muraille*, mise en scène et interprétation Simon Moers, 2010.

4- *Le Géant tombé du ciel* mesure ainsi 9,5 mètres seul et 14 mètres en incluant la structure qui le maintient à la verticale.

5- Royal De Luxe. *La Visite du Sultan des Indes*, documentaire réalisé par Téliénantes en 2005, visible sur youtube.

6- Voir l'article consacré à cette question par Chantal Guinebault-Szlamowicz : *En face et à l'intérieur. Le paradoxal pouvoir de la marionnette*, revue *Ligeia* n°81-84, « *Art et frontalité. Scène, peinture, performance* », 2008.

7- Voir à ce sujet la thèse de Julie Postel : *Les instances de figuration de la marionnette contemporaine : présence, opacité et évanescence*, dirigée par Amos Fergombé, 2019.

8- Postel, Julie, *Ibid.*

Dans les créations du *Faulty Optic*, cet « *espace grouillant* » se constitue également par l'abondance de machineries (roues, engrenages, interrupteurs, boîtes, volets) qui seront le support d'actes de manipulation effectués par les marionnettes elles-mêmes.

Cette mécanique de l'espace est aussi un trait caractéristique des dispositifs marionnettiques contemporains. Que l'on se trouve à pénétrer dans des représentations d'espaces techniques (l'atelier de menuiserie de *Bynnocchio de Mergerac* du Bouffou Théâtre, le laboratoire scientifique où seront exhibées les créatures de *Coâ encore* de la compagnie Ches Panses Vertes, ou les plateaux machinés des Ateliers du spectacle), ou encore que la machinerie constitue elle-même une présence marionnettique à part entière, les artistes nous font entrer dans l'atelier.

Ainsi, on observe depuis le début du XX^{ème} siècle un désir des plasticiens d'explorer la théâtralité de leurs créations. Les sculptures de Marcel Duchamp, telle le *Grand Verre* (1915-1923), intègrent la mécanique et le mouvement. *Le Cirque* (1926-1931) de Calder met en tension la matière, l'objet et le drame à travers un rapport au temps qui voit se déployer des événements et évoluer la forme générale de l'objet-sculpture. Ce qui prédomine dans ces démarches, c'est une réflexion sur « *l'expressivité des formes, la temporalité enclose dans l'objet et la dynamique propre au geste plastique* »⁷.

Des installations autonomes, dans une zone frontière entre le plastique et le dramatique, nous convient à pénétrer dans des espaces où se joue une vie lancinante. Chez Zimoun, par exemple, pour l'installation *317 prepared dc-motors, paper bags, shipping container* (2016), le spectateur entre seul en grim pant sur un marchepied dans un container surélevé. Les murs, plafond et sol sont couverts de sacs en papier qui se gonflent et se dégonflent cycliquement.

« *Au premier abord, il s'en dégage l'impression d'une respiration générale, qui anime l'ensemble de l'espace. Comme les cycles de ventilation de chacun des sacs en papier ne sont pas synchronisés, leurs micromouvements indépendants provoquent de façon aléatoire des effets de circulation d'un souffle le long des parois, sur le mode de la contamination. En contrepoint, l'observation rapprochée d'un de ces sacs en papier fait voir un léger tremblement, une vibration que l'on associe à une forme de fragilité et qui provoque un sentiment d'attendrissement ou qui, en tout cas, contraste avec la sensation de force et de puissance qui se dégage de l'installation dans sa globalité.* »⁸



Théâtre La Licorne, *Spartacus*, 2010.

Dans l'installation *Chansonnette pour Gigi*, un volume en bois placé sur scène, fait de la superposition horizontale de multiples cadres, est animé par Benjamin Verdonck à l'aide de poulies et de ficelles. L'image ainsi construite est celle d'un cadre ouvrant sur un espace miniature, à l'architecture très épurée. Les variations d'intensité lumineuse, combinées au mouvement des planches de bois modifient la perspective et inversent les rapports spatiaux dans ce volume. Ce volume animé - castelet, objet-marionnette, maquette scénographique ou mécanique - constitue l'unique corps-objet animé. Il se constitue en lieu de la présence dans la mesure où il ouvre un espace et propose des cadres mouvants pour la projection imaginaire.

Face à ces « corps en constellation », ces drames mécaniques faisant jouer le mouvement perpétuel et la fulgurance de l'instant, le spectateur est convié à observer

un processus de construction et de déconstruction de la présence. Présences souvent muettes, obstinées, les figures de la marionnette contemporaine, quand elles ne mettent pas en déroute le corps de l'interprète en le phagocytant, deviennent support de parole pour l'acteur qui les anime, les bricole, les montre, autant que pour le regardeur qui élabore son discours intérieur. Dans les fabriques de l'hospitalité de la marionnette contemporaine, ce qui souvent nous attend c'est un face-à-face avec les marges de l'humain dans des espaces qui créent des effets d'absorbement du spectateur. ●



Ilka Schönbein, *La vieille et la bête*, 2009. © Mario Del Curto.



Royal de Luxe, *La petite Géante*, 2005.



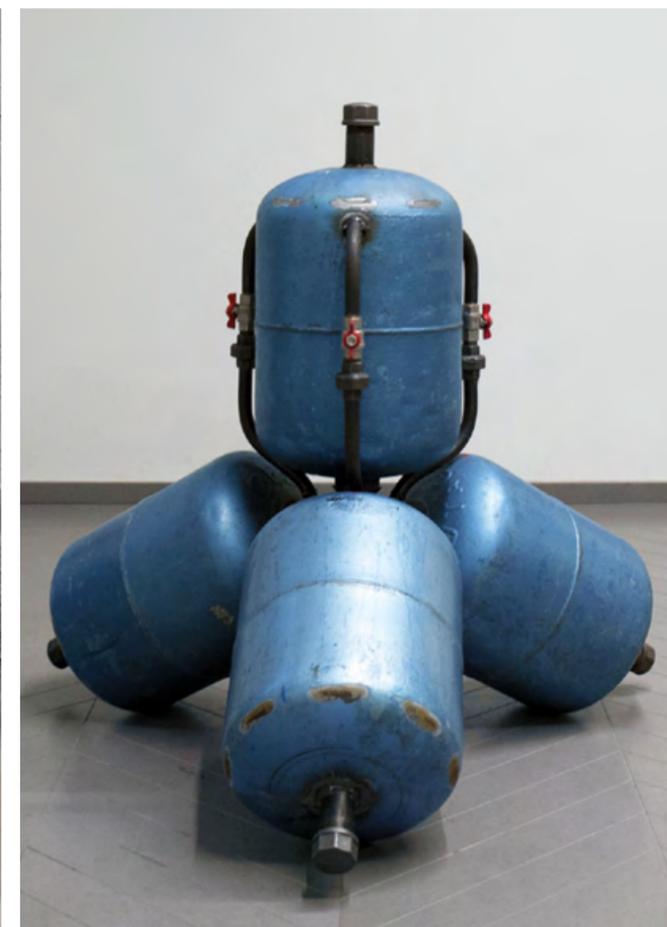
François Dufeil, *Pilon à bras*, 2019.



François Dufeil, *Tamis à poussières*, 2019.



François Dufeil, *Pilon à vapeur*, 2018.



François Dufeil, *Mélangeur*, 2018.

« WONDER »

Énergie collective

machines mutualisées, un espace d'expérimentations et d'émergence pour la pensée artistique et politique, à disposition des artistes : 60 y sont actuellement accueillis.

Après les usines de piles Wonder à Saint-Ouen en Seine-Saint-Denis, la tour Liebert à Bagnolet, le Zénith au pied des tours de La Défense et les tours Nuages à Nanterre, dans les Hauts-de-Seine, l'ancienne imprimerie le Fortin à Clichy, le WONDER est installé depuis 2023 à Bobigny.

Le Wonder est un lieu indépendant, libre et expérimental. Atelier de production autant que lieu de vie, c'est avant tout un outil contribuant à l'autonomie et à la professionnalisation de ses résidents. Il leur propose des espaces de travail à bas coût, proches de Paris, pour des projets transdisciplinaires, à grande échelle, de la création à l'exposition, portés avec force par leurs auteurs.

Étudiant.es Pourquoi as-tu choisi d'aller dans une école d'art à Paris ?

F. Dufeil Il me semblait important d'aller dans une école nationale, pour son infrastructure, sa pensée et faire des rencontres. À Paris, c'est encore malheureusement très centralisé, mais je voulais découvrir cette ville. Le problème, c'est que là-bas tout coûte cher, et il n'y a pas d'espace. Pas d'espace de travail, pas d'atelier d'artiste, les places sont très chères... un peu avant la sortie de l'école, j'ai découvert le tout début du Wonder, un endroit où des personnes se sont associées à quelques-unes et quelques-uns pour se dire « en fait on ne va pas être soumis aux lois que nous dictent le marché immobilier de Paris », c'est-à-dire payer un logement et des ateliers hors de prix. De toute façon, on ne pouvait pas assumer ce coût.

Étudiant.es Cette contrainte financière a-t-elle été à l'origine de votre collectif « Le Wonder » ?

F. Dufeil Oui, c'est l'idée de se réunir, il y a une nécessité au début, on s'est dit : « on va essayer de faire les choses par nous-mêmes ! ».

Étudiant.es D'autant que Paris manque d'espace pour la création, des ateliers pour les artistes ?

F. Dufeil Paradoxalement, il y a beaucoup d'espaces vacants, de nombreux bureaux sont désaffectés... Ce sont des espaces en très bon état. Mais il y a aussi des infrastructures industrielles qui, elles, sont en plus ou moins bon état. Il y a énormément d'espaces finalement !

Étudiant.es Vous vous êtes donc éloigné de Paris ?

F. Dufeil On a commencé à investir des espaces limitrophes, pas dans Paris même, mais dans des villes qui touchent la

Le "WONDER" est un artist-run space : un lieu géré par et pour les artistes. Le collectif éponyme occupe de vastes complexes désaffectés en banlieue parisienne.

Le collectif façonne les lieux qu'il occupe à son image : des ateliers collectifs, un parc de

machines mutualisées, un espace d'expérimentations et d'émergence pour la pensée artistique et politique, à disposition des artistes : 60 y sont actuellement accueillis.

Après les usines de piles Wonder à Saint-Ouen en Seine-Saint-Denis, la tour Liebert à Bagnolet, le Zénith au pied des tours de La Défense et les tours Nuages à Nanterre, dans les Hauts-de-Seine, l'ancienne imprimerie le Fortin à Clichy, le WONDER est installé depuis 2023 à Bobigny.

Le Wonder est un lieu indépendant, libre et expérimental. Atelier de production autant que lieu de vie, c'est avant tout un outil contribuant à l'autonomie et à la professionnalisation de ses résidents. Il leur propose des espaces de travail à bas coût, proches de Paris, pour des projets transdisciplinaires, à grande échelle, de la création à l'exposition, portés avec force par leurs auteurs.

petite couronne parisienne avec l'idée de fabriquer nos logements, nos ateliers... on se monte sous forme d'association en essayant de capter une énergie collective !

Étudiant.es Pourquoi avez-vous fait ce choix d'un collectif ?

F. Dufeil Parce qu'on n'avait pas le choix ! On a pu proposer à d'autres artistes des ateliers à moindre coût. Donc ça c'est le postulat de départ. Maintenant le projet a beaucoup évolué : moi je n'étais pas là à sa création, il y en a très peu encore de cette période. D'ailleurs cette aventure a commencé sous une forme de squat.

Étudiant.es Comment fonctionne un squat ?

F. Dufeil Le squat, c'est prendre possession de lieux inoccupés qui sont à des propriétaires privés ou au pouvoirs publics afin de les habiter de quelques manières que ce soit. C'est un geste politique d'occuper des espaces vacants comme ça, mais avec le risque de passer devant les tribunaux, c'est souvent ce qui arrive. En fait, quand des personnes s'installent dans des bâtiments de manière illégale, en général, il se passe trois à six mois avant que les procédures d'expulsions s'enclenchent. Quand on veut développer un projet avec des ambitions professionnelles, c'est compliqué de rester dans le monde du squat... et à un moment on s'est dit : « on va aller voir directement les propriétaires et essayer de trouver un engagement avec eux, une confiance, leur expliquer notre projet ». Je vous raconte ça comme si c'était une évidence mais ça s'est fait sur une dizaine d'années. En 2023 on a fêté nos dix ans associatifs.

Étudiant.es Votre projet a beaucoup évolué au cours du temps ?

F. Dufeil Au début, c'était vraiment plus anarchique avec trois personnes guidant un lieu qui accueillait soixante-dix



© Photo Salim Santalucia, 2020.

Chardon Roulant Vitesse Ardente, Nuit Blanche 2020, Wonder/Fortin.

personnes, des gens qui dormaient sur place et d'autres non, et en fait on ne savait pas qui dormait... C'était un peu compliqué, au niveau sanitaire...

Donc on a commencé dans cette usine désaffectée ; c'était l'usine de piles Wonder. Elle fonctionnait encore dans les années 70-80. Il y a eu de gros mouvements sociaux, notamment dans cette usine pendant l'année 68. On peut trouver des vidéos qui retracent les mouvements de l'époque aux usines de piles Wonder. Ensuite, ça a été racheté par Bernard Tapie, ça a duré quelques années, puis en 1986, elle a été en liquidation.

C'est donc dans cette friche que ce projet d'atelier et d'occupation a commencé, en dialogue avec son propriétaire, Habitat. C'est une marque de mobilier, mais c'est aussi une entreprise qui possède du foncier. Au début de notre installation, ils ont fermé les yeux, puis il s'avère que ça s'est très bien passé, et une confiance s'est installée. Mais il a fallu partir, car un projet immobilier allait voir le jour dans ce quartier proche des Puces de St Ouen, à Clignancourt. C'est sur un axe de métro, très proche de Paris, ils ont voulu faire un immeuble de luxe, assez décalé pour le quartier. Donc on a été dans l'obligation de partir après quelques années d'occupation. La confiance qui s'était installée avec le propriétaire nous a permis d'avoir une lettre de recommandation pour ensuite aller voir d'autres propriétaires afin de leur expliquer le projet et puis entrer dans une démarche de signature de bail et de choses plus officielles. Je résume l'histoire, mais c'est comme ça que le projet est né.

On a gardé le nom de l'entreprise "Wonder", comme nom de collectif. C'est toujours le même nom aujourd'hui. À chaque fois qu'on a changé de bâtiment, on mettait un slash, par exemple le deuxième lieu s'appelait Wonder/Liebert, en référence au bâtiment qui était une entreprise de frigos. Wonder est comme un nom de famille, et puis à chaque fois on ajoute un prénom. On est en train d'arrêter ce principe parce que le problème c'est qu'on a occupé cinq bâtiments différents, au bout d'un moment on ne s'y retrouve plus.

Étudiant.es Qu'est-ce qui vous contraint de déménager aussi souvent ?

F. Dufeil Ce n'était pas prévu ! C'est le contexte d'Île-de-France qui nous oblige à partir régulièrement, il y a une très

grande pression foncière aux abords de Paris. Les bâtiments que l'on essaie d'exploiter ou en tout cas de réhabiliter, sont souvent hors d'usage, donc en mauvais état. Lorsque l'on arrive, on les retape, puis on les utilise. Mais les promoteurs privés à qui appartiennent ces bâtiments désaffectés, ont tout intérêt à vendre au plus vite, ou à déployer un nouveau programme architectural, qui consiste souvent en une destruction puis une reconstruction. Nous réhabilitons pour nos occupations « temporaires », on essaie d'étirer le temps pour que cette occupation devienne soutenable, mais les promoteurs, de leur côté, tentent de compresser ce temps. Donc le dialogue est compliqué, mais on résiste et on continue...

Étudiant.es Cet immeuble Liebert était aussi une usine ?

F. Dufeil Plutôt un immeuble tertiaire avec cinq étages, ça représente 3000 mètres carrés de bureaux, à Bagnolet, très proche de Paris. C'était un bâtiment gigantesque avec des parkings extérieurs. Imaginez pour des personnes qui sortent d'une école d'art, on se retrouve avec 3000 mètres carrés à réhabiliter, donc on apprend à faire de l'électricité, de la maçonnerie, de la plomberie... Il se trouve que j'étais plombier avant donc ça tombait bien. On se dit que : « On façonne notre rêve ! ». On agence notre projet en fonction de l'architecture qu'on investit et puis on la modifie, on l'adapte.

Étudiant.es C'est ouvert à tous les artistes ?

F. Dufeil Sur appel à candidatures. Au début, c'était du bouche-à-oreille, mais après on s'est structurés. Dans le premier bâtiment « Wonder », on était soixante-dix, on n'avait pas toutes et tous la même vision des choses. Comme je vous ai dit, c'était pas vraiment organisé. On est ensuite partis à une petite dizaine de personnes qui avaient une vision commune. Et cette dizaine est devenue le noyau dur, un grand nombre font partie du bureau de l'association aujourd'hui.

Nous sommes toutes et tous co-présidents coprésidentes. On habite sur place, et nous avons également nos ateliers. Après avoir créé ce groupe d'une dizaine de personnes, on a lancé des appels à candidatures ouverts, pour faire venir ceux et celles qui le voulaient. Donc oui, dans l'idée tout le monde peut venir, mais il y a beaucoup de demande, car il y a très peu d'initiatives comme celle-ci à Paris, on doit être trois ou



Chardon Roulant Vitesse Ardente, Nuit Blanche 2020, Wonder/Fortin.

quatre lieux maximum de cette envergure. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui les « artist-run-space », donc des artistes qui façonnent et organisent des lieux pour des artistes. Souvent, les run-space sont de plus petites organisations, une vingtaine de personnes. Le Wonder, c'est une autre dimension.

Étudiant.es Comment se structure et s'organise ce lieu ?

F. Dufeil C'est un lieu basé sur la production. Ce ne sont pas de simples ateliers. Ceux qui vivent sur place ont des responsabilités. On a inventé un modèle économique fiable pour le présenter au propriétaire de foncier. On a découvert un langage, on sort d'école d'art, on ne nous a pas appris le langage de l'immobilier. On a été obligés d'apprendre, en tâtonnant, à négocier avec les promoteurs privés mais aussi avec les pouvoirs publics. Les écoles d'art ne forment pas à cela, donc on s'est formés sur le tas et maintenant on a quelques notions.

Étudiant.es Comment fonctionne la négociation avec les promoteurs ?

F. Dufeil L'idée, c'est de négocier un bâtiment à titre gracieux. C'est-à-dire qu'on propose d'occuper un bâtiment, en expliquant la dynamique que l'on va apporter au quartier, à la ville, à la région, etc. De fait, c'est ce qui se passe, on fabrique un lieu culturel sans payer de contrepartie. Aussi, on s'est rendu compte qu'il y avait beaucoup de mécanismes avantageux pour le propriétaire, donc nous savons pertinemment qu'occuper un bâtiment à titre gracieux, tout le monde est gagnant !

Étudiant.es Vous ne sollicitez aucune subvention publique ?

F. Dufeil Non, on n'a pas de subventions pour le fonctionnement, en tout cas jusqu'à aujourd'hui. Ça sera moins vrai avec la nouvelle occupation. Sans subvention, l'idée c'est que tous ceux et celles qui travaillent dans le lieu paient un loyer, ce dernier est distribué dans un pot commun. Et cette somme constitue notre budget annuel. Aujourd'hui, on est entre 60 et 70 artistes, donc ça représente un budget annuel de 130 000 €. Pour des projets ponctuels de type résidences et expositions, on a quelques subventions, mais cela ne concerne pas le fonctionnement. C'est important pour nous de négocier la gratuité afin que le modèle économique ne s'effondre pas.

Étudiant.es À quel point est-ce un lieu ouvert au public ?

F. Dufeil En fait, à l'origine, c'est un outil de production. Mais de manière un peu spontanée, on a commencé à faire des expositions, on a développé une programmation et on s'est ouvert au public. Après, pour le visiter quotidiennement, il faut prendre rendez-vous.

Toutes les personnes qui travaillent au Wonder, leur premier boulot est leur travail artistique. Les visites sont l'une des missions des membres du CA sur rendez-vous, on ne peut pas faire de visite comme ça, car on doit gérer tellement de choses, la gestion du lieu représente 50% de notre temps. On ne peut donc pas laisser ouvert au public. Nous organisons des journées portes ouvertes. Nous accueillons beaucoup de visites d'écoles. Une visite du Wonder dure environ trois heures.

Étudiant.es Ce n'est pas un centre d'art ?

F. Dufeil Non, ce n'est pas un bâtiment ouvert, c'est avant tout des ateliers. On fait quelques workshops aussi. Comme je le disais, l'organisation fonctionne grâce à une dizaine de personnes qui dorment sur place ; en contrepartie de l'investissement donné dans cette association, on ne paie pas notre logement, mais nous payons nos ateliers au même titre que tous les résidents et résidentes. On a une chambre et des sanitaires. On a comme des petits appartements « de fonction » qu'on se fabrique nous-mêmes, c'est à titre gracieux pourrait-on dire. En fait, si on commence à faire des calculs de temps et d'énergie investie...

Ça a quand même un coût, ça devient un travail... mais c'est un geste politique. C'est une manière de survivre à notre condition, de trouver un moyen de ne pas aller travailler à l'extérieur, pour avoir un maximum de temps libre. Je pense aux étudiants et étudiantes qui trouvent des petits boulots à la sortie d'une école d'art, qui souvent deviennent des boulots principaux parce que c'est très dur de gagner sa vie en tant qu'artiste. C'est pour nous une méthode, une manière de continuer, d'animer un lieu, de le faire vivre, et aussi de proposer des ateliers à moindre coût à de nombreux et nombreuses artistes.

Étudiant.es Les artistes qui ont leurs ateliers au Wonder ont des pratiques et des médiums différents ?

F. Dufeil Oui, vraiment dans tous les domaines. Aussi bien le volume, la sculpture ; nous avons des ateliers de bois, mé-

tal, céramique et composite (où l'on fait du moulage)... On a aussi un « pôle image » où l'on trouve des peintres, des graphistes, des sérigraphes, des illustrateurs et illustratrices tous les métiers qui concernent l'image et le monde de l'édition. On a aussi un « pôle couture ». Le pôle couture ce sont donc tous les métiers du textile et de la mode. Le « pôle cinéma » : des cinéastes, beaucoup de documentaristes, mais aussi des créateurs et créatrices de cinéma d'animation et de fiction. Un pôle recherche avec les métiers de l'écriture et notamment des commissaires d'exposition et des critiques d'art. L'idée c'est aussi de fabriquer un lieu qui va trouver son autonomie dans tous les sens du terme. À un moment, on s'est dit : « on a un atelier de production, on peut produire des œuvres, on commence à faire des expositions dans lesquelles on peut diffuser des œuvres, mais il nous manque aussi la pensée de l'exposition. » Donc créer un pôle avec des critiques d'art qui vont écrire les récits des expositions et qui vont faire partie intégrante de toute cette machinerie. Il y a aussi un salon de tatouage. On peut vraiment faire beaucoup de choses.

Étudiant.es Chacun a son atelier personnel mais s'implique dans le collectif ?

F. Dufeil Nous avons une personne salariée, Albine Bessire. Nous pouvons faire beaucoup de choses en tant que bénévole mais nous avons besoin d'une personne professionnelle compétente pour la gestion globale. C'est un poste qui regroupe beaucoup de missions, la centralisation des informations, il y a énormément de mails à gérer, les relations publiques, les visites, la comptabilité, l'organisation des réunions, etc., car tous les mardis nous nous réunissons. Je pense aussi que c'est ce qui a tenu le projet jusqu'à aujourd'hui, parce qu'en fin de compte, on existe depuis dix ans. Un collectif est voué à se disloquer. On tient bon.

Étudiant.es Vous vous réunissez collectivement chaque semaine ?

F. Dufeil Oui, pendant cinq heures ! On discute des problèmes du lieu, de l'avenir, des perspectives, de ce qu'on veut et de ce qu'on ne veut pas. On crève tous les abcès aussi, à ce moment-là. Autant de personnes qui vivent et qui travaillent ensemble, c'est source de conflit, ce qui est tout à fait normal et essentiel. Il y a donc ces réunions hebdomadaires. Dans notre budget, il y a plusieurs postes de dépense, une personne salariée de l'association, les fluides : l'électricité, l'eau. Et des enveloppes budgétaires pour des investissements dans chaque pôle, pour des expositions, événements.

Étudiant.es Vous investissez dans du matériel commun ?

F. Dufeil Ça fait des années que l'on dédie des budgets à l'achat de machines en tout genre. Par exemple, en cinéma ça va être un banc de montage. On va avoir des ordinateurs calibrés, logiciels, on peut monter un film de A à Z. En métal, on a acheté perceuse, cintruse, poste à souder, scie, etc. En bois, on a une déligneuse, scies à panneau, raboteuse, dégauchisseuse. En moyenne une machine représente 5000 ou 6 000 € à l'achat. En édition, c'est pareil, on a une risographie. Je ne sais pas si vous connaissez cette machine ? C'est de la sérigraphie automatisée. On a de quoi relier, massicoter, on peut produire une édition, un livre du début à la fin. On avait aussi des studios de musique, avant de déménager il y a quelques mois.

À chaque déménagement, on remodèle selon les envies et les besoins de chacune et chacun. En céramique, on a acheté des fours. Nous faisons beaucoup d'investissement pour chaque pôle. On essaie de les équiper au mieux. En recherche écriture,

on va dédier des budgets pour une bibliothèque.

Étudiant.es Ça vous arrive de mélanger les pratiques artistiques ?

F. Dufeil Oui, souvent. Ça nous arrive lors des expositions. Au début, quand on s'est dit « on fait des expositions », on a commencé à mettre des sculptures, des peintures, et puis on s'est rendu compte qu'il y avait plein d'autres pratiques dans le lieu. Donc on a invité chaque pratique et on a appelé ce format d'exposition « opéras ». On organisait ces événements sur notre parking désaffecté au bord du périphérique. On appelait ces moments « opéras » parce qu'il y avait une question de temporalité ; ça se passait le temps d'une soirée, et puis tout à coup il pouvait y avoir des arts vivants, des décors, de la cuisine, une performance culinaire où on servait 200 couverts pour le public présent. Et puis après, il y avait une sculpture qui s'activait, et puis après une peinture, puis d'un coup une salle de cinéma apparaissait de nulle part, puis une projection. C'est vraiment l'idée de mélanger, de dé-hiérarchiser, de décloisonner toutes les pratiques. C'est ce qu'on essaie de faire dans le lieu.

Étudiant.es Et ce « mélange » fonctionne bien ?

F. Dufeil En fonction des types de bâtiment, ça marche plus ou moins. On est un peu dépendants de l'architecture dans laquelle on est installés. Quand ce sont des bureaux, c'est très ordonné. On casse les cloisons et toutes les pratiques se mélangent, parfois on ne peut pas. Ce sont des questions de besoin en fonction des ateliers, de bruit, de silence, de poussière. C'est marrant d'observer l'évolution du Wonder en fonction des lieux, comment s'entremêlent les choses ou pas.

Étudiant.es Est-ce que, par exemple, à terme, ce serait possible de louer une seconde structure ou est-ce que les problématiques actuelles que vous rencontrez aujourd'hui sont trop compliquées pour gérer deux structures en même temps ?

F. Dufeil Une seconde structure, tu veux dire...

Étudiant.es Par exemple, un autre lieu pour permettre à de nouveaux artistes de s'installer...

F. Dufeil Une espèce de succursale, une franchise... (rires)

Étudiant.es Oui...

F. Dufeil La question s'est posée. C'est une très bonne question et très juste. En fait, on s'est rendu compte que cette aventure tenait justement sur des amitiés. Des amitiés qui se sont créées avec le temps, avec une envie commune à un moment donné et qui créent cette énergie. La passation du lieu s'est aussi posée comme question. On s'est rendu compte qu'on ne pouvait pas juste donner les clés et tenter de faire vivre le lieu comme il vit aujourd'hui. Ça paraît peut-être bizarre de dire ça, mais c'est un constat qu'on a fait durant les années, où, on propose à toutes les personnes qui sont dans le lieu de s'investir comme l'une et l'autre souhaite. Et on se rend compte que c'est souvent le même noyau qui se fédère autour de différents investissements...

Étudiant.es Donc reproduire ce schéma, clé en main, dans un autre lieu, serait impossible ?

F. Dufeil Pour remonter une autre structure, je pense qu'il faudrait un autre groupe qui se forme et qui ait cette envie. Jusqu'ici, ça ne s'est pas vraiment produit. Par contre, la question est : comment peut-on faire une passation, et transmettre



Opéra d'Hiver, Wonder/Liebert, Bagnole, 2018.

l'idée du Wonder, comment le diffuse-t-on ?

Ça nous semble essentiel de se dire : « on se réunit, tous et toutes. L'idée ce n'est pas qu'il y ait un seul groupe de 70 artistes, car ce sont des centaines de personnes qui sortent d'école d'art tous les ans. Il faudrait que ce soit des centaines de lieux comme celui-ci qui s'ouvrent ! ». On s'est rendu compte en faisant des workshops ou en invitant des écoles à pratiquer le lieu, que c'est l'une des bonnes manières de transmettre et d'inciter à l'émergence de nouveaux lieux. Montrer notre modèle, comment il s'organise, comment il fonctionne, partager ces clés de lecture.

Étudiant.es Vous signez des contrats avec des écoles ?

F. Dufeil Oui, récemment un contrat pour des workshops, avec l'École des Arts Décoratifs de Paris. Des étudiants et étudiantes viennent une semaine, vivre et comprendre le lieu et surtout s'en servir. Dans ces modalités-là, il est possible que d'autres lieux s'ouvrent. Et c'est ce qu'il s'est passé. Les co-fondatrices et co-fondateurs n'ont pas vraiment la volonté d'ouvrir une seconde structure. On est plutôt dans des questions de pérennisation. On cherche à faire évoluer ce modèle pour éviter de déménager tous les deux ans.

Étudiant.es C'est ce qui se passe, c'est votre rythme de déménagement ?

F. Dufeil Dans les faits, oui. On arrive dans un bâtiment, on nous donne un contrat de 6 mois, et puis l'installation prend des mois. En fait, à peine entrés dans le lieu, on est déjà sur la sellette. On n'arrive pas à se projeter dans la durée. On voudrait être tranquille pour travailler pendant deux ans, mais il faut déjà qu'on cherche le prochain lieu. C'est énormément de travail, donc dupliquer le lieu, c'est très compliqué, il nous faut déjà en perpétuer un !

Étudiant.es Cette épée de Damoclès du déménagement, finalement vous la vivez comment ?

F. Dufeil Très mal. D'autant plus ces dernières années, lors de notre installation dans l'immeuble « Liebert » à Bagnole, lorsque l'on a commencé à faire ces grands « opéras » dont je vous parlais, on a eu beaucoup d'articles. Des médias généraux et du monde de l'art nous ont soutenu. On a parlé positivement de notre projet, et avec crédibilité. Lorsque l'on a cherché un nouveau bâtiment, en détresse, on a publié une tribune dans Libération pour crier à l'aide comme quoi le Wonder allait fermer. C'est un combat sans fin, même en ayant officiellement le sou-

tien des pouvoirs publics. Malheureusement, ils ont très peu de moyen d'agir sur ce territoire-là. Parce que les mairies des villes dans lesquelles nous sommes allés, Clichy, Nanterre, St-Ouen, Bagnole, ce sont des communes qui ont souvent peu de moyens et qui vivent grâce à la vente de leur foncier. Ces villes ont un capital public, un foncier existant qu'ils vendent au privé pour subvenir à leurs besoins à court terme. Ils n'ont en fait pas de marge de manœuvre et aucun moyen de nous aider...

Étudiant.es Ils n'ont aucun moyen de vous pérenniser dans un lieu...

F. Dufeil Non, quasiment pas. C'est souvent ce qui se passe. Et malgré ces soutiens, on est quand même bloqués dans le temporaire. On est en permanence en train de négocier avec les promoteurs immobiliers (ça fait bizarre de dire ça, mais c'est la réalité, et c'est triste, je préférerais dire l'inverse), pour les convaincre de nous prêter un bâtiment pendant un an. Tout en investissant nous-mêmes de l'argent dans ce bâtiment, car un déménagement et le minimum de travaux nous coûtent entre 15 et 20 000 €.

Étudiant.es Les machines, aussi, il faut les bouger...

F. Dufeil Pour vous donner un ordre d'idée de la folie : Vous voyez les camions de 20 mètres cubes ? Ce sont les gros camions carrés que l'on peut conduire avec nos permis B. On a fait 110 aller-retours pour déménager le lieu, et à cela on a ajouté trois semi-remorques. Quatre camions qui tournent non-stop pendant deux semaines. Ils font des aller-retours, on charge, on décharge, il y a 20 personnes dans l'ancien bâtiment, 20 personnes dans le nouveau, il y a des gens qui font un catering (cantine). Toute cette énergie bénévole. Ça donne l'idée d'une échelle qui devient absurde, parce que lorsque l'on met 20 000 €, autant d'énergie, souvent des mois de travaux, et que l'on est obligés de se battre pour rajouter six mois, puis encore six mois, en espérant avoir un an et demi. À la fin, c'est fatiguant. Les premiers bâtiments c'est marrant, il y a une émulation, arriver dans un nouveau lieu, on monte des expos, c'est souvent des architectures improbables donc c'est stimulant.

On a envie de s'emparer des lieux et de faire des nouvelles propositions. Mais après deux bâtiments, trois, quatre, cinq, et autant de déménagement, cette stimulation devient épuisante... Et puis, on est sortis des écoles il y a déjà quelques années, on a un petit peu vieilli aussi. Donc, on aspire à autre chose que de faire des déménagements. On a toutes et tous maintenant entre 35 et 40 ans. L'idée, ce serait vraiment de pérenniser.

Étudiant.es Vous êtes pourtant bien identifiés comme collectif...

F. Dufeil Après 10 ans de preuve sur le bassin parisien, c'est presque devenu une institution maintenant, le Wonder, en tout cas, il est qualifié comme ça. On se pose aussi la question de l'achat d'un bâtiment. On a commencé à y réfléchir, mais le bâtiment dans lequel on est installé actuellement est trop onéreux, son prix est de 13 millions d'euros. Donc il faut quand même faire de belles économies. (rires). On réfléchit à des montages financiers.

Étudiant.es Est-ce que ce n'est pas nécessairement cette proximité avec Paris et le prix de l'immobilier ? Et si vous vous décalez un petit peu... dans l'espace extra-parisien ? Parce que des friches industrielles il y en a partout, finalement.

F. Dufeil C'est une solution, mais le modèle change dans ce cas. Lorsqu'on était à Bagnole, c'était sur le métro dans l'Est parisien, un endroit où beaucoup d'artistes vivent et où il y a beaucoup de lieux aussi. Donc lorsqu'on faisait une soirée-exposition, il y avait 800 personnes. À Nanterre, il y a tous les transports en commun, métro, RER, tram, bus, tout, mais c'est dans l'Ouest parisien, où la concentration artistique n'est pas la même. C'était juste à côté du théâtre les Amandiers, un lieu très identifié. Mais nous avons perdu notre public. On s'éloigne légèrement et le projet change complètement. On pourrait s'en aller, mais on va perdre la moitié de nos artistes et tout notre public. Donc ce serait autre chose. Le Wonder fonctionne comme ça parce qu'on est dans cette géographie.

F. Dufeil Nous étions à Nanterre en 2020 pendant le COVID-19. Notre troisième bâtiment était un espace géant de près de 3 000 mètres carrés. Vous reconnaissez les tours en arrière-plan, c'est l'œuvre de l'architecte Émile Aillaud. Elle s'appelle les « Tours Nuage », faite dans les années 70. C'est une cité populaire, la Cité Pablo Picasso, et juste derrière nous, d'où est prise la photo, c'est le quartier de la Défense. Nous étions dans cette capsule entre la Société Générale et la Cité Picasso. C'était assez étrange à vivre comme situation sociale.

Étudiant.es C'était pour quel usage cette capsule à l'origine ?

F. Dufeil On l'a appelée « Wonder/Zénith » parce qu'on a retrouvé des stickers et des peintures au nom de l'ancienne entreprise Zénith. C'était une entreprise de transistors, qui avait un lien avec la communication. Principalement des bureaux.



Vues des ateliers Wonder/Fortin, Clichy, 2021.

Étudiant.es C'est une architecture en béton ?

F. Dufeil C'est que du béton, avec des intérieurs préfabriqués. C'est assez étonnant de vivre dans des bureaux...



Ici, c'est l'atelier céramique pendant une petite formation, parce que chaque pôle fait des formations aussi. On a des moments de rencontre comme ça, les gens peuvent s'inscrire et profiter de l'atelier, découvrir le fonctionnement des machines... Ce n'est pas organisé régulièrement parce que ça représente du temps de travail pour les artistes, un travail en amont puis une journée complète. Sachant que chaque pôle a son référent ou sa référente, ça fait aussi partie du travail bénévole. On est un peu obligé de se structurer en toile d'araignée. Les petits problèmes des pôles restent dans le pôle et sont gérés par la référente ou le référent qui ensuite participe à la réunion du mardi matin pour donner les grandes lignes de la gestion de chaque pôle. On a été obligé de se structurer un peu comme une école.



Ici, c'est à Clichy, c'est dans l'atelier de métal, dans une ancienne imprimerie, l'imprimerie Fortin. Ils et elles travaillaient notamment pour des notaires.

Toujours dans le même bâtiment : la cuisine. Derrière la cuisine, c'est la salle d'exposition. Dans la cuisine, on voit du matériel en inox professionnel. La cuisine est devenue un pôle, il y a des gens qui font beaucoup d'expérimentation culinaire. On a été obligé de la penser au-delà des dix habitantes et habitants permanents, surtout pendant les événements on peut servir 100 à 200 couverts, donc on a besoin de cette infrastructure.



François Dufeil, **Boudineuse**, 2018. Collaboration avec la Cuisine Sauvage, Mécènes du sud, Montpellier.

Mais pas que pour les événements, nous faisons aussi des banquets en semaine. Il y a beaucoup de personnes dans le lieu, ça brasse énormément de gens, on se retrouve parfois à 30, 40 à table lors d'une soirée... parce que ce sont des amis d'amis, ou alors ce sont des professionnels qui viennent visiter le lieu et restent pour déjeuner ou dîner... La cuisine, c'est vraiment le lieu de vie, d'échange. On avait essayé dans ce bâtiment de l'intégrer directement avec la salle d'exposition.

On mange dans les expositions. On tente des choses, mais ça ne marchait pas trop parce qu'il y avait une mauvaise isolation, en hiver il faisait 7 degrés dans la cuisine, et l'été très chaud, ça ne marchait pas vraiment, mais ça a donné des moments sympas.

Étudiant.es Vous imaginez travailler seul un jour, dans votre atelier ? Isolé, sans cet entourage, ces collègues de métier...

F. Dufeil J'imagine un jour y mettre un peu plus de distance, car comme je disais, on prend de l'âge, l'agenda devient de plus en plus serré, et ça devient de plus en plus dur de s'investir autant qu'avant dans l'association. À un moment, on sent un peu le balancier s'inverser, les avantages qu'on en tirerait...

Étudiant.es Quel est le temps dédié à ton association ?

F. Dufeil Ça dépend des moments, ça peut être 30%, mais ça peut monter à 50, 60, 70%,... ça dépend des moments des travaux qui peuvent parfois représenter six mois d'investissement.

Étudiant.es Quand tu es investi dans ton travail, tu cherches le contact avec d'autres artistes pour tes sculptures... ?

F. Dufeil Ça vient tout seul, dans les discussions, à la cuisine, au cours de ces moments un peu informels, c'est là que les choses se passent, les rencontres...

Étudiant.es C'est une façon de rompre avec l'isolement..

F. Dufeil Oui, l'isolement de la sortie d'une école d'art qui est terrible, si on ne s'entraide pas, on peut vite perdre nos motivations... Et puis il y a aussi tous ces rapports professionnels, parce qu'il y a beaucoup de personnes qui viennent visiter les ateliers : des commissaires, directrices ou directeurs d'institutions culturelles, avec autant de possibilités de créer des rencontres. C'est vrai que si l'on s'isole à la sortie de l'école, c'est plus complexe...

Étudiant.es Ils lâchent plus vite ?

F. Dufeil Oui, et puis ne serait-ce que de voir ses amis ou ses collègues tous les jours au travail, il y a une émulation qui se crée d'emblée. C'est incroyable à quel point c'est stimulant...

Étudiant.es Tu ne te retrouves jamais vraiment seul...

F. Dufeil Si, quand je vais en résidence. C'est aussi pour m'isoler, parce qu'à un moment on ne peut pas se concentrer de la même manière.

Étudiant.es C'est la première fois, je crois, à L'être lieu qu'un artiste appartient à un collectif...

F. Dufeil Les artistes sont seuls ?

Étudiant.es Oui souvent, avec des pratiques très solitaires.

F. Dufeil Paradoxalement le Wonder est un collectif, mais reste très individuel quand même, avec des pratiques individuelles aussi.



Vues des ateliers Wonder/Liebert, Bagnolet, 2017

C'était particulier parce qu'on était vraiment au bord du périphérique, tout en haut là où on voit le "ERT" (de Liebert), on avait construit un restaurant avec un rooftop et on voyait la ville, le périphérique, c'était un endroit incroyable. Et ce restaurant, expérimental, marchait super bien dans cet endroit...

Étudiant.es Et on pouvait réserver, être un client lambda de ce restaurant ?

F. Dufeil Avec des places limitées, ça dépendait de l'événement. Il y avait des expositions liées directement à ce restaurant également. (...)

En plein déménagement au Liebert, on a perdu un ami, Saeio, un peintre issu du graffiti qui était avec nous, et cet événement

© Photo Salim Santa Lucia, 2018



Mélofé, Wonder/Liebert, Bagnolet.

tragique a déclenché beaucoup de choses. Il est mort dans un accident de voiture, brutalement. À la date de son anniversaire, qui était quelques mois après son décès, on a organisé avec tous ses amis et les résidentes et résidents du Wonder, un grand « opéra », un des premiers justement où l'on a vraiment tout mélangé. Il avait beaucoup d'amis issus des arts vivants et du graffiti. Cet événement a créé toute la suite, et nous a donné une ligne directrice. Peu avant, j'avais fabriqué une fonderie souterraine sur le parking. On l'a activée lors de cette soirée et on a fait une performance où l'on a dissimulé des clés fabriquées préalablement en aluminium.

Lui c'est Saeio, en ce moment il a des pièces au palais de Tokyo dans une exposition collective en lien avec le graffiti. Dans cet univers, il y a une tradition du vols, l'idée de cette performance était de faire de l'anti-vol, d'ajouter de la matière dans la poche des gens. Cette matière, c'était ces petites clés en aluminium qui se sont retrouvées à être distribuées discrètement partout dans le public. Elles sont devenues la matière première à une coulée plus globale d'un moule d'une épée en plastique. L'anecdote, c'est que dans sa maison de campagne, il jouait avec cette épée en plastique et puis un jour elle s'est plantée dans la peinture de l'un de ses ancêtres... Il y avait quelque chose d'un peu particulier, elle aura autour de cette épée alors on l'a moulée et on l'a coulée en aluminium avec tout le public. C'était une ambiance très médiévale.

Étudiant.es Quelle était la fréquence de ces événements ?

F. Dufeil Au Liebert, on organisait un « Opéra » par mois, puis deux ou trois événements supplémentaires dans le mois. L'« opéra d'hiver » était le dernier sans qu'on le sache car on est parti dans la précipitation, et c'était très bien parce qu'il y avait beaucoup de monde, il y avait une super ambiance, c'était très festif.

Étudiant.es Avec cette ambiance musicale, je pensais forcément à la Factory d'Andy Warhol, c'est un modèle qui est revenu souvent dans votre esprit ? The Velvet Underground y faisait des concerts, on y tournait des films...

F. Dufeil Oui, c'est une référence historique cette Factory ! On avait au Liebert un monte-charge qui ressemblait beau-

coup à ce qu'on peut voir dans la Factory. En fait, c'est plus des envies, l'énergie du moment, sans forcément le référencer parce qu'on n'avait pas prévu de faire ça initialement. D'ailleurs, quand on essaie de le reproduire ça ne marche pas forcément de la même manière.

Étudiant.es C'est une question de synergie... un côté improbable...

F. Dufeil Improbable, oui, tout à coup ça marchait ! Puis on est parti à Nanterre et ça ne marchait plus vraiment. On a continué à faire des expositions sous d'autres formes.

Étudiant.es Ce que vous nous présentez relève un peu de l'utopie, il y a vraiment un côté utopique...

F. Dufeil Oui, on évoque souvent l'utopie, notre rêve, façonner notre rêve à travers cet objet qu'est le Wonder... Quand on était à Clichy, juste en face de notre bâtiment, tout un quartier était en train de se faire détruire... il y avait un hangar de location de box de garde-meubles qui allait être détruit. Il était très beau, tout en tôles, blanches et jaunes, une architecture remplie de petites pièces. En y entrant on s'est dit qu'on devait faire une expo avant que ça disparaisse. Et en trois jours, avant que les bulldozers arrivent, on a réussi à monter cet événement. On a appelé nos amis et différents lieux, on s'est retrouvé à une centaine de personnes à construire une expo dans ces box, une expo flash (20.03.2021).

Étudiant.es J'ai l'impression que beaucoup de choses se créent de façon impromptue ?

F. Dufeil Par exemple les « Nano Ville Film », ils réalisent des clips musicaux. Ce sont des amis qui apprécient le projet et qui sont venus bénévolement filmer cet événement. Ils viennent faire une prestation juste par envie et parce qu'ils captent l'énergie du lieu. Dans cette même démarche, il y a pas mal de personnes qui se sont greffées au projet et qui ont intégré le collectif ainsi. Elles et ils lui donnent une toute autre dimension. C'est le cas, notamment du graphiste, Cédric Pierre, qui est venu nous rencontrer à Bagnolet, il était en recherche à l'ENSAD (école des arts décoratifs), il s'occupait du graphisme de Main d'Oeuvre, un lieu historique à St-Ouen plutôt dédié



Vue d'atelier, Wonder/Liebert, Bagnolet, 2017.

aux arts vivants. Il est venu nous voir, il nous a demandé pour participer au projet du Wonder et il s'est investi en proposant une identité visuelle. Depuis ce jour, il est avec nous, c'est lui qui gère toute l'identité du lieu, la charte graphique, le site internet, la papeterie.

Il y a une chercheuse, Laura Aufrère, qui est spécialisée dans les communs, et qui en a fait le sujet de son doctorat. Elle est venue nous voir, nous a rencontré et nous a proposé que l'on soit le cas d'étude de sa thèse. Il y a eu beaucoup d'échanges avec elle, notamment sur la pensée et la gouvernance du lieu et puis dès qu'il y avait des négociations, elle était avec nous pour nous appuyer parce qu'elle connaît les rouages et le langage.

Ce sont des personnes qui sont très actives dans le projet. Il y a aussi Salim Santa Lucia qui est photographe. Il est venu au moment du Liebert également, et nous a proposé de couvrir les événements, la vie et la construction du lieu. Il s'y est tenu et ça fait maintenant 6 ans. Il a couvert toutes les expositions, réalisé des portraits d'artistes, et photographié l'évolution du projet dans tous les différents bâtiments. Aujourd'hui, il a une banque d'image de plus de 20 000 photos, qui retrace toute l'histoire. C'est une chance incroyable.

Ce sont donc des photos de Salim Santa Lucia. Il s'agit d'un autre format d'exposition, un peu plus petit. Là, on ne reconnaît pas vraiment ce point de vue, mais les Tours Nuages sont dans notre dos. On a passé le dernier confinement à Nanterre, et à la fin du confinement, on a dû partir. Antonin Hako, un artiste co-fondateur du Wonder a fait tout un travail de pein-

ture avec les habitants. C'était une manière de communiquer. Il hissait un drapeau peint tous les jours. On était en contrebas, il y avait tous ces regards autour de nous dans ces moments d'enfermement. Il y a des relations qui se sont nouées. On a mis des vidéoprojecteurs sur le toit, un site et un chat ont été créés, les habitants et habitantes communiquaient entre eux, ça a commencé à marcher super bien. C'était assez terrible parce qu'on a créé ces relations avec le quartier avant de partir.

Souvent les mairies nous disent : « C'est bien votre projet, mais alors qu'est-ce que vous faites pour le territoire ? » Pour le territoire, on ne peut pas faire grand-chose étant donné que l'on reste un an, un an et demi, c'est le temps de commencer à connaître les voisins et les voisines et puis on doit partir.

Et à Nanterre c'est ce qu'il s'est passé. Les familles sont venues à la fin du confinement quand on a pu ré-ouvrir un peu. Un mois ou deux après on devait partir. On a monté une exposition au moment de notre départ. Il y a eu un travail de peinture, cette montgolfière, peinte, fabriquée à la main par Antonin, pour l'exposition tout le monde essaie de la faire décoller collectivement. Ça a donné lieu à un événement de fin.

Étudiant.es Et aujourd'hui, où êtes-vous installés ?

F. Dufeil À Bobigny, le bâtiment qu'on est en train de préparer prend encore une autre dimension. Il est immense, on se déplace en trottinette, skate et vélo dedans. Il est en très mauvais état, alors on passe beaucoup de temps à le réhabiliter. ●



Vue d'atelier, résidence L'être lieu, 2024.



François Dufeil, *Thermosiphon*, 2023.
Exposition Humain Autonome : Fossiles Mécaniques.
La Condition Publique. Roubaix.
© Photo Salim Santa Lucia

Thermosiphon & Gaz au gazon

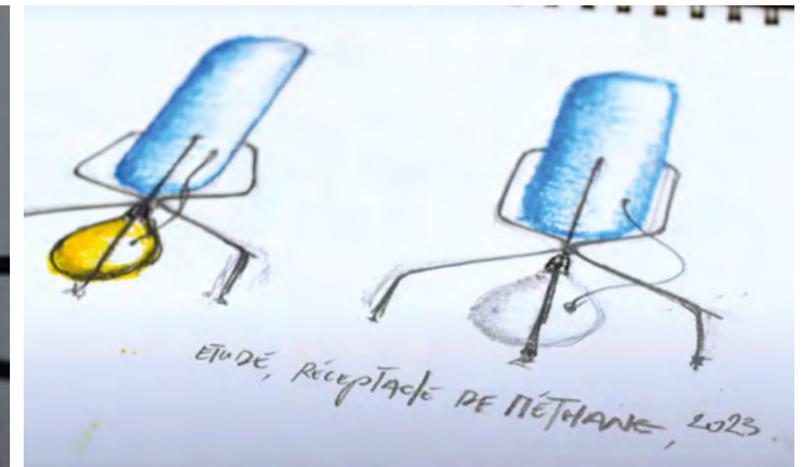


**François Dufeil
2023**

Méthaniseur / production de gaz
+ production de chaleur à partir
de copeaux de bois

Dans le cadre de sa résidence de production à La Condition publique à Roubaix pour l'exposition *Humain Autonome : Mécaniques Fossiles*, François Dufeil a composé un ensemble de deux œuvres dans le but de produire de l'énergie, principalement du gaz sous la forme de méthane ainsi que de la chaleur. Basée sur les principes de la mécanique des fluides, cette micro-station de production d'énergies s'active par la fermentation végétale en décomposition. À partir de déchets végétaux, ces œuvres fabriquent et génèrent un mouvement, notamment des fluides sans aucun autre apport énergétique. L'œuvre agit tout au long de l'exposition à la vitesse des bactéries : de l'énergie se crée rapidement entre 1 mois à 2 mois. Une cuve récupérée, ancienne station de nettoyage dans l'agro-alimentaire, accueille les déchets : ce sont les bactéries qui s'activent par la décomposition et qui chauffent la matière organique. De cette chauffe, une bonbonne, privée d'oxygène, est là pour récupérer les calories et stocker le méthane. Un système tubulaire en cuivre à la forme squelettique laisse circuler l'énergie produite tel un radiateur. Portant une réflexion sur les énergies renouvelables, ces œuvres sondent notre capacité d'autonomie à une échelle réduite dans un contexte d'épuisement des ressources, d'exploitation industrielle et de pollutions des sols.

Production La Condition Publique, avec l'aimable participation des artisans verriers de Écomusée de l'Avesnois, Fourmies/Trelon. Dans le cadre de la TRIENNALE ART & INDUSTRIE - Dunkerque / Hauts-de-France, un projet porté par le Frac Grand Large Hauts-de-France et le LAAC - musée de France.



◀ François Dufeil, *Gaz au gazon*, 2023.
En parallèle de l'exposition *Humain Autonome : Mécaniques Fossiles* à l'automne 2023, l'artiste François Dufeil a effectué une résidence de création à la Condition Publique durant le printemps 2023. Cette résidence s'inscrit en tant que Résonance de La Triennale Art & Industrie - Dunkerque/Hauts-de-France, un projet porté par le Frac Grand Large - Hauts-de-France et le LAAC - musée de France (10.06.2023 - 14.01.2024).



Il y aura un coeur derrière tout ça, qui ramène et pompe l'eau, qui l'envoie à travers la pièce par le biais de ces tubulures d'acier qui vont parcourir les espaces. Et ça chante et ça chante et ça déglutit.
 Pas de limite au lien, pas de malfaçon, il y a urgence. Un lien intime avec l'environnement malgré la fierté discrète de ces conduits industriels qu'on ne remarque d'ordinaire pas, qui n'expriment rien d'habitude.

Mais comme toujours, l'eau ne parle à moins qu'on ne la fasse résonner de déplacements tacites de conduits d'air et de paroles troubles. Plusieurs paroles, un seul oracle, plusieurs airs, un seul chemin.

L'eau - Rose, Eros - c'est la vie*, ça sonne comme un glas, un slogan publicitaire, un refrain, nul tragique, qu'elle n'apporte sur terre, premières algues colonisatrices grâce à la symbiose de la chlorophylle et du fungus des lichens. Petit mélange de tout : virus, poussières, bactéries, levures, pollens... vivants et reconnaissables entre tous comme faisant partie de l'état de nature, d'une humanité blessée et endurcie qui a accepté sa part du rêve, sa part du gâteau... émerveillement du siècle.

Je mange à n'en plus finir ma part d'hospitalité - carbone, hydrogène, oxygène, azote - de ces bactéries dévoreuses de bois mort. Des rituels à vous faire trépigner d'impatience, des levers de graviers autonomes et intrépides qui crépitent dans le silence de l'espace, de la place prise par l'autre et de sa main tendue, vers la cuisson, vers l'immobilisation de la matière, douce, anguleuse, tenace, même quand il pleut du feu et qu'on respire sec. Il faut parler, il faut élucider, aller voir.

Cette main tendue, pour prendre, attraper, manger. Je traverse le cirque, avec une moyenne d'altitude de huit cent mètres, progressivement je dessine un escargot dans ma descente le long de la paroi friable, mais, en face, des bouquets immobiles s'improvisent en gris, silhouettes lointaines d'agiles pensées fugaces, qui deviennent corps, inopinément. D'autres animaux respirent de ces jeux de flûtes agraires. On s'assoit autour d'eux, tranquilles. Entre la rouille et l'ivresse, on cherche une couleur, on cherche la souche verte et duveteuse d'avant notre ère, mésange oubliée dans un radiateur, publiée dans un recueil de poèmes, à la va-vite. Elle tape sur les tuyaux.

En plus des traces des activités humaines à combustion : vestiges pétrochimiques et pharmaceutiques, de solarisation, d'activation du charbon et d'absorption des métaux lourds, il va falloir en avaler du plomb, des solstices d'hiver à l'inversion du printemps, des barbituriques illégitimes à la Mésopotamie retrouvée derrière un four à plateaux, "le pays entre les fleuves", berceau de l'écriture. Je regarde sa nuque quand il me précède et entame sa descente vers la vallée. Le Prince des fleuves, Enkidu, sa voix étranglée d'oiseau tombé du nid, chargée des nuits sombres et des étoiles calorifères.

On écrit sur des tablettes d'argile grâce à des pointes, des batons, des encoches incurvées : iode, lithium, bore, cobalt, sucre de méthane. L'écrit se cuit et se mange comme le pain. On grignotte la civilisation des comestibles à pleines dents. Faire de ce centre-là un lieu balnéaire, un lieu d'embouchure, un golf, une lieue d'indicible prière - prière de quoi, prières de gypse dihydraté, chips salines.

Elles cherchent l'eau celles-là, elles marchent, pierres à plâtre, où s'enracine l'écrit, où il circule et se mêle aux premiers atermoiements humains, accessoires neufs d'une vie déchuée, destituée de toute anatomie politique, d'une vie qui a comblé le vide, où sous les cratères se dressent des zones à carbonifère de papier maché, qui nous donnent le la. Moirures des passages en leur brièveté.

Le là du dit. Nous sommes ici. En boucle ; placer le déjeuner en lieu et place du dîner, du nombre d'heures à articuler les habitudes vernaculaires vers un dix de tension du même à l'opposé, de l'appendice déjanté des arceaux : forêt humide sur les couverts des convives, odeur âcre du champignon mordoré abandonné à dessein dans des pots de feuilles et d'herbes mouillées. Après le déluge, on va enfin apprendre à éternuer du tonnerre, à se moucher, à remuer lentement la bouillie et à poser délicatement la cuiller sur le bout de la langue. Engloutir un gruaux de lichen et dévorer l'ombre de la vie : voilà notre histoire, notre victoire.

Céline Leturcq

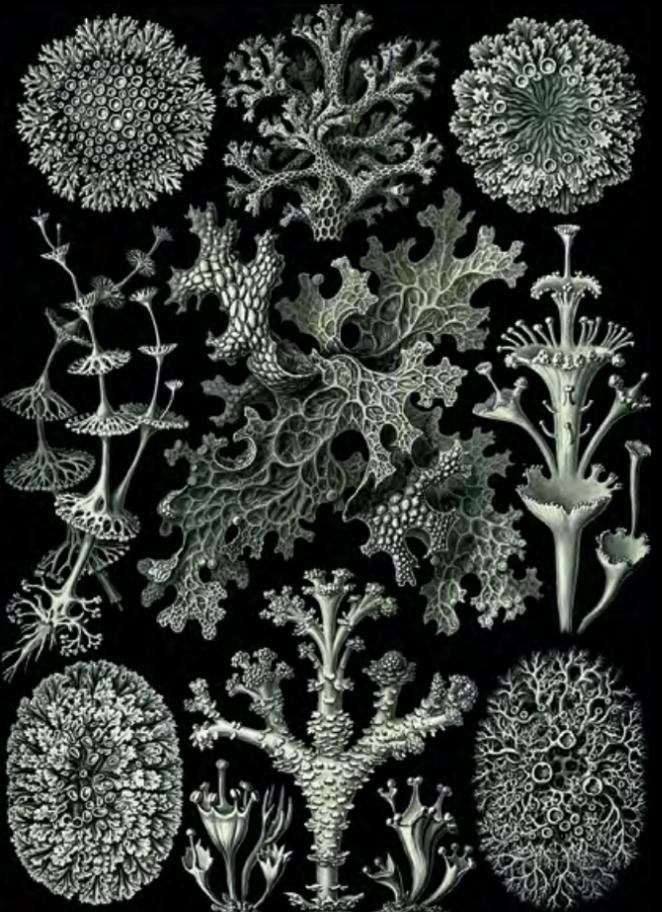
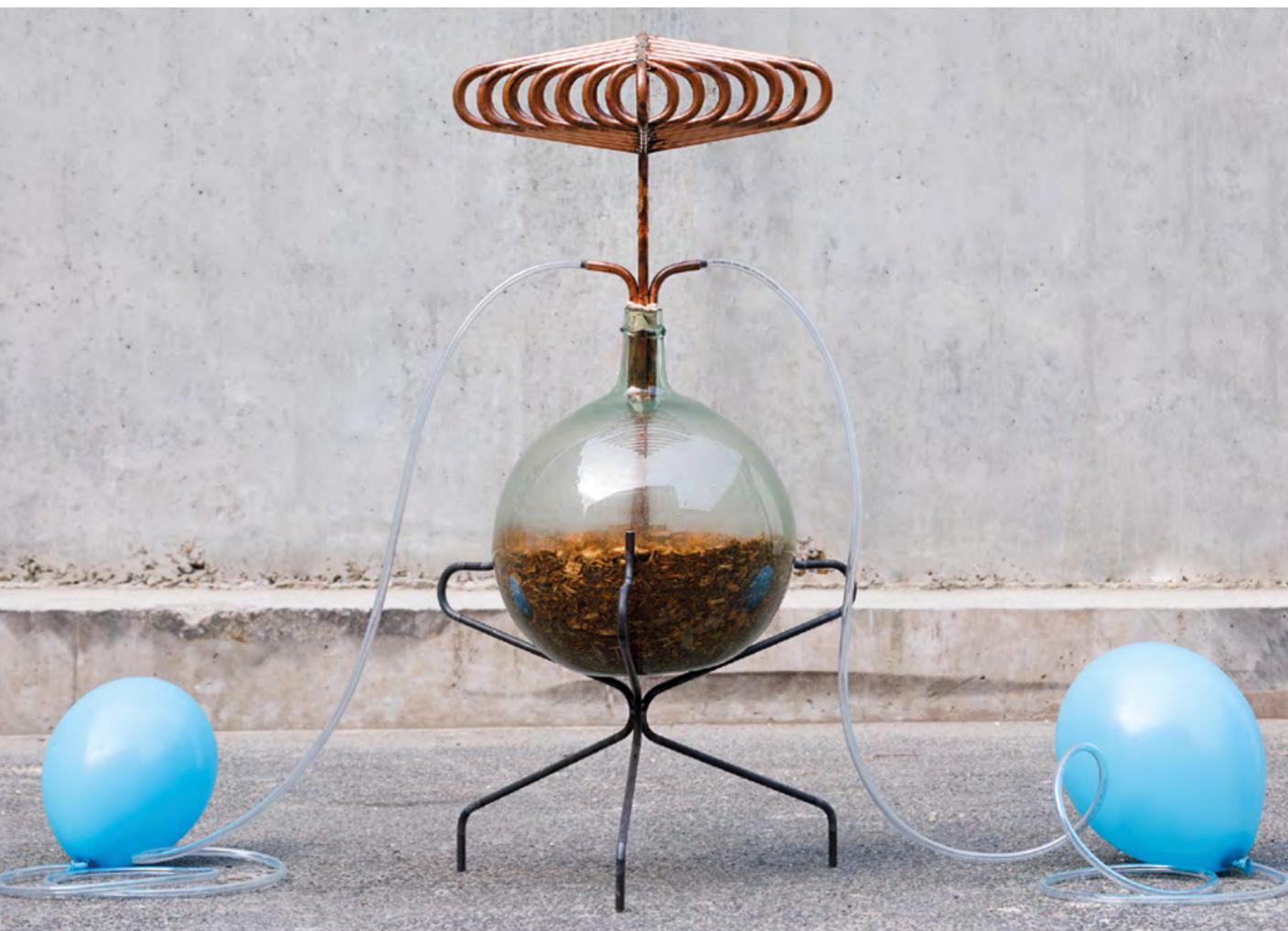


Planche illustrative d'Ernest Haeckel (1834-1919), *Kunstformen der Natur*, 1904 (planche 83 Lichenes)



François Dufeil, *Thermosiphon V1*, 2023.

6^{ème} CHAAP

Classe à Horaires Aménagés Arts Plastiques

Fabien Jovenet, professeur d'arts plastiques et Christelle Grzeskowiak, professeur de français, Collège Gambetta, Arras.



La classe de 6^{ème} CHAAP a rencontré pour la première fois l'artiste François Dufeil fin septembre au lycée Carnot. Cette rencontre a été pour certains la première rencontre avec un artiste.

Lors de cette rencontre, les élèves ont découvert que le travail de cet artiste s'appuyait sur la fabrication de choses qui fabriquent des choses en utilisant des matériaux de récupération. Les élèves ont trouvé les œuvres découvertes originales, bizarres parfois, intrigantes souvent et sortant vraiment de l'ordinaire.

Deux œuvres les ont particulièrement interpellés: Machine à gaufre et Cloches sous pression car le décalage, l'écart, entre l'outil fabriqué, les matériaux nécessaires à sa réalisation et le résultat final, presque dérisoire, était immense.

Après une observation minutieuse du travail de l'artiste, les élèves en ont déduit que son projet reposait souvent sur les cinq sens, ce qui a été le point de départ de leurs réflexions et de leurs propres productions...

On voulait créer une machine sur un des cinq sens: la vue. On trouvait joli de voir toutes les couleurs passer dans des tuyaux. Cette machine a pour but de permettre aux spectateurs de créer une couleur unique et avec cette couleur on teint des morceaux de tissus.

Nous avons été inspirés principalement par l'œuvre "Cloches sous pressions" de François Dufeil car elle était faite de bombonnes de gaz et de tuyaux en métal. Elle était impressionnante. Notre machine est composée de bidons transparents, d'un trépied et de tuyaux en plastique souple. Le spectateur va mélanger des couleurs à l'aide de régulateurs de débit et teindre un tissu avec cette couleur unique obtenue.

Simon & Valentin

« Colour Splash »



La Machoco est une machine pensée et réalisée par Vadim et Gustave. Le but de cette machine est de faire des formes en chocolat. Pour cela on fait couler le chocolat sur une pente en fer et puis il tombe dans un moule. Sous le moule des glaçons permettent le refroidissement de la matière. On peut alors démouler le chocolat et le déguster.

La machine est composée d'un socle en carton ressemblant à une plaque de chocolat, d'une barre de métal inclinée, d'une bougie, et d'une boîte contenant des glaçons. Cette idée nous est venue parce que nous aimons le chocolat mais nous trouvons qu'il fond parfois trop vite. Vous pourrez même goûter à sa production!

Gustave & Vadim

« La Machoco »



Adam & Samuel

« le Tourbillonneur »

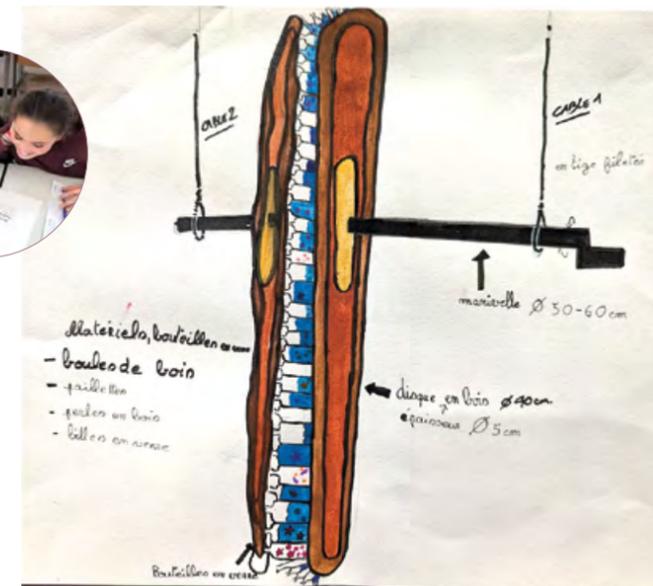
Nous avons appelé notre machine "le Tourbillonneur". Nous voulions travailler le son: nous avons eu l'idée de coller ensemble, l'une sur l'autre, trois bouteilles de 5 litres pour obtenir une certaine hauteur. A l'intérieur des bouteilles, des tuyaux serpenteront lorsqu'on fera couler des billes de plomb, cela fera des bruits métalliques.

Lou & Salomé

« La roue Bruitale »



Nous voulions faire une machine visuellement et acoustiquement jolie. On l'utilise en faisant tourner la manivelle qui elle-même va faire tourner le disque extérieur. Celui-ci va alors frotter les bouteilles collées sur le deuxième disque et cela va produire du bruit. L'aspect esthétique viendra de l'eau et des paillettes contenues dans les bouteilles. Ce sera très beau à voir! Pour créer notre machine nous avons utilisé des bouteilles en verre, des paillettes et plein d'autres décorations très "girly", une manivelle, deux grandes roues et deux câbles en métal. L'idée nous est venue en voyant les machines de François Dufeil.

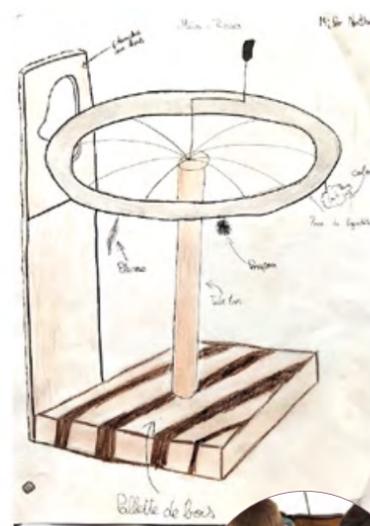


Madison

« La machine à délices »

J'ai choisi de faire ce projet car j'adore la nourriture, je mange tout le temps! Le fait de voir François travailler avec des aliments m'a donné envie de faire un projet sur la nourriture! Je me suis sentie dans mon élément: l'art et la nourriture. Je me suis inspirée d'une vidéo de Cédric Grolet qui réalise des trompe l'oeil.

Je me suis dit que j'allais faire la même chose mais au lieu d'utiliser des fruits, j'allais produire des tableaux comestibles! Mon projet est réalisé avec du papier azyme qui servira de "toile" et les encres qui serviront de "peintures" seront faites à base de sirop de fruits. Des seringues médicales seront utilisées pour faire de l'abstrait.



Milo & Nathan

« La Méca-Resses »

Nous avons travaillé sur une machine basée sur le toucher, appelée "Méca-Resses". On a choisi le nom "Méca-Resses" car ça regroupe les mots mécanisme et caresse qui forment un jeu de mots. Cette machine permet aux visiteurs de se faire caresser par des matériaux de différentes matières.

Nous avons utilisé beaucoup de bois et de carton, mais aussi une roue qu'on a finalement changé par un saladier. Au début on était parti sur le sens du toucher. On voulait une œuvre qui nous caresse avec différents matériaux.

Nargisse

« les bidons renifleurs »

C'est est une machine programmée pour l'odorat. Elle fonctionne avec une manivelle qui fait tourner un fil de fer transperçant deux gros bidons de l'intérieur. Dans les bidons, des pales font tourner ce qu'on met à l'intérieur et qui se dépose au fond des bouteilles. Si on utilise des épices, elles montent avec l'air et leurs odeurs ressortent par les trous faits dans les bouteilles. Sur l'une des bouteilles, un masque permettra de sentir les épices déposées à l'intérieur de celle-ci et leur senteur vous fera voyager vers d'autres cultures. J'ai voulu mettre en valeur les épices maghrébines, salées ou sucrées, pour faire découvrir la cuisine de mon enfance.





L'hospitalité consiste à ouvrir ses portes non seulement à ceux qui vous ressemblent, mais aussi à ceux qui sont différents, leur offrant un espace où leurs particularités sont accueillies avec respect et célébrées.

Malvin Clin, étudiant en hypokhagne, option art.

Remerciements

François DUFEIL
Artiste en résidence

Les élèves d'hypokhagne
et de khagne en option arts plastiques
(CPGE, Arras)

Fabien JOVENET et Christelle GRZESKOWIAK
Les élèves de la classe de 6^e CHAAP
(classe à horaires aménagés arts plastiques)

Monelle BINET
Membre associée à L'être lieu

Perrine CELERSE
Alix DANQUIGNY
Stagiaires

Adeline LIÉBERT
Relectrice

50° NORD - 3° EST
pôle arts visuels Hauts-de-France
& territoires transfrontaliers

**Le personnel de la Cité
scolaire Gambetta-Carnot, Arras**

Frédéric VIEBAN
Proviseur

Anne-Françoise GUILLOU
Proviseure Adjointe du site Carnot

Sylvain QUERTEMPS
Agent comptable

Marielle HECTOR
Attachée d'administration

Olivier LANDAS
Attaché d'administration, gestion matérielle

Sylvain PLAYEZ
Agent de Maîtrise

Laurent LAVILLE
Agent de maintenance des bâtiments, électricien

Thierry DELENGAIGNE
Agent polyvalent, peintre

Frédéric CHOISY
Agent de maintenance des bâtiments

Philippe STALMAJER
Magasinier

Tous les agents polyvalents d'entretien

La ville d'Arras

Frédéric LETURQUE
Maire d'Arras

Alexandre MALFAIT
Adjoint en charge de la Culture et
de l'Attractivité du Territoire

Aude VILETTE-TORILLEC
Adjointe en charge de l'Attractivité,
de l'Art de Vivre et du Tourisme

Le Musée des Beaux-Arts, d'Arras

Véronique BEIRNAERT-MARY
Directrice du Pôle culturel Saint-Vaast

Maggy BILDE
Responsable de la communication du Pôle culturel

Le département du Pas-de-Calais

Perrine BLANCHARD
Chargée de mission Culture

Le Rectorat de l'académie de Lille

Patricia MARSZAL
IPR-IA d'arts plastiques de l'académie de Lille

La Région Hauts-de-France

AR2L HAUTS-DE-FRANCE
Agence Régionale du livre & de la lecture.

François ANNYCKE
Directeur

Virginie JALAIN
Responsable du pôle Création, production et
rayonnement Site d'Arras

L'atelier FORMONT à Arras
et son directeur, François LEMAIRE

Ont participé à cette publication :

Zoé BATISSE

Reine-Marie BÉRARD

Lilou BOLLARD

Arnaud BOUANICHE

Joséphine CHOQUEL

Malvin CLIN

Mathilde COURTIN

Léna DACHICOURT

Séléne DEKEYSER-ACQUART

Maria DOUCHE

Mélanie DUBOIS MORESTIN

François DUFEIL

Victoire DUFOUR

Grégory FENOGLIO

Lisa GAGNE

Cherry GALASSE-LECLERCQ

Marie GARRÉ NICOARA

Élise GILLON-BAVARO

Bérénice GRANGER

Christelle GRZESKOWIAK

Marion HACHE

Manon HAMEL

Sarah JANDOS

Fabien JOVENET

Élise LACOTTE

Élodie LEGENDRE

Céline LETURCQ

Adeline LIÉBERT

Philippe LOUGUET

Gaspard MARAIS-JOURAN

Élisabeth MARJANOVIC

Sophie PIQUET

Lou-Anne RUET

Zélie TAFFEIREN

Noémie TAFFIN

Romanie TAQUET

Zoé TOP

Émilie VAILLANT

Crédits photos des œuvres reproduites de François Dufeil :

Romain Darnaud

Leah Desmousseaux

Marc Domage

Charlotte Donker-Toscan

Antonin Hako

David Riou

Salim Santa Lucia

Nano Ville Film



l'être lieu

ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT
21 Boulevard Carnot ARRAS · letreli.eu.com

François
Dufeil
& les étudiant.es
d'hypokhagne/khagne
spécialité arts

SUBS
TRAT∞
26 mars 14 avril 2024

Exposition ouverte et gratuite tous les jours en semaine de
18h à 19h30 et le week-end de 14h à 18h. Toutes les visites
sont accompagnées par les étudiants-médiateurs.

L'être lieu est une association à but non lucratif
fondée en 2012 par des professeurs et des élèves.
En tant que laboratoire d'une réflexion sur l'art
contemporain, L'être lieu se définit sur des identités
plurielles : lieu de résidence, d'expériences
pédagogiques et de création artistique.

Association L'être lieu
21 bd Carnot - 62000 ARRAS
letreli.eu@hotmail.fr
facebook > L'être lieu

letreli.eu.com

Responsable de la publication : Grégory Fenoglio
Maquette : Jaume Barbeta / takmak.fr
Impression : 1 000 exemplaires / Exaprint



Parallèlement, François Dufeil participe à une résidence artistique de chantier au sein du PÔLE CULTUREL SAINT-VAAST qui donnera lieu à une restitution du 21 septembre au 23 novembre 2024.





© Photo Salim Santa Lucia, 2023.

François Dufeil, *Gaz au gazon*, 2023. Exposition Humain Autonome : Fossiles Mécaniques. La Condition Publique. Roubaix.



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT

