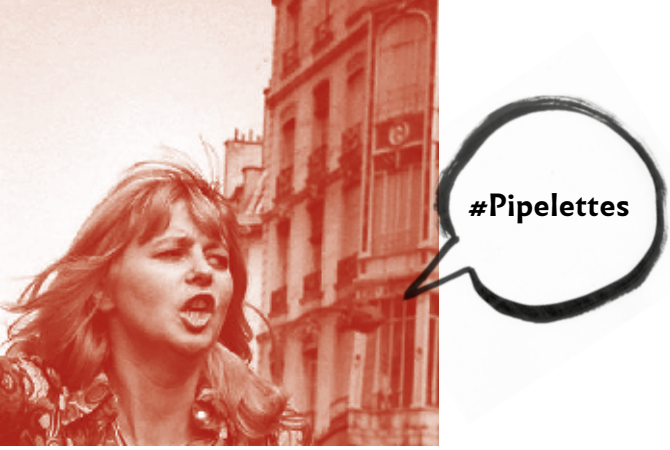


Morgane Alavès

Retweet

Édition, retranscription et recueil du témoignage de femmes par une mise en regard des publications féministes des années 70 et de l'usage de la parole par des graphistes contemporains.

« Parmi les femmes qui choisissent de s'exprimer, certaines estiment que le langage et la logique en usage dans notre monde sont des instruments universellement valables, bien qu'ils aient été forgés par des hommes : le problème c'est de voler l'outil. D'autres au contraire considèrent que la culture même représente une des formes de leur oppression, par la manière dont elles y ont réagi, les femmes ont créé un univers culturel différent de celui des hommes : c'est à leurs propres valeurs qu'elles veulent se référer en s'inventant une parole où se reflète leur spécificité. Invention parfois difficile, parfois tâtonnante, mais lorsque cet effort aboutit il nous enrichit d'un apport vraiment neuf. Dans les deux cas, les voix que vous allez entendre souhaitent avant tout vous déranger. »

Les femmes s'entêtent. « Présentation »,
De Beauvoir, Simone. Collection Idées.
Gallimard, 1975.

Aujourd'hui

En 2017, éclatait l'affaire Weinstein. La vague *#metoo* et en France *#balancetonporc* ont libéré une avalanche de témoignages. J'ai été estomaquée par tant de barbarie envers les femmes. Mais aussi soulagée de voir que leurs paroles étaient enfin reconnues au yeux de tous et de la justice.

La nuit du 15 octobre 2017 le hashtag *#metoo* lancé par Alyssa Milano est *retweeté* plus de 500 000 fois[1]. Ce mouvement de masse fût déterminant dans le procès et l'inculpation de Harvey Weinstein. Plusieurs actions de la part de célébrités hollywoodiennes ont été mis en place à la suite de cela, comme la campagne *Time's Up*. Toutefois c'est une réaction au sein d'un milieu particulier qui ne touche pas la femme ordinaire car il n'y a pas eu de réaction notoire de la part du gouvernement. Ces témoignages sont une ressource qui reste trop peu utilisée et mise en valeur. En tant que graphiste, j'ai le sentiment que c'est une matière qui peut ouvrir sur un débat et peut-être même déboucher sur une implication institutionnelle. La question qui vient alors à l'esprit est : comment ?

En comparant avec le mouvement féministe des années 70, j'observe que le nombre de femmes s'identifiant officiellement au mouvement féministe *#metoo* sont plus nombreuses. Soit 250 fois plus de femmes en la nuit du 15 octobre 2017, qu'à la manifestation du 20 novembre 1971[2] où elles étaient 2000. Mais ces dernières descendent dans la rue et à force de persévérance ont obtenu de la part du gouvernement la loi Simone Veil qui dépénalise l'avortement et le rend accessible à toutes. Les femmes mettent en place à cette époque leurs propres espaces d'expression, allant du journal indépendant au livre institutionnel revendicateur. Elles insèrent, dans ces publications, leurs témoignages et les utilisent comme des outils de revendication politique.

Demain ?

Les témoignages qu'on retrouve dans ces écrits sont révélateurs de préoccupations de l'époque et brossent un portait général des pensées féministes révoltées dans des publications telles que *Le torchon brûle* et *Le livre de l'oppression des femmes*, tandis que *Le livre blanc de l'avortement*, mais aussi *Oui… Nous avortons !* nous font plus précisément part de la lutte pour l'avortement.

Je compléterai ma recherche en menant un entretien avec des graphistes contemporains sur l'usage de la parole dans leurs projets comme *Pas de ville sans visages* de Jean-Marc Brétégnier, *Mots publics* de Malte Martin, et *Fées diverses* de Valérie Debure. À eux seuls, ils représentent trois générations de graphistes directement

en lien avec Grapus. Ce dernier est un groupe de graphiste fondé en 1970 qui, en tentant de reconquérir l'espace public, s'est penché sur la parole. Ils ont instauré la notion de graphisme d'utilité publique. Marsha Emmanuel dit de cette notion « bien qu'il joue un rôle fonctionnel, il peut aussi contribuer à rendre notre vie commune un peu plus agréable.[3] »

Hier

Les années 1970 sont un instant clef dans le prise de parole et pour le mouvement féministe. Déjà en 1949, Simone de Beauvoir publie *Le deuxième sexe*[4] ce qui donne conscience à de nombreuses femmes de la nécessité de lutter pour leurs droits. En mai 1968, la France, mais pas seulement, est en grève. Il y a un rejet collectif du capitalisme, des conditions de travail, de l'école, de la discipline, mais surtout du pouvoir et des abus. Il y a un vif désir de vivre loin des normes sociales, loin de l'ordre. Les soixante-huitards occupent la Sorbonne et Anne Zelensky, pionnière du mouvement féministe qui fréquentait beaucoup le lieu précise que « ça faisait 15 jours que ça durait puis on voyait rien sur les femmes.[5] » Elles décident d'en parler, en tenant une conférence à l'amphithéâtre Descartes à la Sorbonne où le succès a été au rendez-vous : « Tu ne peux pas t'imaginer ce que ça fait, après tant d'années où tu étais dans ton coin ou tu te disais mais "je délire seule" de voir que tout d'un coup il y a des centaines de gens qui pensent comme toi qui sont intéressées par ce que tu vas leur dire.[6] »

Parallèlement à cela, Monique Wittig, Gille Wittig, Margaret Stephenson et Marcia Rothenburg publient dans L'idiot international[7] « Combat de la libération de la femme » puis rencontrent le groupe de la Sorbonne pour créer avec beaucoup d'ironie le Mouvement des bonnes femmes qui deviendra rapidement le Mouvement de libération des femmes.

Ensemble, elles organisent des assemblées générales ainsi que des manifestations et publient des journaux et diverses revues pour tenir au courant les autres femmes des agissements et faire prendre au mouvement de l'ampleur. Elles luttent notamment contre le sexisme, pour une contraception libre et gratuite et pour le droit à l'avortement. On retrouve dans leurs écrits engagés de nombreuses protestations écrites à la première personne, de nombreux témoignages (tranches de vies, etc.).

Ces paroles sont aujourd'hui inscrites dans l'histoire. Pourtant, le témoignage a longtemps été tenu à l'écart par les historiens, ne sachant s'ils pouvaient se fier à ces paroles du fait de la forte présence de l'émotion. Pierre Laborie en dit : « Rien ne prouve, en effet, que ce que l'on ressent comme une émotion à la lecture corresponde exactement à ce que la personne qui a écrit a éprouvé. Or, qui dit

Manifestantes en mai 68. Prémices du Mouvement de libération des femmes.

témoignage dit néanmoins, malgré toutes les précautions soulignées, la recherche du vrai.[8] »

Je m'appuierai tout au long de cet écrit sur cette définition : « Un témoin, selon Jean Norton Cru, est un témoin oculaire, un homme qui raconte exclusivement ce qu'il a vu et ressenti, conformément à ce qu'il pouvait voir et ressentir en fonction de sa position, de sa fonction, de la période.[9] »

Jean-Norton Cru est considéré comme le premier écrivain à regrouper et analyser des témoignages écrits (journaux, lettres, etc.) de la première guerre mondiale. Ayant participé à cette guerre, il se place en tant qu'historien qui vient confronter et analyser les écrits dans le but de compléter l'Histoire écrite par les généraux. Il faut noter qu'à l'époque, l'Histoire se voulait surtout politique et militaire, l'homme de la rue n'y avait pas sa place.

C'est après la seconde guerre mondiale, avec le procès Eichmann en 1961, que les témoignages oraux prennent de l'ampleur et sont exploités en tant que source par les historiens. La radio mais surtout la télévision ont été moteurs de ces prises de paroles, en montrant de nouveaux spectacles télévisés fondés sur cette parole de l'homme de la rue. Dans *L'ère du témoin*, Annette Wievorka spécifie que « c'est aussi dans ces années 70 le triomphe de l'idéologie des droits de l'homme : chaque société, chaque période historique se mesure à l'aune de son respect. L'homme-individu est ainsi placé au cœur de la société et rétrospectivement de l'histoire. Il devient publiquement, et lui seul, Histoire.[10] » Wievorka explique également qu'il y a eu un engouement pour les récits de vie de l'homme de la rue vers la fin des années 70 avec l'aide de mai 68 qui a été « une gigantesque prise de parole ».

Cette parole est déclenchée d'abord par un contexte social et historique que sont les années 70. Sa diffusion se fait sous la forme de publications de diverses nature, allant du journal indépendant au livre institutionnel. Ces témoignages avant d'être publiés feront l'objet d'une retranscription qui implique des choix, une sélection et une mise en forme dans la parole. Au-delà du contexte, ont été captés dans des situations spécifiques (en collectif, par oral, par écrit, etc.).

Publication, retranscription et captation du témoignage seront les temps forts que je vais étudier dans cet écrit.

« Alors un jour, nous nous sommes retrouvées entre femmes, et nous avons choisi de parler de ces choses-là. Entre nous, entre “ malades ”, entre “ inadaptées ”, entre “ non-féminines ”, entre “ mal-baisées ”, entre “ hystériques ”.

Et le fait de nous raconter toutes ensemble c'était : “ Oh oui ! moi aussi c'était pareil. ” Nous avions toutes ressenti la même chose à travers des expériences différentes. »

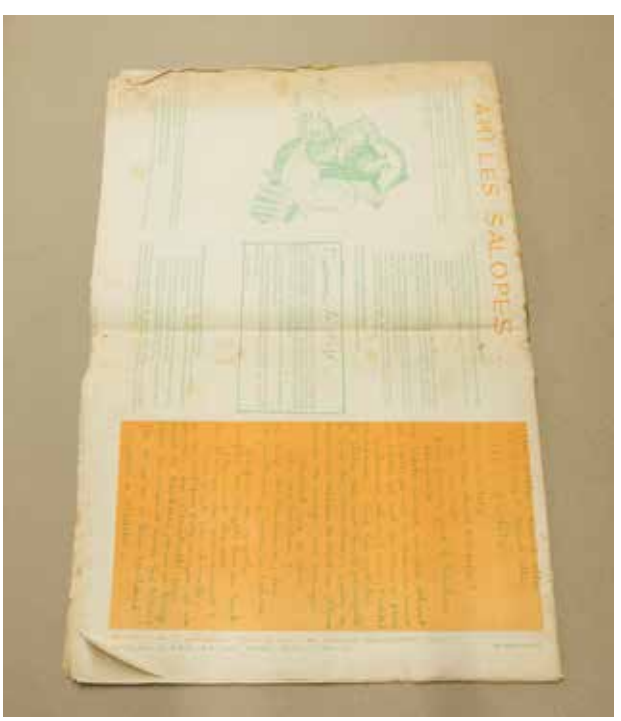
Le livre de l'oppression des femmes. 2e trimestre 1972. Collection « La révolte des femmes ». Éditions Pierre Belfond, Paris (6e). 183 pages.

Philippe Artières explique dans *Sociétés & représentations n°13* : « Je pense qu'il n'y a jamais d'écriture brute ; on écrit toujours dans des circonstances bien particulières [...] » et continue : « Le témoignage n'est-il pas toujours le produit d'une injonction sociale ? Le caractère spontané du témoignage n'est-il pas une illusion ?[11] ».

Il est vrai qu'avec le mouvement de mai 68, les années 70 sont propices à l'émergence de la parole, du témoignage. Mais, dans la mesure où les journaux officiels discréditent le féminisme en les traitants de « bonnes femmes », elles s'inventent leurs propres espaces d'expression et de diffusion.

Beaucoup de journaux alternatifs sont publiés dans les années 70. C'est ainsi qu'émergent des journaux et revues féministes comme *Les cahiers du GRIF*, *Les pétroleuses*, *Histoire d'elles*, etc. Parmi ces journaux plus ou moins éphémères apparaît *Le torchon brûle* dont la spécificité est de s'appuyer sur le témoignage.

Le torchon brûle, est publié par le Mouvement de Libération des Femmes, et paraît pour la première fois en 1970 comme encart de *L'idiot Liberté* de façon « bi-menstruelle ». Ce journal indépendant qui fait écho aux codes de l'underground, durera jusqu'en 1973 avec son sixième et dernier numéro. Le nom *Le torchon brûle* est révélateur, car sa définition renvoie à « une querelle domestique[12] ». *Le torchon* est une querelle avec l'état actuel de la société, mais aussi au sein même du Mouvement de libération des femmes. Ce journal était vendu, d'abord à Paris, au misérable prix d'un franc dans les



kiosques, mais aussi par des bénévoles à la sortie des bouches de métro, sur les marchés, à la sortie des entreprises, etc. Il aura permis au Mouvement de se faire connaître des femmes et de prendre suffisamment d'ampleur pour se diffuser en jusqu'en province.

Les couvertures du *Torchon*, toujours psychédéliques avec des couleurs très pop, nous font entrer dans l'état d'esprit du journal, un objet hétéroclite et généreux. L'intérieur des journaux est très chargé, la mise en page étant fait dans le désordre, en collectif, dans un souci de rapidité « Le travail s'effectue en 3 jours dans une hâte quasi-fébrile[13] ». La quatrième de couverture est tout aussi chargée, que ce soit dans la mise en page ou dans la pugnacité des propos. Je lis ce journal comme un « défouloir » pour ces femmes, c'est à dire qu'elles l'utilisent pour déclamer des opinions qu'elles ne peuvent affirmer que dans cet espace.

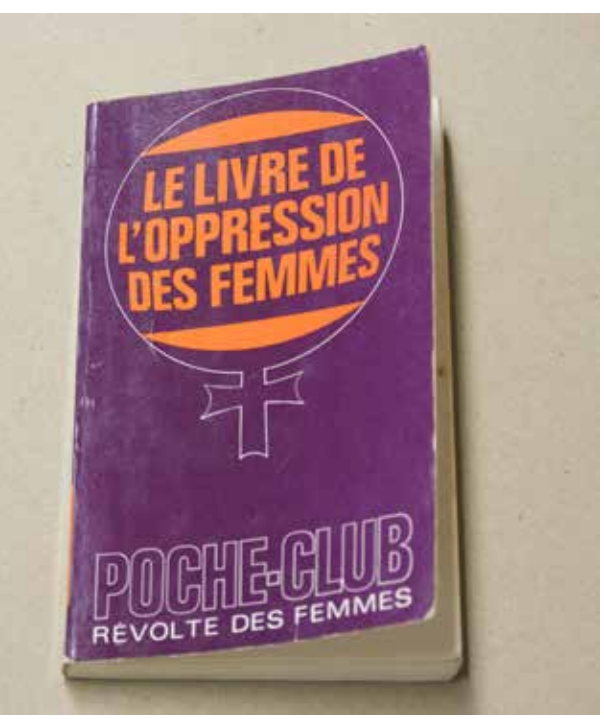
Les témoignages sont mis en forme. Des choix de caractères différents sont effectués en fonction des écrits, parfois il sont même manuscrits et les titres sont sous forme de lettrages. Stanley Morison explique dans « Les premiers principes de la typographie » que les divertissements typographiques ou leurs excentricités « sont souhaitables, voire même indispensables dans la typographie de propagande, qu'elle soit en faveur d'un commerce, d'une politique ou d'une religion; parce que, dans ce domaine, seule la typographie la plus surprenante a quelque chance de vaincre l'inattention.[14] » Le lettrage est donc une interprétation du texte par la personne qui l'a exécuté, et permet aux femmes une curiosité qui attire le lecteur.

Les Cahiers du GRIF, n°1, 1973.
Le féminisme pour quoi faire ?

Tout comme le journal, le livre de poche est un outil utile dans la propagation d'une parole. Il est un type de publication dont la diffusion en masse sous-entend que la lecture se veut accessible. C'est-à-dire, que la lecture peut se faire, non seulement, partout : dans les transports, au bureau, chez soi, etc. Mais aussi que sa fabrication est faite de sorte à ce que les coûts soient réduits au strict minimum, ce qui explique son prix peu élevé. Ces deux éléments réunis font du journal et du livre de poche deux types de publications utilisés par le mouvement féministe.

C'est pour cela que les femmes du Mouvement de libération des femmes on choisit d'investir aussi le format de poche avec *Le livre de l'oppression des femmes*, publié en 1972 par Poche Club, Paris. Celles ayant participé à sa conception cherchaient un espace pour s'exprimer car parler de l'oppression, « ça n'avait pas l'air suffisamment sérieux.[15] » Ne se sentant pas écoutées, elles ont mis en place ce livre dans l'intention de partager des expériences, avec l'idée que d'autres femmes puissent se reconnaitre dans leurs écrits.

Après un avant-propos expliquant la fabrication, le concept du projet, on peut lire 118 sobriquets pour nommer une femme comme « les minettes » ou bien « les pots », suivis de témoignages. Je lis ces sobriquets comme la pointe d'ironie qu'on retrouve constamment dans le mouvement féministe. Ça me rappelle ce que disait Anne Zelensky du geste du 26 août 1970 : « Quelques petites femmes



qui vont mettre une petite gerbe de fleurs pour la femme du soldat inconnu, alors ça, je trouve que tout le féminisme est contenu là dedans. Tout… La dérision… C'est le petit David contre l'énorme Goliath.[16] »

Pour revenir à notre publication, celle-ci se découpe en chapitres comme « On apprend à être une vraie fille » ou bien « L'oppression est dans la tête ». Les écrits sont eux-mêmes chapeautés d'une phrase résumant le témoignage. Ces chapitres me suggèrent que je peux lire ces écrits, m'arrêter, reprendre plus tard, comme un journal. Mais surtout amorce une volonté de structuration dans leur discours qui sous cette forme parle au plus grand nombre.

Cathy Bernheim, Christine Delphy, Monique Wittig, Christiane Rochefort et de l'Américaine Namascar Shaktini déposent une gerbe pour la femme du soldat inconnu sous l'arc de Triomphe le 26 août 1970.

Il est intéressant de relever qu'à la fin de leur avant-propos, les femmes précisent dans une Nota Bene : « Nous n'avons pas parlé de l'avortement, ni de l'exploitation économique des femmes, sujets qui seront traités dans d'autres ouvrages. » Car, ce livre est publié à une époque où la question de l'avortement est très présente.

En effet, le 5 avril 1971 était publié par le Nouvel Observateur le Manifeste des 343 salopes[17] rédigé par De Beauvoir en faveur de l'avortement où 343 femmes dont Catherine Deneuve, Marguerite Duras, disent s'être fait avorté. Puis le 5 février 1973, est publié le Manifeste des médecins paru dans le Nouvel Observateur où ils revendiquent avoir pratiqué l'avortement clandestin.

Publication

Les baisées
les mal baisées
les bien baisées
le sexe
le sexe faible
les poules
les cocottes
les dondons
les dindes
les mères poules
les garçons manqués
les femmes-enfants
les femmes-femmes
les nounous
les pépées
les femmes-fleurs
les gonzesses
les gousses
les gnasses
les grognasses
les castratrices
les bégueules
les celles-là
les engrossées
les triquées
les foutues
les enfilées
les punaises
les vioques
les lentes-à-jouir
les puces
les petits lapins

les minettes
les bestioles
les beaux châssis
les rombières
les salopes
les sauterelles
les limées
une jolie femme fraîche jeune appétissante bien balancée bien roulée bien calandrée
un beau brin de fille
un joli petit bout de femme
les toutes seules (quand on est trois)
les chatouillées
les séduites
les abandonnées
les excitées
les nymphomanes
les passives
les pondeuses
les femmes à soldat
les celles qui ont le feu au cul
les femmes à hommes
les frigides
les pipelettes
les bavasses
les jules
les écervelées
les tire-lire
les tapineuses
les poulettes
les maquées
les bien roulées, les mal roulées
les grenouilles
les juments
les filles de joie
les gouines
les commères
les filles d'ève
les vierges
les catins
les putains
les filles perdues
les filles publiques
les femmes d'intérieur
les maîtresses de maison
les maîtresses
les bourgeoises
les moitiés
les biches
les chattes
les panthères
les effeuilleuses
les strip-teaseuses
les folles
les filles, les femmes, les nanas, de untel
les Madame Alain Dubous
les mémères
les acariâtres
les échauffées
les en chaleur
les pimbêches
les pétasses

les michetonneuses
les hétaïres
les couveuses
les traînées
les roulures
les entretenues
les courtisanes
les grues
les greluches
les filles-mères
les tonneaux
les bobonnes
les potiches
les pouffiasses
les dévoreuses
les femelles
les lapines
les reproductrices
les culs, les beaux culs, les culs bas, etc.
les croqueuses de diamants
les petits canards bleus blancs roses
les putes
les prostituées
les péripatéticiennes
les hystériques
les paranoïaques
les muses
les nénettes
les souris
les minettes
les mémés
les belles-mères
les mégères
les viragos
les hommasses
les femmelettes
les jupons
les égéries
les castrées
les bonnes
les bonnes femmes
les pots
les oies blanches
les bas-bleus
les ingénues
les laiderons
les houris
les barriques
les femmes faciles
les femmes de petite vertu
les enjôleuses
les femmes honnêtes et celles de mauvaise vie
les libres, et celles à prendre
les prises
les poules de haut vol
les mèragosses
les celles qui ont un polichinelle dans le tiroir
les pleines, en cloque
les délaissées
les saintes nitouches
les enfants de marie
les lolita, les zazie
les régulières

les mamans
les connasses
les connes
les trous
les boudins
les pisseuses
les gourdes
les marie-couche-toi-là
les vieilles filles
les mariées
les fiancées
les pucelles
les mômes
les pépées

les pétroleuses
les allumeuses
les suffragettes
les madelons
les majorettes
les dragons
les égéries
les madones
les excitantes
les bandantes
les matrices
les utérines
les celles du mouvement de libération des femmes

ON APPREND A ETRE UNE « VRAIE FILLE »

A sept ans, ma mère me parlait déjà de mariage.

Nous connaissions différentes familles dans lesquelles il y avait des jeunes garçons, et ces garçons avaient peut-être quinze ans, et elle me disait que peut-être plus tard je me marierais avec untel ou untel.

A neuf, dix ans, je commençais à être flattée à cette idée. Je ne sais pas quelle était la part de sexe, ou la part de besoin d'évasion, je crois que c'était surtout un immense besoin d'affection. Je n'ai pas beaucoup été aimée, ou très mal, ou pas du tout.

J'ai été élevée avec un frère de trois ans mon aîné.

Les jeux, d'abord sont différents et sont imposés à une fille ou un garçon.

J'ai des souvenirs d'enfance d'avoir été désolée de ne pas pouvoir me servir du train de mon frère, pas parce qu'il

Le manuel *Oui… nous avortons !* est publié en 1973 alors que l'avortement et sa pratique sont encore punis par la loi. Il s'assume comme manuel illégal et nous le rappelle dès la première page en montrant l'article 317 du code pénal sur les risques encourus pour les femmes qui avortent ainsi que les membres du corps médical qui s'adonnent à cette pratique.

Il tente de répondre à toutes les questions qu'une femme peut se poser autour de l'avortement, et cherche à montrer le besoin vital de ce manuel. L'ouvrage donne les clefs aux femmes pour se faire avorter sans risques, en passant par une liste d'adresse de médecins étrangers acceptant de pratiquer l'avortement avec les coûts précisés, puis une sensibilisation sur la contraception car « mieux vaut prévenir que guérir ». À la fin, en annexe, est rédigé le manifeste avec chiffres à l'appui et dossier médical des médecins.

Au sein de cet ouvrage les témoignages viennent apporter une touche personnelle en utilisant des codes de représentation propre à un état d'esprit pédagogique ou populaire.

Dès le début, on trouve un roman-photo, imprimé en violet, contrairement au reste du livre qui est en marron. Les couleurs choisies ne sont ni des dérivés du bleu, ni du rose qui ont tout deux une forte connotation. Ce roman-photo est mis en exergue sur le même plan que l'article de loi et le pourquoi de cet objet. Il fait office d'exemple, montre la difficulté de l'opération ainsi que ses risques.

Le public premier du manuel étant essentiellement constitué de femmes, il s'appuie avec ironie sur les codes d'un média populaire présent dans les revues féminines des années 70. On trouve par la suite, une partie qui explique l'usage, l'aspect et la fonction du matériel médical utilisé (spéculum, seringue, etc.). Quelques références formelles aux manuels médicaux spécialisés, sont faites à travers des estampes. Il s'agit de rendre accessible cette forme de vulgarisation sur la connaissance de l'acte médical qu'est l'avortement. Après cette double page, on trouve rapidement des schémas ressemblant à ceux qu'on retrouve dans des livres de sciences et vies de la terre pour collégiens. Ils sont très simplifiés, se veulent amusants, certainement pour dédramatiser le sujet.

La partie témoignage, bien qu'elle soit comprise au sein de ces explications et schémas, n'est accompagnée d'aucune illustration si on omet le dessin politique qui est à l'entrée du chapitre. Ces tranches de vies montrent la difficulté d'accès à l'avortement, son impact sur le moral et sa dangerosité s'il est pratiqué clandestinement. La lecture de ces expériences difficiles, les images mentales qu'on se fait en lisant, incitent à rendre cette opération accessible et gratuite. Les témoignages disent qu'il faut pouvoir avorter et dans de bonnes conditions.

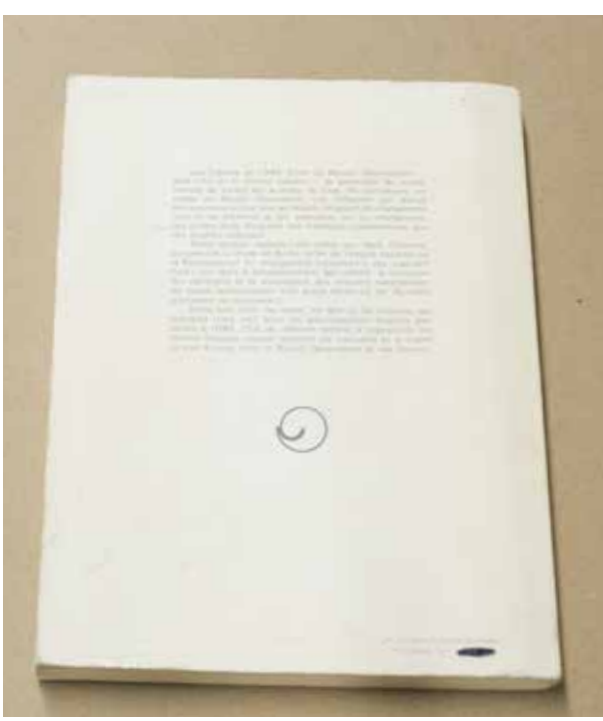
Oui… Nous avortons ! en s'assumant comme manuel, s'adresse d'abord aux femmes. Toutefois, on ne peut nier que l'aspect politique est omniprésent. Norman Potter dans l'introduction de « Qu'est-ce qu'un designer », « un livre de design aura beau prétendre ouvertement à l'objectivité, il ne pourra échapper aux considérations politiques.[18] » La recherche de cette neutralité formelle peut d'ailleurs être un outil politique. Dans le sens, où sa simplicité formelle s'adresse à tous et non pas un public spécifique

Par ailleurs, le livre blanc est un type de livre qui se veut justement politique et objectif. Car, le terme de « livre blanc » désigne un ensemble d'information objectives et factuelles pour sensibiliser un public et l'aider à prendre une décision. L'aspect politique est aussi très présent dans cette notion.

Le livre blanc de l'avortement est publié le 5 octobre 1971, par le Club de l'Obs, collection appartenant au Nouvel Observateur dans lequel est publié le manifeste des 343 salopes.

Le livre cherche à développer un argumentaire. Il reste sobre et efficace dans sa mise ne forme pour que le lecteur se focalise sur les arguments. Toutefois, il augmente la lecture du témoignage par le contexte dans lequel il s'inscrit. La deuxième partie du livre est composée de courriers des lecteurs qui sont des témoignages, car, comme le dit le Club de l'Obs « C'est peut-être là que les partisans de l'avortement sont sur le terrain le plus solide, le moins équivoque. ».

Les écrits sont classés par thèmes comme « Est-ce un



CODE PENAL — Art. 317
CODE DE SANTE PUBLIQUE — Art. 647

L'avortement, la provocation à l'avortement ou la propagande en faveur de cet acte tombent sous le coup de la loi pénale par les articles 1 et 2 de la loi du 31 juillet 1920, inclus dans l'article 647 du Code de la santé publique.

Les sanctions prévues pour la femme qui se fait avorter ou tente de le faire sont de six mois à deux ans d'emprisonnement et une amende de 360 F à 7 200 F. Pour une récidiviste, cinq à dix ans d'emprisonnement et 18 000 F à 72 000 F d'amende.

L'avorteur, membre du corps médical, outre la condamnation pénale, se verra interdire définitivement ou temporairement (cinq ans minimum) l'exercice de sa profession. Tous ceux qui auraient, directement ou indirectement, agi dans l'intention d'aider la femme ou l'avorteur sont considérés comme complices. Les peines prévues sont en principe les mêmes que pour le délit lui-même.

L'avortement à l'étranger (Suisse, Angleterre, Maroc, etc.) est classé comme un délit « contre les particuliers » et la poursuite doit être précédée d'une dénonciation officielle du pays dans lequel il a été perpétré. Pratiquement il est à 90 % sûr de l'impunité.

POURQUOI LE MANUEL DE L'AVORTEE ?

— Parce que, nous LES FEMMES, nous en avons assez que chaque année, 1 000 000 d'entre nous avortent dans la clandestinité, l'angoisse, la souffrance, et dans quelles conditions ?

— Parce que beaucoup d'entre nous meurent ou en portent les conséquences dans leur corps (stérilité-rein artificiel) et dans leur tête (frigidité-culpabilité, dépression).

Pourtant nous savons que l'avortement est un acte simple et sans danger quand il est pratiqué dans de bonnes conditions.

Toutes les statistiques venant des pays étrangers le prouvent :

UN AVORTEMENT EST AUSSI BENIN DANS LES 12 PREMIERES SEMAINES QU'UNE OPERATION DES AMYGDALES OU LA POSE D'UN STERILET.

Pourquoi alors toutes ces souffrances inutiles ?

Parce que la société et ses lois disposent de nous, de notre corps, et cela a assez duré.

C'est à nous de décider de mettre ou non un enfant au monde. Nous sommes les premières concernées dans notre corps et dans notre vie de tous les jours.

Alors il n'est plus question pour nous de nous taire. Nous voulons sortir de la clandestinité, de la honte et de l'humiliation.

Nous avons donc décidé de prendre en main nos problèmes, de nous informer et de diffuser cette information à toutes les femmes, à tous les hommes qui liront le manuel.

Ce manuel n'est qu'un premier pas. Nous voulons en effet, que tous ceux qui le désirent puissent bénéficier d'une information libre et complète en matière de sexualité, de contraception et de santé.

Connaitre son corps et le corps de l'autre, l'accepter

UN GRAND ENSEMBLE DANS LA BANLIEUE PARISIENNE...

HISTOIRE D'ANGES..

EN SORTANT DU SUPER-MARCHÉ AVEC SES DEUX ENFANTS JACQUELINE RENCONTRE LUCIENNE. ELLE SE CONFIE: ELLE N'A PAS LES MOYENS FINANCIERS D'ELEVER UN AUTRE ENFANT.

CHARGES

LOYER F3 ... 300F
TRAITE VOITURE ... 250F
TRAITE TÉLÉ ... 60F
EDF-GDF ... 80F

TOTAL CHARGES FIXES ... 690F

IL RESTE 790F AU MÉNAGE POUR VIVRE... SOIT 6F PAR PERSONNE ET PAR JOUR. IL FAUDRA PRENDRE UNE PRÉLÈVE SUR LES ... [illegible]

A LA M[illegible] EN ATTENDANT MAIS [illegible] INE PENSE A TOUT ÇA... [illegible] AU BUDGET !

A SON RETOUR, MARC EST TENDU, NE DIT RIEN, REGARDE LA TELÉ. IL A BEAUCOUP TRAVAILLÉ AUJOURD'HUI ; ELLE AIMERAIT BIEN LUI PARLER, POUVOIR LUI DIRE QU'ELLE EST ENCEINTE --- MAIS MARC A TANT DE SOUCIS --- JACQUELINE COMPREND QU'ELLE NE DIRA RIEN ---

AVEC LE PAIEMENT A CREDIT DE LA TELÉ, LA R4, LES FINS DE MOIS SONT DIFFICILES...

LE LENDEMAIN, APRÈS AVOIR CONFIÉ LES ENFANTS À UNE VOISINE, JACQUELINE SE REND, LE COEUR BATTANT, À L'ADRESSE INDIQUÉE PAR LUCIENNE.

MADAME DUSSIMAT EST DIRECTRICE

SON MARI ET D'AUTRES HOMMES SONT DANS LA SALLE À MANGER ... ELLE FAIT ENTRER JACQUELINE DANS LA CUISINE, S'ALLONGER SUR LA TABLE ...

Oui... Nous avortons !

Vous avez de l'argent, des relations, et vous êt aidée ; alors vous avez droit à l'avortement médical, se pratique ainsi :

En clinique ou dans le cabinet du docteur :

— sous anesthésie générale ;

— mise en place du spéculum en métal ;

SPÉCULUM

— pose de laminaire — 8 heures au lit (laminaires sorte de petit Tampax, c'est la tige d'une algu qui placée à l'intérieur du col, augmente de volum sous l'effet de l'humidité. Elle atteint en huit heur la largeur d'un gros cigare, obligeant le col à dilater ;

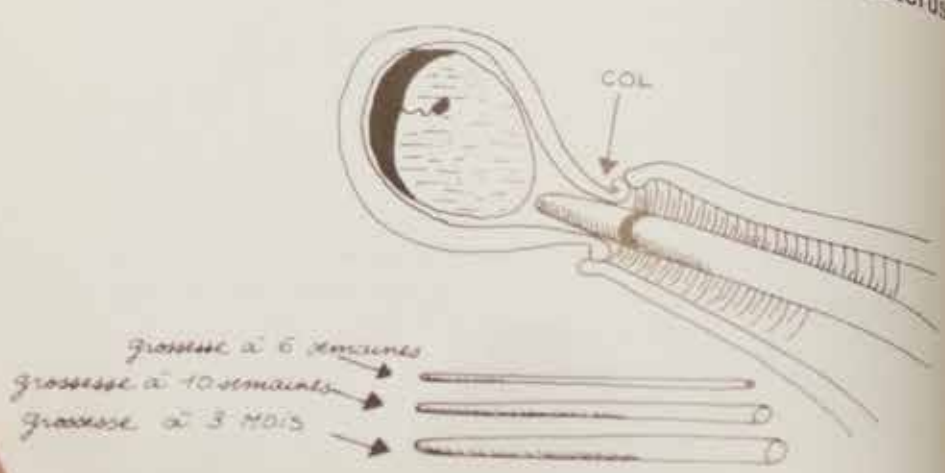
— ou pose de bougies (espèce de cigare en métal largeur croissante, pour dilater le col progressiv ment en quinze minutes) ;

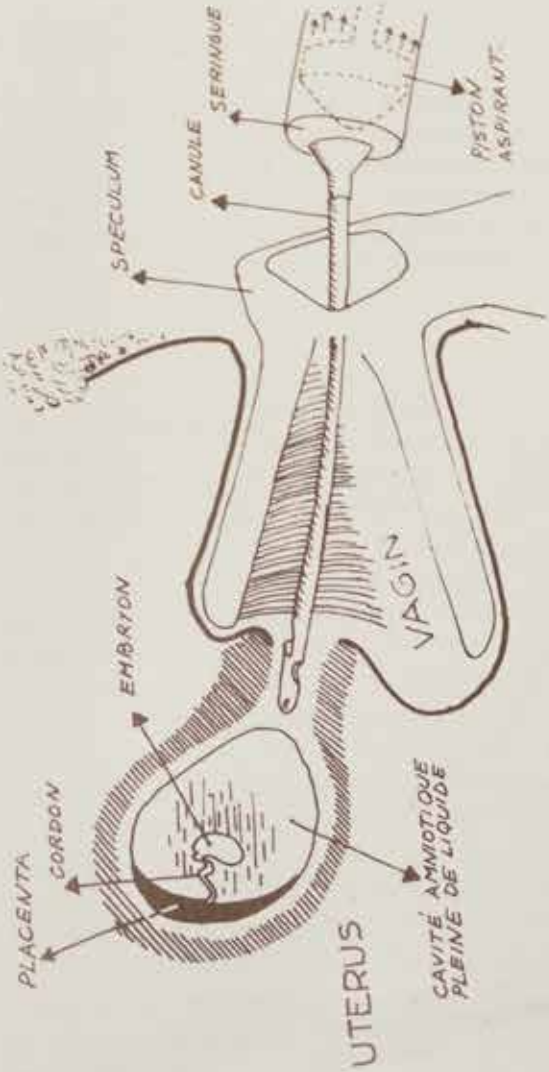
— curetage à l'aide d'une curette en métal qui, introduite dans l'utérus, déchire le sac contenant l'œuf, ramenant des débris de placenta, l'embryon et le sac.

Bilan de l'opération : 2 500 F à 3 000 F.

Vous n'avez pas les moyens, vous êtes isolée, qu'est-ce que vous pouvez faire ?

Plus de raclage avec une curette, mais une seringue à faire le vide, qui aspire doucement le contenu de l'utérus.




PLACENTA
CORDON
EMBRYON
UTERUS
CAVITÉ AMNIOTIQUE PLEINE DE LIQUIDE
VAGIN
SPECULUM
CANULE
SERINGUE
PISTON ASPIRANT

crime ? » ou bien « Le sort des enfants ». Chaque thème est introduit par un texte qui résume ce que l'on va trouver au sein de ce chapitre, une sorte de quatrième de couverture. Dans l'exemple du chapitre « Morales et religions », les auteurs expliquent que les lecteurs dans leurs lettres font part de « problèmes moraux » et que plusieurs d'entre eux « font même remarquer qu'avec la morale c'est la civilisation occidentale tout entière qui est menacée… » Les lecteurs dans ce chapitre craignent les répercutions de l'avortement sur la libération de la sexualité invitant à la débauche, mais aussi ils remettent en cause la vision de la femme car « c'est que l'avortement fait que les femmes ne sont plus forcées à être " généreuses ". » Toutefois, les rédacteurs du journal confrontent différents points de vue sur le sujet. Les témoignages sont un terrain de débat entre les lecteurs qui pourrait faire croire que l'ouvrage est objectif. Mais le choix des arguments révèle que ce n'est pas le cas. Eux-même affirment avoir conscience de cette influence en disant que « sur ce terrain même, les positions inverses l'emportent : on observe que l'avortement, rendant la femme moins dépendante de son partenaire, lui donne une nouvelle dignité morale. La femme ne sera plus un objet. »

Après ce chapitrage, sont présentés les extraits de lettres, titrés et signés des initiales de la personne et de la ville. Les titres résument l'argument que la personne expose. Cet ouvrage propose un montage des textes efficace. Les témoignages qui font office d'expériences humaines sont inclus dans un argumentaire rhétorique. Ils permettent au lecteurs de voir différentes opinions qui éclairent un point sur la question de l'avortement.

On pourrait croire que le lecteur se fait lui-même son avis en lisant ces arguments, cependant, le livre s'affirme clairement en faveur de l'avortement. Le témoignage s'inscrit dans une action politique et devient un outil de lutte.

Il donne dans la première partie la parole à des spécialistes, mais s'appuient aussi sur des sondages et des statistiques. Tandis que ces dernières cherchent à convaincre le lecteur, les témoignages viennent ici persuader le lecteur en véhiculant l'aspect humain, émotif, de l'expérience, Arlette Farge dit du témoignage : « Il demeure une espèce d'effet de réalité, très prégnant, un effet émotionnel, ce que Foucault appelait la stupeur ou l'effroi, deux mots qu'il aimait beaucoup manier, parce qu'il les ressentait. Et je pense que si nous les ressentons également, c'est parce que le témoignage suscite l'émotion, l'affect et l'intelligence.[19] »

Le témoignage s'insère dans ces objets comme un atout qui vient persuader le lecteur. Lui amener de l'émotion à laquelle le lecteur peut s'identifier. Tout argument simplement rationnel est incomplet sans sa touche de sensibilité.

Mais surtout on voit dans ces éditions que en fonction du

public qui est visé, la forme s'adapte. Ainsi, *Le torchon brûle* adopte une esthétique militante dirigée vers des femmes adoptant déjà l'idée tandis que *Le livre blanc de l'avortement* montre des formes plus classiques, voir institutionnelles pour parler au plus grand nombre.

« arrangée » seule ! La pensée qui m'obsédait le plus n'était ni le remords à l'égard de l'enfant que j'empêchais de vivre, ni, encore moins, ma « faute » envers la société : je suis suffisamment évoluée pour ne pas me reconnaître des « devoirs » de ce genre envers elle. Mais, ce qui m'angoissait, c'était l'idée du danger que je courais et qui aurait fait de mes enfants des orphelins et, cela, je ne peux vous le décrire.

Pour ma part, Ogino, méthode des températures, cape, diaphragme, tout a échoué. Seul le stérilet m'a délivrée de ce qui devenait pour moi une cause de traumatisme profond : dépression nerveuse, cycles menstruels qui s'allongeaient indéfiniment (45, 50, 60, 70 jours et plus) uniquement à cause de cette hantise. Je crois que j'aurais fini dans une maison de santé si le Planning familial, après quelques échecs, ne m'avait procuré enfin un moyen à peu près sûr. Et cet « à-peu-près » sera peut-être encore un jour la cause d'un nouvel « accident ».

Merci encore de mener cette campagne de libération non seulement de la femme mais des couples, car les hommes conscients et responsables se sentent autant concernés que leurs femmes.

Mme I.
Lyon

Je suis vengée...

Je signe, avec une joie éclatante, car je n'avais jamais pensé être vengée des souffrances infligées par ces profiteurs de misère humaine qui vous traitent comme du bétail et empochent une forte somme clandestinement. (Avortement à vif, dans un réduit, 100 000 anciens francs.)

M. B.
Alpes-Maritimes

Avortement libre !

Ma sœur étant morte des suites d'un avortement, ayant moi-même avorté dans l'épouvante, je réclame le libre accès aux moyens anticonceptionnels. Je réclame l'avortement libre.

M. B.
Paris

Je ne regrette rien

Bravo ! Pour votre article, pour votre campagne, pour la couverture du « Nouvel Observateur » de cette semaine, pour tout ce que vous allez entreprendre en faveur de l'avortement légal.

J'ai 23 ans. Un solide situation, je ne dépends de personne... Un médecin de ma famille m'a aidée. Ce fut coûteux, douloureux, mais rapide et heureusement sans conséquences.

Je ne regrette vraiment rien. Je n'ai pas honte de ce que j'ai fait. Pourtant, les seuls à qui je cacherai toujours la vérité sont mes parents. Je ne veux pas les heurter inutilement. C'est pourquoi je vous demanderai de ne pas publier mon nom.

X.
Paris

Je ne suis pas coupable

Je vous donne ma signature parce que, pour la première fois, il s'agit d'un mouvement selon mon cœur, qui attaque le problème comme il doit être attaqué.

Je me suis fait avorter trois fois seule... Je passe sur les affres de l'attente, les malaises, la peur de ne pas réussir et celle d'y laisser sa vie. En tout cas, je n'ai jamais ressenti le moindre sentiment de culpabilité ni d'indignité. Seule la peur du gendarme m'a empêchée de dire ce que j'avais fait, je l'avoue.

C. B.
Paris, XVe

Vidée de son sang

Je reconnais par la présente m'être fait avorter. Je reconnais avoir eu la chance de pouvoir le faire dans des conditions médicales et psychologiques très confortables (en France, 1 800 F).

Mais je reconnais aussi avoir été témoin de la mort d'une amie de vingt-six ans qui s'était avortée elle-même, faute d'argent. Cette jeune fille s'est fait ça toute seule, avec pour tout confort un W.C. sur le palier (dans le XVIIIe). Elle n'a pas voulu qu'on l'emmène à Lariboisière parce que, « *là, on y faisait des curetages à vif, en « questionnant » pour obtenir l'adresse* ». Elle a donc échoué dans une clinique de Saint-Denis un samedi après-midi, où, parce qu'elle était considérée comme une pestiférée par un personnel réduit, et *parce qu'elle n'était pas prise en charge par la Sécurité sociale*, on s'en est complètement désintéressé. Elle est morte le dimanche matin, vidée de son sang.

Elle adorait les enfants mais le « père » était marié et attendait que son fils unique ait quatorze ans — il en avait dix. L'enquête a révélé qu'il en avait un de six ans et que sa femme était enceinte du troisième... En tant qu'amie, j'ai été interrogée deux

embryon, droit de l'embryon à porter atteinte à la vie de la mère, droit de la mère à porter atteinte à la nouvelle vie qui se développe en elle. Nœud de problèmes infiniment complexes et douloureux que ne peut trancher la seule technique médicale, et dont la solution révèle la vision que l'on a du monde que l'on veut créer. Aussi est-il contradictoire, à mon sens, que des hommes de gauche, si justement préoccupés de la survie et de l'épanouissement total de l'homme, participent à une campagne d' « eugénisme » au nom d'une liberté individuelle et individualiste qui me semble être le masque noble de la facilité et du caprice. Hitler voulait créer une race « supérieure »; à lire certaines affirmations, on a l'impression que nos militantes de l'avortement libre veulent simplement ne pas déranger leur vie douillette.

Vous l'avez deviné, Monsieur le Directeur, j'appartiens à la catégorie ridicule des fossiles humanistes. J'avoue, à ma honte, être de plus en plus persuadé qu'on ne peut badiner avec le commandement qu'un certain Jésus nous a donné « sur la montagne » : « *Tu ne tueras point* ». Qui l'observe religieusement ? Peu d'hommes, c'est vrai. Et si l'on essayait ?

C. B.
Villemontais

Assassinats

Le nombre des assassinats commis dans nos pays va sans cesse croissant. Comme, dans tous les cas, ces gens ont raison, la société a tort de les culpabiliser et de les forcer à garder secrètes leurs entreprises. Au lieu donc d'empêcher d'assassiner en rond, il faut prendre des mesures pour mettre tout le monde en état d'assassiner plus proprement et sans remords traumatisants.

Enfin, quand vous aurez fini votre campagne pour l'avortement libre, je vous suggère d'en entreprendre une pour la vente libre des stupéfiants...

Je ne renouvellerai pas mon abonnement au « Nouvel Observateur ».

M. O.
Florenville (Belgique)

C'est un problème de date

La plupart de ceux qui considèrent l'avortement comme criminel sont influencés par le déchaînement des braillards qui hurlent à « l'assassinat », au « massacre des innocents », *en pré-*

sentant toujours l'affaire comme s'il s'agissait de « tuer des bébés » dûment constitués et prêts à vagir !

N'a-t-on pas vu un de ces malins écrire dans « le Monde » : « Quelle rage ont-elles de *tuer leurs bébés* », en se gardant bien de nous expliquer — quoiqu'il soit généticien — à partir de quel jour, quelle heure, quelle minute la jonction d'un spermatozoïde et d'un ovule constitue *positivement* un être humain !

M. J. O.
Paris

Code génétique et infanticide

« *Il n'y a techniquement aucune différence pour un généticien entre tuer un fœtus et tuer un adulte* » (Lejeune). Il est de fait que le code génétique est identique dans les premières cellules et dans cet assemblage de cellules diversifiées qui constitue l'adulte. Mais le « *techniquement* » ne manque pas de saveur. En fait, la mort *technique* est également identique et pour une amibe et pour un éléphant ! Le tout est de savoir *ce que l'on tue*.

Or dans les trémolos de mon confrère Chauchard[1] il se balbutie qu'un fœtus, c'est déjà un homme. Poursuivons : c'est donc uniquement le code génétique qui définit l'humanité ? J'aurais pensé que le très sage Dr Chauchard aurait au moins fait allusion aux instances de la conscience. Il accuse au contraire les freudiens (lui nommément ou un autre), qui d'après lui pensent qu'un embryon, un fœtus, une morula, sont capables de ressentir et de stocker des traces mnésiques, d'être les plus acharnés à détruire « les petits dieux ».

Mais, Dr Chauchard, mon confrère, personne jamais n'a été parmi les freudiens assez délirant pour imaginer qu'avant la formation du cerveau complet un être pouvait réagir du point de vue psychique. Concevez-vous une conversation téléphonée avant l'invention du téléphone ? Ce qui compte c'est le vécu, y compris le vécu que l'on a des souvenirs des autres. Allons, démasquez-vous ! Vous accusez les tenants de l'avortement libre d'infanticide. Je ne discuterai pas ce terme, il trahit en fait vos problèmes.

A cet acte d'avortement, nul ne sera obligé de se soumettre, ni la femme enceinte, ni le médecin consulté. C'est vous qui prétendez *interdire*, alors que vos adversaires réclament un *droit*.

Ici jaillit le vrai problème, celui de la santé en France. La

1. « Le Monde » du 7 avril 1971.

est infiniment plus grave que de décider que le moment n'est pas venu. Il est évident que tout acte de liberté, que ce soit anti-conception ou conception consentie, entraîne son cortège de conflits et de problèmes. Quand nous décidons, nous sommes responsables, et quand nous sommes responsables, nous connaissons l'angoisse. Or, j'aimerais qu'on fasse un jour un sondage parmi toutes les femmes qui ont eu des enfants et qui sont passées par l'expérience de l'avortement, pour savoir quelle est finalement l'expérience qui leur a posé le plus de problèmes : celle d'avoir donné la vie dans un monde que les enfants ont tant de mal à accepter, ou celle d'avoir évité de la donner par un acte librement choisi et consenti.

B. M.
Trois enfants, deux avortements
Ollioules

Contre la femme-objet

L'époque actuelle, où, dans tous les domaines, la compréhension se développe de plus en plus à tous les échelons et à tous les âges, ne pourra supporter encore longtemps que l'enfant soit le fruit du devoir, de la nécessité des rapports matrimoniaux, de l'habitude, ou — ce qui est pire — de l' « accident ».

Les familles nombreuses, sans compter les anormaux dont ils sont souvent issus, ne sont pas sources de richesses pour les pays prolifiques, bien au contraire.

Non, il ne faut plus que la femme soit le souffre-douleur sexuel, le réceptacle des spermatozoïdes, le ventre qui gémit à périodes bien déterminées et cela (souvent) sans pour autant que la nature, chez elle, soit satisfaite.

F. M.
Marseille

Sur la différence des sexes

Je m'occupe des loisirs d'enfants de neuf à dix ans, garçons et filles ; j'ai constaté que les *filles* n'ont aucunement le sentiment d'être « châtrées » et ne semblent souffrir d'aucun complexe d'infériorité par rapport à l'anatomie des garçons, d'autant moins qu'intellectuellement elles sont, à cet âge, plus mûres et plus éveillées.

Je ne dirai pas la même chose des *garçons*, dont la plupart des plaisanteries tournent autour de cet appendice dont ils semblent, eux, bien embarrassés ; ce petit robinet qu'ils trouvent

ridicule (les filles aussi !) les gênerait plutôt. Cette gêne subsistera, je pense, jusqu'au jour où, prenant pied dans la société et la culture mâles, ils apprendront, *stupéfaits mais délivrés*, que le phallus est l'axe du monde, et que, puisque la fille n'en a pas, c'est elle qui est ratée (pourront commencer alors les plaisanteries au sujet du sexe féminin qui meublent les conversations des adolescents et, plus tard, ... des hommes).

Malgré cela subsistera en eux cette gêne en face du sexe, gêne bien connue des éducateurs, qui constatent combien les pères répugnent à parler de « la chose » à leurs enfants, et combien les hommes, par un phénomène de pudeur inversée, ne peuvent parler de la sexualité qu'en termes orduriers.

De plus, l'homme n'aura de cesse de *se prouver* que son sexe est vraiment le premier, le meilleur des deux ; c'est pourquoi il fréquentera les lieux où le sexe féminin est dévalorisé, souillé : les sex-shops, les bordels, le cinéma porno, etc.

La femme, en revanche, ignorant ces affres masculines, abordera avec simplicité la question de l'éducation sexuelle avec ses enfants, conservant toutefois une pudeur positive faite de respect du corps, de respect de l'amour, et de respect de la vie (dont elle connaît le prix).

Mme L.
Lyon

Tout le monde d'accord

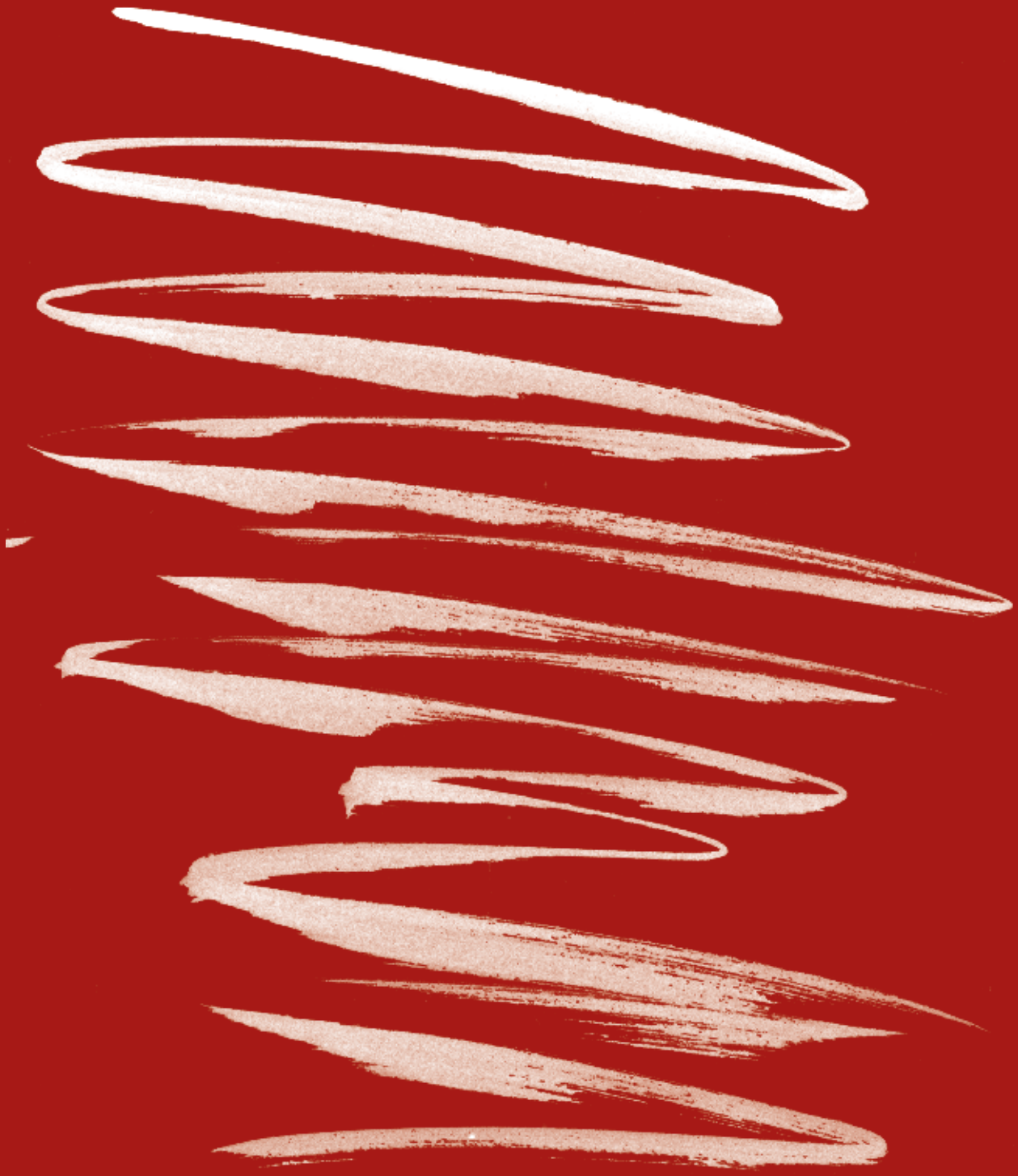
Est-ce cela, la libération de la femme ? Le droit de monter quatre fois l'an sur la table d'opération ? Très peu pour moi.

Combien je préfère à ces odeurs d'hôpital le grouillement des communautés de *hippies* où l'enfant est pris en charge par toute la communauté et où « *libre disposition du corps* » et « *respect de la vie humaine* » sont conciliés !

Mme F. T.
Alès

Une lettre de l'abbé Marc Oraison

Mon grand-père maternel, médecin de la marine à l'articulation du Second Empire et de la IIIe République, évoquait paraît-il le curieux comportement d'un amiral, à l'époque fort connu. Du moins, ce qu'on en disait dans la Marine... Traditionnel et austère, ce respectable personnage, quand il envisageait d'engager une action sexuelle avec Madame, se mettait d'abord au pied du lit, revêtu d'une chemise de nuit qu'on imagine à brandebourgs, faisait un grand signe de croix et déclarait — sans



« Cause toujours

Ou de la nécessité des groupes de parole (groupes de prise conscience, ou d'expériences personnelles)

On a commencé notre travail en se parlant, en prenant des notes. Puis on a groupé nos idées, pour faire un article cohérent, sans répétition, sans oubli… On n'y arrivait pas. alors on a décidé d'écrire chacune, en roue libre, un papier, puis d'en discuter ensemble mais sans chercher à les grouper. On a quand même l'impression qu'ils forment un tout. »

Brut

Fernand Baudin dans l'article « Typographie : évolution et révolution » précise que « le simple fait de vouloir coucher sa pensée par écrit ou, mieux encore, de la répandre par l'impression, implique bien plus que l'action physique de prendre une plume, de l'encre, du papier, une machine à écrire, etc. Cela affecte tout le train de la pensée.[20] » Si l'écriture en soit implique déjà une forme d'édition, la place du graphiste est importante. La retranscription du témoignage peut impliquer des choix graphiques et éditoriaux. Faut-il conserver la parole dans son ensemble sans la modifier ? Ou faut-il au contraire sélectionner les phrases qui paraissent les plus cohérentes ? Dans ce cas quel type de phrase ? Qu'est-ce qui est cohérent ? Le témoignage est d'abord une pensée, puis une parole qui est retranscrite ou interprétée. Le témoignage, que j'appelle « brut » est respecté dans son ensemble, presque recopié mot pour mot. Au niveau de ce que je qualifie d'interprétation d'un témoignage, je distingue deux types. Le premier est de mettre en forme, ce qui l'inscrit dans un contexte différent. Le deuxième type d'interprétation implique un montage au sein du témoignage, une modification, qui ne donne au lecteur que certaines clefs qui influencent sa lecture. Le témoignage brut entraine une non prise en charge de celle-ci.

On retrouve des témoignages brut dans *Livre de l'oppression des femmes*, *Oui… Nous avortons !* et *Le torchon brûle*. Il n'y a pas de sélection dans la parole, ce qui donne des styles de langages très différents.

L'interprétation

Le graphiste à sa place en tant qu'interprète. Fernand Baudin dans « Typographie : évolution et révolution » appuie cette idée que « tous les éléments de la présentation matérielle, extérieure, et pas seulement la mise en page typographique, affectent l'intelligibilité, la lisibilité et la portée d'un message quelconque.[21] » Le témoignage peut être compris dans un ensemble. Jean-Norton Cru opère de la même façon en étudiant des journaux, des lettres et des romans sans distinction de statut. Les écrits qu'il étudie sont triés par thèmes mais aucun ne prend le pas sur l'autre.

Tout ce qui gravite autour du texte écrit par l'auteur, les choix d'écriture, les illustrations donnent une autre lecture. Il y a une orientation du lecteur de par ces choix d'édition.

Le livre de l'oppression des femmes, commence par poser cette question en intégrant des publicités, extraits d'articles et extraits de citations qui les révoltent. De plus, sont mis en exergue des extraits de phrases qui incitent les femmes à se taire, des sortes de réponses que pourrait avoir un homme en lisant ces textes. C'est un faux dialogue qui se met en place entre ces femmes qui témoignent

et la façon dont le livre peut-être reçu. Cela montre qu'elles sont conscientes des réactions que cela peut engendrer.

Le torchon brûle pose aussi cette question du choix de la mise en forme. Car, comme je le mentionnait plus haut, le témoignage est brut, respecté dans sa parole, qui reste telle quelle. Les femmes précisent dans l'éditorial du journal n°5 qu'elles conçoivent celui-ci comme une espace de parole et que les articles posés puissent être modifiés « avec les filles qui les avaient écrits ». Elles ne font pas les choix à la place de l'auteure mais avec celle-ci.

Toutefois, tout ce qui gravite autour laisse place à une interprétation. Les choix typographiques, les illustrations associées, le choix des titres, donc le contexte veut orienter le lecteur vers la cause qu'elles défendent avec ardeur.

Le livre blanc de l'avortement comme *Oui… Nous avortons !*, insère ses témoignages dans un contexte social et un contexte d'écriture. On lit donc ces écrits avec un certain regard, sous une influence.

En plus de cela, *Le livre blanc de l'avortement* applique un tri dans les lettres de témoignage de lecteurs reçues mais aussi au sein de chaque lettre en ne citant que les arguments les plus développés par le lecteur. Ils précisent que « l'important n'est pas de collectionner, prises une à une et dans toutes leurs nuances, les opinions de tous les lecteurs et de toutes les lectrices ». Le témoignage est considéré comme un outil qui peut faire valoir un argument.

Les plateformes actuelles

À ce stade, il est intéressant de se poser la question : comment transposer ces choix éditoriaux des années 70 sur des plateformes actuelles qui sont de nouveaux espaces d'édition ?

L'espace de parole mis en place par Twitter est ambigu. Twitter propose un espace où n'importe quelle personne, peu importe son statut ou sa localisation dans le monde, peut s'exprimer librement et instantanément en public. La plateforme n'émet que peu de contrôle sur ce qui est mis en ligne par les internautes. Ils se réservent toutefois, le droit d'appliquer une censure sur les contenus qui constituent une violation de droits d'auteur, de marques de commerce, une usurpation d'identité, une conduite illicite ou un harcèlement. Évidemment, ces conditions restent très vagues, mais dans les faits, peu de contenu est supprimé. Ainsi, la parole des utilisateurs reste brut.

La plateforme ne propose pas de classement, ce sont les utilisateurs qui, à travers les hashtags, trient, classent et catégorisent les informations. Les internautes sont libres de publier n'importe quelle photographie ou tout ce qui d'ordre textuel.

maso, qui sera même de droite, une certaine allure, une certaine distinction. A tous les coups, c'est physique, c'est ce que je repère comme séduisant.
...

Moi, je sais qu'à chaque fois que je me retrouve seule avec un type, je reproduis des conduites bien apprises et bien ancrées : écoute attentive, patiente, soumission — lui laisser toute initiative car je n'arrive pas à en prendre moi-même. Et je suis (lucidement) la femme, ce qui ne me demande pas d'efforts. Mais j'établis d'avance des rapports qui ne vont pas me satisfaire avec ce garçon.

Ou j'essaie de sortir de là, je me domine, et n'étant plus « naturelle » je deviens agressive avec celui qui a déclenché mon propre conflit ; et j'entre dans un autre type de rapport qui ne me convient pas non plus.

Aujourd'hui, il m'est impossible d'être bien, décontractée avec un type.

COUPABLE A L'AVANCE

La chose la plus abominable que j'aie connue c'est cet avortement de cinq mois et demi. D'abord parce que c'était un mec que j'aimais terriblement, avec qui je vivais depuis deux, trois ans qui, tout de suite, dès qu'il l'a appris, dans la demi-heure, a pris sa brosse à dents et est parti.

Moi, bleue de peur quand je lui ai annoncé. Ça faisait trois mois. Ça passait pas. A tous les coups je me disais : « Bon, ben maintenant, je vais lui dire... après les radis... et s'il me parle de ça, je lui dirai après le fromage... ben non, puisqu'on a rendez-vous avec des amis, je lui dirai après... je vais lui dire en vacances... je vais lui dire dans la voiture. » Bon. Ben quand je lui ai annoncé ça, il s'est tiré. Il a pris sa brosse à dents et ses bouquins les plus précieux.

Je me suis retrouvée toute con. J'étais complètement paumée, mais complètement paumée.

Quand tu vois quelqu'un qui se débine, que ce soit parce que tu attends un gosse... ou autre chose, une tuile, un pépin... ça pourrait ne pas être une tuile, on pourrait envisager la chose autrement... que l'autre envisage ça comme un pépin monumental et que parce que c'est un pépin il se tire comme un malpropre et te laisse toute seule : ça c'est vraiment la catastrophe absolue, quoi !

Et puis personne pour t'aider. Ça a été ma première expérience. Je pense aussi que ça vous marque pour beaucoup de choses. Ça vous donne de très mauvais réflexes, par exemple. Cette réaction vis-à-vis de toi te laisse dans une chose affreuse. Tu as une réaction d'espèce de minorité opprimée. Tu tends l'échine et tu attires les catastrophes sur toi, littéralement. C'est devenu pour toi le symbole de quelque chose qui n'est pas bon à annoncer. En disant ça, c'est pas du tout une joie, c'est pas un bonheur. Tu tends le dos. T'es faible. T'as peur. T'as la trouille. Alors t'es faible, alors t'as la trouille, alors t'as peur, *alors t'es la plus faible quoi.*

J'étais presque coupable. Non seulement ça, mais j'étais *coupable à l'avance.*

mère faisait son droit. Elle a la moitié de son doctorat. Si elle reprenait du boulot à l'heure actuelle, elle pourrait faire un truc comme secrétaire de direction. Bon. Mon père a dit qu'il n'était pas question qu'elle travaille, parce que forcément elle dépendrait d'un autre mec, donc qu'elle serait la putain d'un autre mec si elle travaillait. Du coup, elle fait de l'Action catholique. Pour avoir son petit truc à elle. Parce que mon père s'imagine, que du moment qu'on est dans la même pièce avec un homme, on se fait sauter dessus. On n'a le droit de toucher que le mec avec qui on va se marier.

ANDRE SOUBIRAN

Dans de trop nombreux cas la femme qui travaille cesse d'être femme dans la pleine acceptation du terme ; elle devient un être ambisexué qui, désormais, dispose de beaucoup moins de temps pour s'occuper de ses devoirs traditionnels : la famille ou la séduction suivant les caractères.

(Lettre ouverte à une femme d'aujourd'hui, page 140.)

On a la trouille que le gagne-pain foute le camp avec une autre. Eh ! il s'agit pas qu'il se cavale et qu'il vous laisse à cinquante ans. Faut le tenir, jusqu'à la fin. Tiens donc, c'est bien joli mais si vous n'êtes plus là, il va se prendre une petite nana toute jeune et puis. Hein !

Alors, faut le défendre son bifsteak. C'est que quand on arrive à cinquante ans, qu'on n'a jamais rien fait, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? J'ai aucun diplôme. Qui est-ce qui voudra de moi ? Pas possible.

Madame Georges Pompidou
Madame la Colonelle
Monsieur Marie Curie...

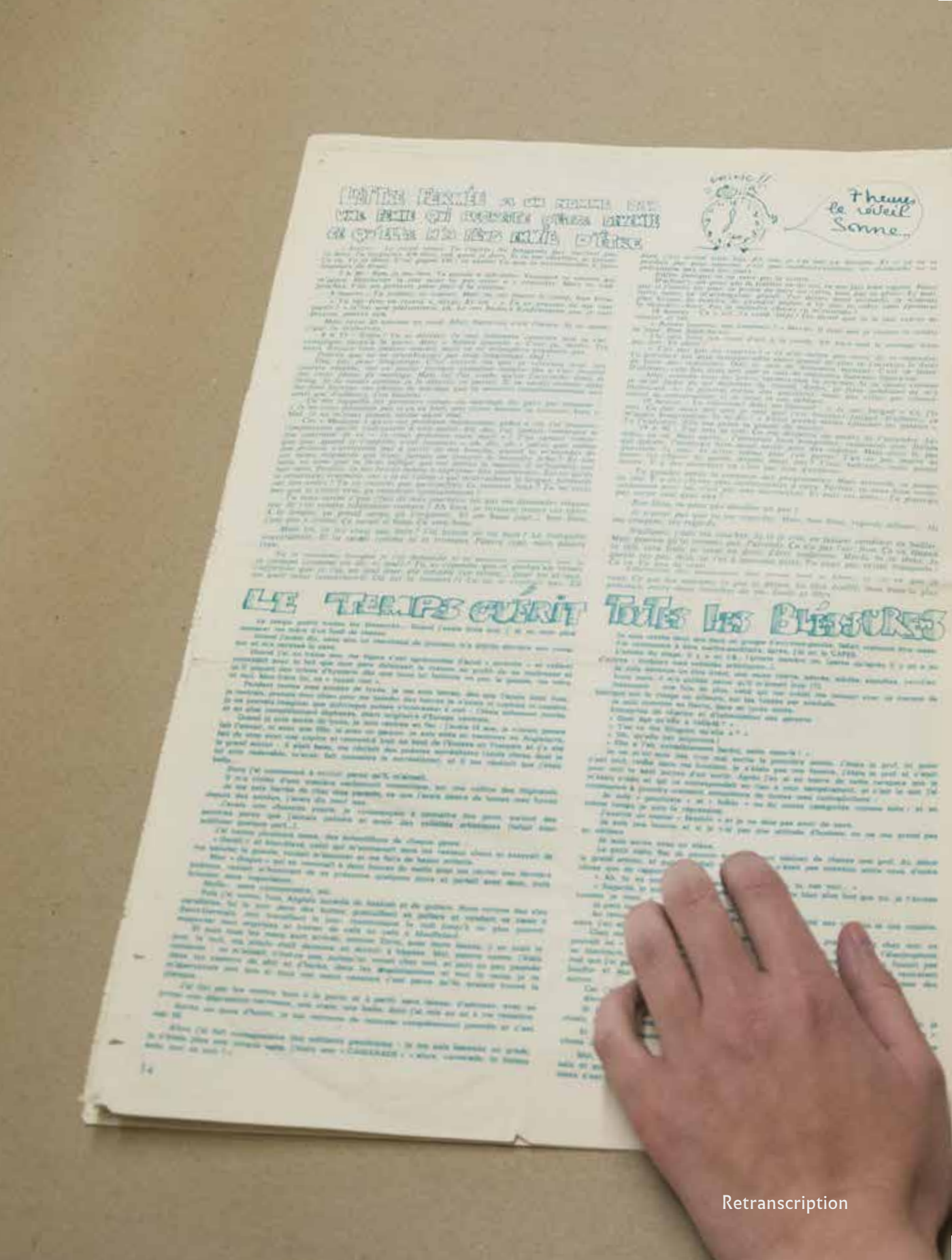
Spéciale Dernière
Une femme mariée peut-elle sortir seule le soir?

Spéciale Dernière (6 novembre 1971).

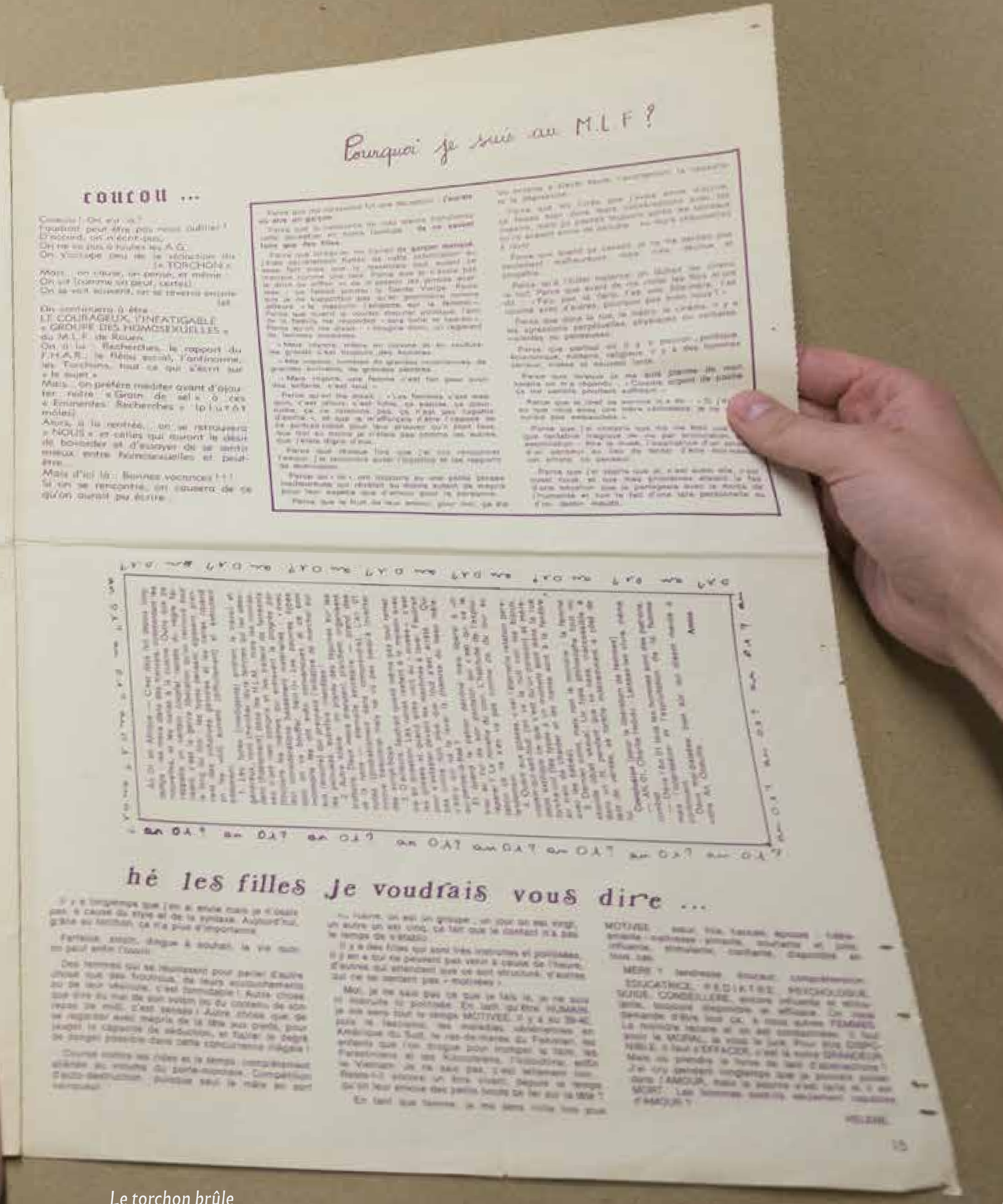
Je suis fille de flic. Mon père est commissaire-adjoint. C'est quelqu'un. Pour être plus refoulé, c'est pas possible. Chez moi on ne parlait de rien, pas de sexualité, ça n'existait pas. Quand y avait des gens qui s'embrassaient à la télévision, mon père se ruait sur le poste. Enfin il a des réactions violentes, très démentes, à tout ce qui ressemble même de loin à la sexualité.

Alors, il était absolument pas question de ça. Chez moi c'était le viol psychologique permanent, c'est-à-dire que je me suis aperçue un peu tard qu'il me collait un peu trop aux talons pour que ce soit naturel. Il était amoureux de moi, mais d'une façon très refoulée. Il fouillait mon courrier, il ouvrait mes lettres, il ne me les donnait pas, enfin je ne pouvais avoir aucun contact avec l'extérieur.

Tout ce que je faisais, mon emploi du temps, était minuté, chronométré même. Mon père me faisait des filatures, me suivait. Les amies que j'ai eues, il fallait qu'elles viennent chez moi, elles étaient regardées sous tous les angles, critiquées, alors je pouvais pas avoir d'amies. Y en avait une qui avait été agréée, à laquelle je tenais beaucoup, et un jour ils m'ont surprise assise sur les genoux de cette fille. Je l'aimais beaucoup, on flirtait ensemble. A ce moment-là, ma mère m'a interdit de la voir. Alors on a fait une fugue. On avait quinze ans. Un jour, au lieu d'aller au lycée, j'ai foutu deux



Retranscription

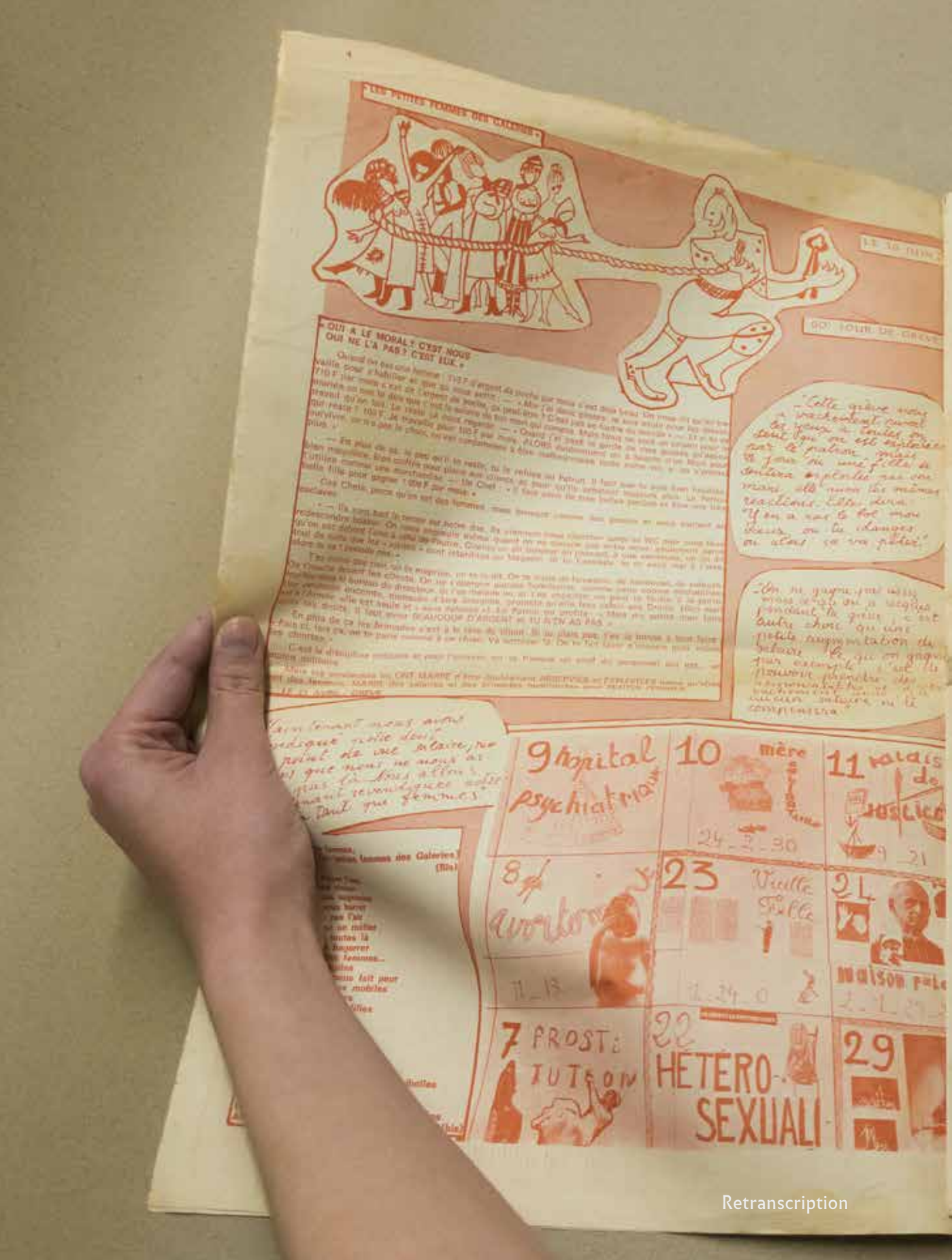


Pourquoi je suis au M.L.F ?

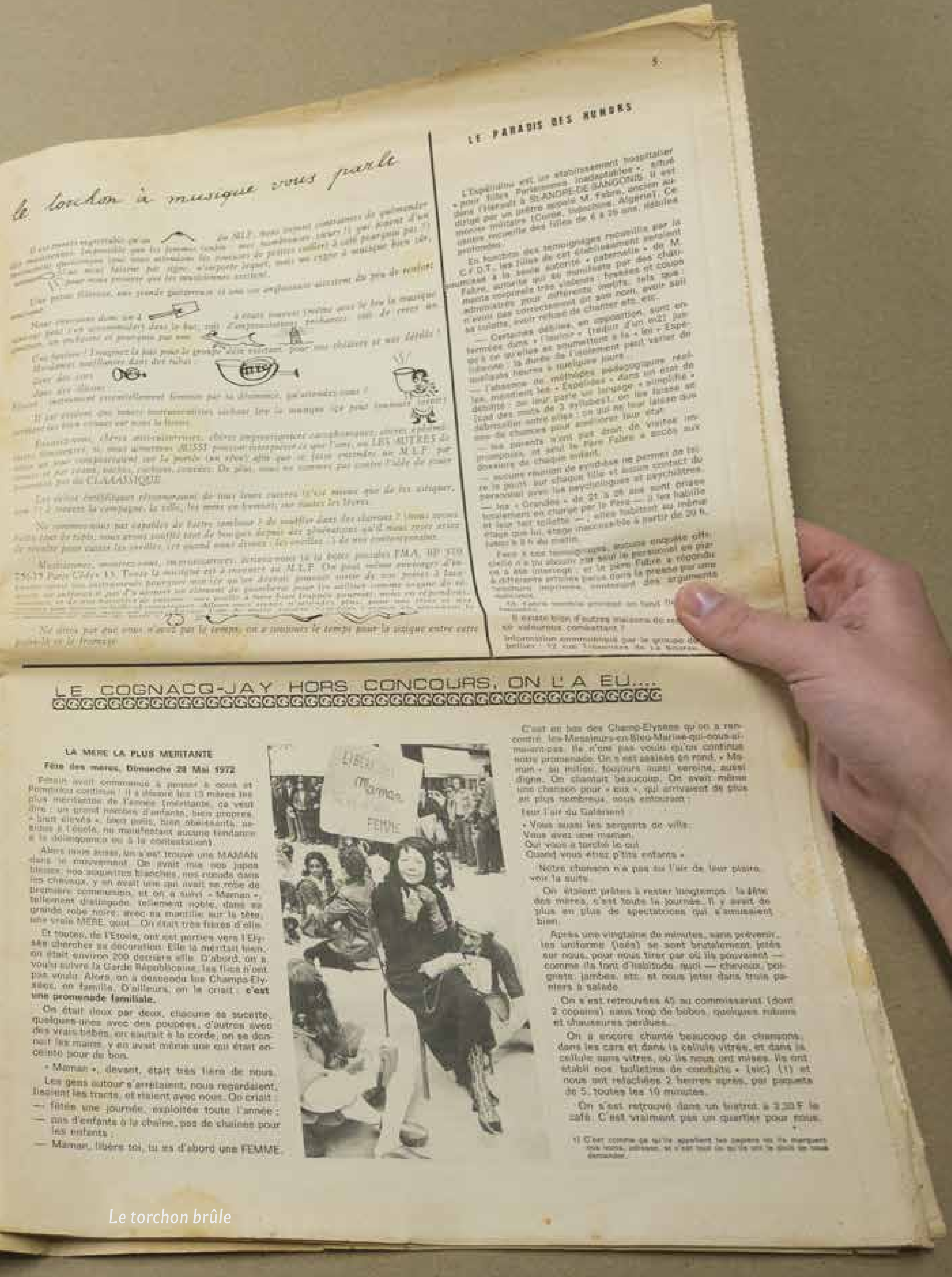
coucou ...

hé les filles je voudrais vous dire ...

Le torchon brûle



Retranscription



le torchon à musique vous parle

LE COGNACQ-JAY HORS CONCOURS, ON L'A EU....

LA MERE LA PLUS MERITANTE

Fête des mères, Dimanche 28 Mai 1972

Pétain avait commencé à penser à nous et Pompidou continue : il a désigné les 13 mères les plus méritantes de l'année (méritante, ça veut dire : un grand nombre d'enfants, bien propres, « bien élevés », bien polis, bien obéissants, assidus à l'école, ne manifestant aucune tendance à la délinquance ou à la contestation).

Alors nous aussi, on s'est trouvé une MAMAN dans le mouvement. On avait mis nos jupes blanches, nos socquettes blanches, nos rubans dans les cheveux, y en avait une qui avait sa robe de première communion, et on a suivi « Maman », tellement distinguée, tellement noble, dans sa grande robe noire, avec sa mantille sur la tête, une vraie MERE, quoi... On était très fières d'elle.

Et toutes, de l'Etoile, on est parties vers l'Elysée chercher sa décoration. Elle la méritait bien, on était environ 200 derrière elle. D'abord, on a voulu suivre la Garde Républicaine, les flics n'ont pas voulu. Alors, on a descendu les Champs-Elysées, en famille. D'ailleurs, on le criait : **c'est une promenade familiale.**

On était deux par deux, chacune sa sucette, quelques-unes avec des poupées, d'autres avec des vrais bébés, on sautait à la corde, on se donnait les mains, y en avait même une qui était enceinte pour de bon.

« Maman », devant, était très fière de nous.

Les gens autour s'arrêtaient, nous regardaient, lisaient les tracts, et riaient avec nous. On criait :

— fêtée une journée, exploitée toute l'année ;
— pas d'enfants à la chaîne, pas de chaînes pour les enfants ;
— Maman, libère toi, tu es d'abord une FEMME.

C'est en bas des Champs-Elysées qu'on a rencontré les-Messieurs-en-Bleu-Marine-qui-nous-aiment-pas. Ils n'ont pas voulu qu'on continue notre promenade. On s'est assises en rond, « Maman » au milieu, toujours aussi sereine, aussi digne. On chantait beaucoup. On avait même une chanson pour « eux », qui arrivaient de plus en plus nombreux, nous entourant :

(sur l'air du Galérien)

« Vous aussi les sergents de ville
Vous avez une maman
Qui vous a torché le cul
Quand vous étiez p'tits enfants »

Notre chanson n'a pas eu l'air de leur plaire, voir la suite.

On étaient prêtes à rester longtemps : la fête des mères, c'est toute la journée. Il y avait de plus en plus de spectatrices qui s'amusaient bien.

Après une vingtaine de minutes, sans prévenir, les uniforme (isés) se sont brutalement jetés sur nous, pour nous tirer par où ils pouvaient — comme ils font d'habitude aussi — cheveux, poignets, jambes, etc. et nous jeter dans trois paniers à salade.

On s'est retrouvées 45 au commissariat (dont 2 copains) sans trop de bobos, quelques robes et chaussures perdues.

On a encore chanté beaucoup de chansons, dans les cars et dans la cellule vitrée, et dans la cellule sans vitres, où ils nous ont mises. Ils ont établi nos « bulletins de conduite » (sic) (1) et nous ont relâchées 2 heures après, par paquets de 5, toutes les 10 minutes.

On s'est retrouvé dans un bistrot à 3,30 F le café. C'est vraiment pas un quartier pour nous.

---

1) C'est comme ça qu'ils appellent les papiers où ils marquent nos noms, adresse, [illegible] ce qu'ils ont le droit de nous demander.

Le torchon brûle

Retranscription

COMMENT ET POURQUOI LA MUTU

????

LA CLIENTELE DES MEDECINS

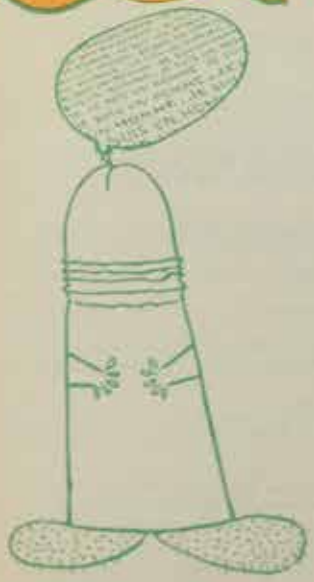
Le torchon brûle

Une Vie de femme à la Campagne

Retranscription

mère Celibataire

Atlasse portant le Monde



Catherine Deneuve

dans "Elle"

dans les femmes qui veulent se libérer sont moches et malheureuses parce que Celibataires et sans enfants !!!

Le torchon brûle

Toutefois, twitter met en place une contrainte, chaque texte ne doit pas dépasser 280 caractères. Le message est court, incisif, donc rapide à lire.

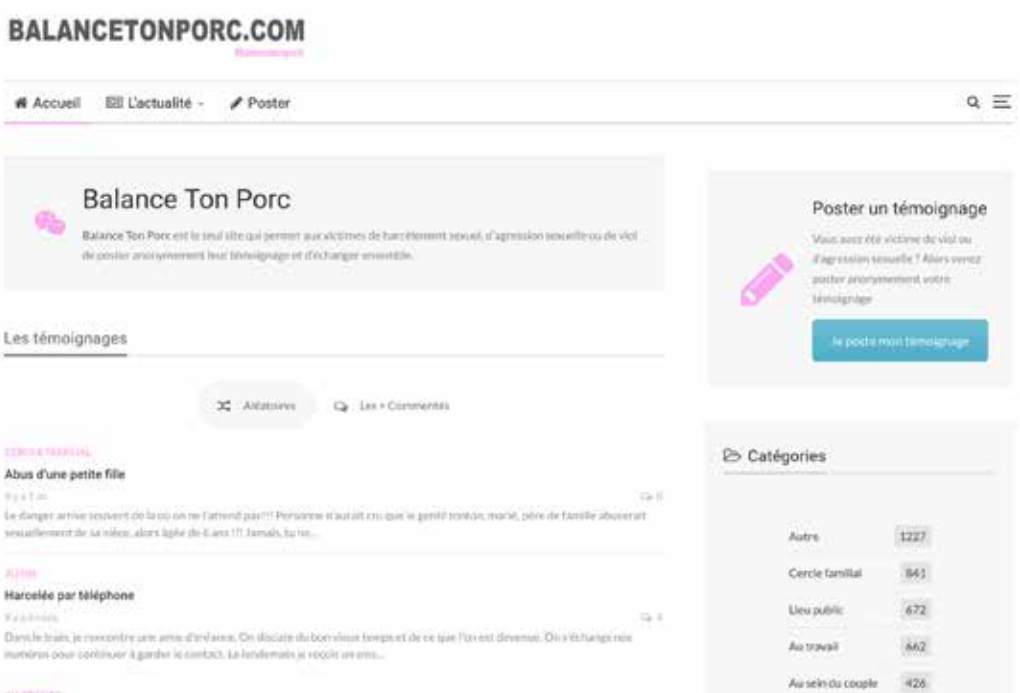
C'est cette contrainte qui à amené la création du site < balancetonporc.com >. Il a été mis en place parce qu'ils considéraient qu'un témoignage ne pouvait pas se résumer en 280 caractères. Contrairement à Twitter dont les contenus sont hétérogènes, c'est un site spécialement conçu pour recueillir et publier des témoignages de victimes de violences morales ou physiques à caractère sexuel.

Il propose une catégorisation par *tag* ou par situation comme « Cercle familial » ou bien « Milieu médical ». Il propose aussi de classer par témoignages les plus commentés ou de façon aléatoire. Ce n'est pas seulement un outil pour publier, se décharger d'émotions, mais obtenir des réactions.

C'est le même principe que le *Livre de l'oppression des femmes* qui cherche à obtenir des réponses. Les deux installent un dialogue.

La *Carte participative du harcèlement de rue à Toulouse* conserve aussi le texte brut. C'est un outil qui propose une carte interactive recensant des témoignages de cas de harcèlement sexuel en les géolocalisant sur Toulouse avec Google Maps.

Le site présente un menu avec plusieurs onglet. La page d'accueil « Bienvenue » présente le projet, une charte avec les valeurs du site, ainsi que la carte sur laquelle nous pouvons naviguer. Un



autre onglet « protection légale des témoignages » présente tout l'aspect législatif qu'implique le fait de déposer des témoignages. Notamment, les droits d'auteur, de réutilisation, etc. Ils proposent aussi un onglet permettant de les contacter, puis les ressources du site expliquant la définition du harcèlement, la punition mis en place par la loi de tels agissements, la protection des témoins et les droits du site par rapport aux témoignages déposés. La Carte du harcèlement de Toulouse pousse la question de « briser le silence ». Les administrateurs, tout comme *Oui… Nous avortons !*, cherchent un changement par l'état : « Le but est ici de montrer la violence de genre quotidienne et "habituelle" vécue par les toulousains.es dans l'espace public. » Le site à pour vocation « de susciter une prise de conscience à tous niveaux de la société afin que les victimes n'aient plus peur ou honte. » Pour cela, le site possède une rubrique qui explique le harcèlement au niveau légal, mais explique également les droits et la protection mise en place du témoin par rapport à sa déposition.

Le site < balancetonporc.com > fait une classification et la carte du harcèlement une spacialisation des témoignages. C'est là que peut intervenir le graphiste en hiérarchisant les informations.

Le graphiste interprète le témoignage pour le redonner à lire au public. C'est son rôle de donner à lire, de fluidifier le tout en hiérarchisant les informations. Il va donc mettre en place un filtre et

CARTE PARTICIPATIVE DU HARCÈLEMENT DE RUE À TOULOUSE

BIENVENUE,

PROTECTION LÉGALE DES TÉMOIGNAGES

NOUS CONTACTER

RESSOURCES

Protection légale des témoignages

Comme précisé sur la page d'accueil, **la reprise complète ou partielle du contenu de ce site, y compris des témoignages, est interdite et illégale**.

Premièrement, contrairement à une pensée répandue, ce n'est pas parce qu'un contenu est accessible publiquement en ligne que celui-ci est réutilisable légalement. Il est complètement erroné de lier accessibilité publique et disponibilité légale.

Exemple : ce n'est pas parce qu'un travail littéraire, un article, une oeuvre est disponible en ligne qu'on peut la diffuser légalement, d'autant plus dans un cadre commercial (comme celui d'un journal).

Deuxièmement, comme mentionné sur le site :

- *« Le contenu de ce site est propriété intellectuelle intégrale des administrateur.rice.s de ce site. Toute utilisation de ce contenu sans l'autorisation écrite de celles.eux-ci est interdite et illégale. »*
- *« En participant vous concédez les droits sur ce témoignage aux administrateur.rice.s de HRT. Ces données sont susceptibles d'être utilisées pour des projets de recherches par les administrateur.rice.s. »*

Or au vu des dispositions légales du code de la propriété intellectuelle (dont les articles L111-1 à L112-4 relatifs à la nature du droit d'auteur et œuvres protégées, articles L331-1 à L331-4 sur les atteintes au droit d'auteur et droits voisins et les articles L335-1 à L335-10 sur les sanctions) ainsi qu'au droit des contrats :

- L'utilisation de ce contenu va contre mention de l'utilisation possible pour des projets de recherche sur le site, et donc contre le droit des contrats écrits car les utilisateur.rices acceptant de concéder leur droits se conforment aux droits des contrats dans ce cas.
- Le droit d'auteur selon l'article L111 confère au témoignant les droits moraux de divulgation que patrimoniaux en terme de publication. Le site en ayant rétrocession de ces droits n'obtient que le droit patrimonial (donc d'utilisation), mais pas de droit moral qui lui est inaliénable (nous ne

CHARTE DE VALEUR HRT

Le but de ce projet n'est pas :
– De dénoncer certains quartiers
– De dénoncer certaines personnes – tout témoignage contenant un nom ne sera pas publié
– Un lieu de conflit – tout propos raciste, sexiste, transphobe, validiste, biphobe ou homophobe sera supprimé

Ce projet vous garantit :
– L'anonymat
– La tolérance – tout commentaire insultant à l'encontre d'un témoignage sera supprimé
– L'inclusion – tous les cas de harcèlement seront pris en compte que vous soyez femme, homme, trans, bi, gay, lesbienne etc.

Les témoignages doivent concerner des cas de harcèlement de rue entendus comme tout comportement à caractère sexuel (commentaires, sifflements, gestes, attouchements…) subi, entraînant un mal-être chez la victime, perpétré par un individu extérieur et inconnu de la victime. Cet acte prenant enfin place dans des espaces publics (rue, parc, transports en commun, supermarché…).

Ce projet ne concerne donc pas :
– Les cas de harcèlement non sexuels – sachant que s'attaquer à la sexualité de

Carte participative du harcèlem

https://harcelementderuetoulouse.wordpress.com

HARCELEMENT DE RUE À TOULOUSE

La mise en ligne des témoignages n'est pas automatisée et pr
témoignage plusieurs fois.

CLIQUEZ ICI POUR AJOUTER

- BIENVENUE,
- PROTECTION LÉGALE DES TÉMOIGNAGES
- NOUS CONTACTER
- RESSOURCES

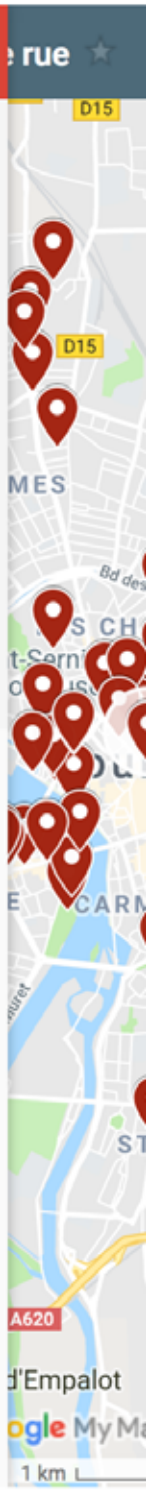
Place du Capitole

nom

Place du Capitole

description

"En rentrant des cours, avec une amie, un homme nous suit sur plusieurs mètres puis se colle à moi, de manière tellement insistant que je suis obligée de me décaler. Il me balance "Tu es très charmante, épouse moi, c'est bien ça que vous rechercher vous les femmes". Son ami rigole."
Ça s'est passé le 02/10/17 à 20h30



Retranscription

end du temps, merci de ne pas renvoyer votre

UN TEMOIGNAGE

– La tolérance – tout commentaire insultant à l'encontre d'un témoignage sera supprimé
– L'inclusion – tous les cas de harcèlement seront pris en compte que vous soyez femme, homme, trans, bi gay, lesbienne etc.

Les témoignages doivent concerner des cas de harcèlement de rue entendus comme tout comportement à caractère sexuel (commentaires, sifflements, gestes, attouchements…) subi, entraînant un mal-être chez la victime, perpétré par un individu extérieur et inconnu de la victime. Cet acte prenant enfin place dans des espaces publics (rue, parc, transports en commun, supermarché…).

Ce projet ne concerne donc pas :
– Les cas de harcèlement non sexuels – sachant que s'attaquer à la sexualité de quelqu'un est bien un cas de harcèlement sexuel
– Les cas de crimes sexuels comme le viol qui ne sont effectivement pas du harcèlement mais des crimes punis pénalement

En effet, le but est ici de montrer la violence de genre quotidienne et « habituelle » vécue par les toulousains.es dans l'espace public.

Enfin, HRT et ses administrateurs ne sont affiliés à aucun groupement politique et ont pour unique objet de susciter une prise de conscience à tous niveaux de la société afin que les victimes n'aient plus peur ou honte. Qu'un débat se mette en place et que le

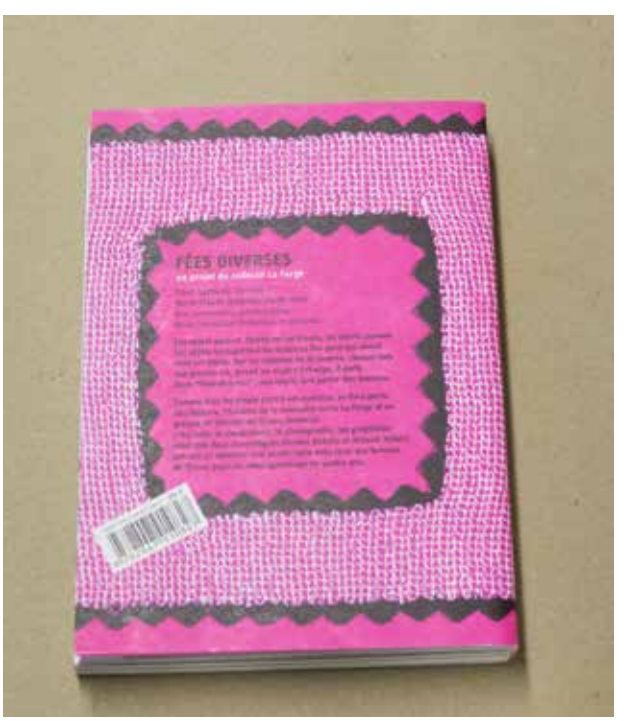
sélectionner ce qu'il juge pertinent ou non dans le contexte. Il est certain que la sélection varie en fonction des graphistes, car c'est un prisme subjectif qu'il met en place.

Comment font les graphistes aujourd'hui ?

Valérie Debure a réalisé, avec le collectif d'artistes La forge, le livre *Fées diverses*. Le projet est également le résultat d'une résidence sur quatre ans avec Valérie Debure et Élodie Cavel (graphistes), Denis Lachaud (écrivain), Marie-Claude Quignon (plasticienne), et Éric Larrayadieu (photographe).

Valérie Debure n'a pas réussi dans ce projet à placer un filtre. Elle considère qu'elle est plus efficace en restant extérieur au projet : « Tu n'es pas obligé d'être au cœur du projet pour faire ton livre. Est-ce que tu fais mieux, quand tu es au cœur du projet, je ne suis pas forcément sûre. Parce que la plupart du temps, dans ce genre de projet on n'arrive pas à faire des choix. Le graphiste est là pour hiérarchiser et choisir. Les gens qui sont au cœur du projet on du mal à hiérarchiser, ils pensent que tout est important[22]. »

Le rôle du graphiste, selon elle, est d'interpréter afin de rendre la lecture plus fluide. De son point de vue, un graphiste est plus efficace en restant en dehors du projet.



Le projet *Mots publics* de Malte Martin montre une autre façon de restituer une sélection de la parole. Le projet est monté à St Blaise à Paris avec Agrafmobile qu'il définit comme « un laboratoire » pour faire des expériences dans l'espace public.

Malte Martin prend position en tant que porteur du projet sans en être acteur. Cela incite les habitants à prendre possession de leur environnement, et à développer leur propre lieu de vie, Malte Martin dit en questionnant la réappropriation de l'espace « Comment faire alors pour se retrouver ? Pour être de nouveau chez soi, dans cet espace public en voie de privatisation ? En prenant la parole. En mettant des mots en l'espace, des mots intimes, des mots publics. Mon envie, c'est de recréer par ce théâtre visuel un espace public qui donne à voir et à lire autre chose que des signes administratifs et des messages commerciaux. Une tentative de reconquérir l'espace public comme un espace d'imagination appartenant à ceux qui y vivent.[23] »

Le projet est réalisé sur deux ans avec des habitants dont il récolte avec un magnétophone les phrases et les affiche sur les murs du quartier.

En effet, pour la restitution de ces deux ans d'échanges, lors de la Nuit Blanche à Paris, il projette des phrases qu'il a sélectionnées sur un immeuble du quartier. En parallèle étaient diffusés sur des enceintes les récits des habitants. Le projet se termine donc sur une installation in-situ visuelle et sonore. Cette projection implique des contraintes auquel il doit faire plier les paroles recueillies.

Retranscription


ailleurs

Malte Martin laisse formellement les paroles les plus brutes possible, mais assume d'interpréter et sélectionner. Il suit la thématique de voyage au sein du quartier, « un des critères [de sélection] c'est le potentiel d'une phrase, des mots, de pouvoir en déplacer d'autres.[24] » Il va modifier des phrases pour que deux idées qui sont a deux endroits différents dans le texte original, soient concentrées en une phrase.

De plus « il y avait des critères plus techniques, la longueur de la phrase quand je veux rester dans un format public avec des lectures sur le chemin, très incisives, je ne peux pas avoir plus de trois lignes, au mieux une ligne.[25] »

Il choisi de concentrer, de reformuler, d'interpréter ces paroles. Thomas Gomart, historien français des relations internationales, explique à juste titre qu'« Il est possible de renoncer à utiliser un magnétophone pour deux raisons principales. Tout d'abord, plusieurs témoins refusent d'être enregistrés. Seconde raison, l'enregistrement brut ne laisse aucune place à l'interprétation au cours de l'entretien. En un sens, il serait comparable à une copie exhaustive d'un document écrit.[26] » En faisant le choix de tronquer la parole, cela laisse une plus grande interprétation. Mais l'interprétation joue en sa faveur, car elle permet des déplacements.
Delphine Seyrig tourne en 1976 *Sois belle et tais-toi !* avec Carole Roussopoulos en tant que monteuse. Dans le film, Delphine Seyrig interroge des comédiennes américaines, anglaises, françaises et une

québécoise sur la condition féminine au cinéma.

Les témoignages sont coupés en séquences thématiques qui s'enchaînent sans transition en passant d'une actrice à l'autre. La parole du témoin est scindée, sélectionnée et classée.

Si Roussopoulos sélectionne les séquences, elle conserve toutefois, les silences les hésitations qui établissent une temporalité, une justesse de ton, des émotions et sont porteurs de sens : « La moindre des choses est donc de montrer leurs images et leurs interviews aux personnes filmées, et de leur donner un droit de regard jusqu'à la fin. Car le montage n'est qu'une grande manipulation, on peut complètement changer les propos.[27] » Il faut noter que dans ce cas, ce sont des actrices qui sont filmées. On peut faire un parallèle entre ces actrices qui sont à l'aise avec un discours face caméra et les diplomates interrogés par Thomas Gomart, historien français des relations internationales, qui explique que « le discours de ces témoins est extrêmement maîtrisé. Ce sont des hommes et des femmes habitués à une grande prudence dans leur propos, qui font preuve d'un style et d'un ton volontiers cultivés. Ils sont également habitués à entretenir la conversation sans pour autant dire quelque chose. Ce discours est avant tout professionnel, nuancé, mais aussi prévisible, distancié et rarement truculent.[28] »

Delphine Seyrig, Iona Wieder, Carole Roussopoulos.Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. Martine Franck, 1982, Paris. Magnum photo.

À ce moment là, il y a des choix qui sont opéré sur ce qu'elles ont envie de transmettre à la caméra (et donc au spectateur) ou non. Le film de 115 minutes, ne montre ni l'interviewer, ni le cadreur et se

concentre sur le visage des actrices pendant qu'elles relatent leur point de vue ou leurs expériences. Le film diffuse les multitudes d'expressions, d'émotions. L'interviewer cherche à disparaître de l'écran, comme Christian Delage qui « favorise un témoignage sans intervenir. Filmer donne une plus grande sensibilité que passer par l'écriture. La personne peut s'installer dans le temps avec la caméra. Le travail sur l'émotion est présent dans le film.[29] »

Carole Roussopoulos disait : « J'ai très vite compris qu'en posant les questions, quand les gens me regardaient, et donc regardaient l'objectif, ils regardaient aussi les spectateurs et que ça donnait quelque chose de fort.[30] » C'est important pour le témoin de savoir à qui ils s'adressent, et pour qui ils laissent leur parole.

La réalisatrice cherche à montrer ou à démontrer son point de vue à travers des images. Ici Delphine Seyrig dénonce une inégalité flagrante du statut d'actrice et sous-entendu de la femme, face à l'homme. Carole Roussopoulos quant à elle, décrit les femmes de ses films engagés comme des « pionnières des causes qu'elles défendent[31] » car elles ont eu le courage de dire. De nombreuses femmes se reconnaissent dans leur discours, s'y identifient « la vidéo, à travers les témoignages de femmes qui parlent, permet l'identification plus directement que l'écrit.[32] ». Après ce genre de film, le spectateur fait des liens entre l'image, les sous-entendus, et s'ensuit un débat qui libère une nouvelle parole, entraîne un mouvement.

Sur Twitter le témoignage est livré au public. Que ce soit *#metoo* ou

#balancetonporc, le choix du nom du hashtag est révélateur d'une pensée. Dans le cas de *#metoo*, la personne qui fait sa déclaration sur twitter se présente comme victime cherchant du soutien au sein d'une masse. En revanche, les personnes utilisant le hashtag *#balancetonporc*, se placent en tant qu'« attaquantes ». C'est d'ailleurs ce qu'explicite la créatrice de ce hashtag, Sandra Muller, en disant qu'il faut que « la peur change de camp ». Ces deux prises de position, victime ou attaquant, ont réussi à déclencher une prise de conscience. Mais force est de constater, que le hashtag français, s'il a fait plus de bruit par sa violence, n'as pas laissé de place à la compassion. Celle qui utilise ce hashtag se présente comme une femme forte qui n'a plus peur des représailles.

Recueil

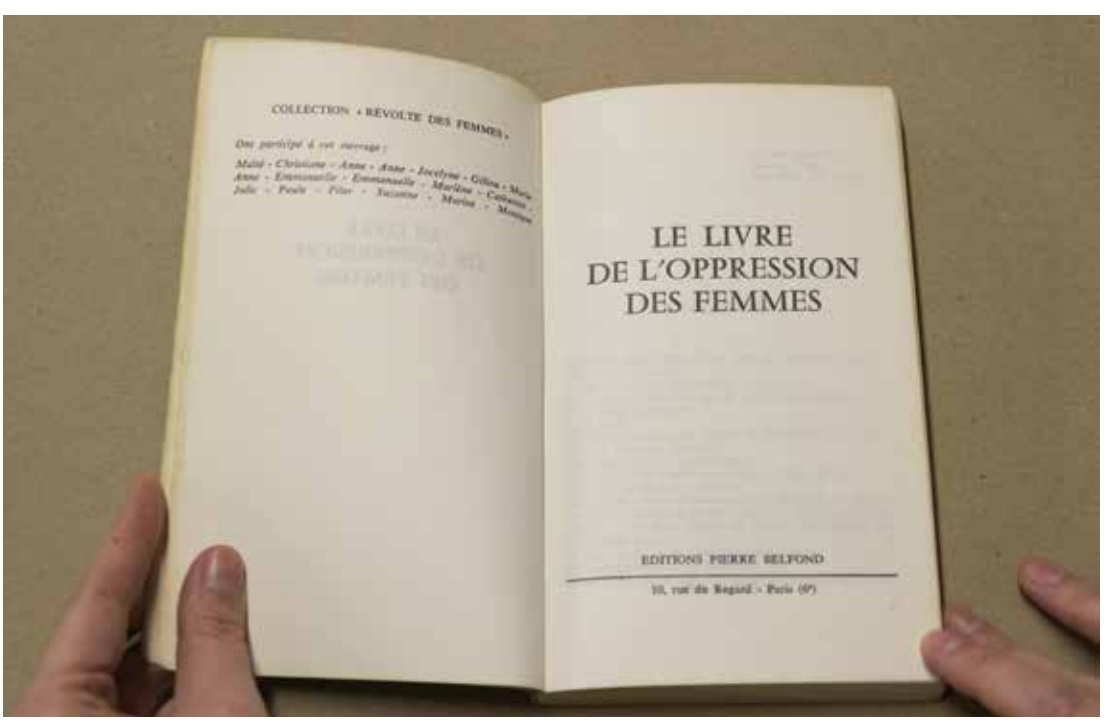
« Le principe de ce travail a été de se réunir. Réunions où chacune raconte sa propre expérience, un magnétophone au milieu de nous. On retranscrivait après. Cela a donné à certaines d'entre nous l'envie d'écrire elles-mêmes leur propre récit. D'où la variété des textes dans la forme des textes reproduits ici. »

Le livre de l'oppression des femmes. 2e trimestre 1972. Collection « La révolte des femmes ». Éditions Pierre Belfond, Paris (6e). 183 pages.

Anonyme

La peur est peut-être ce qui pousse les femmes des années 70 à publier de façon anonyme ou partiellement anonyme. Au tout début du *Livre de l'oppression des femmes*, avant le titre, sont notés les prénoms des dix-huit femmes ayant participé. On retrouve ce système d'information partielle sur les témoins dans le manuel *Oui…Nous avortons !* où seuls leurs prénoms, âges et statuts (étudiante, secrétaire, ancienne coiffeuse – mère de famille) sont inscrits en guise de titre. Ne donner qu'une partie de l'information sur les auteurs des témoignages, fait qu'ils deviennent réels. Je m'explique : un témoignage n'ayant aucun nom, aucune information ne me ramène en aucun cas à une potentielle personne existante ; je reste donc méfiante quant à la véracité de ce qui est écrit, me vient alors à l'esprit que cela puisse être falsifié, ou inventé. Le simple fait de noter un prénom, me fait croire que c'est une preuve tangible que cette personne existe, et par conséquent, je crois que ce qui est écrit est vrai. J'identifie une personne, le témoignage devient plausible. Lorsque *Le livre de l'oppression des femmes* écrit : « Ont participé à cet ouvrage: Maïté – Christiane – Anne – Anne […] », ceci cherche à me prouver donc à la fois, la véracité des témoignages, mais aussi conserve l'identité du témoin.

L'anonymat est récurrent dans les publications qui utilisent le témoignage. Les anonymes se sentent plus protégés de potentielles répercutions : menaces, violences verbales ou physiques, etc.



Le harcèlement est très présent sur les réseaux sociaux, et twitter ne déroge pas à la règle. Nommé *cyberharcèlement*, il peut aller de la simple insulte, à l'usurpation d'identité et au chantage. Il touche surtout les jeunes filles de 12 à 15 ans — une fille sur cinq a été insultée en ligne sur son apparence physique et une fille sur six a été confrontée à des cyberviolences à caractère sexuel — mais touche aussi les femmes plus âgées. Une étude a été menée en Europe, où 11 % des femmes de 18 à 29 ans déclarent avoir été harcelée sexuellement sur les réseaux sociaux, par courriels ou SMS au cours de leur vie[33]. Évidemment, il n'y a pas d'étude dirigée sur des femmes ayant plus de 50 ans, celles-ci n'ayant pas la même utilisation des réseaux sociaux que les jeunes millénials ou de la génération Y ayant grandit avec internet.

La Carte du harcèlement de Toulouse traite justement cette question du harcèlement en replaçant le témoignage dans la rue au moyen d'une carte interactive affichant des témoignages.

Ainsi, *Livre de l'oppression des femmes*, avec *Oui… Nous avortons !* et la carte nous donnent ensemble un panel de femmes différentes toutes ayant témoigné d'expériences similaires.
Dans le *Livre de l'oppression des femmes*, elles précisent : « Nous ne prétendons pas représenter toutes les femmes. Ces témoignages sont ceux que nous nous sommes racontés entre nous, et que nous avons recueillis autour de nous. Les expériences peuvent revêtir des formes multiples. Les nôtres sont là à titre d'exemples, peut-être typiques. »

Le terme de typique sous-entend qu'il y a un témoignage représentatif, qui constitue un symbole. Il devient un modèle dont on déduit une série. En lisant un écrit, on imagine que de nombreuses autres histoires sont similaires mais pas présentées.

Ainsi, nous nous faisons une représentation générale des femmes pouvant témoigner, et on peut se rendre compte en combinant ces objets que cela touche toutes les femmes, peut importe leur métier, leur statut, leur âge ou l'endroit où elles se trouvent.

Cependant un anonyme seul, possède moins de force qu'une parole avec un nom. Françoise Picq, en parlant du MLF, explique qu'« avec l'expérience, l'anonymat s'est révélé une idéologie naïve et dangereuse. Au nom de l'égalité entre toutes, celle-ci prétendait faire rentrer dans le rang les " vedettes " ou les exceptions, elle niait les personnalités, les divergences.[34] »

Lambda

Le témoignage est un outil de revendication quand la parole du commun veut se faire entendre comme le dit Frédéric Gaussen, journaliste du Monde dans un article publié dans Le Monde que « l'idée s'est imposée que toutes les vies se valent et sont bonnes à

raconter.[35] »

Le témoignage est un expérience individuelle transmise à d'autres hommes. Le but peut être multiple, il peut faire prendre conscience aux autres d'un problème à grande échelle ou bien pour se libérer d'un souvenir difficile, mais peut aussi être juste le simple partage d'expériences dans l'idée de pointer un fait. Frédéric Gaussen, journaliste du Monde explique dans un article que l'Homme a toujours eu un attrait pour raconter sa vie, écrire ses mémoires car « c'est la preuve qu'on a bien existé et qu'un interlocuteur est là, prêt à s'intéresser à vous.[36] » mais c'est aussi la distinction entre considérer la parole d'une personne possédant une certaine Aura et celle du commun des mortels. Aujourd'hui, la parole est beaucoup plus accessible qu'à l'époque où l'éducation et l'écriture était inabordable.

Mais au delà de ce que témoigner peut apporter à soi, il y a ce que cela peut apporter aux autres et à la société.

Dispositif

Roussopoulos disait : « C'est vrai que les bandes n'existeraient pas si je ne créais pas la situation pour qu'elles se fassent.[37] ». Le protocole, les situations, mis en place par les graphistes permettent au témoignage d'avoir lieu. Philippe Joutard disait : « Un témoignage pour être perçu doit être mis en forme dès le départ, sinon il n'est pas entendu ou entendable.[38] » C'est le rôle du graphiste que de chercher des protocoles pour retranscrire le témoignage.

Sur *La carte du harcèlement de Toulouse*, les administrateurs proposent un espace prédéfini : pour déposer un témoignage nous avons une fiche standardisée qui inclut le lieu, la date, l'heure, une case à remplir pour le témoignage, et en dernier des cases à cocher en fonction de la réaction des personnes sur le lieu du harcèlement. Toutefois, cette dernière information n'est pas affichée lorsqu'on clique sur les témoignages, et doit certainement rester interne car le site précise que « ces données sont susceptibles d'être utilisées pour des projets de recherches par les administrateur.rice.s. » Ceux qui ont pensé le site, envisageaient déjà d'utiliser les données à des fins statistiques.

Chaque témoin remplit la même fiche. Ceci permet aux administrateurs de créer une uniformité. Donc une simplification dans la compréhension et l'application du témoignage sur la carte qui se fait manuellement. Ce qui est intéressant dans ce projet, c'est le fait que tout les témoignages sont mis sur le même plan sans aucune distinction. Il n'y a pas de catégorisation, de classement, des témoignages. Il n'y en a pas un qui dénote plus que les autres, cela donne un effet de masse. Du fait que ces témoignages ne soient pas traités, donc triés, montés, hiérarchisés, nous avons l'impression qu'un seul d'entre eux représente tous les autres. Ce témoignage

sur lequel nous aurons cliqué devient typique, représentatif du harcèlement.

Ce que je trouve d'intéressant est le fait que les témoignages soient géolocalisés. Le témoignage prend une forme immatérielle dans un espace concret : la rue. C'est-à-dire qu'en voyant cela, je prend conscience que des cas de harcèlement sont arrivés dans les rues que je fréquente quotidiennement. Je me dis que j'aurais pu croiser une de ces femmes à l'instant où il y aurait harcèlement. La carte devient un outil de recueil de parole, un outil pour les femmes et un outil politique.

La parole avant même d'être couchée sur papier doit être recueillie. Il me semble que c'est à partir du moment où sa retranscription est exposée qu'elle devient témoignage. Je dirais que quelqu'un qui parle seul, ne témoigne pas, même s'il a été témoin, parce que le témoignage est public. Par exemple, c'est lorsque le procès Eichmann, retransmis dans le monde entier, a eu lieu que la Shoah a été admise comme fait, et que les témoins ont été reconnus comme tels. La captation de cette parole pose celle-ci comme témoignage. Le protocole de recueil amène les témoins à parler de différentes choses, c'est pourquoi il est si important. Dans un premier temps celui qui mène l'entretien doit amener une relation de confiance avec son témoin.

Égalité

Si Delphine Seyrig a pu recueillir les paroles des comédiennes sur le tournage de *Sois belle et tais-toi !*, c'est parce qu'il y avait une relation de confiance qui s'était instaurée avec les témoins. Le cadre des entretiens est celui du quotidien de ces actrices qui reçoivent la réalisatrice chez elles (certaines sont dans leur salon, leur jardin ou leur lit), sans maquillage et sans apprêt. Carole Roussopoulos considère de façon générale faire les films avec les femmes, et que ce sont ces dernières qui donnent de leur personne volontairement. Le témoignage dans le cas de *Sois belle et tais-toi !* est d'abord celui de la confiance de ces femmes accordée à une autre femme. À travers cela se créer une relation, d'actrice à actrice soit d'égal à égal. Delphine Seyrig parle d'un milieu qu'elle connaît avec des gens qu'elle connaît, car elle avait dû jouer avec certaines d'entre elles. Elle est la plus à même de parler de ce sujet.

Tout comme Jean-Norton Cru qui a été sur le front de Verdun, et qui analyse les lettres des poilus, Seyrig se place en tant que connaisseuse légitime. Les actrices ne donnent pas leur parole pour le film de Delphine Seyrig, mais pour Delphine Seyrig, et à travers elle pour les autres.

Lorsqu'il s'agit d'un interview, l'interviewer a évidemment un rôle central en ce qui concerne le recueil du témoignage. C'est lui qui contrôle le témoignage, et qui contrôle également la durée de

celui-ci. Le temps est important lorsqu'on parle de témoignage, car « évidemment, selon la durée, les contenus diffèrent. Les entretiens les plus courts, [...] porte[nt] sur des questions précises, très ciblées chronologiquement. Les plus longs se déroulent à partir d'un angle d'approche beaucoup plus large et s'apparente[nt] presque à un récit de vie[39]. » Il faut laisser au témoin le temps de s'installer dans son récit, puis le temps de le relater. La façon dont l'interviewer laisse du temps à son témoin, donne une matière différente.

Collectif

Le collectif est important autant dans la captation que dans son écriture, car le témoignage collectif rassure. Il est essentiel dans cette idée de partager une expérience. Les témoignages ont plus de force ensemble. Jean-Norton Cru a également relevé cette idée qu'analyser un écrit seul n'avait pas autant de force et d'utilité, que mis face à face avec d'autres témoignages, ceux-ci prennent de l'ampleur. C'est une stratégie d'analyse mais aussi un mouvement naturel dans le cas féministe. Des femmes vont chercher d'autres femmes qui ont vécu des expériences semblables pour se sentir plus à l'aise, moins jugées, et oser parler. Le nombre, à travers le collectif, leur donne une légitimité, elles sont davantage prises au sérieux par ceux qui se sentent extérieurs à ces réalités.

Les femmes du *Torchon* se pensent comme un tout indivisible. Dès le deuxième numéro, le journal est accusé « d'outrages aux bonnes mœurs » à cause d'un article « Le con est beau ! » et de deux photographies de sexe de femmes. Une plainte contre X est alors déposée. Mais « Deux X sont identifiées et inculpées[40] », soit la directrice de publication Marie Dedieu et Françoise Martin qui avait signé un chèque pour avancer de l'argent au journal. L'éditorial explique qu'« elles sont inculpées personnellement, nominalement, individuellement alors que le Torchon est fait collectivement, sans responsables ni spécialistes, et que rien n'y est signé. » Elles réagissent en écrivant une lettre au juge, publiée dans le journal, et signée par 165 femmes déclarant avoir participé à sa conception. Le collectif se manifeste ici comme une force.

Pour recueillir les écrits du Torchon, Françoise Picq — militante féministe ayant participé au Mouvement de Libération des Femmes, historienne, sociologue et maîtresse de conférences en sciences politiques — explique que « chacune peut envoyer des textes, participer aux réunions du journal, critiquer le travail fait la veille, repartir, s'investir davantage ou contester la "prise de pouvoir". Pas de comité de rédaction qui sélectionne, tranche, décide du contenu du journal [...] Le groupe qui fait le journal — différent à chaque numéro — n'a de comptes à rendre à personne. Car il n'existe aucune instance centrale de décision ou de contrôle.[41] » Si

Marie Dedieu est directrice de publication, l'éditorial précise bien qu'il « a été écrit par toutes celles qui avaient envie d'écrire et qui le pouvaient. » La rédaction se fait ensemble, après les AG de mouvement avec celles qui en ont envie. D'après Françoise Picq « elles sont une douzaine pour faire le premier Torchon, unies par des liens " affectifs-politiques ".[42] » Il n'y a aucune hiérarchie, aucun contrôle, c'est un débat ouvert à toutes qui est retranscrit sur papier. Cette forme de publication sans contrôles et réalisée dans une rapidité est représentative de la fabrication des journaux indépendants de son époque.

Le choix de ne pas avoir un rédacteur référent, mais plusieurs personnes qui travaillent en équipe pose la question de la censure, du choix des articles, des désaccords et de leur représentation au sein du journal, etc. Dans l'éditorial du journal numéro cinq, on trouve une partie aventure qui explique que certaines femmes souhaitaient s'exprimer sur leur « point de vue de femmes » sur des sujets moins féminins qui s'articulaient avec leur lutte comme les élections ou le Viêt-nam mais « les autres filles du journal n'étaient pas d'accord avec ce sujet politique. Les heurts étaient si violents que nous avons pensé nous retirer du " Torchon ", ce qui impliquait pour nous la fin du journal comme lieu d'expression commun du mouvement.[43] » Elles ont finalement décidé d'adopter des critères de sélection comme la clarté, la non-redondance, le choix des textes, dont l'intérêt doit être en rapport avec la libération des femmes. Des critères qu'elles mêmes considéraient « bidons parce que chacune y mettait ce qu'elle voulait » mais cela a permis de reprendre certains textes et d'en modifier d'autres.

Le torchon brûle Martine Franck, 1970, Magnum photo.

La façon de capter le témoignage dans *Le livre de l'oppression des femmes* reste dans cette idée d'une parole collective. La façon de procéder est similaire au journal indépendant *Le Torchon Brûle*. On relèvera que sur la dernière page du premier numéro du Torchon, apparaît un appel à participation pour un projet collectif d'un « livre noir de l'oppression des femmes ». Contrairement au « Livre blanc », le terme « Livre noir » désigne une publication dont le but est de révéler, dénoncer. Il faut noter qu'en publiant *Le livre de l'oppression des femmes* elles renoncent au titre de livre noir, et elles laissent de côté l'aspect polémique. Elles décident de valoriser le partage d'expérience plutôt que la dénonciation.

Les dix-huit femmes qui ont participé au *Livre de l'oppression des femmes* nous précisent dans l'avant-propos qu'il a été réalisé au cours de réunions, où chacune prenait la parole afin de partager leurs expériences. Chacune s'est reconnue dans les paroles des autres. Elles ont utilisé un magnétophone posé au centre de la table, puis ont retranscrit leur parole. Les textes qui en résultent sont entièrement composés de témoignage anonyme bruts, qui sont une reproduction

exacte de cette parole, sans retrait, ajout ou transformation. Les participantes souhaitent briser le silence autour du sexisme quotidien. La non-modification de la parole originale permet de conserver plus d'émotions, et de laisser juge le lecteur. C'est peut-être la façon de publier qui reste la plus objective, car au plus proche de ce que pensait le témoin.

Par l'échange des expériences, et par le partage de cet échange, ces femmes cherchent une cohésion et à faire une description de ce qu'est l'oppression.

Discussion

Je constate que souvent débloquer la parole engendre une nouvelle parole. C'est un phénomène qu'on retrouve dans l'affaire Weinstein. Gwyneth Paltrow a eu le courage de commencer à parler contre un monument du cinéma, ce qui a engendré un flot de témoignages la soutenant dans son mouvement. Ce flot a lui même poussé à la parole sur twitter avec le hashtag *#metoo*, qui a incité les femmes de France à faire de même jusqu'à ce que de nouvelles accusations soient portées sur d'autres membres de l'industrie du cinéma. Le témoignage dans ce cas forme une boucle, il engendre de nouveaux témoignages.

Le livre *Pas de ville sans visages*, est le résultat de trois ans de résidence allant de 1993 à 1996. Il a fait l'objet d'une demande de la part de Patrick Giraudo, directeur des Silos, de « montrer que le graphisme à Chaumont, au delà des rencontres nationales et internationales, peut répondre à un besoin local.[44] »

Chaque année, différents ateliers ont été proposés à des structures comme des lycées, des associations, etc. Ainsi la résidence regroupait différentes personnalités dont ; Michel Séonnet, écrivain ; Laurent Kohler, architecte ; Olivier Pasquiers, photographe du bar floréal et Jean-Marc Brétégnier, graphiste de l'atelier Nous Travaillons Ensemble. Chaque atelier faisait office d'une restitution sous forme d'exposition. Ce sont ces restitutions qui sont représentées dans l'ouvrage.

La médiathèque des silos abrite un fond d'affiches conséquent (5000 anciennes, 40 000 récentes). Les silos participent également à la vie culturelle locale notamment à travers le Festival Chaumont Design Graphique. La dénomination rappelle qu'à l'origine, le bâtiment était une coopérative agricole, caractéristique de l'architecture des années 1930. Le projet de réhabilitation a permis de conserver les anciennes trémies à grain.

Je m'intéresse, surtout à la partie où les ateliers ont été menés avec les femmes de la CAF. Les récits de vie de ces femmes appartiennent aussi à un ensemble mais séparés en deux parties, une essentiellement visuelle et l'autre textuelle. Chaque femme raconte son trajet quotidien et le remet en situation sur une carte de Chaumont.

Jean-Marc Brétégnier commente du rapport à la discussion avec elles que « C'est plus que de la discussion. Quand les habitants vous donnent un souvenir, une émotion, un endroit de la ville avec qui ils ont une relation, quand vous voyez les femmes de la CAF qui

donnent tout un pan de leur vie… Disons que ça va plus loin que la discussion dans un café.[45] »

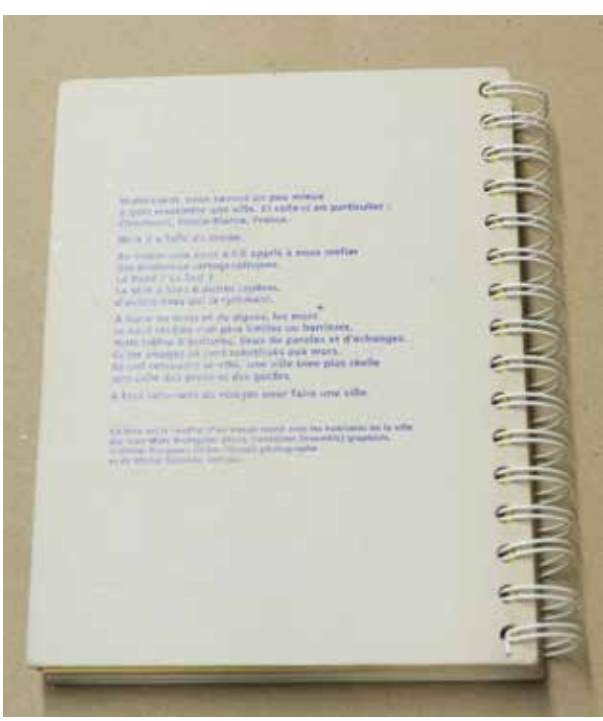
Dans cet ouvrage, les femmes de la CAF laissent leur parole aux habitants. En s'adressant aux médiateurs, elles s'adressent aux autres habitants mais aussi à elles même. Il a été réalisé avec les habitants pour les habitants, comme pour le projet de Malte Martin, *Mots publics*.

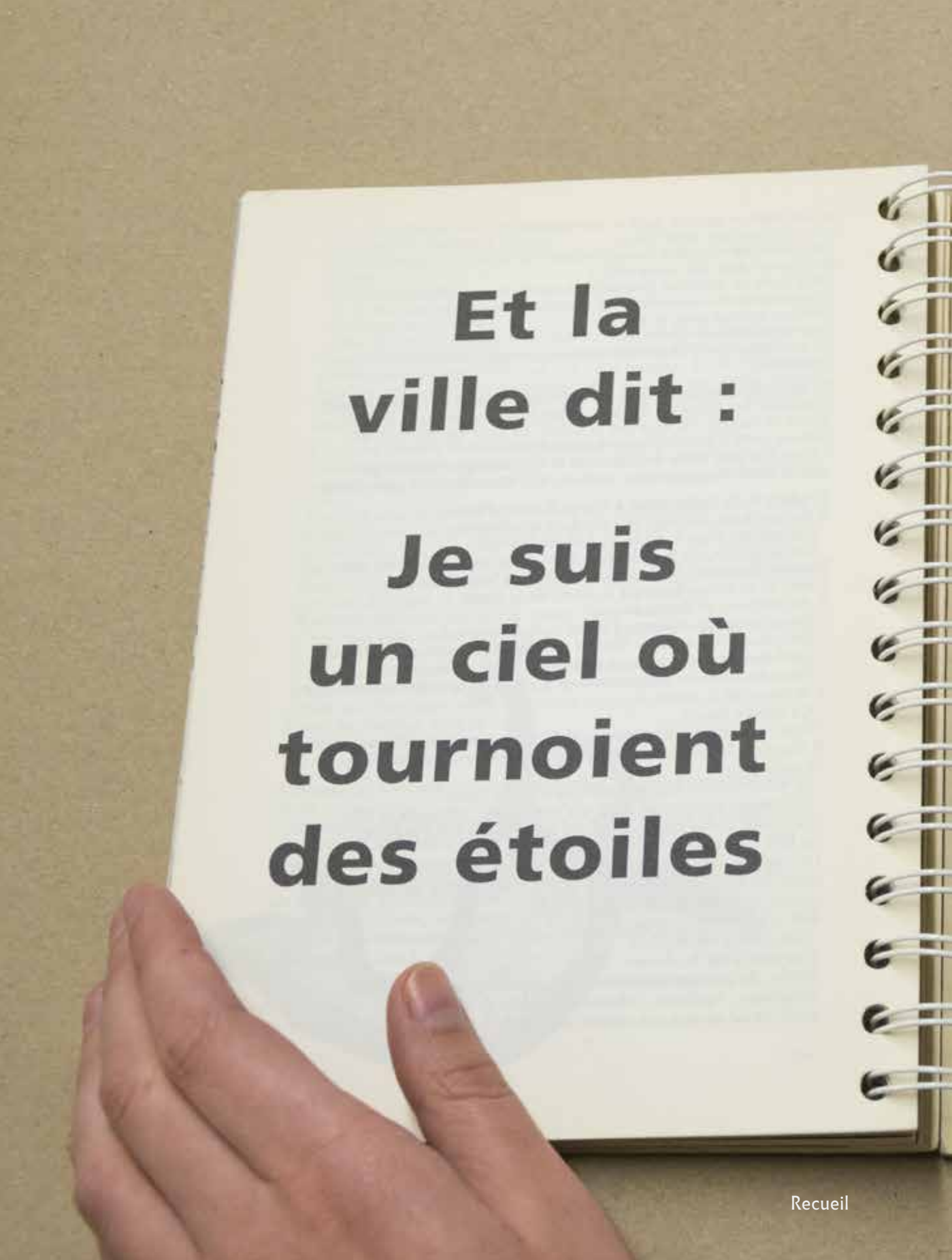
Il met en place la discussion avec les habitants aussi en deux temps. Son but premier étant d'observer la « capacité de déplacement » à partir d'une phrase.

Malte Martin commence donc en 2007 par inviter les habitants à faire des promenades urbaines. Malte Martin a édité des petits cahiers qui contenaient des textes de philosophes, d'urbanistes, de situationnistes sur la dérive urbaine car « c'était une manière de nourrir les habitants, avec cette matière là pour ensuite qu'il y ai des réactions, qu'on a récoltés (moi directement, ou avec des médiateurs). »

En 2008, il réitère l'expérience en affichant sur un mur de quatre mètres sur cinq une phrase qui résume sa vision du quartier « Ici, je suis ailleurs… ». Chaque semaine il réédite sa parole et affiche en parallèle la réaction des habitants sur d'autres murs du quartier. « Les habitants sont donc à la fois déclencheurs et récepteurs de leurs récits et pensées.[46] »

Autant le rapport à l'habitant peut se faire à travers un dialogue avec




Et la
ville dit :
Je suis
un ciel où
tournoient
des étoiles

Il faut du temps pour que s'impose pareille evidence.
De la lucidité, aussi. De cette innocence que l'on croit propre aux enfants alors qu'elle est conquête et risque de celui qui accepte l'inconnu de lui-même.

Cela se passa avec les «Femmes de la C.A.F».

Nous avions sorti plans et crayons. Chaque femme en était à pointer sur la feuille les endroits de sa vie, écoles, logements, déplacements, formalités administratives.
Ce n'étaient que quelques points jetés sur un ciel à peu près inconnu. Un territoire qui leur semblait étranger et où ces points n'étaient pas même des repères. Comme s'il n'y avait rien eu autour. Des points posés sur une ville absente.
Avec pour seule cohérence de cette dispersion, la fragilité, les incertitudes de ces femmes. Et la question qu'ils nous imposaient : Une vie, toute une vie, ce ne serait alors que cela, un trait, visible de personne, pas même de celui qui est censé l'avoir tracé, et reliant pourtant des instants et des lieux ?
Et une ville, alors, l'entrecroisement de ces tracés invisibles dont personne ne tient le compte ni la mémoire?

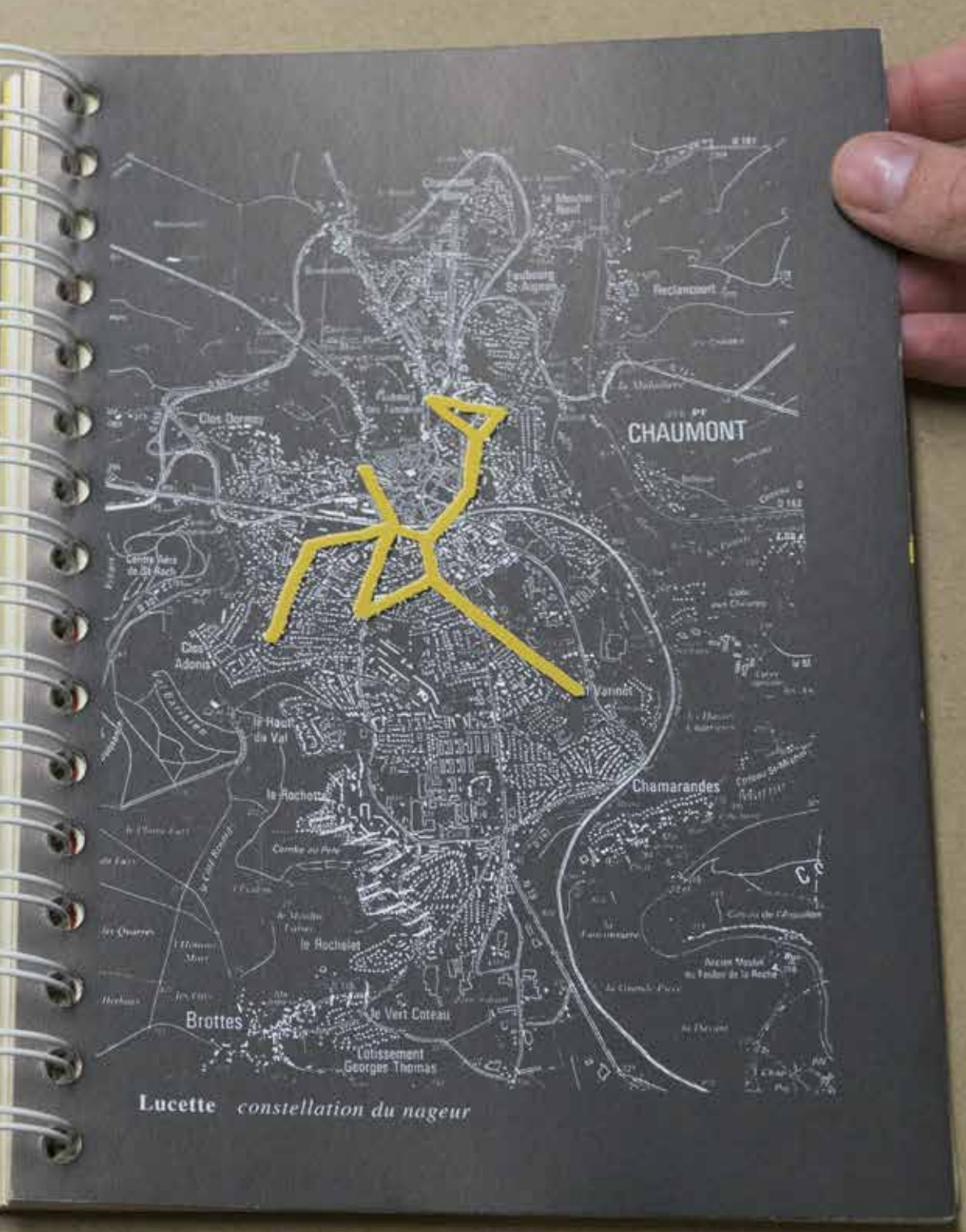
Nous nous sommes dit : Lorsque nous regardons le ciel nous voyons des constellations là où il n'y a que dispersions de points. C'est peut-être comme cela que les anges nous voient. Non pas livrés au hasard, aux incidents de la vie (comme nous le croyons) mais nous aussi figures et constellations, vivants parmi les vivants.

Le ciel était à nous. Chaque femme, dès lors, pouvait se reconnaître telle que vue dans le regard de l'ange.

Et il y eut un nom pour chacune.

Pas de ville sans visages

Recueil



Pas de ville sans visages

Je suis Lucette
de la constellation du Nageur.

Quand j'étais petite j'habitais dans la cuisse gauche de la constellation; la cuisse gauche suit le mouvement du pied; il y avait une grande pelouse verte où on jouait au foot; on entendait les bruits des trains qui passent, les annonces à la gare, on regardait passer les trains; il y avait des chiens, des chats, des poules dans un poulailler; tous les enfants jouaient ensemble mais une fois un garçon qui jouait aux cow-boys et aux indiens s'est fait renverser par une voiture; la cuisse gauche du Nageur reste toujours dans l'eau.

A neuf ans je suis allée habiter dans l'épaule droite de la constellation du Nageur; c'était en plein hiver; un de nos voisins s'était cassé une jambe, il était âgé; l'épaule droite du Nageur est dans l'eau une fois sur deux.

Je suis allée à l'école dans le coude gauche de la constellation; le coude accompagne le mouvement de l'épaule; il sort de l'eau et passe à côté de la tête; je suis aussi allée à l'école dans la colonne vertébrale du Nageur; la cour était blanche, on entendait les voitures qui passent, les enfants qui jouent, la cloche sonnait quand l'institutrice tirait dessus avec une poignée; quand on avait dix bons points dans le cahier on avait une image; un jour je suis tombée sur le genou droit et j'étais privée de récréation; j'ai été triste quand ma meilleure amie a déménagé, elle a été obligée de quitter l'école; la colonne vertébrale du Nageur reste toujours allongée dans l'eau.

J'ai appris à faire de la couture dans le ventre de la constellation; un jour nous étions dans la cour, un jeune homme roulait à bicyclette, il ne regardait pas devant lui, il nous regardait et il est tombé de la bicyclette, nous avons toutes éclaté de rire; nous riions souvent; mais lorsque la jeune fille qui s'occupait des enfants est partie ça nous a rendues tristes.

J'ai été employée de maison dans le genou de la constellation du Nageur; les radiateurs et les rideaux étaient blancs, les meubles et les lits étaient marron; les escaliers craquaient; le téléphone du médecin sonnait; quand le Tour de France est passé, avec mon patron et ses enfants nous sommes allés voir l'arrivée, c'était une arrivée au sprint; mais quand j'ai été enceinte de Stéphane, il a fallu que je quitte; quand je travaillais à cet endroit, juste à côté il y avait un marchand de vin qui maintenant n'existe plus, maintenant c'est un parking; le genou du Nageur accompagne le mouvement de la jambe et reste tout le temps dans l'eau.

Maintenant j'habite dans le pied gauche de la constellation; il fait des battements dans l'eau; cela fait des petits giclements; les blocs

sont blancs; la pelouse est verte; on entend les portes qui claquent, les voitures qui passent, le téléphone qui sonne, les oiseaux qui chantent; il y a une bonne entente avec les voisins; notre voisine d'à côté a été obligée de partir, elle ne pouvait plus rester toute seule.

Je fais mes commissions dans le coude droit du Nageur qui accompagne le mouvement de l'épaule droite.

Je vais me promener dans l'œil gauche; il est ouvert et fixe l'eau; quand il faut des papiers pour les enfants, je vais dans l'œil droit; il fait exactement pareil que l'œil gauche; il est complètement caché par l'eau.

Avant j'allais rendre visite à mes beaux-parents dans le genou gauche, juste en face la Papeterie de l'Est qui est très bruyante; aujourd'hui mes beaux-parents ont déménagé dans le pied droit; le genou gauche fait comme le genou droit; le pied droit fait comme le pied gauche.

Pour payer le téléphone je vais dans le cou du Nageur; le cou est droit quand le Nageur a la tête hors de l'eau; il est allongé quand il est sous l'eau. Pour payer le loyer, je vais dans le nez du Nageur; le nez lui sert à la respiration; de temps en temps il le sort hors de l'eau. Je paye l'électricité dans la main gauche du Nageur; elle accompagne la jambe gauche et le pied gauche; elle sort de l'eau; elle est plate et pique dans l'eau; quand je suis malade je vais dans l'autre main qui fait exactement pareil que la main opposée.

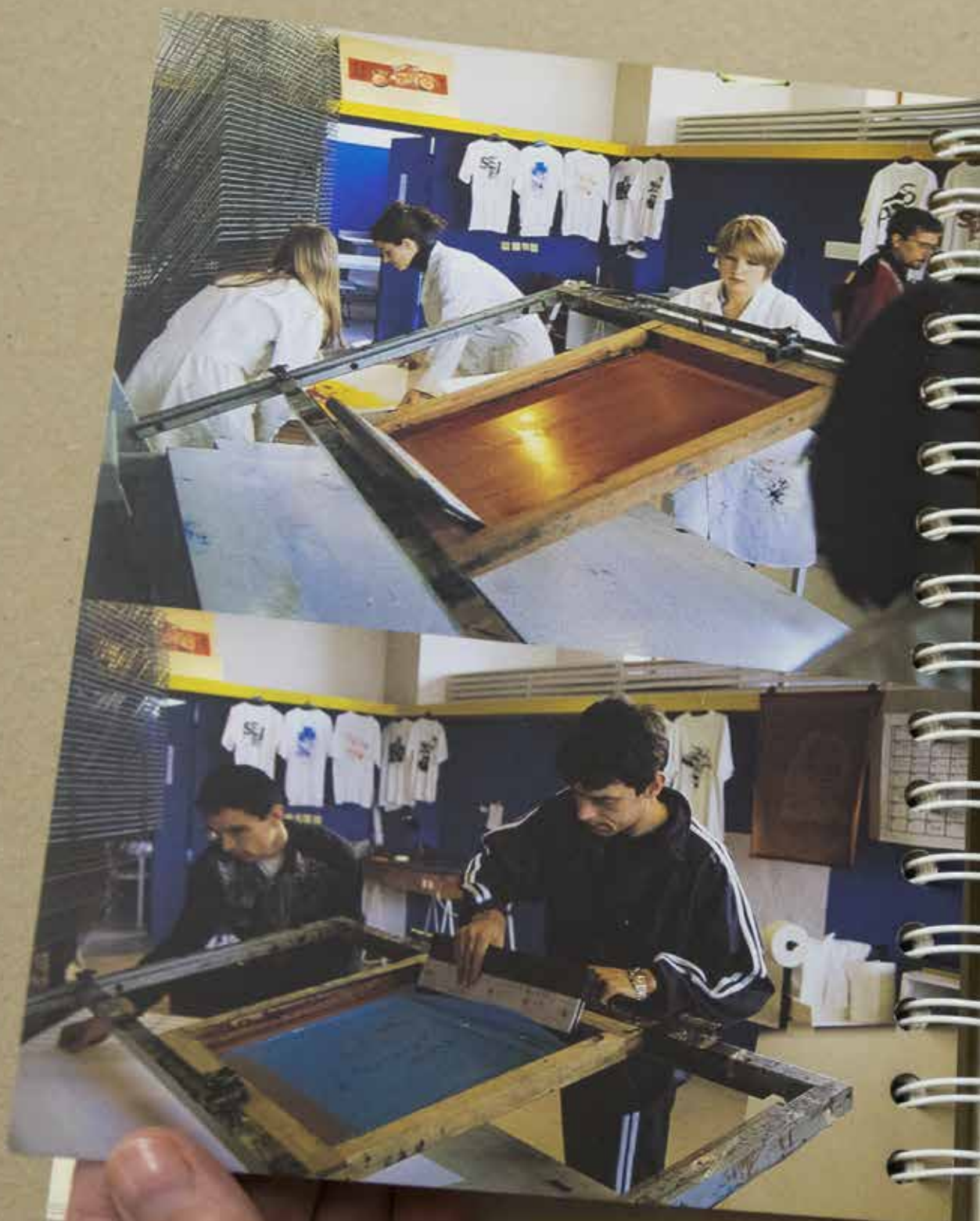
Le Nageur rêve qu'il est tout seul sur la mer, coupé du monde, en train de réaliser un exploit. Il rêve de pouvoir traverser l'Atlantique à la nage pour aller en Amérique car il n'a jamais vu de pays et adore voyager. Il rêve de se faire connaître du monde entier. Pour la ville de Chaumont cela fera du bien car on dit que dans notre ville il ne se passe rien. Ainsi nous posséderons un héros.

Je suis Gilberte
de la Constellation de l'Arlequin.

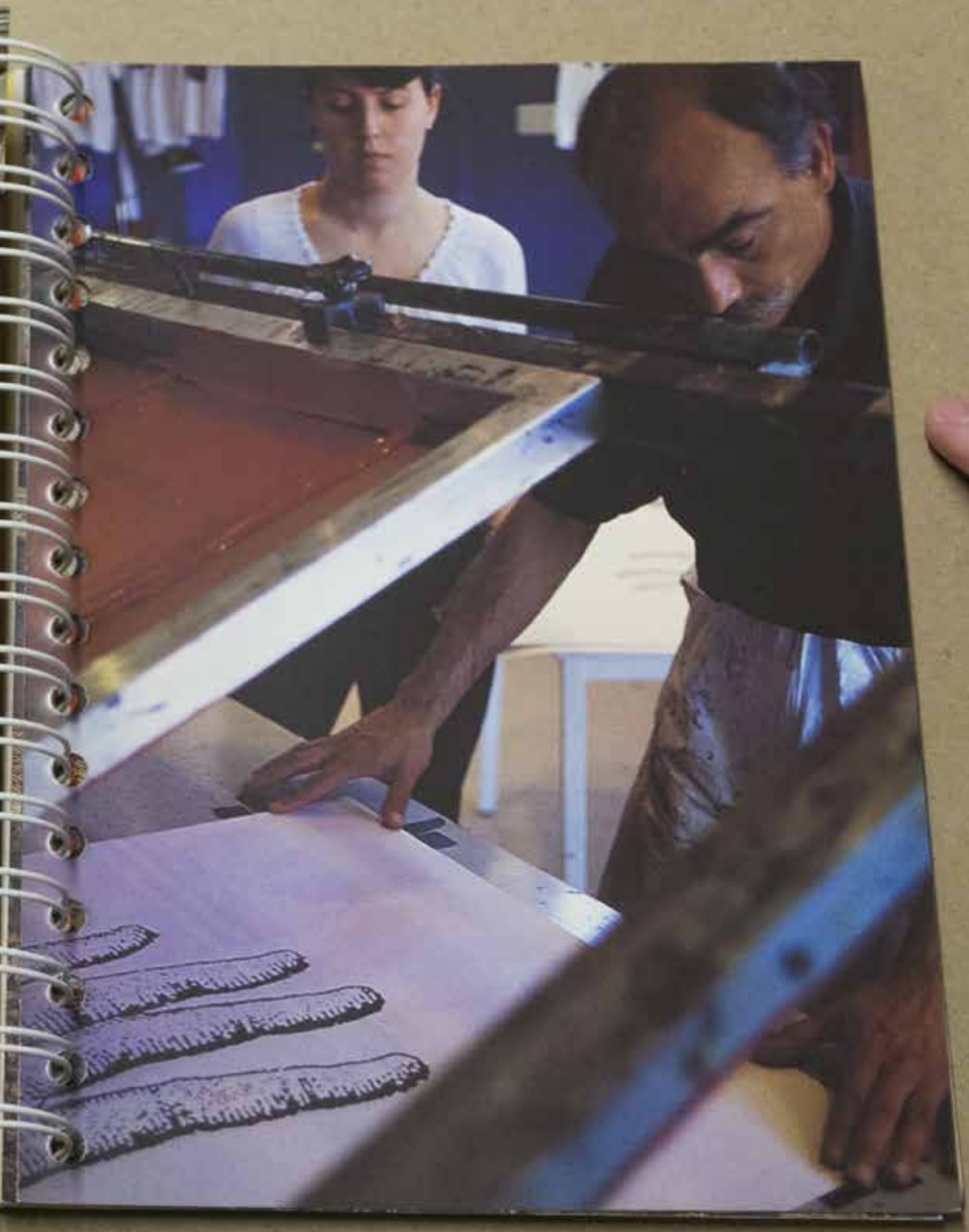
Je suis née dans une autre constellation; les murs étaient jaunes, je n'aime plus le jaune; il y avait le bruit des lits qui couinent, les ascenseurs, les sonneries des malades; il n'y avait pas d'animaux; quand je regardais par la fenêtre je voyais des statues dans le parc; le jour où je suis sortie, j'ai eu une hémorragie, et j'ai dû retourner à l'hôpital.

A sept ans je suis arrivée à la pointe du chapeau de l'Arlequin;

Pas de ville sans visages



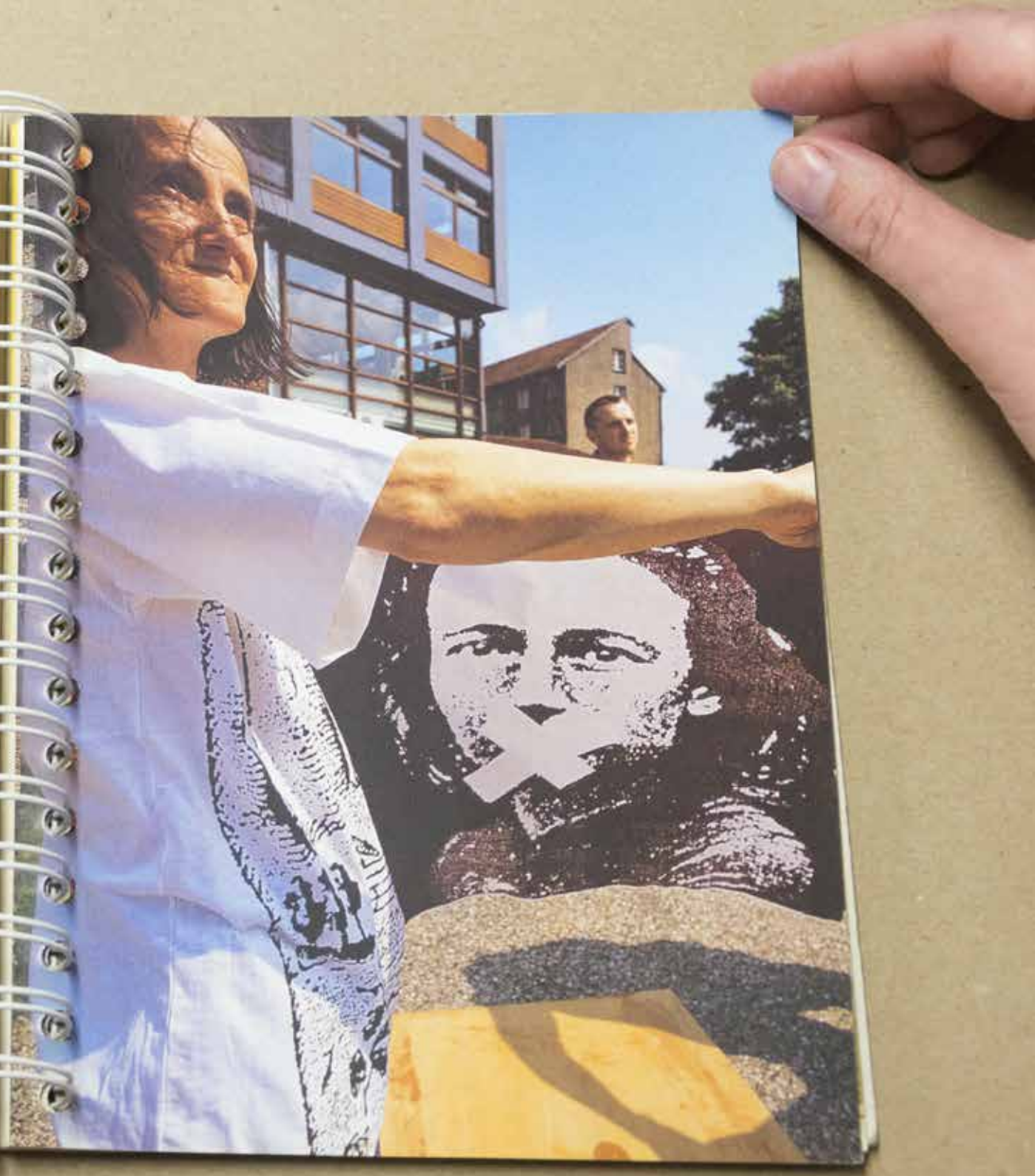
Recueil



Pas de ville sans visages


VILLE
SANS
VISAGES
PAS DE
VILLE
SANS
VISAGES
PAS DE
VILLE
SANS
VISAGES
VILLE
SANS
VISAGES
maison du

Recueil



Pas de ville sans visages


mots publics
à saint blaise
mai»oct 2008
ici,
je suis
ailleurs

Recueil

Mots publics


Recueil

Mots publics

celui-ci, autant il peut passer par l'objet.

Le premier temps du projet *Fées diverses* s'est fait avec des sociologues. Valérie Debure explique qu'« en Picardie, il y a des brocantes comme des vides greniers, c'est très régulier et assez culturel là-bas.[47] » Ces évènements nommés *réderies* font l'objet de discussion entre les femmes.

Ceci a été un prétexte pour obtenir quelque chose d'elles. Le premier contact a été avec des sociologues, qui ont utilisés ces *réderies* pour les faire parler des objets qu'elles y trouvaient. Valérie développe sur ce sujet : « Il y a d'abord eu un atelier de parole à partir d'objets, pourquoi ça révèle des souvenirs, c'était des choses pour faire parler, pour accrocher avec elles. C'était assez intéressant au niveau du résultat, elles se sont mises en confiance. Tout le travail c'est presque plus sur la parole. Car elle est l'image de soi.[48] »

Outre les *réderies*, et les objets collectés, avec les sociologues les intervenants ont constaté que les femmes de *Fées diverses* ont un deuxième point commun : Le tricot. Cette passion leur permet de se retrouver. C'est ce fil que les artistes en résidences ont tiré. Valérie Debure explique que « on a profité de leur potentiel, on n'a jamais eu l'idée de faire du tricot. C'est essayer de prendre le point fort des gens, et d'en faire autre chose que le tricot qu'elles font habituellement.[49] »

Du fait du lien qui se crée entre l'interviewer et l'habitant, le témoignage est sensible. Jean-Marc dit du rapport à l'autre dans le cadre de *Pas de ville sans visages* : « C'est à dire que nous on apporte certaines choses, mais les gens donnent beaucoup. Dans ce projet les habitants nous ont aidés. C'est une résidence, il y a des choses auxquelles ont tenait, qu'on a travaillé, mais c'est un projet particulier. Dans le sens où il ne peut pas être fait sans.[50] »

Situation

Valérie Debure, m'a fait part d'une autre expérience où le dialogue avec le témoin a été un échec car la confiance n'a pas pu être établie.

Le projet a été réalisé avec un groupe de femmes issues de l'immigration, sans papier, hébergées par Emmaüs, avec beaucoup de difficultés d'ouvertures vers le monde du travail. La plasticienne qui travaillait avec elles avait proposé un système de boîtes aux lettres dans lesquelles les participantes pouvaient y mettre des messages, souvenirs, objets, etc. Valérie Debure précise : « Après on devait en faire quelque chose, une restitution de l'intérieur de ces boîtes aux lettres. On ne savait pas sous quelle forme. Est-ce que on devait révéler les secrets ? Est-ce que on devait rester anonyme ? En fait ça n'a pas fonctionné à partir du moment où elles ont compris qu'on était pas là pour les aider à trouver une solution à leur situation sociale. On était des artistes, des profiteurs[51]. »

Le trio graphiste – plasticienne – témoin étant inégal, car avec des réalités différentes, le témoin n'a pas pu se projeter. Il faut qu'ils soient dans un état d'esprit spécifique, c'est-à-dire, prêt à donner de soi pour un projet qu'ils ne maîtrisent pas. Valérie Debure en dit : « On est dans le social finalement. C'est toujours le débat, social ou culture.[52] »

Les ciels de Villetaneuse de Agrafmobile est un exemple de l'introduction du politique dans un projet graphique. En interrogeant des personnes sur leur ville idéale, une femme d'origine malienne a raconté : « J'aimerai bien de l'eau dans cette ville, que la Seine passe par là, avec des pirogues comme à Venise. » Si Malte Martin voulait afficher cette phrase pour son potentiel poétique, la mairie s'y est refusée. En effet, Venise n'ayant pas de pirogues mais des gondoles, la mairie en a dit : « Les gens vont nous prendre pour des banlieusards qui ne savent pas. » Sa crédibilité en jeu, la phrase est vue sous l'angle du « politiquement correct ».

Jean-Marc Brétegnier dit de cela : « ce qui nous préoccupe c'est de faire des images, la plupart du temps sur toutes les questions du vivre ensemble, non pas les traiter avec les pourvoyeur de discours. Par exemple, je prend le discours d'Anne Hidalgo sur la politique de la ville et je fais un catalogue. Je préfère faire avec mon équipe, 15 ans de projet de quartier avec des habitants du 19e et du 20e. Et Anne Hidalgo, c'est pas elle directement, là on est soutenu par une subvention pour travailler au plus près des habitants et des territoires. Quand je dis les territoires des habitants c'est pas seulement la maison dans laquelle ils habitent, c'est les territoires imaginaires d'ici, d'ailleurs.[53] »

Car, au-delà des contraintes de la politique, ce qui intéresse réellement le graphiste, c'est d'agencer des protocoles, des situations de captation, d'édition et de publication.

Malte Martin dit de ces situations dans *Mots publics :* « Je suppose que j'ai quand même créé une situation par le fait d'afficher un certain contenu à un certain endroit. Qui est autre chose que le graphiste, qui fait son affiche pour un théâtre qui est affiché dans le métro sur un réseau d'annonceur, ça ne donne pas du tout le même résultat.

J'ai déterminé mon contenu j'ai à dire et à quel endroit je l'ai dit. Ce qui est pour moi une question de créer une situation, pour moi si j'avais à résumer ce qui me fait le plus kiffer, c'est de créer des situations. C'est plus difficile dans le cadre d'une commande, parce que le continu, le réseau, le public sont déterminés.

Le plus important c'est que j'essaie de provoquer une réaction par rapport à ce que j'ai affiché, il y a un espace qui s'ouvre à des habitants dans une situation, dans un quartier concrets qui est de

déployer leur récit. On récolte ça comme une nouvelle matière brute, comme j'ai parlé des mots comme une matière de création pour moi, une matière de récit des habitants. Mais évidemment c'est moi qui choisi de nouveau dans cette récolte là. Parce que si on veut rester à l'intérieur d'un projet, avec une finalité artistique.

Dans les propos récoltés j'ai de tout, j'ai des choses par exemple très intéressantes sociologiquement mais d'une pauvreté littéraire absolue. Donner ça comme mot, comme une forme de poésie urbaine dans l'espace publique n'a pas d'intérêt. Souvent on a donné les récoltes de ces mots là aux responsables de la ville, urbains et même ponctuellement on a pu impliquer des étudiants en sociologie pour qu'ils puissent exploiter cette matière brute à leur manière, avec leur lecture. Et ils ne choisissent pas du tout la même chose que nous, avec raison. Je fais de nouveau un choix qui est guidé par certaines formes artistiques, même si après il y a une dimension politique et sociologique. Il y a des textes que j'ai choisi par ce que poétiquement je trouve intéressant ce que telle personne a dit mais je pense qu'il l'a dit d'une manière qui au delà du politique est une matière sensible qui rentre dans l'œuvre que je veux construire, et a laquelle je peux donner forme de manière adéquate au delà d'une forme documentaire. »

« Parce que vous l'avez dans les mains »

Le témoignage, la parole demande un investissement conséquent. Confiance, temps, énergie, etc. L'aspect humain du témoignage est précieux autant émotionnellement que du point de vue de l'argumentation, qu'il soit dans un ouvrage à but démonstratif ou de toute autre nature.

Le rôle du graphiste est déterminant dans la publication et la retranscription du témoignage.

Hormis le livre, l'atelier, l'exposition, l'installation, la mise en espace peuvent devenir des situations d'édition et de diffusion de la parole.

Mais à travers les ateliers, comme *Fées diverses*, *Mots publics* et *Pas de ville sans visages*, les graphistes mettent aussi en place une rencontre avec les habitants. Cette discussion est décisive pour la suite du projet. Sans elle, ce dernier n'existe pas. Le graphiste doit donc inventer des situations de captation qui ouvrent sur de nouvelles situations de réception, comme *Mots publics*.

Les publications des années 70 sont la restitution de pensées, de dialogues, de réunions… ont abouti à des livres qui eux-même ont amené à d'autres rencontres, d'autres dialogues, d'autres livres, jusqu'à mon regard, ma lecture qui portent à nouveau un dialogue. Aujourd'hui, je partage réflexions et émotions avec des femmes d'autres lieux et d'autres temps.

Aujourd'hui, les réseaux sociaux me permettent de partager réflexions et émotions avec des femmes. Cependant, les outils éditoriaux menant à une parole collective semblent (sur papier sur écran) encore balbutiants.

Les livres de graphistes abordés ici, retranscrivent des contenus d'ateliers ou sont les témoins d'expositions, de livres ou d'autres ateliers. Si je reprend l'exemple du livre *Pas de ville sans visages*, il naît de l'exposition qui a suivi les ateliers. Et pourtant, ce livre qui a restitué l'exposition, n'est pas pour autant un catalogue, car il ne clôt pas la chaîne de ses dialogues qui s'épanouissent sous de multiples formes. Jean-Claude Daniel, maire de Chaumont, a d'ailleurs précisé : « Il n'est pas question de conclure avec l'édition de ce livre, nous devons aller plus loin et ouvrir l'aventure à ceux qui n'ont pu jusqu'alors se joindre à nous. ».

S'il y a déjà une restitution de ces ateliers, pourquoi faire ces livres ? Lorsque j'ai posé cette question à Jean-Marc Brétegnier, il m'a répondu : « Parce que vous l'avez dans les mains. »

Malte Martin
Valérie Debure
Jean-Marc Brétegnier

« Une révolution du regard »
Extrait d'entretien
avec Carole Roussopoulos
par Hélène Fleckinger

« Témoignage et récit historique »
Arlette Farges, Philippe Artières,
Pierre Laborie.

Entretien du 14 novembre 2018 — Malte Martin

Quelle est la différence entre le studio graphique Malte Martin et Agrafmobile ?

Ça s'est fait dans un mouvement, où d'abord j'ai exercé comme graphiste, en passant par Grapus, par quelques autres expériences, à mon compte, ensuite s'est installé un atelier avec d'autres. Mais après un certain nombre d'années d'expériences comme designer graphique, j'ai constaté deux choses :

Premièrement, probablement un idéal pour lequel j'avais fait le choix d'étude du design graphique là où j'étais dans une école des beaux-arts en Allemagne à Stuttgart, où j'aurais pu faire art plastiques ou d'autres domaines artistiques. Le choix du design graphique, c'était de me dire que contrairement à l'art contemporain, tu n'es pas limité à des espaces extrêmement segmentés pour montrer ta création — un musée, un centre d'art, une galerie qui s'il le veulent ou pas, segmentent leur public — mais tu produis des formes, des signes qui sont destinés plutôt au plus grand nombre qui circulent dans l'espace public.

Et bien sûr après quelques années je voyais que cet espoir de la circulation dans l'espace public qui atteindrait un public large était quand même relativement limité. Quand on regarde la production des signes dans un pays et dans une ville, elle est complètement dominée par des signes commerciaux ou administratifs. On est très loin de cette notion d'agora où l'espace public serait l'espace de l'imaginaire collectif. À partir de là, l'idée est née de fonder une sorte de laboratoire pour pouvoir explorer cette question, trouver des stratégies pour « reconquérir » cet espace public à côté du travail de commande à l'atelier.

La deuxième motivation, c'est que j'étais à un point de mon parcours professionnel — à l'époque encore relativement jeune — où ça stagnait. Les commandes ne donnaient pas toujours l'occasion d'expérimenter des nouveaux langages, des nouveaux vocabulaires visuels comme j'aurais souhaité. C'était la deuxième raison d'avoir un laboratoire où j'expérimente ces autres langages pour éventuellement les réinjecter dans la commande. Voilà la relation entre Agrafmobile et l'atelier qui travaille à priori dans le cadre de commandes.

J'ai constaté dans Agrafmobile que vous commencez régulièrement vos projets en passant par l'écriture, les mots, le langage plutôt que par l'image, pourquoi ?

Est-ce que vous dites que dans mes langages visuels graphiques, c'est le « mot » qui domine comme moyen d'expression ? Ou est-ce

que vous dites qu'avant de faire une conception vous verbalisez la chose, des notes d'intentions ?

Plutôt dans l'approche, le concept quand vous approchez les habitants vous les faites régulièrement passer par l'écriture, le résultat se ressent, (après pas dans tous les projets) mais j'ai constaté ça dans *Dazibao*, *Quoi de neuf*, *Onze délire*…

Dans tout ces projets, le mot est la matière première avec laquelle je travaille. Ce qui suppose qu'avant la création graphique proprement dite, il y a cette matière accumulée. Comme on est dans des projets hors commande, c'est à moi d'aller chercher ce contenu. C'est une matière qui m'intéresse beaucoup, par intérêt graphique, typographique. Peut-être aussi parce que pour moi ça représente un défi : le français n'est pas ma langue natale. Justement passer par le mot est probablement une manière de m'approprier ma culture d'adoption et quelque part la maîtriser. En tout cas, faire en sorte que c'est plus une matière étrangère mais que ça devient le centre, le noyau de ma création.

Je vous invite à regarder une tendance qui s'est renforcée ces dernières années : de produire des formes en dehors des mots. Une toute dernière création que j'ai fait dans le cadre d'Agrafmobile à la Courneuve pour la Nuit Blanche qui s'appelle *Nuage mots*.

D'une certaine manière, elle inverse la question : comment interner la langue, son souffle, sa mélodie, sans les mots, sans la rationalité des mots ni des lettres. Autant c'est une matière superbe les mots et les lettres comme forme typographique, autant ils ont un défaut, c'est d'évacuer l'oralité, la mélodie de la langue, son émotion. J'ai cherché comment incarner cette chose là dans une forme plastique qui ne soit pas les lettres. Je suis donc parti d'un phénomène que tout le monde connait en hiver : Vous parlez, il fait froid, il y a cette buée qui commence à se former, je me suis dit, voilà, c'est ça, le début de l'incarnation du souffle de la langue.

À partir de là, avec les moyens numériques d'aujourd'hui on a conçu un dispositif numérique où d'une certaine manière quand on parle dans un micro on envoie un nuage sur un support de projection qui est d'abord une forme plastique. Il y a une petite apparition de mots à la fin mais qui est anecdotique. La question est inversée, est-ce que il y a d'autres formes d'incarner le langage que les lettres ?

Je sais que je suis plutôt vu comme quelqu'un qui travaille beaucoup autour du mot et c'est vrai, mais il y a aussi d'autres terrains que j'essaie d'investir justement parce que je suis conscient aussi de la limite de cette matière mot.

Et quelle est la limite pour vous de cette matière mot ?

Il y a une très belle citation de Diderot que j'ai utilisé dans une de mes premières installations Agrafmobile à Chaumont qui s'appelait *Quoi de neuf, Denis ?* qui était sur l'actualité, sur à quel point la pensée Diderot était encore valable dans une ville Chaumont à 20 km de son lieu de naissance qui était à Langres. J'ai interrogé les jeunes là-dessus avec des citations, avec une des citations, qui dit — à peu près — que les mots — c'est Diderot qui parle, philosophe, l'encyclopédie, où le mot est la matière par excellence — sont un outil superbe mais jamais les mots suffisent pour restituer à l'autre et la complexité de la pensée, l'émotion, la matière sensible. Les mots en tant que tels — et la typographie — a quand même un peu du mal à restituer la part sensible de l'oralité de la langue.

Et même l'oralité de la langue reste une béquille par rapport à ce que le cerveau et le corps ressentent. Exprimer le ressenti avec les mots reste quand même un exercice extrêmement imparfait.

Je me demande comment cette oralité peut se retranscrire, et vous comment vous l'utilisez en tant que graphiste, comment vous en êtes arrivé là, arrivé justement à vous interroger sur cette oralité comme matière mais aussi en tant qu'outil ?

Quand vous regardez les affiches de l'Athénée qui sont un peu l'archétype de mon travail typographique — où c'est une identité visuelle pour un théâtre qui passe d'abord par le mot et la typographie — La typographie est « mis en scène » graphiquement avec des éléments graphiques plus que les lettres. Il y a des cartouches, il y a des formes graphiques autres, des ronds et des carrés très constructivistes, mais quand même des formes qui forment la scénographie pour le texte. Quand vous entendez ça, vous voyez déjà que pour parler de typographie j'emploie par exemple des mots du théâtre mise en scène, scénographie, diction…

Sur ces affiches de l'Athénée, j'essaie, malgré tout le minimalisme de la construction de base, de faire en sorte que chaque lettre, chaque mot agisse comme il vient sur scène à qui le metteur en scène dit de parler très fort, de susurrer ou de l'accompagner par un geste, etc. Il y a des lettrages qui sont plus ou moins grands, des manières d'utiliser le blanc comme un silence, des matières graphiques qui travaillent comme une scénographie autour des mots, etc.

Une affiche typographique est pour moi dans la plupart des cas comparable à une mise en scène dans le théâtre avec tout les ingrédients du rythme de la langue de la diction, de la scénographie de la lumière du silence, etc. C'est par ce moyen là que j'essaie de redonner une

forme de subjectivité, d'oralité à une typographie minimaliste qui pourrait au départ être très neutre.

Donc vous vous êtes d'abord intéressé d'abord au théâtre puis par le théâtre vous vous êtes intéressé au mot, ou c'est d'abord les mots puis le théâtre ?

C'est clair que le théâtre était pour moi plutôt intéressant parce que représentant une forme d'œuvre artistique globale. J'ai eu une éducation artistique plutôt en affiliation avec le Bauhaus, où cette question d'œuvre totale, globale, était une notion élaborée. Ça m'intéresse que justement différentes pratiques artistiques se croisent, que le scénographe agisse comme un plasticien.

Le comédien, la lumière, les costumes… Surtout le texte qui, à priori, est un peu immatériel au départ et au théâtre prend forme. C'est là, pour moi, qu'il y a une comparaison possible avec le designer qui est quelqu'un a qui on confie un contenu et qui essaie de lui donner forme.

Pour moi c'est vraiment la définition de base du designer. Je pense qu'il y a une différence avec l'artiste, contrairement à toute une tendance de graphisme d'auteur français qui essaye de dire que le design c'est de l'art. Bien sûr, le design est une discipline artistique, il y a des chevauchement avec l'art, mais le design n'est pas art. On peut se poser la question : c'est quoi la différence fondamentale ? Parce que dans les deux cas on donne forme.

À priori, sauf quelques cas exceptionnels, le designer ne choisit pas son contenu. On confie un contenu au designer. C'est quelqu'un qui a créé ce contenu avant. Quand le designer graphique travaille pour un théâtre, c'est pas lui qui a écrit *Hamlet*, fait la mise en scène, fait la lumière, fait la scénographie, a le rôle du directeur du théâtre qui a choisit ce metteur en scène et ce texte, il n'a rien fait là dedans, il n'a rien déterminé en terme de contenu. D'autres ont choisi, ont créé des formes, ont dit de communiquer ce contenu dans l'espace. C'est lui qui doit traduire un travail d'autres auteurs.

C'est la première chose, et deuxièmement il doit le faire avec une finalité. Ça doit arriver de l'autre côté, c'est-à-dire, c'est là pour que d'autres s'intéressent à cette mise en scène et il faut qu'il crée une forme qui n'est pas seulement satisfaisante pour lui-même — ou pour le metteur en scène, le directeur de théâtre — mais une forme qui est satisfaisante pour le public qu'ils veulent gagner à venir au théâtre. Il doit donc y avoir une représentation de ce public, c'est-à-dire d'un usage, d'une utilité, d'une application, d'où le fait que c'est un art appliqué. Là où quand je suis artiste, je m'en fou royalement de ce que le public peut penser. J'ai toute la liberté. Certains artistes ont cette conscience ou ont besoin du public dans

leur processus de création.

Mais a priori, je n'ai aucune obligation en tant qu'artiste, de penser à un quelconque public. Et c'est moi qui ai choisi ce que je veux peindre, ce que je sculpte, ce que je fais dans une vidéo, ce que je fais dans une installation… Même si c'est pas moi qui ai écrit le texte de mon installation plastique j'ai, comme un metteur en scène, choisit le texte. Il n'a pas été choisit avant moi, c'est moi qui dis « je veux en tant que plasticien travailler sur les poèmes de Edouard Glissant » et pas de Novarina. C'est la différence fondamentale. C'est l'artiste qui choisit le contenu et traduit lui même son propre contenu en forme. Le designer ne crée pas de contenu, mais il crée la forme. Comme ça on est au clair entre nous.

C'est vrai que le designer est une sorte d'intermédiaire entre une commande et le public. Justement en parlant d'intermédiaire, quand vous avez fait le projet mot publics, est-ce que il y avait une commande, ou est-ce que c'est vous qui l'avait initié de votre propre chef et comment vous avez discuté avec les habitants ? Comment vous avez recueilli les paroles ?

Alors il faut savoir qu'Agrafmobile, au départ, est une décision de créer un laboratoire, personne ne m'a donné des moyens pour faire ça. C'est moi qui ai eu cette envie, qui au début le fait avec mes propres moyens ou tout simplement avec une énergie, où après avoir fait la commande tu continues et tu fais la recherche. Deuxièmement, j'ai écris dans la plupart des cas, un projet, parce que j'ai envie d'intervenir sur telle thématique et peut-être dans tel espace. Souvent c'était pour développer ces stratégies pour reconquérir l'espace public, de réinventer l'espace public. Dans Agrafmobile je travaille avec des moyens de design graphique, mais aussi d'autres disciplines artistiques.

Je ne suis pas dans le cadre d'une commande, mais dans une recherche ou une expérimentation artistique. Je choisi mon contenu, de le mettre en forme, de le jouer dans tel lieu, et ensuite je cherche les moyens. J'écris une note d'intention, je demande des subventions publique ou privée, mais il n'y a pas commande au départ. La plupart des projets Agrafmobile, au départ c'est ça.

Mots publics commence a être à la charnière entre un projet que j'ai envie de faire, que je propose, et une forme commande qui n'en n'est pas vraiment une, qui serait plutôt une demande. Mon travail Agrafmobile commençait à être repéré, il y avait dans un quartier à Paris qui est classé politique de la ville, une problématique urbanistique, où une agence d'ingénierie sociale et culturelle, devait faire une étude sur comment fermer une bibliothèque au pied d'un immeuble HLM et créer une transition pour le nouvel équipement

qui se construit plus loin.

Ils nous rencontrent, Ils m'invitent à rencontrer la responsable de la ville politique de Paris, parce qu'elle est sensible a des démarches artistiques et culturelles dans le cadre des villes politiques de Paris. On se rencontre, le courant passe, elle me demande si je peux lui écrire un projet, si ce territoire d'intervention m'inspire. Dans ce cas, il y a un territoire qui est là, que je n'ai pas choisi, mais où je suis d'accord de penser une intervention sans qu'elle me dise sur quel texte, comment, sur quoi. Je détermine tout. Je reste dans le cadre d'une démarche artistique, c'est là où je fais la distinction avec une commande.

Mots publics c'est ça, j'écris le projet, et ça rentre dans les tuyaux des subventionnements politiques de la ville et autres, et elle soutient ça en tant que responsable de ce secteur. Elle ne dit pas : « Malte, j'ai 20 000 € qu'est ce que vous faites comme projet pour ça ? » non, elle dit : « J'ai rien, mais je trouve votre démarche très intéressante, si vous voulez écrire un projet faites-le, vous rentrez dans les demandes comme tout le monde et si c'est pertinent je viendrais le soutenir .» C'est tout. Il y a parfois un statut un peu ambigu entre commande et travail artistique complètement autonome. Elle va tout de même exprimer certains besoins, certaines prérogatives, te relancer, etc. On pourrait dans le monde de l'art la comparer à un commissaire, un curateur, sans devenir un commanditaire, qui influence sur l'écriture artistique, la mise en scène de la pièce de l'artiste.

Une fois sur place vous avez pris un micro, des notes, est-ce que vous aviez déjà une idée de ce que ça allait rendre ?

Ah non. C'est ça qui est intéressant dans ce projet. C'est comme établir un protocole de recherche.

C'est un quartier en rénovation urbaine avec souvent ce problème que les habitants se sentent désaisis de leur propre ville, parce que il y a des palissades de chantier, des choses qui vont apparaître, d'autres disparaitre, sans qu'ils sachent exactement ce qui va venir. Il y a avait deux axes de réflexion, est-ce que des procédés artistiques peuvent aider les habitants dans cette situation à se réapproprier cet espace en mutation ?

Et deuxièmement, sur cette question de la bibliothèque, qui ferme au pied d'un immeuble qui est alors un équipement de mixité sociale et culturelle. Parce que ceux du bon côté du quartier venaient là dans cette bibliothèque et ceux des HLM aussi. Là où le nouvel équipement, qui est beaucoup mieux, mais est à l'autre bout du quartier déjà gentrifié, qui pour les gens qui habitent dans les cités HLM, ce n'est pas leur quartier. Ils ne vont pas dans ces directions, il y a ces ségrégations sociales qui s'installent, souvent d'une manière

invisible pour la plupart des gens, mais ceux des HLM vont vers la porte de Montreuil se sentent chez eux vers la banlieue, et où il y a des magasins qui correspondent à leur pouvoir d'achat, et culturellement ils se sentent chez eux. Là où dans les quartiers gentrifiés, ils ne sont pas chez eux, culturellement les bars, les magasins, la manière dont est fait la rue est un autre « habitus » (comme dirait Bourdieu) que celui de leur cité.

Du coup le challenge que la responsable de la politique de la ville m'a lancé, était : « Est-ce que pendant les deux ans de transition, tu peux faire un travail sur la lecture, le mot dans l'espace public ». La petite bibliothèque de l'immeuble au pied du HLM est encore là mais se prépare à fermer, toi tu montres que le travail autour du mot, de la bibliothèque, tu vas continuer avec des moyens dans l'espace public y compris après la fermeture, il y a un levier culturel pour dire on ne détruit pas seulement votre ancien équipement mais il continuera sous une autre forme. Voilà les deux terrains de réflexion.

À partir de là, l'axe artistique était de dire je travaille sur la notion de voyage dans son propre quartier. On utilise la situation de chantier car ça permet de se remémorer des lieux qui sont cachés, ou de découvrir des choses, d'autres lieux et de libérer une parole sensible sur le vécu des habitants et de se faire réciproquement découvrir ces moments poétiques qu'ils pouvaient ressentir sur le cheminement de chacun.

Le premier moyen était d'éditer des petits cahiers avec des textes de philosophes, d'urbanistes, de situationnistes sur la dérive urbaine qui tournaient autour de la question de la matière sensible urbanistique. C'était une manière de nourrir les habitants, avec cette matière là pour ensuite qu'il y ai des réactions, qu'on a récoltées (moi directement, ou avec des médiateurs).

Par exemple, il y avait un espace d'affichage sur un mur HLM de 4m sur 5, où pendant trois mois j'affichais chaque semaine des mots de mon vécu du quartier qui provoquaient des récits des habitants qu'on récoltait. Ces récits donnaient matière la semaine d'après de les afficher dans d'autres lieux du quartier. J'avais mon endroit de parole sur un mur, chaque semaine je rééditais une parole à moi et en même temps apparaissait la réaction des habitants, le récit provoqué par mon affiche de la semaine avant, le récit des habitants sur d'autres endroits du quartier.

Ceci fini dans une Nuit Blanche, avec tout ces textes qu'on a récoltés pendant trois mois qui sont devenus une installation sonore. Certains récits qu'on avait enregistrés faisaient office d'installation sonore dans une boite aux lettres, derrière chez le boucher. Et en même temps il y avait certaines de ces phrases qui s'affichaient comme une cartographie.

Comment vous avez sélectionné les phrases ?

Dans toutes ces créations que d'autres appellent « participatives »... Il faut être très précis là-dedans pour dire où est la part de participation, en la nommant co-création, co-conception, innovation sociale... Il y a différentes configurations...

Je suis quelqu'un qui défend à la fois des procédés et des processus artistiques qui permettent à des non-artistes de prendre part à un moment donné d'une certaine manière au processus de création et en même temps j'assume complètement le parti pris artistique là-dedans, qui sont à faire par le concepteur. Il y a différentes sensibilités la dedans, il y en a d'autres qui travaillent beaucoup plus sur un processus ouvert où d'une certaine manière les décisions peuvent être prises avec les habitants ou par les habitants, etc. Et dans certains cas ça fait tout à fait sens on peut même une critique, parfois, ça décharge l'artiste du cœur de son métier de donner forme. Dire que la forme est difforme. Elle est hétéroforme. Il faut être prudent la dedans parce que il y a des procédés, ou des artistes où c'est vraiment pertinent de ne pas mettre en avant une écriture d'un artiste mais de laisser émerger autre chose, où l'œuvre est d'une certaine manière le fait de « donner parole à ».

Moi je suis dans la plupart des cas, dans un processus où je détermine une forme, une mise en scène, et je détermine à quel moment il y a implication, matière artistique pour donner part à des habitants appropriation, etc. Il y a contribution, participation, appropriation... Concrètement, il y a un premier moment où moi j'affiche dans le quartier, même la personne qui n'a pas atteint l'obligation qui nous a rien dit de concret.

Je suppose que j'ai quand même créé une situation par le fait d'afficher un certain contenu à un certain endroit. Qui est autre chose que le graphiste, qui fait son affiche pour un théâtre qui est affiché dans le métro sur un réseau d'annonceurs, ça ne donne pas du tout le même résultat. J'ai déterminé mon contenu j'ai à dire et à quel endroit je l'ai dit. Ce qui est pour moi une question de créer une situation, pour moi si j'avais à résumer ce qui me fait le plus kiffer, c'est de créer des situations.

C'est plus difficile dans le cadre d'une commande, parce que le continu, le réseau, le public sont déterminés. Le plus important, c'est que j'essaie de provoquer une réaction par rapport à ce que j'ai affiché, il y a un espace qui s'ouvre à des habitants dans une situation, dans un quartier concrets qui est de déployer leur récit. On récolte ça comme une nouvelle matière brute, comme j'ai parlé des mots comme une matière de création pour moi, une matière de récit des habitants. Mais évidemment, c'est moi qui choisit de nouveau dans cette récolte là. Parce que si on veut rester à l'intérieur d'un projet, avec une finalité artistique.

Dans les propos récoltés j'ai de tout, j'ai des choses par exemple très intéressantes sociologiquement mais d'une pauvreté littéraire absolue. Donner ça comme mot, comme une forme de poésie urbaine dans l'espace publique n'a pas d'intérêt.

Souvent on a donné les récoltes de ces mots là aux responsables de la ville, urbains et même ponctuellement on a pu impliquer des étudiants en sociologie pour qu'ils puissent exploiter cette matière brute à leur manière, avec leur lecture. Et ils ne choisissent pas du tout la même chose que nous, avec raison. Je fais de nouveau un choix qui est guidé par certaines formes artistiques, même si après il y a une dimension politique et sociologique.

Il y a des textes que j'ai choisi par ce que poétiquement je trouve intéressant ce que telle personne a dit mais je pense qu'il l'a dit d'une manière qui au-delà du politique est une matière sensible qui rentre dans l'œuvre que je veux construire, et a laquelle je peux donner forme de manière adéquate au delà d'une forme documentaire.

Pourquoi vous n'aimez pas le terme participatif ?

C'est juste une réaction contre une forme d'instrumentalisation. C'est des choses que les gens qui ont travaillé ou artistiques ou concepteurs conceptuels (architectes designer d'espaces). On nous regardait comme des ovnis indéfinissables, ni artiste, ni concepteur, ni sociologue, etc. Un format non identifié, où nous on parlait de participation.

À l'époque politiquement, il y avait un mouvement altermondialiste qui avait son zénith à Port Allègre au Brésil qui était la première ville au monde qui expérimenté le budget participatif. Où les habitants de la ville pouvaient voter sur certaines options d'équipement public. C'était une révolution culturelle et politique, au delà des représentants élus, à qui on délègue l'expertise les habitants pouvaient s'approprier tel ou tel processus de décision sur sa propre ville. Ça se nommait budget participatif et c'était le terme qu'on utilisait tous à ce moment là. C'était marginalisé comme une forme utopique politique qui n'était pas applicable dans le monde réel économique.

Aujourd'hui, il y a eu un mouvement, où toutes ces formes qui existaient dans le champ politique et artistique, ont été absorbées par le système (je schématise), ce même système contre lequel les formes ont été inventés, ces vocabulaires ont été intégrés mais souvent en étant détournés de leur sens initial.

Souvent aujourd'hui, les habitants, les citoyens rigolent quand on leur dit : « Il y a un projet participatif, vous pouvez donner votre opinion sur la refonte, la requalification de telle place, s'il y a trois

arbres ou deux parking… » les gens dans la plupart des cas disent : « De toute façon vous avez déjà écrit votre plan urbanistique, on peut dire des trucs, peut-être corriger dans le meilleur des cas quelque chose mais on sait très bien que c'est pour la façade et c'est pas un pouvoir réel qu'on nous donne. »

Et ce que j'appelle le capitalisme californien c'est devenu le modèle de management, c'est à dire le participatif. Apple, Google, etc. sont nés d'une génération 68, qui est passée au business mais qui a utilisé sa culture alternative pour faire croire que c'est pas le capitalisme d'avant mais quelque chose qui est un capitalisme cool, qui n'est plus agressif, violent, avec des bureaux de salle de ping pong. Il y a des crèches, parce que on est féministe, mais en fait c'est là pour que les femmes puissent rester dans toutes les réunions jusqu'à 1h du soir. Dans ce sens, a première vue la crèche en entreprise c'est génial, vous n'avez pas à courir le matin avant d'aller travailler, mais on voit aussi comment ça peut être utilisé autrement. C'est la même chose pour moi avec le terme participatif.

Tout ce qu'on nomme aujourd'hui comme urbanisme transitoire, tiers lieu, toute cette culture alternative qui est devenue le masque du marketing territorial. On sait que une bonne partie de ces pratiques dans lesquelles je suis, est utilisée pour occuper une friche, où on ne sait pas encore le projet immobilier qui va venir, on invite un collectif d'architectes alternatifs à venir.

Comme ça les migrants ne peuvent pas occuper le territoire, et comme ça fait venir une population jeune et culturelle qui va boire des coups et écouter de la musique électro sur une friche culturelle on va faire augmenter le prix du terrain. Et on croit avoir donné place à enfin une culture alternative qui peut se déployer mais il y a peut-être d'autres utilités pour d'autres personnes derrière.

En disant ça je ne veux pas démoraliser… Au contraire il faut absolument chaque fois essayer de construire ces pratiques alternatives et les approfondir mais il faut être lucide sur le fait qu'il y a une capacité à les détourner et les absorber et que c'est notre challenge de les reformuler pour que ça serve a ce qu'on voulait au départ. Plutôt un outil pour mettre en critique un système qu'on pense critiquable et non pas pour le renforcer.

Bien sûr ça m'arrive d'utiliser le terme participatif pour caractériser vite fait une démarche, mais j'essaie de préciser en quoi consiste cette participation, ou est le pouvoir que je donne à d'autres, et ou est le pouvoir que je garde. Parce que quand vous m'interrogez sur :

« Mais alors c'est les habitants qui ont choisis les textes ou c'est vous ? » J'assume de garder le pouvoir artistique sur le choix des textes, et je le dis, c'est plus honnête auprès d'eux et le public qui va regarder ça. Que de faire croire que tout ça c'est un co-construction à égalité et tout le monde a fait la même chose là-dedans. J'essaie de dire qui a quel rôle quel moment pour éviter cette confusion de la co-création qui a mon avis est un peu confusionnelle.

Comment vous avez choisi ces paroles d'habitants ? Est ce que vous aviez des critères ?

On ne va pas rationaliser les choix à outrance en faisant des tableaux Excel. La thématique c'était le voyage dans le quartier. Il y a là dedans un fil qui m'intéressait. La capacité des récits d'avoir déplacé la personne, à quel point on a réussi a faire en sorte que la personne va au delà des standards qui semblent être inculqués dont on est tous prisonniers.

Quand on demande au micro trottoir « qu'est ce que vous pensez de votre quartier ? » dans un quartier populaire souvent vous pouvez récolter des trucs : « Oh c'est un peu triste, c'est un peu gris, les barres d'immeubles c'est pas beau ». Vous pouvez aussi avoir le contraire, ce que je veux dire c'est que quand ça arrive, c'est parce que c'est aussi les regards qu'on a inculqué aux gens.

Quand vous regardez les médias les quartier HLM sont stigmatisés comme laid, pas beau, gris, triste. Les gens eux-même reproduisent les choses, surtout quand quelqu'un les interviewe. On reproduit les standards.

Nous essayons de mettre en place des stratégies pour permettre aux gens d'aller au-delà de la réponse de réflexe. Souvent il faut aller vers des formats ateliers pour perdre cette première couche et aller ailleurs. Après on peut aussi le faire dans des interviews en direct mais quand les gens prennent confiance. Ces projets là ce sont des projets sur un an, St Blaise on y est resté trois ans. Les gens nous connaissent à un moment donné, nous font confiance et déploient une autre parole qu'au début.

Un des critères c'est : Est-ce que on a pu les emmener dans un voyage, ouvrir un voyage ? Leurs paroles, quand je vais la redonner avec une mise en forme graphique, je peux spéculer sur le fait que ça va en emmener d'autres. Un des critères c'est le potentiel d'une phrase, des mots, de pouvoir en déplacer d'autres. C'est cette question de capacité de déplacement.

Troisièmement, il y avait des critères plus techniques, la longueur de la phrase quand je veux rester dans un format public avec des lectures sur le chemin, très incisives, je ne peux pas avoir plus de trois

lignes, au mieux une ligne. Donc est-ce que le récit est suffisamment concentré en ce sens, ce qui fait que je peux me permettre de reformuler ou de ne prendre que l'extrait pour avoir ce format qui se joue dans l'espace public. J'essaie de reformuler pour que ce qu'il a dit sur une page, avec deux aspects à deux endroits différents, se rejoignent en une phrase. Les textes originaux ne sont pas aussi concentrés.

Il y a donc un filtre interprétation sur ces mots.

On laisse le plus possible les paroles telles quelles, c'est vraiment lorsqu'on ne peut pas faire autrement pour rentrer dans ce format urbain qu'on se permet ça.

Exemple Villetaneuse. Les ciels de Villetaneuse, on a interrogé les gens à un moment donné sur la ville utopique. Quelqu'un a raconté « j'aimerai bien de l'eau dans cette ville que la Seine passe par là avec des pirogues comme à Venise. » C'est une petite d'origine Malienne, donc j'ai fait une affiche de restitution avec cela, il y avait d'ailleurs une faute d'orthographe à l'intérieur de sa phrase. La mairie m'appelle en me disant « Monsieur Martin, on ne peut pas afficher ça, parce que il n'y a pas de pirogue à Venise. Les gens vont encore nous prendre pour des banlieusards ploucs qui ne savent pas… » ce qui est doublement intéressant. On a affaire à l'image des personnes là, où ils ont intégré la stigmatisation de sachant, si on n'est pas super correct on va nous stigmatiser comme des sauvages de banlieue. Et en même temps il y a une incapacité de voir le potentiel poétique de cette phrase parce que c'est seulement examiné sous l'angle de « est-ce que c'est correct » « est-ce que les sachants vont l'accepter ». Donc le savoir, où est évacué le potentiel poétique de dire « c'est génial des pirogues à Venise ».

On veut laisser au maximum les choses telles quelles, parfois même la faute d'orthographe quand elle est intéressante, quand elle produit un sens. Voilà le rapport que j'ai. Il y a évidemment la question du détournement, où j'essaie d'utiliser les standards du quotidien pour les faire parler autrement.

Entretien du 19 novembre 2018 — Valérie Debure

Considérez-vous que *Fées diverses* c'est un travail artistique et non pas de graphistes ?

C'est complètement ça, c'est plutôt une approche artistique. C'est pas que des graphistes, nous on est un des maillons, il y a une plasticienne, photographe un écrivain, Sociologues… C'était un peu des projets qui se sont fait à plusieurs mains avec des angles différents.

Nous on est intervenus en tant que graphistes pour accompagner le projet tout au long du parcours des trois années. Ça permettait de mettre en forme pleins de contenus, d'entretenir le lien avec le public. Parce que livrer aux gens une restitution seulement en fin de parcours, c'est tard. Mais entretenir avec eux une restitution régulière, ça fonctionne plutôt bien. A chaque fois qu'on les voyait, au rythme d'une fois par mois, il y avait une restitution de l'écrivain qu'on mettait en forme. Donc eux n'ont pas eu le sentiment que le graphisme était un art à part entière, mais plutôt un médium.

Donc c'est assez similaire au projet *Pas de ville sans visages* basé sur les ateliers.

Là on n'a pas fait faire de choses, d'atelier, comme on pourrait l'entendre au niveau pédagogique avec des adolescents. On n'arrive pas avec la règle du jeu. On essaye de tirer parti de tout le potentiel de ce public, de ces gens là. On fonctionne comme ça. C'est pas un atelier d'art plastique avec des gens.

On s'est rendus compte que ces femmes savaient super bien tricoter, du coup on en a tiré parti. La plasticienne les a fait participer comme si on demandait à un forgeron une structure en métal. Elles ont été ouvrières au service des artistes. On a choisi cet angle là avec ces femmes. Elles étaient très mal à l'aise avec l'idée de se retrouver en haut d'une sellette, devenir des muses, mais aussi pour produire.

Mais elles avaient un atout, c'est que quand elles se voyaient c'était toujours autour du tricot. On a profité de leur potentiel, on n'a jamais eu l'idée de faire du tricot. C'est essayer de prendre le point fort des gens, et d'en faire autre chose que le tricot qu'elles font habituellement. Après il y a plein d'artistes qui font des choses avec du tricot, on aurait pu aller plus loin encore. L'écrivain, pendant les séances où elles tricotaient, elles discutaient entre elles et lui a chaque fois écrit un texte sur leur quotidien.

Ça se passait en Picardie, assez près de la mer, de la baie de Somme, une région touchée par l'illettrisme. Elles étaient au début entourées

par une assistante sociale qui les retrouvaient une fois par mois, pour les accompagner dans les dossiers administratifs, médicaux, etc. Donc des femmes pas du tout autonomes en terme de lecture, d'écriture. C'était vraiment un public en grande difficulté sociale, pas intégrées, pas de vie, pas de travail… Parfois du handicap physique, pour certaines, et parfois mental. C'est-à-dire que c'était des gens qui ne pouvaient pas aller travailler. Elles n'ont jamais pu aborder la lecture et l'écriture. Mais ça c'est dans pleins d'endroits, où les gens n'ont pas accès au savoir du tout parce que ils ont un handicap même léger.

Il y a une des personnes du collectif La forge qui a rencontré une assistante sociale par hasard et qui nous a proposé : « Ça serait bien qu'on monte un projet avec une subvention de la DRAC ou de la région, moi je les vois régulièrement… » Donc on quand a cette chance de toucher les personnes de manière régulière tu peux vraiment faire un projet avec elles.

Elles n'étaient pas du tout demandeuses de faire un projet avec des arts plastiques, elles n'y connaissaient rien, ça aurait pu même être un repoussoir pour elles. En fait, très vite elles ont dépassé le truc, c'est passé à la rigolade. Il y en avait une qui était plus bout en train qui a réussi à emmener les autres qui étaient beaucoup plus renfermées sur elles mêmes, elle aura réussi a faire le lien entre nous et le groupe.

Dans le livre il y a les textes de l'écrivain, le production de la plasticienne autour du tricot qui a mis en valeur quelques phrases clefs qui venaient des femmes et nous avons fait au crochet la couverture du livre, quelques pages tricotées. Après c'est jamais facile de faire faire des choses à des gens qui le font comme ça, sans engagement, de timing. C'est pas un prestataire, il faut aller au rythme des gens.

À un moment il y a un roman photo où elles ont vraiment participé au scénario de l'histoire. Elles ont accepté de se faire photographier ce qui n'était pas du tout acquis au début. Accepter quand tu as un handicap, de te faire photographier, c'est pas évident, c'est pas dans leurs habitudes. C'était des femmes, déjà mères de famille, pas des jeunes, bien la cinquantaine.

Sur ce projet, en tant que graphistes vous étiez seule ou plusieurs ?

On était deux sur ce projet, parfois on y allait a deux, parfois toute seule. Nous travaillons ensemble, c'est un collectif, les projets sont toujours au cœur d'un truc collectif.

Ce projet là, c'est pas un projet graphique à part entière. Toute

la première partie c'était avec une participation de sociologues. En Picardie, il y a des brocantes comme des vides greniers, c'est très régulier et assez culturel là-bas. Dans les villages les gens vendent des vieux objets, ils se débarrassent, et rachètent, ça s'appelle des *réderies*.

Ces femmes là, comme elles avaient peu de moyen, elles étaient très tournées vers les *réderies*, elles en parlaient très souvent. Les sociologues leur on fait faire des photos d'objets sur les *réderies* pour les faire parler pourquoi elles choisissaient cet objet…

Il y a d'abord eu un atelier de parole à partir d'objets, pourquoi ça révèle des souvenirs, c'était des choses pour faire parler, pour accrocher avec elles. C'était assez intéressant au niveau du résultat, elles se sont mis en confiance. Tout le travail c'est presque plus sur la parole. Car elle est l'image de soi.

C'était un projet entre deux, entre social et culturel. Et la DRAC a suivit au niveau des subventions parce que à ce moment là, le sujet de l'illettrisme et de l'inégalité sur le territoire était plus porteur. Donc aller faire de la culture avec des gens qui n'ont aucun accès avec en tant que tel. La rencontre avec un artiste, faire de la musique… C'est un peu des lieux de déserts. En plus dans un contexte où il y a un taux assez important d'illettrisme. Donc la DRAC a suivit, qu'on ai envie de faire un projet autour de la parole, de l'image de soi.

En tant que graphiste comment vous vous positionnez par rapport à cette parole, sur le fait de la récupérer, de l'utiliser ?

Nous on a été un médium tout au long du projet. L'écrivain écrivait un texte sur la rencontre et on restituait ce texte. Elles avaient un petit livret dans leurs mains. À chaque fois, avec les moyens pauvres, donc avec un photocopieur, des papiers de couleurs, quelques fils de couleurs, on faisait une restitution d'un objet. On mettait en page le texte, c'est des moyens simples. À la fin on a mis en page le livre. C'était l'objet d'une petite fête, le livre en lui-même a eu beaucoup d'importance pour ce groupe de femmes. Il faut imaginer un livre à la fin quand on est sur ce genre de territoire…

Ça pose quelques chose de concret.

Voilà, le livre était important. Avec celui-ci on leur a proposé qu'elles aient une rémunération pour leur travail. Parce que on a considéré qu'elles travaillaient pour les artistes, c'était le deal avec elles.

Par exemple, quand elles ont posé pour le roman-photo on a considéré que c'était du travail, c'était du temps qu'elles avaient passé. On leur a posé la question de la rémunération, et elles ont

choisit de faire un voyage a Paris ce qui n'est pas évident pour des femmes handicapées. On avait organisé un week-end, elles étaient venues au musée du Louvre. Elles avaient choisi quelque chose de culturel. Je pense qu'elles ont franchi un pas.

Nous avons été un maillon dedans, ça reste une production a plusieurs mains. De même que le photographe qui venait photographier le groupe, ce n'est pas un travail à lui tout seul. Ceci dit je trouve que tout ce qui a été fait par l'écrivain est vraiment mis en avant dans le livre. Peut-être trop, parce que on a l'impression que l'expérience se réduit à l'écriture. C'est difficile de couper, je pense que le texte est parfois un peu redondant.

Du coup, vous avez choisi de tout conserver ?

Pratiquement oui. Ça raconte vraiment l'épopée. Quelque part on sent une progression. Ce genre de livre intéresse vraiment les gens de la culture. Parce que beaucoup ne savent pas comment s'y prendre avec ce public là. On peut faire ce genre de choses avec des publics comme ça. C'est un outil de valorisation pour les gens, le territoire, les financeurs, mais c'est aussi un outil mode d'emploi « tiens on peut faire un roman-photo avec des gens handicapés ».

À la DRAC, on n'a pas annoncé de planning, parce que les idées sont venues des femmes elles-même.

Par exemple dans le roman-photo elles parlent d'un type qui est plus connu dans le nord de la France et la Belgique et qui fait des concerts. C'est une sorte de star de dames de cet âge là… Je crois qu'il s'appelle Franck Michael… Elles en sont un peu fan et en ont parlé plusieurs fois, du coup ce personnage apparait dans le roman-photo. C'est assez drôle. Il y a des choses d'elles, de leur histoire.

Ce qui était sympa pour elles c'est que…Tu as l'impression que tu ne vaux rien, que t'es dans ton coin, que tout le monde s'en fou de toi… Le fait que l'écrivain parle d'elles dans les écrits ça les a mises sur un piédestal. C'est quand même sympa qu'on parle de toi. C'est des outils de valorisation.

C'est les questions qu'on se pose, est-ce que une pratique artistique ça ne sert pas à ça ? On dit toujours qu'un artiste est d'abord célèbre dans sa famille, dans sa rue, dans son quartier, puis dans sa ville et dans son pays ! Je pense que c'est aussi ça pour les gens qui ont participé. Pas pour être célèbre, mais pour gagner en aura. L'artiste aussi bénéficie d'une aura qui grandit.

Il faut savoir qu'avec ce genre de projet quand les artistes s'en vont,

la situation des gens ne change pas. C'est toute la difficulté de ces projets à long terme. Si tu fais des ateliers à court terme, de la sérigraphie, avec des publics. Tu vas toucher des familles, ça sera plus facile d'amener des enfants. Sur des projets à court terme, tu auras toujours des publics captifs, déjà un peu organisés où tu vas t'agripper à une association. Sur du long terme, c'est un engagement de la part des gens, et c'est plus difficile plus de partir ou d'arrêter à la fin.

Vous pensez pas qu'il y a des restes ?

Si il y a des restes. Ça reste constructif, pour les gens. Mais je pense que à Chaumont, la situation des femmes de la CAF n'a pas évolué. Après il reste les bons souvenirs, la confiance en soi qui a grandit, comme avec nous en Picardie. Je pense qu'on y gagne quelque chose. Je sais qu'avec notre groupe elles ont réalisé un autre roman-photo avec une autre association. Je suis sûre qu'elles étaient demandeuses, parce que elles ont trouvé ça drôle.

Est-ce que le but, au final, c'est un changement politique ou personnel ?

Qui y gagne c'est ça ?

Qui est visé, plutôt.

Une fois que la DRAC a validé notre projet, elle nous a laissé faire. Parce que ils savent très bien que c'est l'aventure, que ça peut aussi ne pas fonctionner. Tu n'es pas un artiste seul, tu dépend d'un public. Les attentes sont là et en même temps, si t'abouti pas… Tu n'abouti pas. Ce genre de projet c'est pas non plus les plus gros financements.

Il y a eu des politiques où on valorisait vraiment l'expérience avec ce genre de public, c'était le cas avec la gauche plurielle avec Jospin. Là il y avait une politique à essayer d'intégrer les territoires déshérités, avec des artistes spécialisés sur ce genre de chose. En tant qu'association qui travaillons avec le social, c'est intéressant. La politique à financé les projets de type sociaux.

Après qui est gagnant de ça ? Il y a des projets qui sont financés qui restent dans des associations toutes petites, qui n'ont aucune visibilité. Ce sont des alchimies particulières à chaque fois. Est-ce que l'artiste s'enrichit sur le dos d'un public pauvre, c'est aussi la question. Nous, en tant qu'association, on avait une bourse, un financement de la DRAC, on a pu vivre pour faire notre projet.

Mais on n'a pas donné ça aux femmes quand elles participaient.

On n'a pas partagé équitablement, on n'a pas considéré qu'elles étaient artistes. On a proposé une rémunération, mais pas à chaque fois, à temps horaire. Quand elles ont commencé à tricoter, on a estimé que si il fallait faire une rémunération, on leur a demandé de quel ordre. On aurait pu proposer une rémunération financière. Ça aurait pu être un projet artistique, un projet défendable auprès de la DRAC. Elle aurait pu accepter qu'une partie serve à rémunérer les gens. On aurait pu proposer dans notre plan de financement une rémunération aux personnes. C'est rarement le cas, je pense, dans les ateliers participatifs.

Pourquoi c'est rarement le cas ?

Parce que c'est des ateliers au public, une pratique artistique qui est gratuite. Tu permets à des gens de faire de la gravure ou un atelier théâtre… Maintenant quand une ville —une agglomération, un territoire — demande à un artiste d'être en résidence artistique, on lui demande une action pédagogique. C'est presque systématique qu'il y ai une médiation avec le public.

Dans les résidences aujourd'hui le public est totalement intégré au projet ?

Pratiquement oui. Soit c'est une production avec le public, des moments d'ateliers, ou alors l'atelier est ouvert à des séances. C'est même mesuré, c'est-à-dire qu'il y a un nombre d'heure qui est prévu avec des scolaires.

Pourquoi ce besoin d'aller voir les habitants ?

On peut se poser la question, est-ce que un artiste doit toujours faire le pédagogue, toujours expliquer ce qu'il fait. Même dans les gens qui sont dans l'administration, l'artistique reste flou et difficile à connecter. Si ils donnent de l'argent, ils veulent que ça connecte avec le public. Ils veulent qu'il y ai de la médiation. Alors que tout les artistes ne sont pas bons en médiation, ni forcément à l'aise. Après ils font ce qu'ils peuvent à l'échelle de leurs moyens. C'est vrai que les institutions adorent quand il y a intervention de l'artiste en milieu scolaire, visite de l'expo, atelier…

Est-ce que vous pensez que le graphiste à se place dans la captation de la parole ?

Par exemple, on a fait d'autres livres sans avoir participé à des ateliers. On a fait des rétrospectives de projets sans avoir suivi tout le cheminement. Ça ne t'empêche pas de la faire, tu récupères une

caisse avec plein de photos, plein de documents… Il y a toujours quelque part quelqu'un qui a coordonné le projet et qui peut t'en parler, une sorte de maître d'œuvre.

T'es pas obligé d'être au cœur du projet pour faire ton livre. Est-ce que tu fais mieux, quand tu es au cœur du projet, je ne suis pas forcément sûre. Parce que la plupart du temps, dans ce genre de projet on n'arrive pas à faire des choix. Le graphiste est là pour hiérarchiser et choisir. Les gens qui sont au cœur du projet on du mal à hiérarchiser, ils pensent que tout est important.

C'est ce que je reproche au livre qu'on a fait avec La forge. Comme il y a beaucoup d'auteurs, d'artistes, photographes, finalement il faut que tout le monde s'y retrouve. Parfois on devrait faire des coupes plus sévères pour être mieux compris par le public. Il faut savoir, soit on se fait plaisir, soit on essaie d'être compris. On a lutté avec les auteurs, c'était des bagarres parce que le photographe veut une photo là, et nous on dit que l'autre est plus pertinente. Quand c'est une structure extérieure, j'ai l'impression qu'elle lâche d'avantage.

Notre écrivain a du mal à couper dans ses textes… quand tu liras, tu verra que t'as envie de tourner les pages… Mais lui trouve ça intéressant de marquer le temps qui passe, de parler à ne rien dire. Ça raconte aussi une sorte de quotidien. Je trouve que ce qui est bien, c'est quand tu peux lire un livre comme un roman. Celui-là n'est pas encore assez roman.

Après on en a produit d'autres, sur un quartier chaud d'Amiens, avec un public difficile. Là on a eu beaucoup plus de difficultés à se connecter avec le public. Ils n'arrivaient pas à s'accrocher au projet. C'est des gens plus difficile a garder dans le projet.

Il y a un autre projet du même ordre avec un groupe de femmes sans papier, qui était hébergées par Emmaüs. C'était des femmes issues de l'immigration, qui ne pouvaient pas accéder au logement, difficultés pour accéder au monde du travail… La plasticienne avait proposé, pour échanger avec elles, d'installer des boîtes aux lettres fermées.

La règle du jeu, c'était qu'elles se confies à leur boîte aux lettres et qu'elles y mettent plein de chose, des messages, des souvenirs… Après on devait en faire quelque chose, une restitution de l'intérieur de ces boîtes aux lettres. On ne savait pas sous quelle forme. Est-ce que on devait révéler les secrets ? Est-ce que on devait rester anonyme ?

En fait ça n'a pas fonctionné à partir du moment où elles ont compris qu'on était pas là pour les aider à trouver une solution à leur situation sociale. On était des artistes, des profiteurs. Quand elles ont compris ça, elles n'ont plus de tout joué le jeu. Parce que

l'artistique dans ce cas là, ce n'est pas une priorité, elles avaient d'autres angoisses existentielles que de faire de l'artistique. Il faut que les gens soient dans une situation psychologique disponible. Parfois tu peux les conquérir, parfois tu n'y arrives pas. On est dans le social finalement. C'est toujours le débat, social ou culture.

Entretien du 23 novembre 2018 — Jean-Marc Brétegnier

Maintenant, nous savons un peu mieux à quoi ressemble une ville. Et celle-ci en particulier : Chaumont, Haute-Marne, France.

Mais il a fallu du temps.

Au moins cela nous a-t-il appris à nous méfier des évidences cartographiques. Le Nord ? Le Sud ? La ville a bien d'autres repères, d'autres axes qui la rythment.

À Force de mots et de signes, les murs se sont révélés non plus limites ou barrières, mais tables d'écritures, lieux de paroles et d'échanges. Et les visages se sont substitués aux murs. Ils ont réinventé la ville, une ville bien plus réelle que celle des plans et des guides.

Il faut tellement de visages pour faire une ville

Ce livre est le résultat d'un travail mené avec les habitants de la ville par Jean-Marc Brétegner (Nous Travaillons Ensemble) graphiste, d'Olivier Pasquiers (Le bar Floréal) photographe et de Michel Séonnent, écrivain.

Ça c'est le manifeste de notre projet et de notre démarche. Après vous avez un petit édito du maire, donc c'est une commande municipale appuyée par le ministère de la culture. Dans un premier temps, avant de rentrer dans des parties, des détails, le contexte. Pour chaque projet que vous analysez, vous vous documentez sur le cadre, parce que c'est la relation entre les questions que vous posez, par rapport aux relation avec les images, les signes et le cadre qui sont, je pense, pertinent.

Je pense que dans votre rapport à l'analyse, ce qui est pertinent dans votre mémoire c'est votre capacité à projeter et de documenter. L'un est la capacité à repérer des choses objectives: le ciel est bleu mais pas tout le temps. Vous vous appuyez sur des éléments réels et vous développez des choses qui vous regardent. La seule différence c'est que si vous avez bien regardé quelque chose, vous ne regardez pas du tout de la même manière. C'est ça qui est pertinent, pas les vérités des uns et des autres.

C'est aussi confronter c'est ce qui a voulu être fait et ce qui est fait.

Ce qui a voulu être fait, c'est dans les lignes du maire. Vous avez une invitation (un mot important) qui a été lancée à des chaumontais, qui déclinent à leur façon le regard qu'ils portent sur leur ville.

Ensuite c'est en lien avec un équipement municipal et soutenu par la région et le ministère de la culture qui à l'époque était les Silos parce que il n'y avait pas encore le centre nation du graphisme. Le festival était lié au Silo qui devait être aménagé en centre national du graphisme, il se trouve que ils ont fait un concours après pour un autre bâtiment. Il y a une relation déjà entre un lieu qu'on à consacré, dont on dit « la ville du graphisme ». Donc avant de travailler avec la CAF et les écoles, il y a un contexte. La ville a mis en place un festival et il y a eu une équipe dont un chargé de mission, Patrick Giraudo, qui a été la cheville ouvrière de tout ça.

Pourquoi utiliser les paroles des femmes plutôt que celle du maire ?

N'importe quel maire pourra dire ce qu'il veut, mais il ne pourra jamais soutirer les souvenirs, les émotions.

Vous avez utilisé les paroles de ces femmes pour véhiculer une émotion ?

Si on prend la parole politique, c'est un discours. Ça c'est « la politique ». Si on prend « le politique » c'est vous et moi. Dans la politique vous pouvez mettre, François Hollande, Anne Hidalgo, la politique de Macron… Dans le politique vous pouvez mettre, Hannah Arendt, Platon, Socrate, Deleuze, Morgane, Jean-Marc, Vincent Perrotet… C'est-à-dire toute personne qui est en vie, réfléchit et pense à l'intérieur d'une sphère qui lui est propre, et d'une sphère qui est plus large, l'environnement. Et comme on n'est pas dans un désert, on finit par rencontrer papa, maman, sa sœur et d'autres personnes. Le politique c'est le vivre ensemble. Si vous prenez un peu d'anthropologie, qu'est ce qui vous fait vivre, qu'est ce qui vous fait survivre. Dedans vous avez les sens, les émotions, l'intelligence, le cœur, l'âme. Après vous avez le langage, les signes, bref il faut repartir des fondamentaux.

Ce qui vous intéresse c'est le politique ?

Moi ce qui m'intéresse c'est de faire un truc qu'on m'a pas demandé déjà. J'ai un métier qui s'appelle graphisme, puis des préoccupations qui me fait rencontrer d'autres personnes. Comme Michel, Olivier, Patrick Giraudo on ne s'est pas rencontrés pour faire un truc graphique, un logo, une plaquette, une affiche… Ce livre est une invitation, c'est un projet, c'est pas une commande, pourtant il y a de l'argent. Et en même temps ça fini sur du papier, c'est quand même un livre, un objet.

Tout a commencé en faisant des études. Je pense que

les enseignements sont intéressant. Vous rencontrez des gens qui vous proposent des choses. Ensuite vous les faites ou pas.

J'ai plutôt fait une formation d'illustrateur, sur l'image, le texte. J'ai pas une formation graphique au premier registre. A l'époque il existait encore à Strasbourg un atelier de publicité et on avait pratiquement pour obligation de faire son diplôme avec des élèves de marketing. Il y avait illustrateur où la plupart des graphistes pour finir indépendants sortaient bizarrement plus souvent de l'illustration que de la publicité.

Donc ça m'a déjà interrogé. Après il y a une évolution de département communication qui s'est dirigé vers la communication visuelle, puis vraiment vers le design graphique. À l'époque j'avais découvert d'abord cet enseignement qui était intéressant. Puis Claude Lapointe proposait de tester des images ou des scénarios avec des enfants de l'école primaire.

Quand vous montrez des images ou des systèmes graphiques, par exemple vous photocopiez les images de Grapus, Thomas Chelsky, vous ne dites pas que c'est de superbes affiches, vous les montrez à des adultes, des enfants et vous écoutez.

Vous verrez déjà ce qui existe à 10 ans et ce qui disparaît quand on a 20 ans. Ça vous fait une émotion, vous vous dites : « Punaise j'espère que ça va pas disparaitre. » Vous vous accrochez à ça. Vous découvrez que Picasso il était super content quand il dessinait comme un enfant, ça ne veut pas dire qu'il était enfantin, ça veut dire qu'il continuait à voir.

Par exemple, je suis allé voir Miro la semaine dernière, quand vous voyez un gars comme ça de 85 ans qui dessine avec un gros bout de bâton et que tout le monde est là en train de baver, vous vous interrogez quand même. Qu'est ce qu'il vous montre en faisant un trait, une tâche. Il vous montre ce qu'on voit pas forcément quand on voit le brouillard, ni le coucher de soleil. À un moment donné vous vous grattez la tête et vous dites qu'il y a forcément un truc à voir si plein de gens le regardent.

Tout ça c'est du graphisme, du logo, de l'identité visuelle, de l'art… Non c'est du regard. C'est ce qui a fait la grotte de Lascaux, et c'est ce qui a fait l'alphabet, ce qui a fait les mots. La seule différence c'est quand dans la communication visuelle y persiste un état de regard. C'est ce premier état qu'on appelle sauvage, primaire. L'état premier, que certains conservent comme une discipline et que certains oublient comme une … Je ne sais pas.

Et ça c'est pas remboursé par la sécurité sociale. Je m'entraîne juste à sauver ça. Il se trouve que la plupart du temps quand je rencontre

des politiques, une fois qu'ils ont sortis leurs discours, on ne parle plus que de ça. Et je rencontre beaucoup d'artistes qui parlent de ça, et beaucoup d'habitants habités qui parlent de ça. Qui ne parlent pas en premier de ça, mais dès qu'on commence à poser des questions, ou à être avec eux, ils en parlent, c'est ça qui est génial. Alors qu'a l'école on n'en parle pas, alors (je ne veux pas caricaturer) qu'il y a beaucoup de gens qu'on dit en échec scolaire qui n'ont aucun problème sur le regard.

Si vous voulez vous pouvez tester la qualité d'école de haute intensité compétitive et comparer le regard de basse intensité. Vous verrez que les statistiques, la seule différence c'est qu'on demande certaines choses mais vous pouvez faire d'autres Stats. Palpitation cardiaque, émotions, regards, sentiments… Tout ça c'est pas forcément intéressant pour faire un métier et c'est dommage. Mais c'est vraiment ça qui compte quand on habite quelque part.

Ces compétences humaines ne sont pas toujours sollicités. Et de moins en moins, quand vous êtes un numéro, un chiffre ou que vous travaillez dans une entreprise comme Orange et à peine que votre visage est repéré, c'est sûr qu'on va pas prendre votre palpitation cardiaque pour savoir si pendant 8h vous vous amusez.

Après ce n'est pas mon problème, c'est mon centre d'intérêt. Parce que je rencontre des gens pour qui c'est une question. Je ne commence pas par la politique je décrète pas dans un premier temps qu'il y a un parti qui traite de ça. Par contre j'ai repéré qu'il y avait quelques personnes, des philosophes, des sociologues, des architectes, des urbanistes, des anthropologues qui avaient mis cette question au centre de la société comme Deleuze. Foucault disait « si tu veux comprendre où en est la France, tu regardes un hôpital, une prison et un asile de fou ».

Donc je n'ai pas inventé, j'ai lu, je me suis documenté, et je me suis aperçu que ça m'intéressait. Puis j'ai rencontré Michel Séonnet par hasard en faisant un livre. Puis j'ai rencontré Patrick Giraudeau qui m'a proposé de démarrer un atelier avec des enfants.

Mais pas par hasard, puisque j'avais démarré à Strasbourg un atelier pour enfants, la seule différence c'est que moi j'avais continué. C'est comme ceux qui continuent l'aquarelle en MANAA, il y en a qui continuent l'aquarelle. Après il y en a d'autres qui font autre chose. Il se trouve que Gérard Paris-Clavel avait commencé et qu'il avait arrêté, donc c'est sûr que quand il m'a proposé de prendre le relais je lui ai dis : « Excuse moi, mais je ne vois pas trop ce que je peux faire après Gérard. » Il m'a dit : « Si, si je pense que tu peux essayer. » Puis il m'a gardé trois ans.

L'atelier pour enfants s'est très bien passé, parce que j'avais amené des outils que j'avais expérimentés pendant cinq ans. J'ai pris

des exercices de Thomas Chevsky qui d'ailleurs avait formé Pierre Bernard et Gérard Paris-Clavel. Des exercices de base par exemple « hier, aujourd'hui, demain », « l'union fait la force » à chaque fois faire une image avec des exercices comme ça.

Donc comment passer du mot à l'image ?

Oui comment passer d'une sensation à l'image. C'est pas toujours des mots. Ça peut être « je dors » ou bien « je me réveille » qu'est ce que je dessine ? Je dessine un bonhomme, qu'est ce que je peux ajouter pour qu'il courre plus vite ? Et là les enfants sont pleins de ressources. Quand je leur raconte la blague du fou dans le désert qui porte une enclume: Il y a quelqu'un qui lui dit mais pourquoi tu portes une enclume ? Bah il suffit qu'il y ai un lion qui arrive, je lâche l'enclume et je courre beaucoup plus vite. Ça c'est une image qui fait tout de suite sourire, et les enfants ont tout suite envie de faire une image comme ça. Parce que ils comprennent qu'il y a une part de surréalisme, d'imaginaire, c'est pas la réalité. Ça cause, ça parle. C'est ça qui me plaît dans le travail qu'on fait. Donc il n'y a pas toujours des commandes qui permettent cela. Quand vous travaillez 4 ans sur une signalétique ou un logo, c'est très fonctionnel.

Il y a eu cette proposition de faire cette résidence pendant 2 ans, puis on a fait pendant 9 à 10 mois le livre. Je me suis retrouvé au départ sur l'atelier de pratique artistique.

Puis la DRAC a fait un bilan partagé, elle m'a dit « est-ce que ça vous intéresserait d'être en résidence » je ne connaissait pas ce terme « vous avez tant de sous par mois, plus les frais et vous devez imaginer une création. » C'est une sorte de carte blanche complètement subventionnée. Elle vous dit « vous faites ça sur une semaine, dix jours, pour réfléchir et vous nous faites un projet. ». J'ai pensé tout de suite à des trucs que j'avais eu pendant mes études en illustration, c'est que le prof insistait beaucoup « moi je vous forme pour la plus belle des rencontre. Pas comme un éditeur qui vous met dans une petite case pour faire un dessin dans un livre. J'espère peut-être qu'un jour vous rencontrerez un écrivain avec qui vous ferez un livre de A à Z. »

C'est comme un metteur en scène qui travaille avec un scénariste. Essayer de travailler à deux sur un objet où il y a des images et des mots, c'est une rencontre. Dans le même temps qu'on me fait cette proposition je rencontre Michel Séonnet. Donc je demande à la DRAC : « Est-ce ce que je peux inviter Michel Séonnet ? »

Pourquoi l'écrivain commence à travailler au début et il appelle l'illustrateur à la fin ? Et moi pourquoi je démarrerai au début et j'appellerai l'écrivain à la fin ? Pourquoi je l'appellerai pas au début ? Donc j'ai proposé un truc qu'on appelle transversalité, pluridisciplinarité.

Au lieu de faire appel à des gens par postes et de limiter l'échange. En fait vous utilisez des prestataire, parce que l'écrivain peut être un prestataire. Par exemple, le graphiste travaille, et il dit « J'ai besoin d'un texte, d'une photo ». Ce que j'ai proposé de ne pas déterminer le travail de la photo et du texte mais de me retrouver avec deux amis. Même si j'étais un peu directeur artistique de la résidence, j'avais aussi le soutiens de Nous travaillons ensemble.

On a décidé de travailler non pas en prestation ou en poste mais en équipe. À partir de là, on a lancé un appel, on a proposé avec Patrick Giraudo ou on a envoyé des flyer à toutes les associations, les acteurs, représentants des associations de Chaumont. On a envoyé les invitations, on a fait les réunions et on a eu a chaque fois 20-30 personnes. Je faisais à chaque fois une petite présentation. À la fin je disais simplement, ceux qui veulent nous rejoindre, merci de se présenter à la fin. Il y avait deux animatrices de la direction locale, un enseignant, un directeur d'école…

Vous êtes arrivés en sachant déjà ce que vous vouliez faire ?

L'idée de la résidence, sans être marqué comme un cahier des charges, il y avait quand même un état d'esprit qui était comment on peut associer des associations et des habitants à un processus de création graphique.

Comment vous avez conçu le livre ? Est ce que vous avez tout conservé ?

Non, déjà ce qu'on a fait c'est des expos, quelques éditions de journaux, d'affiches. Au fur et a mesure des ateliers il y a eu des campagnes d'expositions et d'affichages. Ensuite Michel a fait un archivage de tout ces textes avec quelques photos. Grâce a Alex, il m'a aidé à dire « On va pas faire une petite plaquette. Faire un livre c'est un vrai processus de création éditoriale ». Il faut quatre à cinq mois pour faire une digestion de tout ça, continuer la documentation, faire une proposition de l'objet, de devis, trouver des partenaires pour la photogravure, pour l'impression, faire un prototype. Tout ça ne pouvait pas être fait pour 2000 € c'était à négocier déjà une somme qui était assez importante pour l'époque, pour avoir un espace de création. Qui parfois se fait sans budget, donc c'est vrai que là il y a une chance de financement, disons des étapes correctes de travail entre les habitants et les structures. Des financements qui permettaient que quand je travaillais un mois je pouvais ne faire que ça.

On peut dire qu'il y a eu une étape de mise en place de réflexion, du projet, d'écriture du projet, de défense des financements, de présentation de la démarche. Ensuite il y a eu des étapes

d'ateliers, a l'intérieur de chaque année d'atelier il y a eu une expo, une affiche. Au bout de deux ans, il y a eu une négociation pour la création du livre. On peut dire qu'il y a eu trois ans.

Le livre n'était pas inclus ?

Il avait l'idée, l'espoir que tout cela finisse dans un livre, un objet. Ce n'était pas aussi clair dès le début.

Pourquoi faire un livre en tant que restitution de ces expositions qui sont déjà des restitutions ?

Parce que vous l'avez dans les mains. Il y a peut être 2000 ou 3000 personnes qui ont vu l'expo. C'est comme votre album de famille, pourquoi les albums de famille ne se font plus ? Pourquoi dans certaines familles il y a des albums de famille mais des gens qui ne font pas de faire part ? Je n'ai pas réponse à ces questions. Il y a des familles avec des albums de famille.

Ce qui m'a marqué comme objet de manière très forte, c'est l'album ZUP qui est directement une référence. J'en ai deux. Le jour où je l'ai eu dans les mains...

Déjà quand j'ai vu des photos dans le premier catalogue de Grapus que j'ai vu comme étudiant, j'ai été secoué par les affiches mais j'ai eu une très grosse vibration sur cet objet. C'est à dire que les affiches, pour avoir vu celles de Toulouse Lautrec ça ne m'a pas... Ça ne m'a pas mis un coup de pied aux fesses, parce que c'était déjà un format ou un media qui existait. Avoir la capacité de faire un geste graphique, un rapport avec un message sur un format papier...

Grapus n'a pas créé les affiches, n'a pas créé l'idée d'affiche. C'est comme le Ready Made, quand quelqu'un un bidet dans un musée, il a créé quelque chose. Si on parle de création, il y a des gens qui créent des logos, mais il y en a quand même un qui a commencé...

C'est toujours pareil, ce qui est intéressant, c'est les ruptures, les fractures. Pourquoi on passe de logo à identité visuelle ? Pourquoi de logo à boite à outil ? Il e trouve que l'album ZUP, je crois qu'a l'époque il n'y avait pas beaucoup eu de projet d'édition comme ça. J'ai rencontré une ou deux personnes comme Michel Montfort qui a créé une agence et qui a complètement été marqué aussi par ça. Il y a des architectes des urbanistes, quand ils ont vu ce livre...

C'est à dire que c'était un objet, où on avait pas l'habitude de voir des trucs comme ça dans les mains d'habitants. Surtout les habitants de la banlieue de la Rochelle. C'était pas un catalogue du musée du Louvre, quand vous avez la mamie avec l'album ZUP sur les jambes qui le feuillette avec un superbe sourire avec l'immeuble

en arrière fond… Il y a une image très forte, vous sentez qu'il se passe quelque chose.

Moi j'ai rejoins une sorte de rêve d'émotion. Vous n'oubliez pas une émotion. Elle se retraduit dans une image. Quand vous avez une émotion forte à 18 ans elle ressort à 35 ans facile. Donc j'ai insisté avec Alex sur l'idée d'un livre. Michel Séonnet et Olivier Pasquier étaient très contents de ça, puis on a convaincu la DRAC, la ville.

Vous avez dû faire des choix dans ce livre, comment vous vous êtes positionné ?

Quand vous faites des ateliers d'images même si c'est dessiné. Vous prenez des photos mais dans votre tête c'est comme un théâtre ou un film, c'est pas des arts graphiques au premier ordre. Parce que vous parlez plus de mise en scène, de montage, de scénario. Alors que ces terme sont plus proche de l'univers du cinéma. Pour un livre vous ne dites pas que vous faites un scénario, vous faites un chemin de fer. Moi j'étais sensible à ces univers là. Surtout au travail du passage du scénario au montage.

Quand vous montez des images vous avez ce qu'on appelle le 1+1. Des images qui s'entrecroisent, quand vous regardez des films de Pasolini, d'Eisenstein c'est pas pareil que les films de Truffaut… Godard il utilise un peu ce rapport. La politique de l'image vient du rapport entre le son, le mot, et que les images sont dichotomiques. Par exemple si je vous dit « brouillard » vous avez un soleil. Vous avez le « brouillard » est écrit « brouille art ».

Là on vient de faire du Godard. Il y a des gens qui ne comprennent pas, et d'autres que ça fait réfléchir. C'est ce genre de travail qui m'intéresse, c'est de prendre quelque chose au départ et d'essayer de créer des collisions. Avec Michel on a chapitré, on a fait un chemin de fer. Puis j'ai essayé de faire un rythme. J'ai commencé à travailler avec les cahiers, il y a un cahier qui est important c'est une visite de la ville en quelques images, une sorte de travelling photographique.

Sur trois images je vous montre la ville, mais on ne peut pas dire que ce sont des cartes postales. J'ai travaillé pendant un mois sur ces montages photos, on a cherché des documents qui n'existaient pas. J'ai travaillé par cahier, je ne savais pas forcément les ordres. Après j'ai eu l'idée des autocollants, de la quadri, des pages jaunes…

J'ai eu des rendez-vous avec Alex, Michel, j'ai commencé à mettre en page à choisir les typo, etc. Puis il y avait des choses qui ne marchaient pas, Michel m'a rejoint la derniers jours à Chaumont. On a

déterminé les 8 chapitres qui n'existaient pas. Pour les titres, j'avais travaillé avec les femmes de la CAF avec leurs bébés et j'avais écrit des choses comme « pas de fumée sans feu ». Michel m'a dit « c'est bien je vais chercher des choses comme ça », il avait mit des choses comme « pas de mur sans étoile » « pas de ville sans visages ». On a d'abord fait l'affiche d tout ça. Les gens nous prenaient beaucoup d'affiches sur les étoiles et les murs. Puis « pas de ville sans visages » est devenu une sorte de manifeste. Les gens nous disaient « c'est bizarre, si il n'y a pas de visage pourquoi vous mettez un « s » à visage ? ». Après je disais que quand on met cent il y a un « s » « ah mais c'est cent le chiffre ? » « non c'est le multiple ». Donc on a gardé cette faute. L'idée c'était d'associer une entité comme la ville, à la multiplicité, le nombre.

Est-ce que vous pensez que ce projet est basé sur la discussion avec les habitants ?

C'est plus que de la discussion. Quand les habitants vous donnent un souvenir, une émotion, un endroit de la ville avec qui ils ont une relation, quand vous voyez les femmes de la CAF qui donnent tout un pan de leur vie… Disons que ça va plus loin que la discussion dans un café.

Quel a été votre rapport à ça ? Comment vous avez chercher ces gens ?

Les gens je les ai rencontrés parce que d'abord c'était des acteurs. La directrice locale nous a fait rencontré les jeunes. Les animatrices de la CAF nous ont fait rencontrer les femmes. Puis quand vous travaillez avec une classe, vous en rencontrez 5-6. Rencontrer ça veut dire quoi ? C'est sûr que si vous prenez le bus vous rencontrez le chauffeur, mais si vous discutez pas avec lui, si vous lui envoyez pas de carte postale… Rencontrer ça veut dire peut-être revoir, échanger quelque chose qui n'était pas prévu. C'est qu'il y a quelqu'un qui a donné quelque chose à l'autre, ou les deux qui ont reçu quelque chose. C'est pas juste discuter.

C'est à dire que nous on apporte certaines choses, mais les gens donnent beaucoup. Dans ce projet les habitants nous ont aidés. C'est une résidence, il y a des choses auxquelles ont tenait, qu'on a travaillé, mais c'est un projet particulier. Dans le sens où il ne peut pas être fait sans.

Michel avait plus d'expérience que moi, j'avais les outils, mais il avait l'expérience. Il a fait des études de philosophie. Moi j'avais une énergie de dynamique sociale. J'avais une idée toute simple qu'on peut prendre les outils du graphisme et les travailler en partant à zéro

avec des habitants qui ne sont absolument pas experts qui sont simplement animés par le désir d'exprimer, ou de fabriquer quelque chose. J'avais cette intuition, cette envie, très forte.

Vous avez eu des moyens de captation ?

C'était les ateliers écritures. C'était Michel.

Comment vous avez établi cette confiance ?

Moi je démarrais parfois par l'image, Michel par le mot. Je sais qu'avec la CAF c'est plutôt Michel qui a commencé, moi j'étais avec les jeunes. Parfois c'était la photo. Quand on a démarré la série d'affiches, on les a fait avec les femmes de la CAF.

Imaginez que vous collez des affiches avec trois habitants ou dix, avec qui vous avez travaillé pendant 6 mois. Vous imaginez la tension ? On est allé boire un café après, on en a fait une exposition à Paris, elles sont venues au bar Floréal. C'est des choses un peu inhabituelles. Ça crée des relations. Si on avait fait juste des réunions ou si on avait proposé aux femmes de la CAF de venir dans une école, de s'installer dans un fauteuil, en leur disant « maintenant vous allez écrire votre vie on ramasse dans dix minutes, on vous mettra une note… »

Dans les ateliers ils y avait de la rigolade, de la joie. Si vous ne fonctionnez pas avec le rire, la joie, il n'y a pas de confiance. Tout ce que vous avez dans le livre est sorti d'atelier, d'une fabrication. Comme vos chaussures sont sorties d'une usine. Chaque texte a été écrit à la main, a été revu par Michel. Les photos à l'époque c'était encore de l'argentique. C'est pas un DVD, c'est pas film, c'est pas un suppositoire, c'est un livre.

C'est quoi la problématique de votre mémoire ?

C'est surtout la position du graphiste par rapport à cette parole et comment il crée des situations.

Je pense que c'est ce qui est bien, c'est la création de situation qui est absolument différente selon les personnes. J'appelle ça des protocoles. Après vous avez des collectifs d'architectes, des collectifs d'artistes, qui font aussi des choses où on crée des situation. Coller une affiche, et ne pas donner le collage a un service technique c'est la création d'une situation. Moi je ne le fais pas parce que je suis payé ou que quelqu'un d'autre le fasse. Si je ne le fais pas, je loupe une situation.

Quelle est la situation que vous avez voulu créer dans ce livre ?

Ce qui était pas mal c'est que Malte Martin, Vincent Perrottet ont fait des résidences dans la même ville. Moi j'ai proposé un protocole qui était issu de choses que j'avais commencé. 20 ans après je ne travaillerais plus du tout de la même manière. Par exemple, là je vais rencontrer des gens sur un tout autre mode de travail. Vincent Perrottet n'a absolument pas voulu travailler de cette même manière alors qu'il avait déjà travaillé pour faire un contre-pied. C'est intéressant de voir comment il a démarré la résidence juste après, on s'est croisés, on se connaissait, et il a prit un mode d'emploi totalement différent. Justement il a créé une totale autre situation et en même temps dans l'analyse de *Pas de ville sans visages* pour ne pas reproduire la même chose, ne pas être à l'identique. Malte Martin a fait un mélange, un peu une alchimie.

Certains graphistes, face à de tels projets qui utilisent la parole, qui se considèrent comme un médium ou un pivot. Dans pas de ville sans visages, j'ai l'impression que vous vous ne considérez pas comme un pivot mais comme à part entier dans le projet.

Moi à partir de *Pas de ville sans visages* on a conçu un projet qui s'appelle passeur d'images. Déjà ne plus s'appeler graphiste mais passeur d'image. Et fabrication maison devrait normalement valider tout ça en collectif. Parce que on est en train de passer d'un groupe, à un atelier, à se prononcer à 5 sur une base beaucoup plus commune, de plus manifeste. On a quelque chose d'original qui est passeur d'images. Être passeur d'image n'est pas forcément être auteur ou être le pivot.

C'est plutôt considérer que l'image est intéressante dans un avant, pendant, après. Avant la rencontre vous avez une image, il y a un pendant : la rencontre, et un après. Le passage en image c'est se rendre compte d'un espace, de circuler, marcher, bouger, voir. Il y a au moins trois temps, c'est conjugué dans un environnement. Ces notions d'auteurs ou de pivot, c'était des questions qu'on débattait justement avec Malte ou Vincent il y a 20 ans. C'est pas un objectif. Il y a même eu une conférence où on disait « comment tu fais pour vivre sans droits d'auteur ? ». Mais comment je peux réclamer des droits d'auteur quand un livre s'est fait avec 150 personnes ?

C'est une posture.

C'est presque pour certains une imposture. Il se trouve qu'il existe quelque chose en ce moment, que vous connaissez, qui s'appelle le copyleft ou copyright. Le fait qu'un moment donné il y a un espace public.

J'ai entendu en regardant un reportage sur Trump quand il travaillait dans l'immobilier avant d'être président de la république. Il a construit un immeuble, et il est devenu propriétaire de l'espace aérien au dessus de l'immeuble. Je crois que personne ne l'avait fait à New York Donc il y a des gens qui vont acheter la lune, ou des parts de lunes. Il y a quelque chose dans l'éthique artistique.

Quand vous travaillez pendant 20 ans il y en a des gens qui vous posent des questions de l'avant, pendant, après. Soit vous maintenez une posture, soit vous réfléchissez à votre posture. Michel par exemple est écrivain, il dit qu'il écrit des romans, et autrement il participe a des projets d'écriture avec des personnes, graphistes, photographes, habitants. Il ne met pas les livres dans la même bibliothèque. Il ne dit pas c'est mes livres. *Pas de ville sans visages* il est fier de l'avoir comme livre, mais pas comme roman. Il y a des romanciers qui font les même romans que nous, mais il ne font pas Pas de ville sans visages. Ils mettent « Michel Séonnet, *Pas de ville sans visages* » et ne disent pas qu'ils ont fait ce travail en résidence. Ils créent une fiction. Mais dans *Pas de ville sans visages* il y a aussi de la fiction c'est pas que du reportage de la réalité.

Ce qui m'intéresse en tant que graphiste c'est le dispositif. C'est exactement ce que vous cherchez. C'est la situation. Ce qui m'intéresse le plus c'est de participer à des exemples qui sont questionnant. C'est comme une succession de petites choses, c'est vrai qu'il y a cet objet, il y a cet autre. Pourquoi ils ont essayé de faire ça. Mais c'est pas un livre d'auteur. Il y a quand même marqué clairement sur la couverture « avec les habitants de Chaumont » on n'a pas mis juste trois auteurs, c'était important ce générique.

Ce que vous êtes en train de faire par exemple, vous ne prenez pas une question simplement parce que elle a traversé votre esprit, vous essayez de vous positionner. J'ai essayé de faire pareil avec les outils que j'ai. Il ne s'agit pas d'être original. L'énergie c'est quand même quelque chose. L'enthousiasme, l'énergie, l'émotion. Ça n'a pas de prix. Et pourtant les gens l'achètent.

Par exemple, les résidences parfois c'était payé à la journée. Mais moi j'y pensais le week-end, la nuit. À un moment ça permet de payer le loyer, mais ça ne pas de paye pas le prix du travail. Il est lié à des gens qui rêvent, pensent, font des cauchemars, ont de la vie. On ne peut pas se dire, « ce livre est super important il vaut ça ».

Ce que je veux dire, c'est que ça ne peut pas être négocié comme ça. La plupart du temps quand on parle argent là-dessus, on dit qu'il y a un minimum qui ne peut pas être en dessous. Alex m'a aidé, si j'ai besoin de dépenser 1500 € par mois. Si je travaille pendant

un mois, il faut que je gagné 1500 pour payer mes charges, c'est un minimum. Si vous travaillez pendant un mois, et que vous êtes obligé d'emprunter pour payer votre loyer, de quoi manger vous et vous enfants, ça veut dire qu'il y a un problème. Il y a des gens qui ne s'en rendent pas compte. Certains client je leur dit « vous vous rendez compte que je travaille depuis 20 jours avec vous, que là je vous donne ma facture et vous dites que c'est beaucoup, mais je vous signale qu'il y a un problème. C'est que ça fait un mois que je travaille pour vous, et il faut que je fasse un boulot supplémentaire pour payer mon loyer. » Il y a des gens qui comprenaient.

Il y a encore des clients qui vous disent ça ?

Je sais pas si vous avez un gilet jaune, orange ou bleu, mais le pouvoir d'achat baisse. Moi je ne suis pas directeur artistique d'une agence de pub. Si vous aimez faire quelque chose, lutter n'est absolument pas désespérant, c'est la joie. Si quelqu'un vous oblige à faire des pompes vous n'arriverez jamais a les faire correctement. Ce qu'on fait là c'est atypique. Vous me payez pas, je vous paie pas. Ça veut dire qu'il y a des choses qui se font de manière non normative. Quand vous êtes heureux de faire une affiche, ils partent du principe de pourquoi ils vous paieraient en plus ? Quand on fait des choses qui ne sont pas des appels d'offres ou des concours, ça veut dire que vous êtes dans des situations… Il y a des moments je préfère faire l'affiche et ne pas être payé que de ne rien faire du tout. Par contre je précise que c'est un cadeau. Je préfère faire un cadeau plutôt qu'être payé 25 € pour une affiche.

Quand je vois *Pas de ville sans visages*, puis 3-4 ans après les modalités de travail, on est passé de conditions financières qui n'ont plus rien à voir. Il y a une dégradation de la décentralisation, de budget. Par contre ils y a d'autres situations qui se créent.

Par exemple, je suis enseignant à Bagnolet, j'ai beaucoup d'élèves qui sont très passionnés par tout ça et qui ne viennent absolument pas sur des questions militantes, d'idéologie, etc. Mais qui vivent avec une décision aussi de ne pas gagner 4000 mais 2000, qui sont très contents de travailler dans ces espaces là parce que ils les ont choisis. En tout cas la lutte fait partie On m'a invité à faire ce truc, j'ai pas répondu a une petite annonce.

Donc vous considérez faire du social ?

Ça veut dire quoi faire du social ? Je ne suis pas infirmier, pompier, douanier, boulanger, je suis passeur d'images.

Qu'est-ce que vous entendez précisément par passeur d'images ?

Ce qui nous préoccupe c'est de faire des images, la plupart du temps sur toutes les question du vivre ensemble, non pas les traiter avec les pourvoyeur de discours.

Par exemple, je prend le discours d'Anne Hidalgo sur la politique de la ville et je fais un catalogue. Je préfère faire avec mon équipe, 15 ans de projet de quartier avec des habitants du 19e et du 20e. Et Anne Hidalgo, c'est pas elle directement, là on est soutenu par une subvention pour travailler au plus près des habitants et des territoires.

Quand je dis les territoires des habitants c'est pas seulement la maison dans laquelle ils habitent, c'est les territoires imaginaires d'ici, d'ailleurs.

Donc chaque passeur d'image de l'équipe a des affiches à faire, des identités visuelles, on a envie de travailler pour des théâtres, des instituts, des centres culturels. Et concrètement, chaque passeur d'image à trois quatre projets dans l'année d'ateliers.

Moi en ce moment je travaille dans des hôpitaux, j'ai travaillé dans un quartier avec 13 femmes sur un projet d'Armand Gatti... Ça fait 8 mois que je passe pour essayer de rencontrer 13 femmes. Donc je n'ai pas envie de passer par les associations, j'ai envie de les rencontrer une par une, de travailler en vidéo d'abord en graphisme directement. Je réfléchis sur des situations, chaque passeur d'images réfléchit sur des situations. On discute sur les différentes situations. On a fait des ateliers dans des musées, au Centre Pompidou, au mémorial de la Shoah, j'ai travaillé dans des écoles maternelles, des maisons de retraites. Mais j'ai pas l'impression de « faire du social ».

Vous discutez avec un metteur en scène, et vous lui dites « il fait du social » parce que il travaille avec 13 acteurs, après vous vous posez la question. Il s'avère que Pasolini était très attiré par les figurants qui étaient des hommes et des femmes. Regardez un film de Pasolini, il y a des scènes dans la ville, il y a des gros plans sur les figurants, c'est magnifique. Puis allez vous prendre 5 minutes dans un café, et regardez autour de vous les gens dans la rue que vous ne connaissez pas. Est-ce que vous n'êtes pas attiré par tel couple, il y a une personne au comptoir qui commence a discuter avec le barman, vous n'êtes pas attiré par ça ? Voilà, c'est ça qui m'attire.

Il se trouve que j'ai la joie de pouvoir rencontrer. Je vous parle pas de faire dossiers, devoir être charrette, courir, être en retard, c'est pas toujours la joie. Vous êtes devant quelqu'un, une situation qui

est belle. Vous avez même pas assez de choses pour le filmer, pour le raconter. Je suis très embêté par les moyens de pouvoir raconter certaines choses merveilleuses que je vois. Je ne suis même pas capable d'exprimer plastiquement et graphiquement. Ça m'énerve. C'est pas du social, j'ai mal au ventre. C'est pas une situation d'auteur ou de pivot.

Témoignage et récit historique, Arlette Farges, Philippe Artières, Pierre Laborie.

Arlette Farge :

Que faire de la trace autobiographique des gens du passé, passé lointain ou proche, ou de celle relevée aussi par d'autres moyens comme les interrogatoires de police ou les plaintes devant les commissaires ? Comment travailler avec ces textes, avec ces témoignages écrits, de plus en plus nombreux aujourd'hui, et que beaucoup d'historiens recherchent souvent avec avidité, ces textes indispensables à la compréhension du passé et qui, certainement, forment une source vive ? Avec quelles précautions peut-on interpréter ces témoignages, qui sont à l'heure actuelle, du moins dans les stéréotypes, des documents censés dire le « vrai », avec tous les déficits d'analyse qui en résultent ?

Il faut dire que nous sommes généralement le dos au mur face à des témoignages souvent déchirants, face au récit de tant de malheurs, de souffrances, d'histoires singulières et marginales, face au parcours de la peine et de la douleur. Le témoignage écrit, le récit, l'autobiographie, sont des documents essentiels pour restituer ce que Pierre Laborie appelle le « mental émotionnel des contemporains des événements ». Mais comment travailler, comment tenter de dire le vrai au cœur de ces mémoires singulières ?

On pourrait commencer ainsi : si les témoins, ceux qui signifient leur vie par écrit, ont tant d'importance aujourd'hui, c'est peut-être parce que l'histoire a besoin d'être parlante pour s'écrire de chair. Cela demande réflexion et délicatesse de la part des historiens, beaucoup d'ouverture et la prise en compte de nouveaux problèmes, car le témoin établit toujours son témoignage en restructurant sa mémoire. Et l'histoire se fait, entre autres, avec ces récits. Même si elle est souvent embarrassée par les témoignages, il ne reste pas moins vrai qu'elle s'écrit à cause d'eux. Or, les témoins fabriquent l'histoire à laquelle ils ont participé.

Pierre Laborie, vous avez, lors d'un séminaire, dit que le témoignage suscitait une sorte de fascination pour l'immédiateté du direct, mais qu'en même temps, il posait de redoutables problèmes.

Pierre Laborie :

D'une part, il y a une… fascination, je ne sais pas si c'est le mot juste, mais en tous cas, on peut dire une très grande attirance pour le témoignage, qu'il soit oral ou écrit, d'ailleurs. Les raisons, à mon avis, sont complexes, sans doute liées à ce que vous avez suggéré, peut-être pas une « crise » de l'histoire, mais une évolution de la discipline vers l'abstraction, vers la conceptualisation, ce qui lui donne sûrement une plus grande valeur scientifique, mais qui, en même temps, engendre ce déficit de chair auquel vous faites allusion. Existe

sans doute aussi le besoin de retrouver, à travers le témoignage, quelque chose de la saveur de l'histoire traditionnelle et de ses récits. Mais le monde actuel est marqué par une aseptisation de plus en plus grande, par l'accumulation des effets de médiation ; chacun recherche, dans la nourriture ou ailleurs, une certaine authenticité, et on peut avoir l'impression de la retrouver dans ce tout ce qui relève du plan quotidien. Il y a, sans aucun doute, une autre raison : chacun vit dans l'urgence, dans l'immédiateté, dans la volonté d'être en prise directe sur la vie, et le témoignage fait illusion dans ce sens. Je dis bien « fait illusion », parce que je ne pense pas que ce que les lecteurs croient trouver dans les témoignages s'y trouve exactement. Et notamment le « vrai », qui semble ici plus immédiatement accessible, n'est peut-être pas exactement là où on croit le lire.

Arlette Farge :

Mais il faudrait dire aussi que pendant longtemps l'histoire s'est peu servie des témoignages, qu'elle s'est aseptisée. D'où ce besoin, en dehors même des problèmes actuels de société, cette demande faite à l'histoire d'être accompagnée, étayée sur des témoignages ? Il y a là un vrai débat pour les historiens.

Pierre Laborie :

Quand on était étudiant en histoire, pour ma génération, on était toujours incités à travailler sur « des documents écrits » qui offraient, soi-disant, une valeur d'objectivité, comme on disait à ce moment-là avec beaucoup de naïveté, une objectivité beaucoup plus grande donc que ces fameux témoignages. C'est le contraire qui se produit aujourd'hui, au moins pour la période contemporaine, mais je suis persuadé que cela vaut également pour les autres périodes. Aucun historien digne de ce nom ne peut maintenant ignorer l'importance des témoignages. Mais le problème n'est pas là, il est dans la question : que faire ?

Arlette Farge :

Vous posez déjà l'idée qu'ils sont indispensables. Pour le XVIIIe siècle, ou des époques plus reculées comme le Moyen Âge, il est sûr que trouver un témoignage est toujours rare, voire extraordinaire pour l'historien. Au XVIIIe, on possède deux, trois autobiographies de compagnons vitriers, qui constituent une manne, un trésor. Il y a donc une tension entre la pléthore de témoignages au XXe siècle, et puis la rareté de ceux des époques plus lointaines.

Pierre Laborie :

Absolument. Mais le fait qu'ils ont été ignorés pendant très longtemps relève sûrement d'une position épistémologique. C'est un bien grand mot, mais il faut cependant reconnaître les énormes progrès accomplis par les sciences sociales dans ce domaine. Des personnes comme Roland Barthes ou Michel Foucault ont permis d'accéder à des modes de lecture qui ont complètement modifié le rapport de l'historien à ce témoignage qui lui faisait peur, parce

qu'il était marqué du sceau de la subjectivité dans le sens le plus immédiat du terme. C'était moins le refus qui était en cause que l'incapacité, l'impuissance de l'historien à en faire quelque chose qui puisse entrer dans ce qu'était la construction de l'histoire à ce moment-là. Je pense qu'on a là une dette considérable à l'égard de la linguistique, socio ou psycho-linguistique, qui ont permis, je crois d'aborder d'une façon maintenant correcte la lecture de ces témoignages et de leur donner une place légitime dans la construction de l'histoire.

Arlette Farge :

Vous êtes parti de témoignages écrits, Philippe Artières, mais ce qui est important pour vous, plus que le contenu qui se trouve dans les autobiographies, c'est la façon dont se sont constitués ces types de récit. Ce qui vous intéresse, c'est de cheminer — vous écrivez d'ailleurs que « l'historien est un voleur » — dans la production de l'écrit, avec une toute autre méthode. C'est une approche très spécifique, qui peut quelquefois laisser les lecteurs sur leur faim.

Philippe Artières :

J'ai essayé d'éviter d'utiliser le texte autobiographique comme une illustration validant des analyses produites parallèlement, j'ai tenté de travailler sur ce que sont effectivement ces discours. C'est-à-dire que je les ai d'abord appréhendés comme des actes : des prises d'écriture. Parce que je crois que ces textes posent problème et qu'on ne peut pas les prendre tels quels pour leur faire dire un certain nombre de choses sur le judiciaire, le pénal ou tout autre chose. Je préfère travailler autour de l'histoire de ces textes, c'est-à-dire comprendre pourquoi il y a prise de parole à un moment donné, pourquoi, tout d'un coup, des individus ordinaires, qui n'ont pas commis de choses extraordinaires, prennent la plume. Ou pourquoi on leur donne la parole.

Dans le cas des criminels de la prison lyonnaise Saint-Paul que j'ai étudiés, mon intérêt portait sur le rôle des médecins dans cette prise d'écriture. C'est une démarche que l'on retrouve ailleurs, dans l'histoire de la psychiatrie notamment. C'est donc l'histoire de cette prise d'écriture qui a constitué mon objet, et non celle du crime. D'ailleurs, les auteurs parlent peu du crime parce que l'essentiel de leur vie est probablement ailleurs. L'extraordinaire qui permet l'écriture, c'est le crime, mais ce qu'ils écrivent par la suite, c'est l'ordinaire de leur vie, et ce qui intéresse l'historien.

Arlette Farge :

Même s'ils disent l'ordinaire de leur vie, toute une tension nouvelle s'organise dans le récit qui exprime au bout du compte autre chose que l'ordinaire de la vie.

Pierre Laborie :

Je voudrais reprendre ce que dit Philippe Artières, parce que ça me paraît très important. Il est certain d'abord que face au texte et au

langage écrit, l'historien doit s'intéresser en priorité à la façon dont le témoignage est né, à ses modalités de production. Quel est son statut dans une histoire elle-même ? Cela me semble absolument essentiel, et il est vrai que l'on s'en est tenu longtemps à une lecture apparente du témoignage. Nous savons aujourd'hui que son intérêt se trouve ailleurs.

Le second point, c'est l'immense problème du « vrai ». Il y a là une profonde ambiguïté, et l'on retrouve une partie de ce que nous évoquions précédemment à propos de la fascination des témoignages. Tout repose sur un malentendu profond, à savoir que les lecteurs sont convaincus qu'avec le témoignage, ils vont trouver le vrai, qui leur est caché ailleurs, ou noyé dans un discours de l'histoire qui leur est devenu parfois un peu abstrait. Mais c'est là une équivoque extraordinaire, parce que ce « vrai » du témoignage est souvent « faux », au sens de la réalité telle qu'on peut la connaître, bien entendu. Les choses se compliquent encore du fait que l'intérêt n'est pas de savoir si le vrai est vrai, mais de comprendre pourquoi ce « vrai »-là, qui est parfois faux, est ressenti comme vrai par celui qui veut le faire passer comme tel. C'est à partir de ces questions-là, je crois, que l'on peut essayer de découvrir toute la profondeur que les témoignages apportent à une autre perception de l'histoire et à son enrichissement.

Arlette Farge :

Dans le cas des autobiographies de criminels étudiés par Philippe Artières, les témoignages sont écrits sous l'injonction d'une autorité — ce sont des gens qui sont en prison — ce qui transforme le projet. Il y a là une grande clarté de la production. Mais c'est une chance relative, si tant est qu'on puisse parler de chance à propos de criminels.

Philippe Artières :

J'en viens à me demander si on ne retrouve pas dans tout témoignage ce dispositif-là. Le témoignage n'est-il pas toujours le produit d'une injonction sociale ? Le caractère spontané du témoignage n'est-il pas une illusion ? Je pense qu'il n'y a jamais d'écriture brute ; on écrit toujours dans des circonstances bien particulières, avec un scripteur aveugle, un peu fantôme, comme dans le cas du docteur Lacassagne, qui revoit la copie. Je ne crois guère aux textes autobiographiques qui nous rapprocheraient d'une réalité méconnue, d'une vérité quelconque. Je pense, au contraire, et c'est manifeste dans le cas des autobiographies de détenus, que lorsqu'on écrit sa vie, on joue aussi, dans le récit, avec cette vie. Au départ, le cas de ces dix criminels est simple. Après la lecture de leurs textes, on ne sait plus rien d'eux, tellement un brouillage s'est opéré. Que peut faire l'historien avec cette vérité-là ?

Arlette Farge :

Je pense qu'il faudrait ajouter, pour être complètement honnête, que nous mêmes, historiens, avec cette envie d'analyse, cette envie de réfléchir au statut du témoignage, nous n'échappons pas à certains de ses effets. Même en étant attentif à tout ce que vous avez évoqué, il demeure une espèce d'effet de réalité, très prégnant, un effet émotionnel, ce que Foucault appelait la stupeur ou l'effroi, deux mots qu'il aimait beaucoup manier, parce qu'il les ressentait. Et je pense que si nous les ressentons également, c'est parce que le témoignage suscite l'émotion, l'affect et l'intelligence. On ne peut pas méconnaître cet aspect, et en tant qu'historiens, nous sommes obligés de travailler aussi avec ce système d'effets produits.

Pierre Laborie :

On ne peut que répondre oui. Mais que faire de cette émotion ? C'est là un immense problème, comme avec tout ce qui concerne le témoignage, je crois qu'il faut le dire maintenant. On pourrait ouvrir ici une parenthèse, pour dire que ce terme me semble aujourd'hui recouvrir des choses qui sont devenues très différentes. On pourrait même parler d'abus de langage. N'importe quel texte écrit par des gens qui sont censés relater une expérience est systématiquement mis au rang de témoignage. Lorsqu'on les regarde de près, on se rend compte que selon la date, la période, l'événement, l'expérience à laquelle il fait référence, on est confronté à des textes de nature très différente. Un effort de clarification et de conceptualisation est ici nécessaire.

Je referme cette parenthèse pour en venir à Primo Levi, lorsqu'il écrivait qu'il ne témoignerait jamais que sur ce dont il avait été lui-même directement le témoin. Sans doute est-on là au principe même du témoignage. On se rend compte aujourd'hui, et cela rejoint ce qu'évoquait Philippe Artières, que l'injonction ne vient pas forcément d'une personne, mais de la pression sociale. Il y aurait énormément de choses à dire sur ce sujet.

Pour revenir au problème des émotions, j'avoue ne pas savoir quoi répondre. Je sais que l'émotion est là, qu'on la ressent, mais je sais aussi qu'on doit se méfier d'elle. Je ne refuse pas sa place, mais son statut me semble très complexe dans l'écriture de l'histoire ensuite. Vous êtes sans doute, Arlette Farge, la mieux placée de nous trois pour en parler, mais je ne sais pas si l'on peut en parler ainsi, de façon générale. À chaque témoignage, à chaque problème, à chaque expérience sur laquelle nous travaillons, le ressenti de l'émotion, la place qu'on va lui donner, la portée qu'elle peut prendre sera différente. On ne peut pas proposer la moindre généralisation à propos de ce que doit être la fonction, le rôle, le statut de l'émotion dans l'histoire. Pendant très longtemps, les historiens ont eu tendance, un peu trop je crois, à la mettre de côté, parce qu'elle était justement

dangereuse, parce qu'elle perturbait notre regard. Bien sûr, l'erreur grossière, est-ce la peine de le signaler, serait de se plonger avec délice dans l'émotion et d'y trouver des compensations, à je ne sais quoi qui manquerait par ailleurs. Mais c'est là un problème sur lequel il est difficile, pour moi en tout cas, de donner une réponse très claire.

Arlette Farge :

Je ne pense pas que l'on puisse donner une réponse très claire, mais on ne peut pas méconnaître cet effet de réception. Philippe Artières, lorsque vous avez ouvert pour la première fois les dossiers du fonds Lacassagne — votre introduction en témoigne — il y a eu un effet de surprise.

Philippe Artières :

Cette question de l'émotion est encore plus forte lorsque l'on travaille sur des autobiographies manuscrites, et qu'un travail de transcription est à faire. À un moment donné, l'auteur du texte et l'historien se confondent dans cet exercice de copie. Ce type de matériaux demande beaucoup de temps pour que la buée de l'émotion se dissipe. Ce qui est paradoxal, c'est que cette émotion permet aussi de travailler par ce qu'elle ouvre de possible, y compris en termes d'écriture même. Quitte à effectuer une première lecture « émotive », puis à y revenir pour dégager ensuite tout ce qui était de l'instant de la découverte, tout ce qui parasitait la lecture.

Arlette Farge :

Comment rendre alors plus intelligible ces témoignages, fragments de malheur et de souffrance qui s'accumulent, sans qu'on puisse avec logique et rationalité les installer au sein d'un contexte fort ?

Pierre Laborie :

Je voulais prolonger ce qu'a dit Philippe Artières sur la question de l'émotion. Rien ne prouve, en effet, que ce que l'on ressent comme une émotion à la lecture corresponde exactement à ce que la personne qui a écrit a éprouvé. Or, qui dit témoignage dit néanmoins, malgré toutes les précautions soulignées, la recherche du vrai. Se pose alors un problème considérable pour l'historien, qui est celui de l'usage des catégories. Je lis de l'émotion, mais est-ce que c'est moi qui la mets, ou le texte qui me la donne ? Est-ce mon émotion, celle du texte ou de l'auteur qui l'a écrit ? Et quelle est-elle exactement ? C'est une grande interrogation et là commence le travail de l'historien.

Extrait d'entretien avec Carole Roussopoulos
Une révolution du regard — Par Hélène Fleckinger

Peux-tu me parler davantage de ton éthique de tournage ? Tu dis souvent que les images appartiennent aux personnes filmées et non à celle(s) qui filme(nt)…

Oui, car dans mes films je demande aux gens de se donner le plus sincèrement possible, d'approcher la vérité, sans faire pour autant d'exhibitionnisme. Mes films sont fondés sur des moments de concentration pendant quelques minutes avec la caméra. J'ai tout de suite senti qu'il fallait que je sois proche des gens avec ma caméra pour qu'eux aussi soient proches des spectateurs. J'ai très vite compris qu'en posant les questions, quand les gens me regardaient, et donc regardaient l'objectif, ils regardaient aussi les spectateurs et que ça donnait quelque chose de fort. Car malgré tout, c'est assez rare que la personne derrière la caméra pose aussi les questions.

Je considère que ces images et ces sons, ces tranches de concentration ou de vérité, appartiennent aux personnes interviewées plus qu'à moi. Moi, j'ai envie de faire les films avec elles, je suis en quelque sorte la cheffe d'orchestre — c'est vrai que les bandes n'existeraient pas si je ne créais pas la situation pour qu'elles se fassent — mais ce sont les gens filmés qui se donnent. C'est leur vie, et les sujets dont je traite sont souvent sensibles.

Il faut un sacré courage pour témoigner personnellement des mutilations sexuelles comme l'ont fait récemment Fatxiya, Sahra ou Halima, et même, à l'époque du FHAR , pour se dire homosexuel, car tout le monde était encore dans le placard. La fille qui a accepté que l'on filme son avortement dans *Y'a qu'à pas baiser*, alors que la pratique était illégale en France, a elle aussi fait preuve d'un très grand courage !

La moindre des choses est donc de montrer leurs images et leurs interviews aux personnes filmées, et de leur donner un droit de regard jusqu'à la fin. Car le montage n'est qu'une grande manipulation, on peut complètement changer les propos.

La plupart des gens que j'ai filmés en ont bavé. Ce sont des gens qui ont énormément souffert — qu'il s'agisse d'inceste, de viol, de viol conjugal, de mutilations sexuelles, peu importe… Il ne faut donc surtout pas que le travail qu'on mène ensemble risque de participer à une chute d'identité. Je pense que, très souvent, les personnes que j'ai filmées vont mieux après qu'avant. Je ne fais pas de la thérapie, je ne suis pas psychologue, mais ce sont des personnes qui ont accepté d'être filmées face caméra, pour aider d'autres personnes dans la même situation qu'elles. Si le film est respectueux de ce qu'elles ont voulu dire, il leur donne un crédit, il les place par

rapport aux spectateurs, et elles deviennent des pionnières des causes qu'elles défendent. Comme elles les défendent bien, je dirais très modestement qu'elles deviennent des héroïnes. Elles sont ces anonymes qui font l'Histoire.

En dénonçant à l'écran ce qui se passe, elles font gagner des années de lutte. Ce fut le cas pour l'inceste. Il y a aussi les avocates, les députées, et surtout la rue et les militantes féministes. Mais la vidéo, à travers les témoignages de femmes qui parlent, permet l'identification plus directement que l'écrit. Le film sur les mutilations sexuelles est passé dernièrement dans une petite ville près d'ici. Une femme africaine était présente avec ses copines. Réfugiée politique depuis plus de dix ou quinze ans, elle connaissait très bien son groupe de femmes, mais elle n'avait jamais dit qu'elle était mutilée. Ce soir-là, après avoir vu le film, elle s'est levée tout à coup et elle a pu reprendre les termes de Fatxya, Sahra et Halima pour parler d'elle-même. C'est une possibilité qu'offre la vidéo et c'est pour cela qu'il est si important d'accompagner les films de débats.

Ta démarche de réalisatrice semble entièrement fondée sur une prise de conscience — des personnes filmées mais aussi du public, qui n'est plus réduit à la passivité. Un point commun de tes films me semble être de ne pas placer les femmes que tu filmes dans une situation de victimes et de favoriser notre réflexion active…

La clé de tout mon travail, c'est de filmer des personnes qui ne sont pas au fond du trou ou en période de chute d'identité terrible, mais qui ont compris ce qui leur arrive. Dans mes films, toutes les femmes, toutes les victimes de violences sexuelles, ont analysé les mécanismes qui font qu'elles en sont là où elles en sont et qui veulent aider les autres à s'en sortir. Elles ont en commun une forme de conscience de leur situation et la conviction que l'audiovisuel est un moyen de sensibiliser le public aux horreurs qu'elles ont vécues.

Je ne pourrais pas filmer une personne larguée qui n'a pas compris ce qui lui arrivait, je trouverais ça indécent, et je penserais plus utile qu'elle fasse un travail personnel pour comprendre ce qui lui arrive. La priorité ne serait pas de faire un film et de s'adresser à d'autres. En dénonçant ce qui arrive, on quitte la situation de victimisation dans laquelle, souvent, on est enfermé. On devient moteur de sa propre vie.

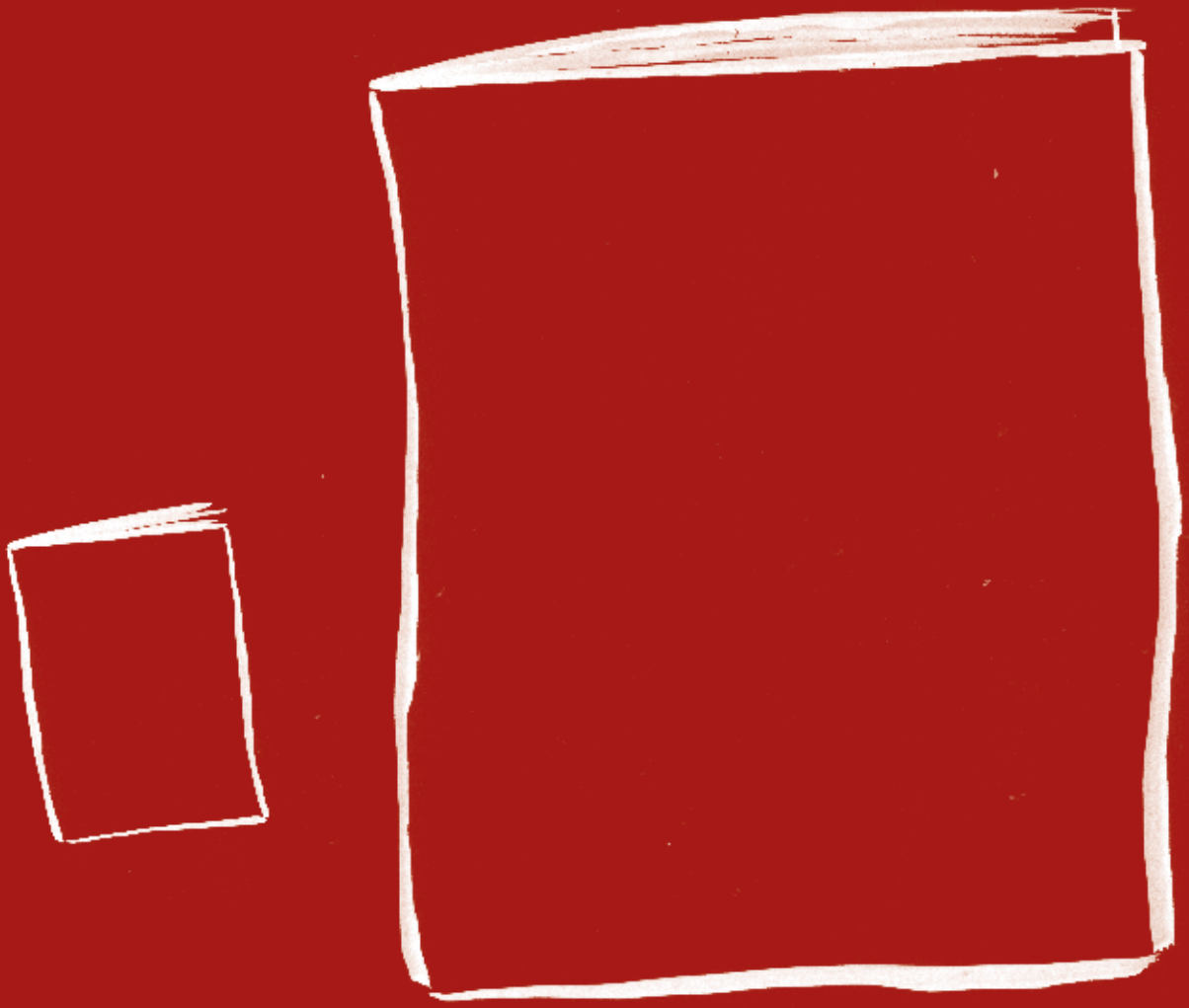
Dans les documentaires que l'on voit aujourd'hui à la télévision, il semblerait que le poste le plus important soit celui du journaliste. C'est lui qui propose un sujet, écrit son texte et ensuite l'illustre. Ma démarche est complètement contraire. Je sais où je veux aller

quand je choisis de traiter un sujet ou quand j'ai une commande, — mais quand on me demande d'écrire un texte de présentation, je suis incapable de le faire. Très souvent, les personnes interviewées m'amènent dans des directions auxquelles je n'avais pas pensé et des thèmes entiers sont développés dans mes films, auxquels je n'avais tout simplement pas réfléchi. Pourquoi donc figer les situations alors qu'on peut rester ouvert ?

Pour moi, la vidéo n'est pas du domaine de la précision, pas plus que de l'émotion — car je déteste montrer des gens qui pleurent et je ne fais pas de la sensiblerie. J'essaie de montrer des images ni trop violentes ni trop fortes, car je pense que cela empêche les gens de réfléchir.

Par exemple, pour le film sur les mutilations sexuelles, j'ai dû préciser sur la jaquette qu'il n'y avait pas d'images de mutilations. C'était important de les montrer il y a vingt ou trente ans, comme il était nécessaire de filmer un avortement dans sa longueur réelle pour dédramatiser l'acte. Mais aujourd'hui, on sait ce que sont les mutilations sexuelles, et il faut laisser les gens réfléchir et comprendre pourquoi c'est extrêmement humiliant et douloureux pour une femme. Ce n'est pas en montrant des images terribles qu'on mettra les gens de notre côté et qu'ils prendront conscience du système d'oppression dans lequel ces mutilations s'insèrent.

La télévision n'aime justement pas que je ne montre pas d'images violentes et, surtout, que mes documentaires ne présentent pas le sujet dès le début en amenant toutes les questions que les gens se posent, avec les « solutions » toutes faites… C'est vrai que je ne facilite pas le travail du spectateur. Je ne mets jamais de commentaires en voix off dans mes films. Je ne crois pas que les spectateurs et spectatrices soient des benêts complets !



Bibliographie

Corpus

Le livre blanc de l'avortement. Directeur de la rédaction : Jean Daniel. Éditions Club de l'OBS – Cahier n°2. 221 pages.

Le livre de l'oppression des femmes. 2e trimestre 1972. Collection « La révolte des femmes ». Éditions Pierre Belfond, Paris (6e). 183 pages.

Oui… Nous avortons !. Groupe Informations Santé. Édition Git-le-cœur, Paris, 1973. 80 pages.

Le torchon brûle. Paris, Directrice de la publication : Marie Dedieu, 7 numéros, 1970-1974.

Pas de ville sans visages. Édition Dumerchez, Reims. Octobre 1996.

Fées diverses. Collectif La Forge. Édition Dumerchez, Liancourt. Novembre 2007.

Mots publics, à Saint Blaise « ici je suis ailleurs », Paris 2oo8.

Notes de fin

1 Une rétrospective du mouvement #MeToo, Tristan Gaudiaut, < https://fr.statista.com/infographie/15729/chronologie-mouvement-metoo/ > [consulté le 6 novembre 2018]

2 *Journal de 20h, 20 novembre 1971*, INA. < http://www.ina.fr/video/CAF90010438 > [consulté le 6 novembre 2018]

3 Emmanuel, Marsha. « À propos du graphisme d'utilité publique ». Mai 2009. < http://www.formes-vives.org/blog/index.php?2009/05/25/299-propos-du-graphisme-d-utilit-publique > [consulté le 12 novembre 2018]

4 De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. 1949.

5 Zelensky, Anne. *Debout !* De Carole Roussopoulos. < http://8mars.info/debout-une-histoire-du-mouvement-des-femmes > [consulté le 30 octobre 2018]

6 Zelensky, Anne. *Debout !* De Carole Roussopoulos. < http://8mars.info/debout-une-histoire-du-mouvement-des-femmes > [consulté le 30 octobre 2018]

7 *« L'Idiot International », un journal politiquement incorrect* — Documentaire 2017 < https://www.dailymotion.com/video/x59saky >

8 *Sociétés & représentations*, n°13. Philippe Artières, Arlette Farge, Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique ». Éditions de la Sorbonne, 2002. 362 pages.

9 *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928, Jean-Norton Cru, préface et post-face de Frédéric Rousseau*. Presses Universitaires, Nancy. 2006. 934 p. Reproduction de l'édition « Les Étincelles », Paris, 1929.

10 Wievorka, Annette. Page 128 de *L'ère du témoin*. Éditions pluriel, 2013. 187 pages.

11 *Sociétés & représentations*, n°13. Philippe Artières, Arlette Farge, Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique ». Éditions de la Sorbonne, 2002. 362 pages.

12 Signification : Se dit généralement d'une dispute ou d'un désaccord entre deux personnes proches et principalement une querelle domestique.
Origine : Afin de mieux comprendre les origines de cette expression française commençons par en définir les termes qui la composent. Le torchon viendrait de torche qui au XVe siècle était le flambeau. selon d'autres interprétations, torche a une origine latine torques signifiant torsade, intégré dans le vocabulaire français à la fin du XIIe siècle ce qui définirait le flambeau comme une corde tordue enduite de résine et d'un bâton de bois. Il se pourrait aussi que le verbe torcher vienne de torche dans le sens d'essuyer en frottant avec un bouchon de paille.

13 *Le Torchon brûle*, n°3. Éditorial « histoire du deuxième torchon. ».

14 Morison, Stanley. « Les premiers principes de la typographie ». *Dossier Fernand Baudin*. Édition Prix Fernand Baudin Prijs ASBL, Mars 2013. 224 pages.

15 *Le livre de l'oppression des femmes*. Préface. 2e trimestre 1972. Collection « La révolte des femmes ». Éditions Pierre Belfond, Paris (6e). 183 pages.

16 Zelensky, Anne. *Debout !* De Carole Roussopoulos. < http://8mars.info/debout-une-histoire-du-mouvement-des-femmes > [consulté le 30 octobre 2018]

17 Le « Manifeste des 343 salopes » paru dans le Nouvel Obs en 1971. Par L'Obs. Publié le 27 novembre 2007 à 11h48.< https://www.nouvelobs.com/societe/20071127.OBS7018/le-manifeste-des-343-salopes-paru-dans-le-nouvelobs-en-1971.html > [consulté le 30 octobre 2018]

Pour aller plus loin sur le sujet du manifeste :

Sinard, Alisonne. *Avant la loi Veil, le coup d'éclat des 343 « salopes »*. Mis à jour le 05/04/2017. < https://www.franceculture.fr/histoire/avant-la-loi-veil-le-coup-declat-des-343-salopes >

Le manifeste des 343 salopes. Rédaction Ina le 04/04/2011 à 15:42. Dernière mise à jour le 07/04/2016 à 14:46. < https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/le-manifeste-des-343-salopes/ >

18 Potter, Norman. *Qu'est-ce qu'un designer*. Éditions B42, Paris, novembre 2011. 200 pages.

19 *Sociétés & représentations*, n°13. Philippe Artières, Arlette Farge, Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique ». Éditions de la Sorbonne, 2002. 362 pages.

20 Baudin, Fernand. « Typographie: évolution et révolution ». Journal of Typographie Research, 1967. Reproduit et traduit dans Dossier Fernand Baudin. Édition Prix Fernand Baudin Prijs ASBL, Mars 2013. 224 pages.

21 Baudin, Fernand. « Typographie: évolution et révolution ». Journal of Typographie Research, 1967. Reproduit et traduit dans Dossier Fernand Baudin. Édition Prix Fernand Baudin Prijs ASBL, Mars 2013. 224 pages.

22 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

23 Martin, Malte. « Fais-moi signe ! De l'irruption de la parole dans l'espace public ». *L'observatoire*, n°38. Éditeur Observatoire des politiques culturelles. 120 pages. < https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2011-1-page-30.htm > [consulté le 12 novembre 2018].

24 Martin, Malte. Entretien du 14/11/2018. Par Morgane Alavès.

25 Martin, Malte. Entretien du 14/11/2018. Par Morgane Alavès.

26 *Hypothèses*. Gomart, Thomas. « Quel statut pour le témoignage oral en histoire contemporaine ? ». Éditions de la Sorbonne, 2000. 192 pages.

27 Entretien avec Carole Roussopoulos paru dans *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009, p. 98-118. < http://www.carole-roussopoulos.fr/ > [consulté le 16 octobre 2018].

28 *Hypothèses*. Gomart, Thomas. « Quel statut pour le témoignage oral en histoire contemporaine ? ». Éditions de la Sorbonne, 2000. 192 pages.

29 Delage, Christian. Une histoire des mémoires (2/3) Les historiens s'emparent du 13 novembre. France Culture, 09/11/2016.

30 Entretien avec Carole Roussopoulos paru dans *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009, p. 98-118. < http://www.carole-roussopoulos.fr/ > [consulté le 16 octobre 2018].

31 Entretien avec Carole Roussopoulos paru dans *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009, p. 98-118. < http://www.carole-roussopoulos.fr/ > [consulté le 16 octobre 2018].

32 Entretien avec Carole Roussopoulos paru dans *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009, p. 98-118. < http://www.carole-roussopoulos.fr/ > [consulté le 16 octobre 2018].

33 Cybersexisme chez les adolescent.e.s (12-15 ans) – Étude sociologique dans les établissements franciliens de la 5ème à la 2nde , novembre 2016, Centre Hubertine Auclert/Observatoire universitaire Éducation et Prévention (OUIEP) de l'Université Paris Est Créteil. < https://www.egalite-femmes-hommes.gouv.fr/wp-content/uploads/2017/04/GuideCyberviolences-3.pdf > [consulté le 7 novembre 2018]

Statistiques issues de l'enquête menée par l'agence de l'Union européenne pour les droits fondamentaux auprès de 42 000 femmes à l'échelle de l'UE : Violence against women : an EU-wide survey. Main results report, European Union Agency for Fundamental Rights, mars 2014. < https://www.egalite-femmes-hommes.gouv.fr/wp-content/uploads/2017/04/GuideCyberviolences-3.pdf > [consulté le 7 novembre 2018]

34 Picq, Françoise. *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, « le torchon brûle ». Éditions Dialogues, Février 2011. 529 pages.

35 Gaussen, Frédéric .« Le goût pour les récits de vie ». Le Monde, 14 février 1982. Cité par Annette Wievorka, page 127 de L'ère du témoin. Éditions pluriel, 2013.

36 Gaussen, Frédéric .« Le goût pour les récits de vie ». Le Monde, 14 février 1982. Cité par Annette Wievorka, page 127 de L'ère du témoin. Éditions pluriel, 2013.

37 Entretien avec Carole Roussopoulos paru dans *Nouvelles Questions Féministes*, volume 28, n°1, 2009, p. 98-118. < http://www.carole-roussopoulos.fr/ > [consulté le 16 octobre 2018].

38 Joutard, Philippe. Une histoire des mémoires (3/3) Quel est le rôle du témoignage dans l'histoire ? France Culture, 10/11/2016.

39 *Hypothèses*. Gomart, Thomas. « Quel statut pour le témoignage oral en histoire contemporaine ? ». Éditions de la Sorbonne, 2000. 192 pages.

40 *Le torchon brûle*, n°4. « Ah ! Les salopes… ».

41 Picq, Françoise. *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, « le torchon brûle ». Éditions Dialogues, Février 2011. 529 pages.

42 Picq, Françoise. *Libération des femmes, quarante ans de mouvement*, « le torchon brûle ». Éditions Dialogues, Février 2011. 529 pages.

43 *Le torchon brûle*, n°5.Éditorial.

44 *Pas de ville sans visages*. Édition Dumerchez, Reims. Octobre 1996.

45 Brétegnier, Jean-Marc entretien du 23/11/2018. Par Morgane Alavès.

46 Martin, Malte. Entretien du 14/11/2018. Par Morgane Alavès.

47 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

48 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

49 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

50 Brétegnier, Jean-Marc entretien du 23/11/2018. Par Morgane Alavès.

51 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

52 Debure, Valérie. Entretien du 19/11/2018. Par Morgane Alavès.

53 Brétegnier, Jean-Marc entretien du 23/11/2018. Par Morgane Alavès.

Lectures pour aller plus loin

Contre-Cultures 1969-1989 l'esprit français. Desanges, Guillaume et Piron, François. Maison rouge.

Pollak, Michael, Heinich, Nathalie, « Le témoignage », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 62-63, juin 1986. pages 3-29.

Badinter, Elisabeth. *XY l'identité masculine*. Éditeur d'origine : Odile Jacob, 1992. 320 pages.

Bourdieu,Pierre. *La domination masculine*. Paris, Édition du Seuil, 1998. 134 pages.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*. 1949.

Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*. Édition 10–18, 2018. 172 pages.

Woolf, Virginia. *Orlando*. Édition livre de poche. 2002.

Chollet, Mona. *Beauté fatale*. Édition Zones, 2012. 240 pages.

Chollet, Mona. *Chez soi*. Édition Zones, 2015. 330 pages.

Les Cahiers du Grif. 1973 – 1978, 20 numéros.

Le Quotidien des femmes. 1974 – 1976. 10 numéros.

Sorcières. 1976-1981. 17 numéros.

Questions féministes. 1977-80.

Nouvelles Questions féministes. À partir de 1981.

Quelques auteurs :

Arendt, Hannah.

Wittig, Monique.

Picq, Françoise.

Foucault, Michel.

Bloch, Marc.

Trempé, Rolande.

Farges, Arlette.

Febvre, Lucien.

Colophon

Texte et mise en page

Morgane Alavès

Cadre

DNSEP Design graphique

Direction

Sébastien Dégeilh
Philippe Fauré
Sébastien Morlighem
Olivier Huz

Caractères typographiques

Chaparral Pro — Carol Twombly
Infini — Sandrine Nugue

Relecture

Philippe Fauré

Impression

Achevé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Reprint à Toulouse en décembre 2018.

Papier Olin Rough Cream 90g.
Couverture Munken Print White 300g.

Remerciements

Ces professeurs, pour leur investissement

Sébastien Dégeilh
Philippe Fauré
Sébastien Morlighem
Romain-Paul Lefèvre
Olivier Huz

Ces graphistes, pour m'avoir accordé du temps

Malte Martin
Valérie Debure
Jean-Marc Brétegnier

Les copains, pour le soutien moral

Louise, Guillaume, Lori, Barth, Sirima, Macha Agathe, Estelle & Snappy

La famille, pour la relecture