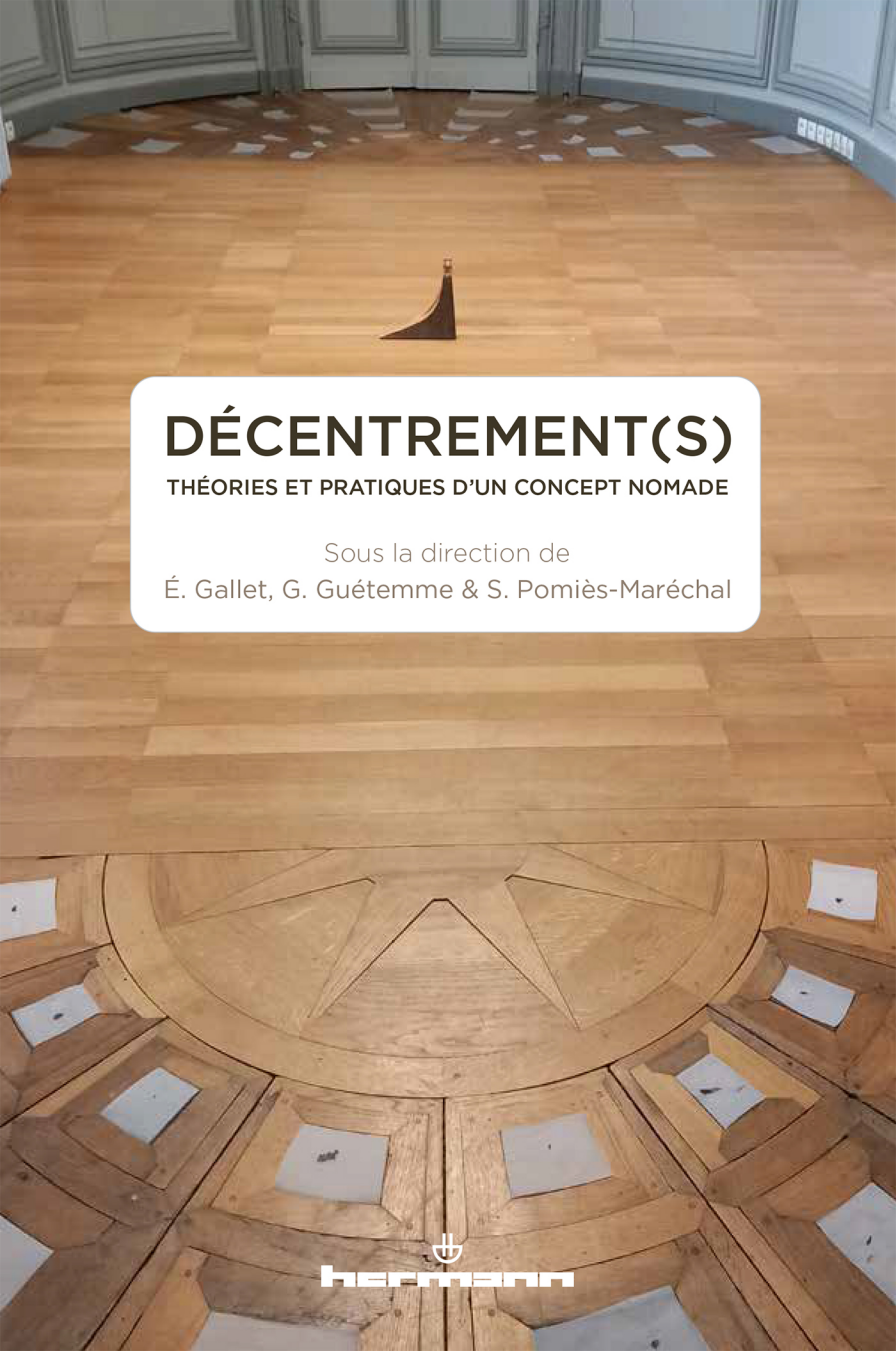




DÉCENTREMENT(S)

THÉORIES ET PRATIQUES D'UN CONCEPT NOMADE

Sous la direction de
É. Gallet, G. Guétemme & S. Pomiès-Maréchal

*Décentrement(s) :
théories et pratiques d'un concept nomade*

Ouvrage publié avec le soutien du laboratoire REMELICE, université d'Orléans.

Illustration de couverture :
Photographie de Geneviève Guétemme,
Installation de Delphine Wibaux © Adagp, 2024.

www.editions-hermann.fr

ISBN : 979 1 0370 4076 3

© 2024, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris.

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

Sous la direction de
ÉLODIE GALLET, GENEVIÈVE GUÉTEMME
ET SYLVIE POMIÈS-MARÉCHAL

DÉCENTREMENT(S)

THÉORIES ET PRATIQUES D'UN CONCEPT NOMADE

INTRODUCTION

Élodie Gallet, Geneviève Guétemme
et Sylvie Pomiès-Maréchal

Le décentrement, en physique, consiste à déplacer le centre de gravité d'une pièce en la faisant tourner sur un point à l'écart de ce centre. Il s'applique particulièrement, en optique, aux systèmes de lentilles dont les axes ne coïncident plus¹. Or, cet ouvrage montre que ce concept peut s'appliquer aux domaines des langues, des arts et des cultures sachant que « sans centre, il est presque impossible de créer. Il faut que ça s'accroche quelque part² », écrit Hélène Cixous, dont l'œuvre habite le monde de l'exil – un terme dont le préfixe marque une position *ex-centrée*, à l'écart d'un centre. Vu sous cet angle, le décentrement décrit un mouvement, une transition dynamique, pacifique ou violente³, qui remplace le centre et remodèle l'espace tout entier, ainsi que le temps. Le sens y bifurque, s'y duplique, s'y emballe, sur des modalités rhizomatiques⁴ ou franchement excentrées. De ce point de vue, le concept de décentrement est un opérateur privilégié pour scruter les passages, et sert de matrice théorique à l'analyse des transferts interculturels.

Le décentrement comme rupture, crise, changement, potentiellement soudain et brutal rejoint, sans pour autant se confondre avec eux, les concepts de déplacement, déséquilibre, décloisonnement, désenclavement, défiguration, déliaison. Ce mouvement peut également générer des tensions, des contradictions, un désordre (une anomalie

1. « décentrement », *CNRTL*, <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9centrement>

2. Cixous Hélène, *Ruines bien rangées*, Paris, Gallimard, 2020, p. 31.

3. Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

4. Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Critique », 1980.

dans la norme), et subvertir les systèmes, déséquilibrer les anciens ordres, comme les nouveaux. Il impose une vision du contemporain qui combine les modalités du futur et les commotions du passé. Ce n'est pas un concept spatial abstrait : le décentrement parle de mouvement, de changement et de résistance⁵.

Les réflexions développées dans cet ouvrage tentent de cerner les limites d'un outil central de notre modernité en interrogeant les limites des disciplines, des savoirs et des discours. Notre objectif est de penser le(s) décentrement(s) ou, pour le dire autrement, de voir comment se manifeste et ce que fait gagner la perte du centre, d'étudier les traces concrètes ou symboliques qui restent après la relégation d'un centre. Nous faisons l'hypothèse que le décentrement, pris indifféremment dans des formes matérielles, mais aussi mémorielles et monumentales, permet de penser le transculturalisme et l'interdisciplinarité. Il nous permet de penser en termes de processus, de la créolisation, de la relation, dans le sens que Glissant donne à ces termes.

Le décentrement est aussi une éthique : une promesse d'altruisme, un renoncement à sa propre perspective, laquelle peut être vue comme le centre le plus réduit, le noyau incassable de notre intellection du monde⁶. On peut même imaginer le décentrement comme un lieu de sociabilité, à rebours de l'éloignement qu'il semble imposer et provoquer ; comme une situation d'empathie, plutôt que comme l'instauration d'une relation étrangère. À cet égard, des liens peuvent être tissés avec la pédagogie, la transmission, les théories de l'éducation, qui ont pu voir dans le décentrement un rapport à l'autre propice aux apprentissages⁷.

En sciences politiques et sociales, le décentrement peut être pensé en termes de délégation de gouvernance (décentralisation). Ainsi, le

5. Glissant Edouard, *Poétique de la Relation*. Paris, Gallimard, 1990.

6. Gagnon Éric, « Décentrement. Sur la portée éthique de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss », *Revue d'éthique et de théologie morale*, 2010, vol. 2, n° 259, p. 53-71.

7. Vandamme Pierre-Étienne, « Quels fondements philosophiques pour l'enseignement de la morale laïque ? Pour une éducation au décentrement », *Revue française de pédagogie* [En ligne], 182 | 2013, mis en ligne le 28 août 2016, consulté le 31 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rfp/4026>, DOI : <https://doi.org/10.4000/rfp.4026> ; Piaget Jean et Inhelder Barbel, *La psychologie de l'enfant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004 ; Fondation Jean Piaget, « Piaget et l'épistémologie » par M.-F. Legendre, https://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/ModuleFJP001/index_gen_page.php?IDPAGE=319&IDMODULE=72

pouvoir politique « central » se décentre, s'adapte aux pressions des périphéries, intègre les tensions décentrées ou décentralisantes – ou non.

Enfin, en termes esthétiques, le décentrement est un jeu de perspectives permettant de relire un grand nombre d'œuvres à la lumière d'un arrachement critique du réel, en direction de l'imaginaire⁸, ou d'une suspension entre le politique et la poétique. Ce concept permet par ailleurs de scruter la cartographie inscrite dans chaque œuvre, qu'elle soit régionaliste ou cosmopolite. Plus largement, les tensions introduites par les décentrement entre l'ancien et le nouveau, le singulier et le pluriel, l'ici et l'ailleurs, entre l'intime et le public, renouvellent nos outils théoriques utilisés pour analyser des œuvres d'art. Dans ce cadre, le décentrement offre une grille de lecture post-moderne particulièrement adaptée aux représentations récentes de la désertion, du dévidement, de l'évidement, de l'évitement, de l'oubli, de la ruine, ou encore de l'amnésie. Il est également capable d'interroger ce « dérangement » de l'art, propre à l'hypervisibilité médiatique, à l'omniprésence du numérique⁹. Il rend visibles les défauts d'alignement et leur rôle sur les effets de foisonnement et d'excès.

Dans le présent ouvrage, le concept de décentrement est successivement envisagé comme un changement de perspective, une façon de s'affranchir d'un centre pour créer un ou plusieurs nouveaux centres. D'un point de vue linguistique, nous verrons comment il met en travail la traduction, pour introduire un nouveau regard et raconter différemment. Enfin, il s'agira d'aborder le décentrement dans sa capacité à déconstruire et reconstruire le rapport à l'espace à travers un ensemble de délocalisations, de déplacements en périphérie.

Le premier chapitre explore le décentrement comme un changement de perspective, une prise de distance pour mieux comprendre. Christiane Montandon aborde le décentrement comme la fin ou le refus d'un centre unique et hégémonique qui plonge l'homme dans une forme d'errance ouvrant une pluralité d'interprétations possibles pouvant être données à une situation. En cela, le décentrement se distingue de la décentration qui permet d'expérimenter l'écart entre son propre point de vue, notamment celui de l'enseignant, et le point de vue de l'autre, celui de l'apprenant. Pour Léa Peltier le décentrement est une méthode qui permet de s'écarter de notre système intellectuel

8. Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

9. Guattari Félix, *Chaosmose*. Paris, Galilée, 1992.

normé, et qui supporte le dialogue interculturel et les études interdisciplinaires. Le décentrement implique une confrontation, nécessaire, mais aussi une intention de réussir, d'accepter la perspective de l'Autre par empathie cognitive. Le changement de perspective que présente Manola Antonioli est psychologique. Basé sur l'ouvrage *Chaosmose* de Félix Guattari, il introduit un certain nombre de concepts tels que la circulation infrapsychique, la dimension infra-personnelle et extra-individuelle : tous révélateurs d'une subjectivité polyphonique qui permet au sujet de se confronter à l'autre, d'affirmer ses intentions sans empêcher l'empathie. Cette idée de conflit et de lutte ressurgit dans l'argumentation d'Erwan Sommerer qui s'appuie sur les théories politiques d'Ernesto Laclau et de James C. Scott, pour présenter une société morcelée, disloquée et aborder le décentrement comme une manière d'entrer en résistance face à l'État incarnant le rejet du centre.

Le deuxième chapitre se focalise sur le décentrement comme un processus qui consiste à se libérer d'un centre pour créer de nouveaux cadres référentiels. Marcos Eymar et Dean McDonald analysent cette forme de décentrement, respectivement, à travers une étude de l'émergence du fantastique hispano-américain et de la « *fantasy* urbaine ». Pour Marcos Eymar, le décentrement épistémologique engendré par l'avènement de la littérature fantastique en Amérique latine remet en cause l'ethnocentrisme dont l'idéologie des Lumières était porteuse à travers une imagination littéraire, caractérisée par des « polynarrations » « polycentriques » qui viennent « décentrer » un paradigme intellectuel hérité de la colonisation. Dean McDonald, quant à lui, examine la « *fantasy* urbaine », comme un genre décentré, construit à partir des autres genres, tout en s'en démarquant. Cet affranchissement d'un centre pour en créer de nouveaux est, selon David Arbulu, aussi à l'œuvre au Pérou avec la reconnaissance par l'État péruvien de la justice indigène, exercée par les peuples autochtones, comme un système ni périphérique ni mineur, mais comme un système juridique d'égale valeur donnant lieu à une justice transculturelle qui à la fois décentre le monopole judiciaire de l'État et recentre la justice indigène. Geneviève Guétemme présente enfin le décentrement comme ce qui permet de s'extraire des assignations identitaires en Algérie. Elle présente pour cela, l'œuvre de l'artiste Houria Niati : une œuvre postcoloniale et féministe qui s'écarte à la fois de l'ancien pouvoir français et du nouveau pouvoir algérien, mais aussi des normes patriarcales et religieuses qui n'ont pas disparu avec l'indépendance.

Le troisième chapitre aborde la traduction comme un décentrement. Catherine Guillaume illustre cette dynamique de la traduction et son caractère polymorphe (politique, culturel, ontologique, symbolique et esthétique) avec la poésie de Guillermo Carnero et en particulier, à travers le texte du poème *Carta florentina*. Cynthia Gabbay observe quant à elle deux opérations – la traduction et la transcréation – dont les visées seraient de décentrer et déplacer le sens et le signe en procédant par *suture* culturelle, définie comme une contre-culture réparatrice. Pour Yoo-jung Kim, qui s'appuie sur Henri Meschonnic et Antoine Berman, le décentrement en traduction accueille l'étranger de la langue-culture source et lui permet de s'infiltrer dans le texte d'arrivée. Son analyse du parcours de décentrement dans la vie et dans l'art de Beckett montre à la fois un décentrement et un recentrement décentré issu de l'autotraduction et du bilinguisme, propres à cet auteur.

Mais le décentrement est aussi perspectif, comme le montre le quatrième chapitre. Il permet une prise de hauteur qui pousse à raconter différemment. Ainsi, l'étude de *Providencia de Dios* par Samuel Fasquel démontre que la « perspective atmosphérique » adoptée par Quevedo est justement un décentrement qui place l'auteur suffisamment haut pour méditer sur la conduite des hommes. Le décentrement diégétique, linguistique et historiographique que Sophie Marty identifie dans le nouveau roman historique, *Humo*, montre également des protagonistes « étrangers à la vie même ». Elle s'intéresse notamment à l'inclusion de nombreux termes de la langue guarani dans le récit et au point de vue « *bottom up* » de Gabriela Aleman, l'autrice du roman, qui préfère prendre comme point de départ le récit de soldats anonymes et non celui du haut commandement. Pour finir, l'analyse de la nouvelle « How to Write a Blackwood Article » d'Edgar Allan Poe, proposée par Michael Boylan, nous fait basculer vers le décentrement psychotique, alors synonyme de fragmentation et de renonciation à une part de soi-même.

Enfin, les contributions réunies dans le cinquième et dernier chapitre de cet ouvrage abordent le décentrement comme une forme de délocalisation, un mouvement visant à trouver un nouveau centre en périphérie. Jimena Larroque, par exemple, s'intéresse à l'expression « l'Espagne vide », qu'utilise Sergio del Molino pour donner une image contemporaine de l'Espagne. Le déplacement sémantique, opéré du champ littéraire vers le terrain politique, conduit à abandonner l'adjectif original « vide » au profit du participe passé « vidée » et donne

au décentrement une valeur négative. Il en vient à désigner un espace « dés-habité », « dé-peuplé », « dé-centré ». Jimena Larroque note que cette négation de l'espace permet d'ériger des récits nationaux alternatifs. Maria Simota, elle, s'appuie sur l'ouvrage *Sur les chemins noirs* de Sylvain Tesson pour opposer le concept de décentrement à celui d'homogénéisation et de centralisation. Avec les « chemins noirs » se produit un décentrement du discours dominant et se dessine une alternative qui est aussi une forme de transgression. La délocalisation opérée sur les sites de tournage, qui délaisse le centre référentiel du cinéma hollywoodien (Los Angeles) au profit d'autres localités américaines et européennes selon Joseph Armando Soba, montre aussi une montée en puissance de la périphérie. C'est également l'approche de Louis Pichot pour qui le décentrement consiste à déplacer le centre de la réflexion, à sortir des centres de production des normes (les salons mondains parisiens) et à faire l'expérience de la périphérie. Selon lui, ce décentrement a initié le décentrement esthétique et culturel propre au *Scottish Enlightenment*. Il a permis aux savants écossais, partagés entre désir de reconnaissance et volonté d'intégration à la dynamique européenne, de chercher de nouveaux modèles, liés à une certaine forme d'interculturalité.

Mais avant tout, cet ouvrage s'ouvre sur une déclaration du poète, écrivain et essayiste Jacques Jouet et une interview de la photographe Delphine Wibaux, respectivement invité d'honneur de la conférence « Décentrement(s) : théories et pratiques d'un concept nomade » et artiste en résidence à l'université d'Orléans en 2022. Tous deux nous présentent leur(s) propre(s) décentrement(s) artistique(s). Jouet a en effet annoncé officiellement – le 1^{er} avril 2022 – sa décision de s'écarter de l'un de ses centres : sa langue de naissance et sa langue de travail (le français). Dorénavant, il écrira son « poème du jour »¹⁰ en allemand – annonce qu'il a confirmée dans un entretien avec Guillaume Lecaplain, publié par le journal *Libération* à l'automne 2022¹¹. L'installation de Delphine Wibaux a elle aussi mis en avant un décentrement d'artiste qui (dé)place la photographe et la photographie, à la fois dans une rue

10. Série commencée le 1^{er} avril 1992 : un poème tous les jours.

11. Lecaplain Guillaume, « ceux qui m'aiment apprendront l'allemand », Entretien à Paris avec le poète oulipien qui a décidé de changer de langue, *Libération*, 1^{er} octobre 2022 – <https://www.liberation.fr/culture/livres/jacques-jouet-ceux-qui-maiment-apprendront-lallemand-20221001_4NR4RSLWHVCM3P5H3KWEBXYARA/>.

au Japon et dans le lieu d'exposition, à la fois dans l'image et toujours en dehors, sous forme de signes quasi invisibles à peine imprimés sur papier calque et posés sur les lames du parquet. Au centre, le point de repère (la boussole) nous emmène vers les deux extrémités de la salle et vers l'extérieur.

Tous ces décentrement géographique, conceptuel, culturels, linguistiques, artistiques analysés dans cet ouvrage offrent une image, révélatrice dans sa diversité, d'un concept proprement insaisissable, mais essentiel à la compréhension des espaces contemporains.

UN DÉCENTREMENT

Jacques Jouet

Vous invitez un écrivain à dire son mot sur le décentrement. Je vais tenter de répondre en poète, en romancier, en dramaturge, en essayiste, puisque ce sont les arts dans lesquels j'ai la prétention d'être actif.

Et d'abord, sans fausse modestie aucune, je ne peux pas ne pas dire que je n'ai aucune légitimité particulière à me trouver là où je suis en ce moment. Tout autre de mes confrères, toute autre de mes consœurs y serait aussi bien, aussi vrai que tout créateur, pour autant qu'il avoue une volonté d'invention, se décentre, s'est décentré ou se décentrera. Il n'a pas d'autre choix. Il ne peut pas faire moins que se décentrer. Parvenir à ne pas se décentrer reviendrait tout au plus à se décentrer d'une injonction générale à se décentrer nécessairement. On n'en sort pas.

Et peut-être bien que tout être humain en est là, voire tout animal ou tout arbre, nous sommes tous dans le même bateau.

Maintenant... se décentrer... si tout artiste sérieux le tente. Le réussit-il ? Et comment s'y prend-il ?

Quant à moi, je préfère quand on me dit : « Ah, là, tu t'es décentré... », plutôt que le dire moi-même. Imaginez un peu si je vous dis : « Ouais, là, je dois dire, je me suis vraiment vachement bien décentré... je suis assez fier de moi ! ». L'autoproclamation est ridicule, comme celle de se trouver soi-même moderne, d'avant-garde, subversif... que sais-je ?

Il reste que, puisque j'ai accepté de venir, puisque je suis ici, vous auriez bon droit de me poser une pluri-question : où, comment, quand,

pourquoi à ce moment-là, vous vous êtes-vous décentré? Que veut dire « décentrement » dans vos domaines? Qu'est-ce qu'il s'en est suivi?...

Je prends la question pour moi et je vais tenter d'y répondre, avec le risque de me vanter.

Dans mes admirations littéraires, artistiques... qui s'était décentré? qui se serait vraiment efforcé d'abandonner son centre acquis? Car c'est bien la question, je crois. Le centre acquis est le résultat d'une transmission et d'un apprentissage lesquels perdent au bout d'un temps leur propriété. J'aime le double sens de cette « propriété ». Je suis propriétaire de mon centre – ou du moins je le crois –, et cette propriété est toujours un peu impropre (pour ne pas dire qu'elle n'est parfois pas très propre). On se prend trop facilement pour le centre du monde (tiens, cette Europe colonialiste dont il a été question hier). Il est de bonne éthique de se décentrer de ça.

Lorsque Paul Gauguin sait qu'il peut tout peindre, il sait aussitôt qu'il lui faut se tourner vers le *sauvage*. Il signera bientôt PGO, Paul Gauguin *Oviri*, et « *Oviri* », en langue maorie veut dire « sauvage ». Le sauvage contre le boulevard Saint-Germain... Le sauvage, Gauguin le trouvera d'abord en Bretagne (que les Bretons ici présents ne s'en offusquent pas), puis à Panamá, puis à Madagascar, puis en Polynésie, comme on sait, par deux fois. Il fallait changer de langage, sinon tout à fait de langue. Sauvage-*Oviri*.

Un jour, Stéphane Mallarmé admet qu'il ne serait pas Victor Hugo. Il devient Mallarmé.

Cortázar, à la fin de sa vie avec sa compagne Carol Dunlop, choisit de prendre l'autoroute du Sud pour aller lentement. Si ça n'est pas là un décentrement!... *Les Autonautes de cosmoroute* est l'un de mes livres fondateurs.

Il y a là, dans ces trois exemples, une pulsion du nouveau, l'obsession d'un certain extrémisme périlleux (la corne du taureau de Michel Leiris), à laquelle je n'arrive pas à adhérer complètement.

Entre nous, mais que ça reste entre nous, n'en parlez à personne ou ma réputation est détruite, c'est un peu le mythe romantico-moderne-occidental, dont on n'est pas obligé d'être entièrement dupe : je m'approche de l'amour, je m'approche de la mort; je m'approche de la beauté, je m'approche de la mort (*La mort à Venise* de Thomas Mann, un livre magnifique); je m'approche du sommet de l'art, je m'approche de la mort (la chanteuse Antonie dans le conte d'Hoffmann

Rat Krespel) ; je m'approche des fleurs, je m'approche du mal (Baudelaire) ; je m'approche de l'éros, je m'approche de la mort (Georges Bataille, au moins aussi orléanais que Mgr Dupanloup, vous le savez mieux que moi)... Mais toujours la mort... « la mort, toujours la mort », chante Carmen... « la mort la mort, toujours recommencée » comme dit le deuxième sétois, et le chant de la Lorelei n'est autre qu'un assassin.

« Le romantisme est un monde sale. Je ne veux plus avoir grand-chose à faire avec lui. » C'est Thomas Mann qui écrit cela dans son journal, le vendredi 27 novembre 1936. Qu'est-ce qu'il voulait dire ?

Bref je me méfie, je veux bien me décentrer mais pas à n'importe quel prix, je tiens à ma pauvre peau moyenne dans sa médiocrité. Mon véritable héros antiromantique est une héroïne, c'est la Shéhérazade des *Mille et Une Nuits*, dont les efforts de narration sont tournés vers la vie et non vers la mort. Quand elle s'approche du sommet de l'art, c'est de la vie qu'elle se rapproche, de la sienne, de celle de sa sœur, de celle de son mec tueur en série qui envisageait de la tuer, de leurs enfants.

C'est peu de dire aussi que l'injonction managériale (oui, le management !) : « Quittez votre zone de confort... » entraîne pas mal ma suspicion, pour ce qu'elle n'est le plus souvent qu'une façon de nous pousser à toujours plus de production, de concurrence et donc d'exploitation.

Alors après m'être demandé comment faisait Gauguin, eh bien je me demande comment faisait Bach, Jean-Sébastien ! « Le plus parfait mari de toute l'histoire de la musique », comme dit un biographe. Travail, famille, Luther... deux épouses successives sans divorce et vingt-cinq enfants, admettez que c'est mieux que Pétain qui n'en eut aucun.

Oui, comment fit Bach pour être aussi décentré de la musique qu'alors on croyait possible ? Je vais vous répondre : je ne sais pas.

Le premier moment où j'eus, quant à mon métier, le sentiment intime du décentrement, ce fut, presque dans le même temps : une attente vague (une attente désireuse, avide) et une solution concrète.

Permettez que je vous raconte. C'était il y a une trentaine d'années, un peu plus... J'avais publié des livres. Je me sentais possesseur d'un outil, je ne manquais pas de matériaux. Et pourtant, je ne savais pas quoi faire. J'étais en rade. J'étais en cale sèche. J'étais sec.

C'est à ce moment que je décidai d'abandonner mon bureau, avec tout ce qu'il comportait encore de rituel et de solitude. J'habitais Paris. Je descendis dans le métro, pour écrire dans le métro, pour écrire des

poèmes de métro dans le métro, avec les gens, les bruits et les choses du métro tout autour, le temps particulier du métro, rassurant. Si je descendais, c'était, je crois, pour mieux voir, pour voir enfin, et voir des choses de proximité, celles qui sont invisibles. La composition des poèmes serait une composition *dérangée*. Je composerais sur le motif, comme les impressionnistes s'étaient décentrés en allant peindre dehors, « par les champs et par les grèves », comme dit Flaubert.

Mais, il n'y avait pas que la question du monde. Il y avait aussi à me décentrer (voilà que j'ai frappé le mot « décentrer », lapsus que je lis comme l'éloignement de la mort dont je parlais plus haut, je me *dé-cendre* en *descendant* dans la ville du dessous, un Paris souterrain qui est peut-être un peu l'inconscient de cette ville) il y avait, dis-je, à me décentrer de la question du travail.

Car je me rendais compte que je n'avais pas envie de travailler, ou du moins pas sous l'injonction du modèle des modèles dans ma génération, le flaubertien : les affres du style, la mystique du style, la sueur du style... Plus t'en chies et mieux ce sera !

Non. Je cherchais un travail léger. Et petit à petit, en quelques jours de tentatives et quelques voyages de composition poétique dans le métro parisien, j'ai ma méthode. Je la rédige à ce moment-là, dans le métro, sous forme de poème, je vous le lis :

J'écris, de temps à autre, des poèmes de métro. Ce poème en est un.

Voulez-vous savoir ce qu'est un poème de métro ? Admettons que la réponse soit oui. Voici donc ce qu'est un poème de métro.

Un poème de métro est un poème composé dans le métro, pendant le temps d'un parcours.

Un poème de métro compte autant de vers que votre voyage compte de stations moins un.

Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premières stations de votre voyage (en comptant la station de départ).

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station deux.

Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les stations deux et trois de votre voyage.

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station trois. Et ainsi de suite.

Il ne faut pas transcrire quand la rame est en marche.

Il ne faut pas composer quand la rame est arrêtée.

Le dernier vers du poème est transcrit sur le quai de votre dernière station. Si votre voyage impose un ou plusieurs changements de ligne, le poème comporte deux strophes ou davantage.

Si par malchance la rame s'arrête entre deux stations, c'est toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de métro.

Et c'est de cette façon, le plus rigoureusement possible, que je me suis mis à composer des poèmes de métro. Ce qui m'intéressait au plus haut point touchait à la durée du travail de composition, laquelle n'était plus subordonnée à un certain « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage » de mes apprentissages (des vôtres peut-être) mais à une tension, à une compression du temps vécu, dite aussi concentration, qui devrait, à supposer que mon pari se gagne, compenser la quantité d'heures par la qualité dense. Notez que la règle additionnelle que je me donnai alors était de ne retoucher en aucun cas le poème composé pendant le temps d'un voyage. Je déléguais au métro la durée de mon effort et à cette durée seule le jugement qualitatif.

Je ne savais pas, alors, que je me décentrais. Je n'étais pas conscient de ce que je vous raconte aujourd'hui. Il me fallut un peu de recul pour m'en rendre compte.

Or, ce type de pratique eut tout de suite des conséquences. La plus évidente fut de prendre pleine confiance en deux choses : 1) la poésie de proximité. 2) la régularité du travail à petites doses. C'est le moment où je prends la décision – c'était il y a trente ans – de composer un poème par jour dans le cadre du *Poème du jour*. Je tiens depuis trente ans. Poème frais pondu du jour, daté, localisé, non corrigeable.

Très vite, cette réflexion et cette décision ont des conséquences sur mon art de romancier. Je commence un roman-feuilleton *La République de Mek-Ouyes*, en considérant la pratique du feuilleton dans sa rigueur la plus quotidienne, un épisode par jour, sept jours sur sept, pendant six mois. Chaque épisode est lisible le jour même selon une diffusion par courriel. Je précise que Mek-Ouyes est le nom du personnage principal et que ce nom n'est pas le nom de naissance du personnage, mais un nom choisi, un pseudo-nom, un pseudonyme.

Très vite, cette réflexion, cette décision et ces décentrement ont des conséquences sur mon art de dramaturge. J'imagine un mode d'écriture de pièces pour lesquelles la mise en scène sera unique et chaque représentation différente des précédentes et des suivantes.

En descendant dans le métro (parfois en y montant, puisqu'il y a des lignes qui roulent au jour), je l'ai dit tout à l'heure, je m'entourais des autres. C'est inépuisable, les autres... Et pourtant (je crois que c'est important dans l'histoire du décentrement), j'ai vécu une certaine perte d'énergie de ma situation idyllique. Je me suis rendu compte alors qu'il y avait une nécessité (sauf à se décentrer à nouveau) à produire une sorte de *chaîne de décentrement*. Je m'explique. Dans les poèmes de métro, j'étais amené à tirer le portrait de gens que j'avais en face. Ils ne le savaient pas. C'était des portraits volés. Si la ville de Baudelaire est la ville où l'on est anonyme, c'est aussi celle où le poète est non pas voyant, mais voyeur. Et ça, je ne voulais pas que ce soit mon centre. C'est ainsi que j'ai commencé à faire, en dehors du métro, des poèmes-portraits de gens consentants, qui posaient devant moi au cours d'une conversation.

Chaîne de décentremets. Parallèles de décentrement, aussi. Quand j'ai commencé le poème du jour, mon idée était de voler aux peintres leurs pratiques, et non aux poètes. Et j'ai fait des natures mortes, des paysages, des portraits, des portraits de groupe, des peintures d'Histoire, des poèmes abstraits, des poèmes conceptuels. Le champ est immense.

C'est le moment de préciser que je n'ai pas d'illusion sur le moderne. Le décentrement n'est souvent rien d'autre que des retrouvailles un peu changées avec une tradition enfouie, que la notion de potentialité hibernante remet en activité.

Très vite, composant des *poèmes-portraits* de gens de rencontre, ce furent évidemment des poèmes à offrir. Bientôt, je ferais des *poèmes adressés*, expédiés par voie postale, le nom propre de la personne récipiendaire faisant partie du poème, poème à offrir encore.

Ceci, entre parenthèses, constitue aussi une sorte de décentrement par rapport à l'idée dominante de la publication de poésie sous la forme du livre. Je publie un poème par jour, qui n'a qu'une lectrice, sauf si celle-ci le photocopie pour sa belle-mère ou son parrain ou l'encadre dans son entrée à la vue de tous les visiteurs.

Envoyer chaque jour par la poste un poème adressé à une personne qui n'a rien commandé et qui en est la seule lectrice n'est pas commun. Il faut, qui plus est, acheter les timbres. Du point de vue de l'économie de marché, c'est irresponsable. Et ça me plaît. Ça aussi est un décentrement.

Depuis 2013, le *Poème du jour* est devenu le *PPP, Projet poétique planétaire* : chaque être humain de cette planète doit recevoir son poème adressé. 8 milliards de poèmes originaux sont à composer. Ça fait beaucoup. C'est irréaliste. Et ça me plaît. Ça aussi est un décentrement.

Et ça ne plaît pas qu'à moi puisqu'au jour d'aujourd'hui nous sommes cinq poètes amis à composer ainsi, quotidiennement jusqu'à notre dernier soupir (Jean-paul Honoré, Cécile Riou, Natali Leduc au Canada, Patrick Biau et moi) ainsi qu'une bonne trentaine d'autres poètes tout aussi amis à composer des poèmes adressés sur des périodes intenses et limitées dans le temps et la géographie.

Maintenant, un problème. Peut-on se décentrer une fois, et à vie ? Je crois avoir déjà dit que probablement pas. Il y a une baisse d'intensité dans toute activité, je crois, une sorte d'usure, de perte d'énergie... ça s'émousse.

Il est donc sans doute inévitable de penser en termes de « décentrement permanent » comme on parle parfois, depuis Marx, de révolution permanente.

Oui, décidément, lorsque je sens venir l'impropriété progressive de mes dispositifs, je ne pense plus qu'à elle.

Qui parlait, hier, ici même, du corps comme limite infranchissable du décentrement – que le fantastique en littérature, justement, sait vaincre... on parlait d'Edgar Poe, de la Fantasy... – ? Mais il y a tout de même un autre centre, pour un écrivain, c'est sa langue, sa langue un tout petit peu personnelle (faut pas exagérer) fondue dans une langue partagée, une langue commune. Oui, j'insisterais plutôt sur le caractère commun d'une langue, commune avec les locuteurs, les lectrices, les écrivains et les rêveuses de cette langue donnée.

Un centre.

Et pourtant, il y a des auteurs qui ont changé de langue, dans leur art. Conrad, Nabokov, Kundera... ou qui en pratiquent deux, Beckett, Ian Monk... bien d'autres.

J'arrive à mon aboutissement.

Lorsque Geneviève Guétemme m'a parlé de ce colloque pour m'y inviter, je ne le lui ai pas dit, mais, ça tombait à pic, j'éprouvais une démangeaison terrible de ce que je ne nommais pas encore « décentrement ». Et après avoir accepté de vous parler ce soir, je n'imaginai pas le faire sans déclarer, avec une certaine solennité, un décentrement.

Parce que, là... il ne faut pas rater l'occasion. L'occasion, c'est une attente, un peu fébrile, une attente, + l'attente d'un hasard qui fera déborder le vase, une coïncidence qui vous est apportée sur un plateau. L'occasion est là. Je la saisis.

Je vous ai raconté tout à l'heure que j'ai commencé le *Poème du jour* il y a trente ans. Mais ce qui est extraordinaire, c'est que je l'ai commencé il y a trente ans, jour pour jour. Précisément le 1^{er} avril 1992. Un livre publié en témoigne irréfutablement.

Et voilà que le 1^{er} avril 2022 je suis invité à clore un colloque universitaire *anniversaire* dont l'intitulé est *Décentrement (s), théories et pratiques d'un concept nomade*! Qu'auriez-vous fait à ma place sinon sauter sur l'occasion et annoncer urbi et orbi mon nouveau décentrement?

Aujourd'hui, ou plutôt hier, soyons précis, je mets un point final à mon œuvre en langue française.

Je change de langue d'écriture.

(Je date les inédits en français, je date les inachevés en français, qui le resteront probablement, je ne termine en français que quelques engagements signés.)

Et j'écris désormais en allemand. Il aurait été plus fort de choisir l'arabe ou le haoussa ou le coréen, mais je suis dans ma septante cinquième année, la mémoire et les facultés d'apprentissage vieillissent, il est tout de même plus raisonnable de choisir la langue que j'ai le moins mal apprise, qui me passionnait quand j'étais à l'école, et qui était le centre d'une culture par laquelle je me suis toujours senti aimanté.

Le poème du jour est désormais en allemand, tout décentré de langue, adressé et envoyé de préférence à des lecteurs germanophones.

Celui du 1^{er} avril 2022, il est composé, il est adressé, il est imprimé, il est déjà parti. Je l'ai mis à la poste ce matin. Il est parti d'Orléans.

« *Neue Wörter! Mit neuen Wörtern aufwachen.* »

« Des mots tout neufs! Se réveiller avec des mots tout neufs. »

PETER HANDKE

Versuch über den stillen Ort (Essai sur le lieu tranquille).

II

ENTRETIEN AVEC DELPHINE WIBAUX

*Transcription de l'entretien entre Delphine Wibaux,
Élodie Gallet, Geneviève Guétemme et Sylvie Maréchal
réalisé le jeudi 6 octobre 2022 (en ligne)*

Delphine Wibaux, artiste plasticienne en résidence à l'université d'Orléans en 2021-2022, a été invitée par le laboratoire REMELICE à présenter la façon dont sa pratique interroge la notion de décentrement. Elle a répondu à cette invitation en réalisant une installation dans le salon ovale de l'Hôtel Dupanloup à Orléans – édifice choisi pour accueillir la conférence anniversaire de l'équipe de recherche.

Remelice : Comment la notion de décentrement a-t-elle été progressivement envisagée ?

DW : Cela a commencé lors de la discussion avec Kerry-Jane Wallart au sujet de l'affiche du colloque que j'ai élaborée. J'ai cherché dans mes archives photographiques ce qui pouvait faire écho à cette notion et je me suis rendu compte que j'avais beaucoup d'images issues de différents déplacements géographiques qui pouvaient y répondre. Cela a commencé à me parler. Ensuite, plus concrètement pour l'installation, c'est la visite physique des espaces de l'Hôtel Dupanloup qui m'a permis de définir une direction.

Remelice : Serait-il possible de revenir plus précisément sur la façon dont a été conçue l'installation ?

DW : Je me suis, dans un premier temps, interrogée sur le sol de l'endroit choisi : son plancher particulier m'a intriguée. Il avait été

comme coupé au milieu et repoussé sur les bords, avec une partie ancienne et une partie rénovée. Cela constituait une sorte d'intrigue : j'avais envie de pouvoir en discuter avec la personne qui avait fait ce choix. C'était une manière d'entrer dans la question du décentrement, puisque j'avais l'impression qu'il avait choisi d'écarter le centre.

Remelice : Et quel était le lien avec la rose des vents ?

DW : Je ne connais pas très bien la figure de la rose des vents, mais ce motif a fonctionné en écho intuitif par rapport à la boussole que j'ai choisi de placer au centre : une boussole ancienne, sous forme de pendentif, trouvée chez un antiquaire à Kyoto. La boussole est un instrument de navigation avec cette aiguille qui s'aligne sur le champ magnétique et la rose des vents indique les points cardinaux. Les deux se rejoignent. Même si les signes sur la boussole sont en japonais et les motifs gravés en écriture ancienne, on comprend bien qu'il s'agit d'orientation. La rose des vents est venue répondre au choix de cet objet que j'ai apporté et placé au milieu de la salle. Les deux se sont mis à dialoguer.

Remelice : Puisqu'il est question de points cardinaux, est-ce que cette installation définit un ou des centres géographiques spécifiques ? Se concentre-t-elle sur le Japon ? Sur Orléans ? Sur un ou plusieurs points cardinaux ? Elle s'inscrit par ailleurs sur un terrain particulier – un ancien palais épiscopal – autrefois centre de pouvoir, au centre-ville, à côté de la cathédrale. Est-ce que ces différents centres ont été pris en compte dans votre réflexion ?

DW : Oui, j'ai relevé trois centres. Le premier centre était le centre de la pièce avec ce plancher que j'ai considéré comme décentré, que j'ai questionné avec les figures du cadran et de la boussole, avec une orientation à rechercher. Le deuxième centre auquel j'ai pensé était un centre spatial entre Orléans et le Japon, d'où provenait cette boussole placée au centre de l'installation. Donc un centre géographique. Enfin, il y avait un autre centre : le centre à l'intérieur de soi – en tant que corps humain. Ce centre est figuré dans l'installation par une proposition de dessin. J'ai demandé à des étudiants en école de kiné et à d'autres étudiants de l'université d'Orléans de fermer les yeux et de tracer un point au centre d'un morceau de papier avec leur main qui n'a pas l'habitude de tracer. J'ai cherché comment, par le sens de leur proprioception et de leur mémoire, ils pouvaient percevoir le centre

de cette feuille de papier, sans la vue, donc désorientés. Il s'agissait de solliciter une autre approche du dessin : seul un point était tracé. La proprioception est une forme de sensibilité profonde. Elle désigne notamment la perception, consciente ou non, de la position des différentes parties du corps. Cela m'intéressait de travailler cette question avec des étudiants en kiné, la question du corps étant au centre de leur formation. Cette recherche de perturbation du sens de la vue a fait écho en moi, en relation à un passage du livre *Musicophilia* d'Oliver Sacks. Il écrit :

« Un tiers ou plus du corps humain est affecté à la vision et si les signaux disparaissent brutalement, des réorganisations massives s'opèrent. Les nouvelles cartographies corticales s'accompagnant parfois de toutes sortes de sensations intermodales. Le vaste cortex visuel des sujets aveugles de naissance ou privé de ce sens de la vue ne reste pas inactif. Il est réaffecté au contraire à d'autres signaux sensoriels, auditifs et tactiles, et se spécialise dans leur traitement ».

J'ai fait travailler les étudiants sans la vue pour questionner une cartographie corticale qui se réorganise.

Remelice : Il y avait, d'après ce que vous avez indiqué lors du colloque, des étudiants déficients visuels.

DW : J'ai en effet travaillé lors de ma résidence à Orléans avec deux étudiants déficients visuels. À l'issue de l'exposition présentée à la Bibliothèque Universitaire de Lettres en début d'année, la responsable de la passerelle handicap m'a invitée à contacter ces étudiants malvoyants pour qu'ils puissent travailler avec moi. À Marseille, j'avais déjà interrogé ces questions de lumière, d'orientation et de sensibilité avec d'autres adultes en déficience visuelle de l'UNADEV (NDRL : Union des Aveugles et Déficients Visuels). Aussi, j'ai contacté ces deux étudiants pour chercher, avec eux, quelque chose qui pouvait les interpeller, en lien avec ces questions d'orientation et de perception, leur parcours de vie et leur mémoire.

Remelice : En plus de questionner les centres géographiques, spatiaux et corporels, l'installation a-t-elle donné lieu à un travail de décentrement photographique ou, pour le dire autrement, été associée à une interrogation sur la question du « focus » ? Peut-être à travers les trois tirages sur calque mis sur les vitres en face de la boussole ?

DW : Ces images n'étaient, il me semble, pas des expériences de décentrement. De mon point de vue, je suis présente dans ces espaces, je ne suis pas en dehors, aussi je me sens au centre de ce que je cherche dans les situations où les photos ont été prises. S'agirait-il plutôt du rapport au hors-champ ?

Remelice : Oui, cette notion est incluse dans le fait de prendre une photo avec un « objectif ». La photo se focalise sur un point, mais ce faisant, nous amène à penser à ce qui est au-delà. Or nous savons que vous aviez mis l'appareil dans un sachet en plastique, comme pour faire obstacle au regard direct, brouiller la cible... Ces images imprimées sur calques étaient par ailleurs très discrètes dans l'installation, un peu en hauteur, imprimées en blanc et fixées sur des vitres. C'est sur ce plan que l'on pourrait peut-être évoquer aussi un travail de décentrement photographique dans cette installation...

DW : Peut-être. La photo dont vous parlez est une photo placée au centre, entre deux autres images : deux vues d'un volcan à *Beppu* au Japon. Cette photo a été prise dans une rue passante à Osaka. Je me suis assise très longtemps, plusieurs heures, dans la rue pour faire cette unique prise de vue. C'était la dernière photo dont je disposais, car il s'agissait de prise de vue argentique. On y voit quelqu'un en train de passer avec un chargement sur son dos, mais ce n'est pas extrêmement clair : certaines personnes y découvrent plutôt un paysage de montagne. Peut-être cette photo présente-t-elle l'expérience d'un décentrement parce que c'est un hors-champ que j'ai pris en photo : un passage anodin dans une rue quotidienne, neutre, au petit matin. En même temps, j'étais très centrée pour réaliser cette prise de vue – très centrée parce que je savais n'avoir droit qu'à une prise de vue et que j'étais dans un contexte urbain où j'étais un élément étranger. Je devais être concentrée et faire attention.

J'avais mis l'appareil dans une poche plastique blanche, pour être dans une forme de discrétion. Or ce choix rejoint le mode d'accrochage ainsi que celui de la translucidité, une manière de se fondre avec l'environnement. Pour moi, il s'agissait peut-être moins d'un décentrement que de chercher à s'estomper dans le cadre, mais peut-être que les deux peuvent avoir des points de jonction.

Remelice : Et si on revenait au lieu : le salon ovale de l'Hôtel Dupanloup. C'est un espace spécifique, pas le plus utilisé dans ce bâtiment où se tiennent de nombreuses réunions et colloques.

DW : En discutant avec Gilles Blicek, le conservateur des monuments historiques de la ville d'Orléans qui a travaillé sur cet espace, j'ai appris que cela avait été un salon puis une bibliothèque de quartier. Ce n'est pas l'endroit le plus fréquenté de l'Hôtel. Cependant, parce que cela a été une bibliothèque et donc un lieu de rencontre et de discussion, c'était une forme d'espace pour voyager de façon immobile, pour partager, pour dialoguer par l'intermédiaire de tous les livres qui l'ont habité. Dans cette optique, on peut voir ce salon comme un centre. Mais peut-être pas le plus évident ni le plus prisé de tout l'Hôtel.

Remelice : Vous disiez dans votre introduction « l'espace est une énigme et l'installation est en soi un quadrillage ». Serait-il possible de revenir sur cette notion de quadrillage ? Est-ce une figure d'arpenteur ?

DW : Oui, c'est vrai. En reprenant mes notes, je suis revenue sur cette question du quadrillage. Aujourd'hui, j'en aurais peut-être parlé plutôt comme une forme de notation de l'espace, comme une partition. C'est-à-dire que ce n'est pas un quadrillage très régulier, plutôt certains endroits que j'ai choisi de souligner. Donc, peut-être qu'il y a eu un quadrillage initial, mais je dirais que ce qui en résulte, c'est une notation, avec des zones mises en évidence.

Remelice : Et ce quadrillage-notation au sol a été travaillé avec des morceaux de papier calque posés sur les cases délimitées par les dessins du parquet. Pourquoi ce papier – non fixé (juste posé) ? Il suffisait d'un petit coup de vent pour ce que les morceaux se déplacent, se décalent, glissent...

DW : Oui les papiers devaient « naviguer » sur le sol. Cette question de la navigation est souvent présente de manière sous-jacente dans mon travail... Ainsi que la manière dont les éléments naturels environnants peuvent intervenir, dialoguer avec mes propositions. J'aime beaucoup le rapport au vent et parfois même à la pluie, au soleil. Je joue avec ces éléments : ce sont des « partenaires » de travail.

J'avais fait une proposition initiale en fixant les papiers mais finalement, j'ai préféré le risque du déplacement et le fait que les pas des gens puissent provoquer un mouvement sur le plancher. Tout devait

rester assez vivant, mobile, souple. C'était important de savoir que cela restait léger et que je pouvais le recomposer ensuite si cela bougeait.

Remelice : Est-ce que cette installation évoque d'autres œuvres réalisées dans d'autres contextes (à La Réunion, à Marseille...) en lien avec la figure du déplacement, même infinitésimal... Est-ce que cette installation participe de l'itinérance qui semble qualifier votre pratique artistique avec toutes ses différentes résidences, proches ou lointaines... Marseille n'étant pas forcément votre centre, même si vous y habitez?

DW : L'installation à Orléans s'est développée en prolongement de mon voyage au Japon, sachant que je n'avais pas eu la disponibilité mentale, auparavant, d'explorer les images que j'y avais produites, ou très peu. Pour la première fois, j'ai choisi d'insérer trois extraits dans mon installation de manière à les faire exister à l'air libre, les rendre publiques et installées. Cela participe du temps nécessaire entre les différentes étapes du travail de recherche et de voyage qui construit ma création.

Ce voyage au Japon qui a eu lieu il y a trois ans a pu se déposer partiellement à Orléans. Mais le travail sur la question du centre et le dessin avec les étudiants de kiné mettra peut-être encore du temps avant de trouver un écho ailleurs dans mon travail. Soit parce que c'était une expérience ponctuelle qui a eu lieu et qui s'est finie, soit parce qu'il faudra quelques années pour qu'il y ait un rebond ailleurs. En effet, il me faut un temps assez long pour que les choses produites et les expériences vécues puissent se décanter, s'articuler ensemble et éventuellement se conjuguer dans des expositions.

Remelice : Et la notion de décentrement rejoint-elle ce jeu de rebonds dans votre pratique et dans votre vie qui, de résidences en missions, se développe dans une assez constante mobilité?

DW : Globalement, la résidence m'a interrogée sur le fait de dédoubler ma vie en m'amenant à fonctionner entre plusieurs lieux d'habitation quotidiens, comme deux vies qui se créent en parallèle de façon plus longue que d'habitude, puisque le projet à Orléans s'est développé sur un an. En repensant à cela, je pense à l'expression « se passer le relais ». J'ai lu à ce sujet que c'était « une expression du ^{xx}e siècle qui se réfère au jeu au cours duquel des personnes se passent un bâton tour à tour que l'on dit le relais » et l'expression signifie que l'« on confie une tâche dont on s'occupait à quelqu'un d'autre ». Entre les différents lieux de

mon existence, c'est comme si je me passais le relai à moi-même entre un projet artistique et un autre lieu, où il va se passer une transmission, une création, une recherche sensible. À chaque fois, un projet prend le relai de l'autre, au fur et à mesure pour constituer les différentes facettes complémentaires de ma pratique artistique.

Remelice : Et est-ce que le fait de revenir sur cette installation six mois après l'avoir réalisée constitue un décentrement réflexif propre à l'émergence de pistes de travail renouvelées ?

DW : Revenir sur cette installation à l'Hôtel Dupanloup a ravivé mon intérêt pour le lieu lui-même. J'aimerais reprendre la question de son archéologie parce qu'il y a eu des fouilles, des choix architecturaux de restauration, de rénovation. Je sens bien qu'il y a une histoire profonde qui traverse cet endroit. Je pourrais y développer cette idée riche du centre et du décentrement. Pour moi, tout peut être redéveloppé et repensé. Dans mon travail, j'aime penser les choses en cascade et en ricochet.

Remelice : Enfin, est-ce que le décentrement est une notion qui est assumée dans vos nombreux déplacements en Europe et plus loin ?

DW : Le décentrement est un sujet qui m'habite. Pour certaines personnes le fait de se déplacer, d'avoir une forme de nomadisme dans l'acte créatif est une manière de fuir. J'y réfléchis. Personnellement je ne le vis pas comme cela. Je me demande plutôt « comment être centrée » tout en étant en déplacement, et comment rassembler mes différents types de « récoltes nomades » lorsque je suis à l'atelier. Inspiration, expiration – recentrement, décentrement.

Lorsque je vais vers un ailleurs, je garde un peu cette question en tête : comment me centrer en gardant une quotidienneté dans mes gestes, de rituels de travail, même si je ne suis pas dans une maison avec les horaires de bureau et la vie quotidienne telle qu'on pourrait l'envisager de façon plus classique ou habituelle. Ainsi, la question du centre et du décentrement est là, dans mon quotidien.

Remelice : Ce retour sur soi sera peut-être notre conclusion. Merci beaucoup pour ces réflexions très riches et très denses qui font écho à beaucoup de questions abordées lors du colloque.