

Introduction :

Pour faire écho à une des œuvres de Lise Duclaux *Le vagabond des bourgeois ordinaires et extraordinaires*, nous avons travaillé Sébastien, Anaïs et moi-même, en nous donnant des contraintes. La pratique artistique avec contraintes est sans doute un emprunt à Perec (dont le fameux livre *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* préfigure un peu le travail de Lise) et on se retrouve bien dans cet héritage. Nous nous sommes donné 5 verbes comme autant d'actes, comme autant de balises pour notre travail d'appropriation.

1. Préparer
2. Visiter
3. Rencontrer
4. Rechercher
5. Présenter

Nous serons trois à parler. Une carte mentale sera réalisée et une Table des traces exposera nos sources et nos pistes.

Communication de Sébastien Marandon :

Ces cartes que vous avez devant les yeux, ont été réalisées par moi et ma fille de 12 ans et ont été inspirées par deux œuvres de Lise Duclaux : « Tentative d'inventaire des habitants ordinaires et extraordinaires du collège Jean Jaurès » et « Tentative d'inventaire des habitants ordinaires et extraordinaires chez Rita ». Les habitants ordinaires étant « tout vivant ayant élu domicile dans l'enceinte » de chez Rita ou du collège; et les habitants extraordinaires « tout vivant ordinaire devenu extraordinaire par le toilettage incessant et inopportun des lieux ».

Dans les deux cas, il s'agissait pour elle de dresser la liste la plus exhaustive et la plus précise possible de l'ensemble du vivant qu'il soit insecte, végétal, animal ou humain et ceci sans hiérarchie ni échelle de valeur. Dans son travail « le vagabond des bombourgeois » au collège Jean Jaurès à Bourbourg en France en 2010, les élèves ont recensés tout les êtres vivants de leur collège du ver de terre à l'intendant. Il avait une liste de consigne très courte à remplir pour chaque habitant : Nommer, Localiser, Trouver son origine, Représenter (c'est à dire dessiner), s'identifier et enfin Les Erreurs parce que les erreurs font partie du processus de création. Elle a ensuite récolter les données des élèves, réaliser une sorte d'inventaire-herbier qui est en vente à l'ISELP et dresser une sorte de carte archéologique des découvertes.

J'ai donc à mon tour tenter d'inventorier les habitants ordinaires et extraordinaires de mon salon en y ajoutant une contrainte supplémentaire : y faire apparaître également les objets utiles et inutiles. On a donc dressé une carte du salon avec une échelle précise, pris des mesures pour placer le mobilier sur la carte puis on a noté tout ce qui nous tombait sur le regard, sans exclusive et enfin représenté les déplacements de tous les êtres vivants ordinaires ou extraordinaires : Le chat, un papillon de nuit, une mouche, une araignée, pas de plante, une colonie de fourmi et les mouvements habituels de la famille. Cette idée de matérialiser les déplacements, je l'ai prise dans le travail de chez Rita réalisée en 2009.

Pour plus de lisibilité, on a aussi créé une légende avec des couleurs et écrit des commentaires sur le vif comme dans le travail chez Rita où elle investissait un immeuble avec ses étages, sa cour et ses locataires.

On a bien mis 1 heure à 1 heure trente pour finir l'exercice qui était très drôle. On s'est mis à donner des noms aux araignées, notamment une Charlie qui est toujours là malgré la phobie de ma femme et de ma fille, on a découvert des zones de déplacement ou de repos plus ou moins spécifique pour chaque membre de la famille, retrouvé une vieille chaussure orpheline, localisé un nid de fourmi au bas de la double porte qui donne sur le jardin. Bref, on allait de surprise en surprise dans un lieu que nous fréquentons pourtant tous les jours.

Cette petite anecdote pour mettre en relief deux points très importants qui feront l'objet de mon cours modeste d'aujourd'hui.

Premièrement, le travail de Lise Duclaux interroge le regard que nous portons sur nos quotidiens, un regard envahi d'habitudes et qui fini par ne plus rien voir du tout. Nous sommes entourés de vies dont nous ignorons tout et qui pourtant vivent avec nous. Lise Duclaux met en place des dispositifs basés sur une appréhension non hiérarchique des choses, nous invite à une sorte d'errance dans l'ordinaire qui converti, transforme notre regard. Mon salon s'en est trouvé en quelque sorte ré-enchanté et je suis allé de découvertes en découvertes. Découvertes rendues aussi possibles grâce aux cartes de ma fille qui bien sûr n'a pas vu la même chose que moi, même si on était dans le même salon.

Ce qui m'amène à mon deuxième point, le travail de Lise Duclaux invite le spectateur à faire une expérience et non pas à être de simples spectateurs passifs de son travail. En effet, ses œuvres sont pensées pour interagir avec les spectateurs ou les habitants qui occupent l'espace de l'œuvre. Lise Duclaux cherche des dispositifs qui provoquent échange, partage et qui finalement tente de transformer notre perception des choses.

Ces deux problématiques du regard et de l'acte rejoignent une question plus personnelle qui touche à mon travail d'enseignant et à la raison d'être du cours modeste et qu'on peut énoncer comme suit : Comment s'approprier un univers qui n'est ni le sien, ni dans son domaine de compétence, pour le dire autrement comment faire d'un pays inconnu, ma maison, comment apprivoiser et utiliser quelque chose que je ne connais pas?

1) Carte archéologique du collège Jean Jaurès à Bourbourg :

On l'a vu dans l'introduction, dans ce travail Lise Duclaux invite les élèves à devenir les explorateurs de leurs propres classes, de leurs collèges. Ils sont actifs en ce sens que ce sont eux qui collectent pour Lise tous les habitants du collège. Les élèves redécouvrent ce qu'ils ne regardaient plus. Derrière l'évidence, une profondeur s'ouvre qui éveille la perplexité.

De plus, le travail de Lise Duclaux prend son temps en quelque sorte, s'inscrit dans une temporalité longue. Elle est allée plusieurs fois au collège et le travail des élèves s'est étalé sur de nombreux mois. Cette dimension d'une œuvre qui prend son temps, qui évolue avec les spectateurs mais aussi les mois et les saisons est très importante : transformer les regards n'est pas une action immédiate mais prend du temps et possède ses rythmes, ses moments de stase et d'accélération. Entre parenthèse, c'est la même chose pour une classe.

Je crois que c'est important car cet aspect de son travail bâtit en brèche une évidence puissante de notre temps, ce que j'appellerai l'évidence de l'immédiateté. Notre rapport aux œuvres, aux autres, la

possibilité de transformer notre regard, la lutte contre les stéréotypes et contre les fausses évidences, demande du travail, du temps, c'est à dire un investissement dans la durée.

Opposé à cette idée d'une certaine forme de ténacité, je pense à cette autre idée, véhiculé parfois dans les musées, qui affirme que le contact avec les œuvres seraient immédiat. Comme si une œuvre d'art serait capable de se donner littéralement aux spectateurs en toute transparence. Jean Clair dans son livre *Malaise dans les musées*, exprime clairement cette illusion (je cite) :

« Demeure cependant, dans la visite rituelle d'un musée, la croyance naïve que les tableaux ou les sculptures qui y sont conservés parlent directement aux spectateurs, communiquent avec eux sans qu'ils aient à faire l'effort de saisir ce qu'ils représentent. Comme aux yeux des fidèles les objets saints, persiste, immédiate, veut-on, une magie de l'art dont n'importe qui pourra éprouver les effets dès qu'il aura franchi les portes du musée ».

Une appropriation est toujours un approfondissement de la relation, un apprentissage vers l'autre et du lieu de l'autre. On peut parler de processus. Tout comme mon approche de Lise Duclaux n'a pas été immédiate, mais a nécessité des recherches, une réflexion partagée avec Axel, une gestation avec les chemins qu'on suit et qu'on abandonne, des expérimentations et des essais, des relectures bref un apprentissage.

2) Dans son travail au Wiels en 2010 : Lise Duclaux investie une bordure, une bordure vague serais-je tenté de dire, coincée entre les deux voies du boulevard Fonsny. Elle y sème des graines de plantes sauvages et domestiques. Ce processus, est indissociable du lieu où il s'effectue. L'œuvre évolue au gré des saisons.

En effet, Lise Duclaux travaille sur le vivant, sur un matériau en constante évolution et en constante interaction avec le milieu dans lequel il est plongé. Il y a toujours échange, transformation. Son œuvre est peuplée de graines, de plantes, d'animaux, de couches stratigraphiques de terre, d'humus, d'insectes ou encore de trous de taupe. Elle utilise la vie sous toutes ses formes comme matière première de l'œuvre.

3) Dans « Plante de Bruxelles », Lise Duclaux confie, donne des boutures de plantes, glanés ou volés dans la rue, chez des amis ou des voisins, aux spectateurs et leur fait signer des certificats de vie et d'œuvre. Il s'agit là aussi d'un échange et surtout Lise nous confie une responsabilité. C'est nous qui sommes désormais responsable de ces plantes et de leur bonne santé. Nous sommes concernés par leur devenir. Cette appropriation de l'œuvre passe donc par un partage et un engagement qui tente de créer du lien en voulant échapper à une logique purement marchande de l'échange. C'était la même chose avec son travail au Wiels, son travail explore les possibilités de renouveau de lien social là où il n'y avait plus que de la terre brûlée, des chancres urbains ou de la végétation anonyme et invisible.

4) Au Grand Hornu, on retrouve ses thèmes.

Dans son œuvre Dans la zone de fauchage tardif, elle fait pousser dans une zone délimitée une sorte de prairie qu'elle définit ainsi :

« Toute espèce qui poussera sur le terrain sera une réalité constituante de l'œuvre, à part la première année, où dès les premières pousses des mauvaises herbes non semées, envahissantes ou gênantes, si elles sont reconnues à temps, pourront être retirées. Le milieu se chargera de la sélection des graines semées, les espèces se disputeront le terrain. Le temps, le vent, le gel, le rythme des pluies, les saisons, les insectes et les autres animaux, tout ce qui agit sur l'espace constituera le devenir de l'œuvre ».

A ce stade, j'aimerais pour comprendre la démarche de Lise Duclaux évoquer le travail de Joseph Beuys et partir d'un exemple : Son Œuvre intitulée 7000 chênes. En 1982, Beuys commence la plantation de 7000 chênes, action qui va se poursuivre sur plusieurs années, sur toute la planète et même après la mort de l'artiste en 1986. Chaque arbre est associé à une colonne en basalte. Les 7000 colonnes sont disposées en tas au début de l'action dans un parc à Kassel en Allemagne. Les acheteurs paient 500 DM pour planter un arbre au pied duquel est disposé la colonne en basalte et reçoivent un reçu. Ainsi les gens peuvent suivre le déroulement de l'action en fonction du tas de colonne de basalte. Il y a aussi une interaction entre le minéral à dimension fixe du basalte et l'arbre qui se développe jusqu'à devenir plus grand que la colonne.

Beuys, dans son livre, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, expose son concept de « sculpture sociale ». Voici trois citations pour commencer à la définir : « *Le seul acte plastique véritable consiste dans le développement de la conscience humaine* ». Et « *Chaque homme est un artiste* ». Et enfin « *La question, c'est la capacité de chacun sur son lieu de travail(...) à devenir une puissance créative et à la reconnaître comme une partie du devoir artistique à accomplir* ».

Beuys, tout comme Lise Duclaux, il me semble est contre la passivité des spectateurs, les carcans et les spécialités. Il est pour la liberté. Il est contre la hiérarchisation des maîtres et des tuteurs. Pour reprendre ma problématique, l'appropriation doit passer par une participation, une expérience au sens fort où le spectateur littéralement éprouve la démarche de l'artiste. Éprouver dans son corps et dans le temps afin qu'il finisse peut être par se sentir concerné par l'œuvre.

D'ailleurs Beuys affirme qu'une sculpture sociale c'est imprimer un acte à la matière. Cette notion d'acte est très belle parce qu'elle condense nos idées précédentes et est peut être un nœud au croisement duquel s'articule toute une série de problématiques propres à Lise Duclaux. En effet, l'acte au sens d'imprimer un acte à la matière comme l'entend Beuys lie ensemble les notions d'évolution, d'interaction, de partage, de liberté, de responsabilité et d'épreuve au sens d'éprouver, de tester par soi-même l'œuvre afin de se l'approprier.

La question que me pose Lise Duclaux devient alors comment devenir les acteurs, les sujets en acte d'une contemplation et d'une compréhension artistique. Cette question m'intéresse parce que je peux la transposer mot pour mot dans mes classes quand je suis face à mes élèves, où quand comme maintenant je tente de faire un cours modeste c'est à dire de rendre compte d'un parcours, d'un processus et d'une épreuve.

5) Je t'en tamponne surtout et pour rien. Dans ce travail, Lise Duclaux invite un passant à se faire tamponner une ou plusieurs devise poétique sur ce ou les supports de son choix. L'artiste et le tamponné apposent leurs signatures sur le registre des tamponnés. Chacun conserve un récépissé comme trace de l'échange singulier qui a eu lieu. Vous pouvez admirer ses devises poétiques dans l'exposition.

Avec cette performance, je voudrais parler d'une dernière dimension du travail de Lise.

On pourrait parler de poésie ou de volonté de déplacement par les mots. Dans presque toutes ses œuvres, elle détourne les noms des fleurs, dresse des inventaires incongrus, tamponne des slogans poétiques, fait des jeux de mots, déclare par exemple « *il n'y a pas de taupe dans mon jardin mais j'en ai une dans la tête, vue de l'esprit, sous terre d'après l'art de taupe à pied et à main* ». Je crois que la poésie est là pour obscurcir notre quotidien, le faire redevenir étranger et mystérieux. La poésie sape en

quelque sorte notre appréhension ordinaire des choses, provoque des contre pied, cherche à nous faire trébucher dans nos habitudes.

Par exemple, ses cartes des tunnels de taupe qui forment d'étrange rhizome, qui dessine une sorte de carte mentale d'un rêve ou d'un vagabondage fait naître le soupçon qu'il y a dans ce jardin, dans nos jardins et nos représentations des choses souterraines qui échappent à nos regards.

Cette irruption un peu inquiétante du poétique dans le quotidien génère des singularités au sens scientifique du terme. Une singularité est en effet un événement ni reproductible ni répétitif, qui échappe aux lois habituelles, à nos habitudes de penser et de voir.

Or chez Lise Duclaux ce poétique semble toujours aller de paire ou être contrebalancé par une volonté scientifique, d'inventaire, de typologie et de conventions. Dans son livre *Cabinet d'amateur N°4* qu'elle a réalisé pour le Grand Hornu, on peut lire le protocole qu'elle a rédigé pour la création de sa zone. Ce protocole semble se matérialiser par une volonté de contrôle. En effet, Lise Duclaux décrit précisément le type de graines à utiliser, leur nomenclature scientifique.

C'est comme si face au poétique, Lise Duclaux avait placé toute une série de contraintes et de procédures rigoureuses à respecter dans son travail. Il y a une sorte d'ambivalence, de tension entre la poétique et le scientifique qui semble structurante dans son travail.

Pour expliquer ce dialogue entre le poétique et le scientifique, j'aimerais prendre un exemple tiré d'Edgar Morin et de son livre *La Méthode*. Un schéma du fleuve sans obstacle, il suit un cours régulier, uniforme et sans surprise c'est à dire prévisible. Mais si vous rajoutez une contrainte, ici un immense rocher, alors le cours paisible du fleuve va changer. Des tourbillons vont apparaître qui vont générer de l'imprévisible, du chaos, des comportements non reproductibles qui vont produire de la nouveauté, des situations nouvelles. Pour que la création soit possible, il faut des contraintes qui provoquent de la résistance, qui génère des tourbillons, la poésie n'est pas arbitraire mais réponse rigoureuse à ce qui nous résiste, à ce qu'on veut transformer.

Conclusion:

Le travail de Lise Duclaux est un acte de transformation sociale où, à travers la conversion des regards, elle essaie d'impliquer le spectateur à prendre en charge des questions qui l'anime : Nos milieux, la vie, la répétition ou encore la possibilité d'évoluer, de se métamorphoser. Mais, pour finir, j'aimerais parler de quelque chose de plus léger et de plus subjectif. Sa pratique du dessin, ses dessins et ses carnets. Notamment, son petit livre : *Tentative d'approfondissement du quotidien la promenade*. Ce qui me touche dans cet ouvrage, c'est la simplicité du trait et la légèreté de ses dessins en noir et blanc.

Son dessin me fait penser à de la dentelle ou peut être une toile d'araignée qui viendrait piéger ma conscience et me plonger dans une rêverie éveillée. Je me perds dans les blancs de la page, dans ses traits continus, et je vagabonde à la surface du quotidien qui d'un seul coup, s'épaissit.

Communication d'Axel Pleeck :

A mon tour de vous présenter ma problématique. Elle pourrait s'énoncer comme suit : Sur la possibilité d'une « comparaison créatrice » entre Lise Duclaux et Félix Guattari.

Comment pourrait-on définir une comparaison créatrice ?

Pour qu'une comparaison soit véritablement créatrice, il faut réunir deux conditions : s'appropriier un texte (ou un concept, un œuvre) pour le faire déboucher sur une pratique et pouvoir partager cette appropriation avec une autre personne (ou plusieurs).

Une autre manière d'envisager la chose est de dire qu'une lecture peut (ce n'est pas automatique) être suivie de prolongements théoriques (d'autres lectures, des discussions) ou pratiques (une activité ou plusieurs).

Une comparaison est créatrice car elle invite à penser, à prolonger la pensée mais aussi car elle invite parfois à des transpositions (passer d'un domaine à un autre et voir ce que cela donne en se posant la question : la transposition est-elle pertinente ?) Ce soir, je vais effectuer une telle transposition.

Il faut arriver à se sentir libre vis-à-vis des auteurs qui font l'objet d'une telle lecture. S'ils n'avalisent pas ma transposition, est-ce vraiment une trahison ? La réponse est non, du moins s'il y a eu une phase de réelle appropriation.

Mon travail s'appuie donc principalement sur cette comparaison de Lise Duclaux avec Félix Guattari. Un philosophe atypique de la seconde moitié du siècle qui a participé à la création de La Borde (une institution psychiatrique où tous les usagers participaient à la vie et à la gestion du site) Mais pourquoi cet auteur ? Quand Sébastien a imprimé certaines pages du site de Lise, il est parti dans une direction. Quand il m'a présenté ses pistes, j'ai tout de suite pensé au travail de Guattari. Je vais tenter de défendre ce rapprochement dans les notes qui suivent.

Il y a, pour moi, deux portes d'entrée pour cette comparaison créatrice.

La première porte, on la trouve dans la notion très guattarienne de « Hiérarchie ». Pour Lise Duclaux, c'est l'absence de hiérarchie qui guide une bonne partie de son travail. Chez Guattari, la hiérarchie, c'est quelque chose qui se travaille au corps-à-corps dans une sorte de vaste tentative de la « chambouler ». Chambouler ne veut pas dire mettre à plat. Il y a plutôt la volonté plus modeste de brouiller les pistes. Sébastien en a parlé : quand elle traite une « zone », Lise ne fait pas de distinctions entre les différents occupants (Guattari parle lui d'usagers). La mouche et le prof du collège Jean Jaurès ont la même valeur. Ils habitent la zone. Ce brouillage des pistes invite à repenser le monde : Catherine Henkinet, commissaire de l'exposition et guide en parle dans ses visites guidées.

Je voudrais, pour ma part, faire appel à une autre œuvre-performance de Lise pour illustrer ce point et ouvrir d'autres pistes. *Danse danse tant que tu peux sinon tu étouffes*, c'est le nom de l'œuvre, a été créée dans le cadre du *KunstenFestival des Arts* en 2005, et proposait dans une vitrine bruxelloise (le *Comptoir du Nylon* : une vitrine consacrée aux expositions) deux-trois jours non-stop de danse. En alternance des couples dansaient avec joie dans cette rue commerçante. Rappelant la vidéo de Gillian Wearing *Dancing in Peckham*, cette performance montre avec humour et fraîcheur que l'art a aussi pour but d'étonner les passants et de les questionner. C'est peut-être la plus guattarienne des œuvres-performances de Lise.

Guattari parle de la constitution d'un « Territoire existentiel ». La notion de territoire est un des concepts clés de Guattari. Nous ne sommes pas loin du « Terrain » de Lise. Le territoire est un mot à comprendre dans son sens quasi animal : il y a une idée d'espace à habiter et à marquer. En y adjoignant le mot « existentiel », Guattari indique que quelque chose se passe qui est de l'ordre de ce qu'il nomme « la constitution d'une subjectivité ». Un sujet se constitue dans un territoire car il va

mettre en œuvre un certain nombre de démarches de sens et développer un attachement émotionnel.

Un couple qui danse dans une vitrine sans panneau, sans prix est une sorte de proposition. Les passants réagissent ou pas. C'est une invite. Pour Guattari, ce genre de dispositif soutient « la production d'existants singuliers » et permet de « resingulariser des ensembles sérialisés ». Ces deux dernières expressions, pour moi, renvoient directement au travail de Lise. Que signifie la seconde expression (« resingulariser des ensembles sérialisés ») à la lueur du travail de Lise : la rue commerçante est un ensemble sérialisé (passants, commerces, urbanisme, etc.), l'école est un ensemble sérialisé (dans ses tâches, dans ses rôles, dans ses attentes, etc.) et le travail de Lise au Comptoir du Nylon et au collège Jean Jaurès a permis à ces ensembles sérialisés de se resingulariser. Elle a redistribué les cartes. Sur la dia projetée, vous pouvez voir les deux livres se lesquels je me fonde. Je n'entre pas dans les détails pour ne pas perdre le fil mais vous pouvez les consulter sur la Table des traces et les passages pertinents sont soulignés. Je voudrais juste insister sur deux petites choses : la première, c'est la notion d'agencement que Guattari oppose à celles de structures et de systèmes. Lise met en place dans son travail des agencements ouverts : collaborations égalitaires, partages des rôles et des responsabilités, etc. Nous ne sommes pas dans le système fermé d'une galerie marchande (même si Lise participe aussi à cet aspect des choses). La seconde, c'est que c'est dans un de ces deux livres que l'on trouve une phrase clé qui a guidé mon travail : la fameuse injonction à comparer une classe scolaire à une œuvre d'art. On arrive donc à ma deuxième porte d'entrée.

La seconde porte naît pour moi de la comparaison que fait Lise Duclaux entre le végétal et l'art. Je la cite : « Métaphore de la vie, le végétal, au-delà de sa réalité concrète, est considéré dans sa puissance, ses fluctuations, ses possibles et, en cela, est porté au rang d'œuvre d'art. »

Pour sa part, Félix Guattari demande de comparer une classe scolaire à une œuvre d'art. De ces deux prémisses, j'aimerais esquisser ce que j'appellerai un syllogisme créateur.

Si le « Terrain » (au sens de Lise) est une œuvre d'art et que la classe scolaire est aussi une œuvre d'art
Alors une classe scolaire est aussi un « terrain » (et vice-versa).

Fort de cette trouvaille, je suis parti à la recherche dans mes pages imprimées (et dans mes propres références) de façons diverses d'actualiser ce syllogisme. Voici esquissées quelques pistes.

Tout a commencé assez vite quand j'ai posé les yeux sur le texte (que l'on trouve sur le site) Archive for the « la zone » Category. Ce texte rend compte aux internautes d'une œuvre de Lise in situ. Durant l'été, Lise Duclaux a ensemencé une aire de 1600 m² dans le Jardin des Ingénieurs du MAC'S (Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu).

Sur cette dia, vous pouvez voir les petites modifications qui font démarrer la « comparaison créatrice ». Je me suis dit d'emblée : « Et si on parlait d'une classe ? » L'idée de terrain, telle que présentée par Lise, prépare ce saut. Plusieurs concepts lui donnent encore plus de poids :

- Le temps comme métaphore d'une certaine gestation du savoir
- La responsabilité comme saut dans l'éthique
- L'ensemencement comme métaphore du transfert de potentiel
- La croissance comme métaphore d'un devenir-plus

On peut bien-sûr rattacher ces concepts à des œuvres de Lise.

Cette simple incise dans le corps du texte (un compte-rendu d'œuvre) aura suffi à déclenché la machine. Le reste de mon parcours du site est à l'avenant, les choses ne faisant que se confirmer. L'humour (lui-même un très bon adjuvant pédagogique) allait être la cerise sur le gâteau.

Pour illustrer les trois premiers concepts, le temps et la responsabilité et l'ensemencement, je prendrai l'œuvre *Plantes de Bruxelles* qui allait constituer la suite de mon joyeux parcours dans la comparaison créatrice. Une simple incise dans le texte compte-rendu de l'oeuvre allait ouvrir de nouveaux possibles : en substituant le mot Elèves à celui de Plantes. J'allais me constituer, au choix, une classe de 12 filles. La magie des mots, le pouvoir performatif du langage allait donner à ma « classe » une dimension très réaliste. Ce pouvoir performatif allait lui être la piste d'Anaïs.

Les Plantes de Bruxelles prennent place dans une exposition collective proposée par le LaM (le musée de Villeneuve d'Ascq). Cette exposition se nomme *Habiter poétiquement le monde*. Un titre d'expo qui a rang de manifeste pour Lise. L'œuvre, en elle-même, est qualifiée de « performances-rencontres » et à voir les photos que l'on trouve sur le site, on ne peut s'empêcher de penser que Lise, littéralement, « fait classe ». On pense à un labo de bio.

Je passe ensuite à son œuvre *Tentative d'inventaire des habitants ordinaires et extraordinaires du collège Jean Jaurès en collaboration avec ses occupants*. Je ne parle pas du fond de cette œuvre (ce qu'a fait Sébastien) mais je pointe malgré tout qu'elle se passe dans un collège. La comparaison créatrice est rattrapée par le réel, la métaphore par ses termes. Je vais directement chercher un tableau dans lequel ont été classés les fameux habitants. Mon incise, cette fois-ci, se limite à ajouter un mot à la première colonne. La signification du tableau change radicalement. Le tableau devient un moyen de pister les élèves. Pister pour punir, mais aussi pour rencontrer. Remplaçons la « mouche domestique » par Diego par exemple. Il pourrait être amusant de donner un nom latin (scientifique) à nos élèves. Diego serait originaire de Colombie, on le rencontre « devant le bureau des surveillants ou derrière la classe d'arts plastiques ». Ces remarques indiquant que les élèves habitent eux-aussi poétiquement leur espace. Une sorte de psychogéographie du milieu scolaire. La dernière colonne indique, elle, des caractéristiques physiques ou des habitudes de vie. Le fait que cette œuvre prenne place dans le temps long (3 ans) me servira d'exemple pour le concept de temps.

Je me suis ensuite penché sur le catalogue de l'expo *Habiter poétiquement le monde*. On trouve ce qui concerne Lise sur son site. Il y a un texte signé d'un certain C.L. qui présente Lise aux visiteurs de l'expo. Une nouvelle fois, j'ai souligné en bleu ce qui corroborait mes pistes. « L'Espace groupe se transforme » est une expression que l'on pourrait trouver dans un manuel de pédagogie. L'approche de RED/Laboratoire Pédagogique a toujours été d'ouvrir la pédagogie à l'art, à la philosophie. De cette ouverture résultait un nouveau regard sur le monde scolaire. Mais aussi, par un effet de manivelle, le monde de l'art, de la philosophie était à son tour nourri par les références à la classe. Cet aller-retour entre le groupe et le professeur et entre les disciplines me sert d'exemple pour le concept d'ensemencement comme métaphore du transfert de potentiel.

« L'Espace groupe se transforme » condense ces possibles. On y trouve la notion de groupe si chère à Guattari et on y trouve la notion de transformation. On trouve de tout ça chez Lise. Lise est très guattarienne : elle aussi croit à une possible et surtout nécessaire transformation du monde (même si c'est via le micro-monde qu'elle nomme le groupe).

Dans le texte qu'An Mertens publie pour accompagner l'œuvre performance *Danse danse danse tant que tu peux-sinon tu étouffes*, on trouve une référence à Gilles Deleuze (le compagnon de route de Félix Guattari) : « Créer c'est résister ». Ce sera un peu le credo de Lise Duclaux. Je voudrais mettre ce credo en regard d'une œuvre que l'on voit aux murs de l'ISELP : la sérigraphie textuelle « On peut faire un choix ou mieux, un joyeux mélange ».

Communication d'Anaïs Rotsaert :

En guise de conclusion à ce cours modeste, j'aimerais apporter ma contribution en soulevant plutôt quelques pistes de réflexion sur la « performativité » de l'œuvre d'art et sur les limites qui se posent dans sa compréhension et son appropriation.

Tout d'abord, comme nous avons pu le voir, au contact de l'œuvre de Lise Duclaux, nous assistons à une sorte de « réenchantement poétique » du monde qui nous entoure, par l'attention apportée à des éléments de notre environnement que nous ne percevons même plus. Cela, Sébastien a pu vous le démontrer par l'expérience qu'il a faite dans son propre salon, accompagné de sa fille. Ce « réenchantement » s'opère à la fois donc par l'exploration, mais aussi par les mots, par la « magie des mots », ce qu'Axel a pu mettre en forme dans la composition de sa classe de 12 filles. Cette « parole magique » rappelle l'approche du langage que Malinowski, anthropologue britannique, a fait en travaillant sur les Trobriandais. Il démontre que le langage ne sert pas seulement à décrire mais aussi à agir sur le monde. Un peu comme Jeanne Favret-Saada l'a éprouvé dans le bocage normand. En effet, en travaillant sur la sorcellerie, elle explique elle aussi dans son ouvrage *Les mots, la mort, les sorts*, que la sorcellerie n'a pas besoin de sorciers, mais simplement de mots accusateurs auxquels on va apporter du décrit. Elle y raconte qu'il a suffi qu'elle ait été maudite pour établir un lien entre une suite de malheurs (dans son cas de nombreux accidents de voiture) et les mots prononcés. (Toute comme en psychanalyse, la voix du thérapeute est un des éléments essentiels du soin prodigué au consultant.). Ce pouvoir des mots, cette « parole magique » mise en avant par Malinowski préfigurait les travaux du philosophe du langage anglais, John Langshaw Austin, qui a développé la théorie des « speech acts », c'est-à-dire du langage performatif. Austin va opposer deux types d'énoncés, les énoncés « constatifs », et les énoncés « performatifs ». Les premiers ne feraient que « décrire » un fait ou un état de choses. Au niveau du langage, ils ne feraient donc que « dire » quelque chose. Par exemple, l'énoncé « Le chat est sur la chaise » ne fait que décrire une réalité, il est la simple constatation, ou description de la réalité. Tandis que les seconds, les performatifs, sont des énoncés qui permettent de « faire quelque chose par la parole » elle-même. Par exemple, parier, baptiser, déclarer, promettre, s'excuser, menacer, avertir, ordonner...

Cette distinction que fait Austin au niveau du langage entre donc la parole constative et celle performative, serait applicable au domaine artistique, et par là, aux œuvres de Lise Duclaux. En effet, « Plante de Bruxelles » où l'artiste crée le partage par son dispositif d'échange de boutures de plantes contre des certificats, n'est pas une œuvre qui « dit ». « Plante de Bruxelles » n'est pas une œuvre qui se laisse voir comme simple description du réel mais bien une œuvre performative en ce sens qu'elle engage le spectateur dans sa réalisation. Tout comme dans l'énonciation performative, (le locuteur (l'émetteur de la parole) va engager l'interlocuteur (le récepteur)), comme par exemple lorsque lors d'un mariage, le bourgmestre dit : « Je vous déclare mari et femme », engageant ainsi les interlocuteurs. Ce postulat linguistique, s'il est transposé au domaine artistique, nous permet de dire que l'artiste, en l'occurrence ici Lise Duclaux, engage aussi le spectateur. La communication artistique est dès lors performative puisqu'elle va mener à l'action, à l'engagement du spectateur.

En outre, cette performativité va susciter des émotions chez le spectateur de l'œuvre, de fierté peut-être face à sa nouvelle responsabilité, de satisfaction si le soin apporté à la plante porte ses fruits, ou ses fleurs devrais-je plutôt dire, ou à l'inverse un sentiment de culpabilité s'il ne s'est pas suffisamment occupé de ce qu'il lui a été confié. Au niveau pédagogique, on en a aussi un bel exemple, il s'agit de la note. En tant que professeur, on souhaiterait qu'une note, une cote, ne soit que constative, qu'elle soit le simple reflet du travail de l'élève. Or, elle ne peut pas être performative puisqu'elle va générer chez l'élève des réactions et des sentiments à l'égard de ce que cette note va représenter pour lui : sentiment d'échec, de culpabilité, de dévalorisation ou à l'inverse de fierté, de satisfaction.

La façon dont Lise Duclaux amène le spectateur à agir au sein de son œuvre montre que l'art, tout comme le langage, est une action qui contribue à susciter des émotions, mais aussi à transformer les relations, tout en ayant des effets sur l'environnement. Et je rejoins ici ce dont a parlé Sébastien en faisant référence à Joseph Beuys et au concept de « sculpture sociale » ou encore de « puissance créative » reconnue chez chaque homme. Ceci est d'ailleurs flagrant dans la pratique de Lise Duclaux (quelle expo ? voir Axel) qui consiste à glisser en douce (« en stoemeling » comme on pourrait dire à Bruxelles) des petites cartes comportant des messages insolites dans les poches des spectateurs. Plus tard, lorsque ceux-ci en prendront conscience, ces petits messages vont produire un effet particulier, d'étonnement, de surprise, tout en créant une réflexion sur cet échange. Au final, le spectateur se retrouve à nouveau engagé, responsabilisé : que va-t-il faire de cette petite carte et surtout du message qu'elle contient ?

Ce procédé-ci et surtout celui mis en œuvre par Lise Duclaux dans l'exposition « Je t'en tamponne surtout et pour rien » rappelle également la pratique du don/contre-don. En effet, lors de cette performance, Lise Duclaux échange contre une devise poétique apposée sur un endroit du corps du spectateur, un récépissé. Ce récépissé va donc lier celui qui donne, l'artiste, à celui qui reçoit, le passant. Ce système d'échange rappelle celui de la Kula, découvert et théorisé par Malinowski en Mélanésie. Il s'agissait alors de colliers et de bracelets échangés entre certains groupes comme des objets représentant une valeur sociale, mais absolument pas économique. La richesse résidait alors dans la création d'interactions entre les groupes et non dans la possession de l'objet. Dans la performance « Je t'en tamponne surtout et pour rien », c'est bien pour rien que Lise Duclaux le fait, gratuitement, mais tout en produisant un échange humain, une interaction sociale qui revêt à nouveau une valeur performative. Nous ne sommes pas là dans le constatif, l'observation d'une description, mais bien encore dans le performatif, dans l'agir.

Alors à quel moment une œuvre, de l'ordre du constatif, c'est-à-dire donc de la description, peut-elle devenir performative ? La clef pourrait peut-être se trouver du côté de l'échange, de l'engagement, donc aussi de l'émotionnel. En effet, l'appropriation de l'œuvre de L. D. doit passer par une participation du spectateur. Cette participation pourrait bien faire écho à la fameuse « observation participante », base de tout travail ethnographique, et méthode établie par Malinowski (encore lui 😊), qui consiste à étudier une communauté en partageant son mode de vie, en se faisant accepter par ses membres et en participant aux activités du groupe étudié. Cette méthode (va introduire une rupture majeure avec les méthodes d'explorations et d'investigations précédentes qui elles étaient alors très fortement ethnocentrées, puisqu'elle) enjoint le chercheur, l'ethnographe à faire preuve d'empathie. En effet, il est alors amené à « se défaire de sa propre culture » en vue de « pénétrer la mentalité » des personnes sur lesquelles il bosse. Pour cela, il va s'immerger totalement dans la vie sociale où il endossera un rôle réel, par sa participation aux rites et aux institutions. Ce, dans le but de saisir le point de vue de l'autre et de comprendre une autre culture, ses croyances, ses institutions, ses pratiques.

J'y vois ici un lien en ce sens que le spectateur de la plupart des performances de Lise Duclaux se

retrouve dans la position d'un observateur participant à la réalisation de l'œuvre. C'est bien en devenant acteur de l'œuvre que l'on touche à sa meilleure compréhension, parce que ce processus de participation demande justement un engagement émotionnel de la part du spectateur. Concernant les limites de cette méthode, de nombreuses critiques ont été soulevées, à savoir, ne devrait-on pas être une femme pour travailler sur l'excision, ou un juif pour travailler sur les commémorations de la Shoah, ou un homosexuel pour être capable de travailler sur les communautés gays, ou queer ?

Du même coup, se posent ici aussi les questions des limites à l'appropriation de l'œuvre par le « spectateur-participant » : doit-on être artiste pour comprendre, s'approprier l'art ? quelles sont les limites du spectateur, en quelque sorte explorateur, dans l'élaboration de l'œuvre ? Jusqu'où l'artiste peut engager le spectateur dans la participation ?

Il y a ici une sorte de « mur épistémologique » entre l'artiste et le spectateur avec la grande question à laquelle en tant que professeur dans le secondaire nous sommes souvent confrontés : « comment permettre aux élèves la compréhension, et l'appropriation d'une œuvre d'art ? En d'autres mots, comment les faire « entrer » dans l'œuvre ? ». Notamment, lorsqu'on est face à des réactions plutôt de rejet du type : « ouais mais Madame, franchement, ça c'est pas de l'art ». La réponse, ou la solution, serait alors d'amener nos élèves à EPROUVER l'œuvre, un peu comme un anthropologue immergé dans la communauté qu'il étudie, qui observe tout en participant, qui est engagé donc, et empathique. Mais dès lors, le spectateur, nos élèves aussi sont amenés à prendre ce que l'on pourrait appeler le « risque de l'émotion ». Et, en cela, l'œuvre de Lise Duclaux qui fait la part belle aux invisibles, aux extra-ordinaires, aux vies sous-terraines, avec beaucoup de tendresse d'ailleurs, permet cette implication émotionnelle nécessaire pour éprouver, vivre, faire l'expérience de l'œuvre. Or, cette implication émotionnelle, est-ce qu'elle ne suppose pas aussi un « remodellement de soi », de notre perception première de l'œuvre et du monde ?

Références

Fravet-Saada, J., *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, coll. Folio/essais, Paris, 1977.

Austin, J. L., *Quand dire, c'est faire*, Seuil, coll. Point, Paris, 1970.

Malinowski, B., *Les argonautes du Pacifique occidental*, Gallimard, Paris, 1963.

<http://liseduclaux.be/blog/>

<http://www.iselp.be/index.php/galerie/programmation-2012.html>

RED/Laboratoire Pédagogique se veut un lieu de rencontre, de confrontation et d'interrogation des multiples approches possibles de la pédagogie.

Un lieu pour appréhender les enjeux de l'expérimentation didactique et de la création artistique entre art et politique.

Un lieu pour penser l'art à l'école et l'enseignement de l'art, entre recherche et expérimentation, entre production et archivage.

http://75.doomdoom.be/root_404forever.be/root_red/dyn/

Un cours modeste ou montrer une pensée par ricochet...

Les routes ne sont jamais nouvelles, seule est nouvelle leur combinaison.

Paul Klee

Un cours modeste est la présentation d'un travail, d'un travail de « **création** » plutôt que d'interprétation, d'**invention** plutôt que d'explication.

Nous nous donnons comme contrainte **un sujet**, généralement le travail d'un artiste, mais nous avons déjà réagi au texte d'un philosophe, à des films documentaires, à la thématique d'une exposition...

Nous nous donnons aussi un **déla**i pour s'approprier ce sujet (généralement un ou deux mois) tout en sachant que notre activité principale est d'enseigner dans une école secondaire.

Les aller-retours que nous faisons entre notre pratique enseignante et nos recherches effectuées dans le cadre de ces cours modestes, les deux activités s'alimentant l'une l'autre, sont au cœur de notre proposition de **laboratoire pédagogique**.

Cette démarche se veut modeste car intuitive et non érudite, elle se présente comme un bricolage (dans le sens d'un assemblage précaire), plutôt que comme un objet fini. Nous vous présentons ici un processus de connaissance, d'appropriation de savoirs, plutôt qu'un savoir établi. Ce que nous vous montrons c'est la mise en texte des pérégrinations suscitées par l'approche de ce sujet : une marqueterie lacunaire, un assemblage de réflexions, d'images et de textes disposés en un semblant d'unité qui offrirait une nouvelle et transitoire approximation.

Le cours modeste est un moyen d'organiser une pensée intuitive, expérimentale et qui traverse les frontières disciplinaires, il a pour objet l'exposition de cette pensée par ricochet.

Le cours modeste se rapproche de la **quête de savoir** ayant comme corollaire l'infini pouvoir créateur de **l'erreur**.

Et enfin, le cours modeste invite son auditeur/spectateur à une **participation** active en choisissant parmi les nombreux chemins qui bifurquent, celui qui épousera le mieux sa rêverie poétique.