

Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers

Agora, cité, contre-travail

ENTRETIEN AVEC ROMANA SCHMALISCH

L'artiste berlinoise Romana Schmalisch a démarré sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en février 2013. Intéressée par les formes de l'histoire politique, elle adopte une approche documentaire qui passe par la collecte et la production de documents textuels et visuels, qu'elle associe au sein de montages prenant la forme de performances, de conférences, d'édition ou de films.

Elle engage aujourd'hui la dernière phase de son enquête sur les relations qui unissent l'art et le travail, s'attachant en particulier à la place que tient le corps à l'embranchement des deux. Comment les processus de production et les relations de pouvoir inhérents à la fabrication d'un film sont-ils rendus visibles à l'écran ? De quelles formes artistiques certains mouvements ouvriers se sont-ils emparés et pourquoi ? Comment l'art a-t-il été mis au pas d'un accroissement industriel ? Quels sont les principes qui sous-tendent aujourd'hui les programmes de formation à l'emploi ? Autant de questionnements qui irriguent une réflexion plus générale sur le rôle du corps dans l'art, le cinéma et la production - le corps entendu comme un espace d'investigation et d'expérimentation pour des stratégies d'efficacité et d'éducation.

Mathilde Villeneuve. — À l'occasion de ta résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers autour du projet *La Chorégraphie du travail*, tu poursuis une réflexion sur les rapports qui unissent et mettent en tension l'art et le travail, déjà entamée dans des projets antérieurs. Pourrais-tu nous en évoquer la généalogie ?

Romana Schmalisch. — En 2009, Éléonore de Montesquiou, Robert Schlicht et moi-même avons été invités à Moscou à l'occasion du cinquième anniversaire du lieu d'exposition *Proekt_Fabrika* pour travailler sur l'histoire de cet espace. L'intérêt de ce site est d'accueillir sous un même toit la fabrique de papier Oktober, dotée d'une longue histoire qui remonte aux années 1920, et l'espace d'art *Proekt_Fabrika* - les deux lieux n'étant séparés

Entretien avec
Romana Schmalisch
par Mathilde Villeneuve

p. 01

Fabrique du commun
dans la Cité / Le Printemps
des Laboratoires #1

Marie-Hélène Bacqué,
Cyclofficine, Azouz Gharbi,
Margaux Vigne

p. 03

La Chorégraphie du travail
Romana Schmalisch

et Ouidade Soussi-Chiadmi

cahier central

Conversation entre
Myriam Lefkowitz
et Cécile Lavergne

Aubervilliers, automne 2013

p. 07

Conversation après
une balade entre Camilla
Marambio et Myriam
Lefkowitz

Paris, été 2013

p. 10

Conversation après une
balade entre Cécile Dupin
et François Sardi

Paris, printemps 2013

p. 11

Conversation entre
Ben Evans et Myriam
Lefkowitz

Entre Paris et Barcelone,
été 2013

p. 11

Conversation après une
balade entre Ingrid Amaro
et Myriam Lefkowitz

Aubervilliers,

automne 2013

p. 12

que par une simple porte. Cette rencontre spatiale de l'art et du travail, deux activités qui coexistent sans s'échanger directement, fut le motif du film *Recitando* (2010, avec Robert Schlicht), une réflexion sur la relation entre art et travail. Ce qui alors semble être un documentaire sur les gestes du travail et leur enchaînement au sein de l'usine se révèle une pure pantomime exécutée par les ouvriers. Étant donné que pendant le tournage du film, les ouvriers étaient « désœuvrés » et attendaient la prochaine commande, ils ont mimé leur travail pour la caméra. Parallèlement, nous leur avons fait répéter des textes traitant de leur situation réelle (à savoir, être filmés) et déclamer en chœur, faisant ainsi de l'usine un espace théâtral dans lequel la référence au théâtre ouvrier des années 1920 n'est pas anodine. Je vais approfondir ici un aspect de ce travail, car il conjugue de nombreux éléments significatifs pour mes travaux ultérieurs, et la réflexion critique que j'y mène sur le rapport entre l'art et le travail. L'art et le travail n'ont jamais été aussi distincts qu'aujourd'hui. Le premier est perçu comme une forme d'expression subjective et égocentrée, contrairement à la place qu'il occupait dans les années 1920, où l'art était un moyen de faire de la politique, d'agir politiquement. Par le biais de la reconstitution, tant depuis une perspective historique que contemporaine, j'essaie dans divers travaux de réactualiser les liens entre les sphères du travail et de l'art. Je m'intéresse également à la « chorégraphie du travail », qui s'inscrit progressivement dans les corps au fil d'une longue vie

d'ouvrier et qui peut être feinte, et interprétée avec facilité et désinvolture, comme le montre le film *Recitando*.

M. V. — Pour ton projet aux Laboratoires, *La Chorégraphie du travail*, tu t'es particulièrement intéressée à un événement historique : la collaboration entre Rudolf Laban, inventeur d'un système de notation chorégraphique, et F.C. Lawrence, un conseiller d'entreprises anglais. Cet événement historique, tu en as fait un point névralgique de ton projet. Pourrais-tu nous le raconter ?

R. S. — Rudolf Laban travaillait, dans les années 1930 et 1940, en Grande-Bretagne avec F.C. Lawrence. Ce dernier, qui se consacrait alors à l'optimisation des processus du travail industriel, en particulier dans les secteurs d'industrie de guerre, s'adressa à Laban dont il connaissait le système de notation. Il espérait que sa cinégraphie lui permettrait d'analyser plus précisément les enchaînements et d'améliorer en conséquence les méthodes de travail. Laban accepta immédiatement. Il vouait un grand intérêt au rythme des mouvements humains en général, peu importe qu'ils soient rattachés à la danse, au travail industriel, à la production ou aux modes de vie. Pour lui, danse et production étaient liées par le mouvement. Il disait par exemple : « Quelles sont les correspondances entre le danseur et le travailleur ? La réponse est très simple : c'est le mouvement. Un danseur n'utilise

pas plus ses bras, ses jambes et son esprit qu’un conducteur de bus ou qu’un presseur dans une usine. Et, dans les deux cas, c’est le rythme du mouvement qui est apprécié. » Le rythme des mouvements et ses effets positifs se devaient d’être approfondis, et la disposition naturelle des hommes pour l’harmonie et l’élan, telle que discernée par Laban, mise à profit pour le monde du travail. Voici donc un exemple où l’art se met entièrement au service de structures à l’écoute du marché. C’est cet exemple que j’ai en effet pris comme point de départ de mes deux dernières performances aux Laboratoires, pour éclairer et interroger plus avant cette relation.

M. V. — Quelle perception as-tu de la danse ? Une perception, j’imagine, nourrie par la pratique que tu en as eue ?

R. S. — J’ai commencé la danse classique très jeune, et ce qui était un plaisir d’enfant est rapidement devenu une formation professionnelle. La routine de l’entraînement quotidien de plusieurs heures, la discipline, le contrôle et la surveillance de son propre corps déterminent le rythme journalier. La violence exercée sur son propre corps pour atteindre l’entière perfection de mouvements artificiels était alors considérée comme une normalité. C’est à 15 ans seulement, alors que j’étais déjà élève au Deutsche Oper Berlin, que j’ai commencé à mettre en question cette éducation. Le corps, considéré comme un organe d’exécution qui doit fonctionner, était au centre des préoccupations. Les questions ou les discussions sur le déroulement de l’entraînement et des chorégraphies étaient interdites, cela ne dépassait pas la narration des histoires, souvent féeriques, du répertoire et ensuite de la chorégraphie à répéter. Cette frustration, parmi d’autres, m’a amenée à mettre fin à ma carrière de danseuse à 17 ans. Aujourd’hui encore, j’ai un rapport ambivalent à la danse. Même dans le cas d’autres formes de danse, ce langage entièrement focalisé sur le corps en tant que moyen d’expression me paraît souvent cryptique.

M. V. — À travers les premières formes de partage public de ta recherche de *La Chorégraphie du travail*, dans tes performances et le premier numéro de ton journal *Notes sur les mouvements*, tu t’attaches notamment à faire ressortir les accointances de Laban avec le régime nazi, adressant ainsi la question de la responsabilité sociale et politique de l’artiste.

R. S. — Rudolf Laban travaillait en 1934 à la Deutsche Tanzbühne de Berlin, qui était sous la tutelle du ministre de la Propagande du Reich Josef Goebbels. Il devait concevoir la chorégraphie de la cérémonie d’ouverture des Jeux olympiques. Sa mise en scène intitulée *Vom Tauwind und der neuen Freude* (« Vent de rosée et nouvelle joie ») fut recalée lors de la répétition générale, à laquelle assistaient Goebbels et Hitler, et fut immédiatement annulée. Le style expressionniste de Laban était incompatible avec l’idéologie du culte du corps véhiculée par les nazis. Une ancienne élève du chorégraphe reprit sa mission. Rudolf Laban, qui, sans travail, partit en exil, se défendit plus tard en argumentant, comme beaucoup de ses collègues de l’époque, qu’il était « seulement » un artiste qui exerçait son art et se lava ainsi de toute responsabilité politique.

Dans mon journal et ma dernière performance, *La Chorégraphie du travail #2*, je ne me réfère pas directement à la période que Laban a passée en Allemagne, mais surtout à certains articles et à des déclarations faites également par son élève Warren Lamb, en Angleterre pendant et après la seconde guerre mondiale, et dans lesquelles la productivité et l’efficacité observées en temps de guerre sont décrites comme un état idéal. Voici ce que dit Warren

Lamb : « Pendant la guerre, la plupart des gens étaient bien plus actifs qu’ils ne le sont maintenant. Ils étaient capables de telles prestations qu’une journée de travail ordinaire ressemblait à un passe-temps – ceci sans même provoquer d’effets néfastes sur la santé. La guerre constitua très certainement une pression, mais pour la jeune génération, cette “pression” induisait un meilleur état de santé. »

Laban était fasciné par la guerre et la considérait comme un événement positif : il y voyait une situation extrême à la faveur de laquelle se dégageait un certain type d’énergie des corps que le chorégraphe, de son côté, a essayé de retrouver jusque dans la vie quotidienne et le travail des gens. C’est ce qu’il s’efforçait d’atteindre *via* ses entraînements à l’effort et ses analyses du mouvement. Pour lui, chaque personne avait comme inscrit dans son ADN des caractéristiques particulières qui déterminaient ses aptitudes dans le travail et ses perspectives de vie. Cela n’acquittait personne pour autant. Au contraire, chacun devait, toujours selon Laban, être conscient de ses propres déterminismes et les travailler pour en tirer les meilleurs bénéfices, et ainsi garantir sa réussite.

M. V. — Comment en es-tu venue à lier l’étude du mouvement de Laban à celle de l’éducation ?

R. S. — En fait, ce travail sur les mouvements et leur analyse par Laban, que je viens d’évoquer, jouait un rôle très important dans le système éducatif. Laban a d’ailleurs beaucoup travaillé dans des écoles. Il était question pour lui de guider les personnes dans la bonne direction. Il disait : « La technique est développée pour guider de jeunes personnes sur le point de quitter l’école, pour leur permettre de faire le choix de la carrière qui leur convient le mieux. »

C’est important de rappeler que l’approche de Laban procédait tout de même d’une vision spécifique et non majoritaire à l’époque, plutôt emmenée par le taylorisme. Bien sûr, Laban et Lamb jouaient le jeu du système capitaliste. Mais certaines des formes et méthodes qu’ils ont produites ont trouvé un écho au point d’influencer le monde du travail (j’entends le travail manuel comme le management), et continuent encore aujourd’hui à servir d’outils, parmi d’autres évidemment, en conseil managérial.

M. V. — Un pan de ta recherche consiste à observer et à analyser le contexte actuel de l’apprentissage du travail.

R. S. — Oui. Une partie importante de mes recherches interroge l’influence de l’économie sur le système éducatif, les démarches et les objectifs des programmes de subvention des entreprises et le rôle du corps dans tout cela. Lorsque l’on questionne le personnel d’agences pour l’emploi, chargé de programmes de formation continue ou de réorientation, son premier objectif est d’aider le « client » (c’est ainsi que sont nommés les chômeurs et les personnes à la recherche d’un emploi) à gérer sa vie, donner à celle-ci un nouveau sens, à le soutenir dans son orientation et ses décisions, tant personnelles que professionnelles, par l’intermédiaire d’un « projet » (terme utilisé pour désigner un emploi). On part donc du principe que le « client » sans activité se trouve dans une situation dénuée de perspective et qu’il doit être « requinqué » et « professionnalisé » au plus vite, pour être intégré dans un emploi. Il est monnaie courante que certains objectifs et certaines attentes ne puissent être pris en compte, car la situation tendue du marché du travail ne le permet pas et exige, au contraire, la flexibilité de l’individu. Dans ma dernière performance, je cite l’émission radiophonique de Walter Benjamin « Le carrousel des métiers » (1930), dans laquelle ce dernier évoque, entre autres, les exigences d’adaptation aux conditions de

travail imposées à tout ouvrier, la flexibilité, et la peur de chacun, en temps de crise économique, d’être exclu du cycle de production. À les lire, ces lignes paraissent aujourd’hui toujours d’actualité.

M. V. — Quelles autres observations tires-tu de l’apprentissage actuel, *via* les centres de formation que tu as visités ?

R. S. — Les écoles professionnelles et les programmes de formation continue d’aujourd’hui ne poursuivent pas un objectif de formation étendue et durable – leur durée n’a cessé d’être écourtée, ces dernières années –, mais veulent intégrer les gens au plus vite dans le circuit professionnel. La formation est donc au service du marché du travail, elle répond aux exigences des entreprises, mais très peu aux besoins et aux attentes de ceux qui sont pourtant appelés « clients ». Les entreprises attendent des centres qu’ils jouent un rôle actif et ciblé dans la formation de la main-d’œuvre, pour l’orienter plus précisément et conformément aux directives de travail. S’ajoutent à cela la spécialisation extrême et les exigences de flexibilité. Si les conditions du marché changent, les programmes de subvention, les enseignements et les domaines d’apprentissage sont adaptés pour certaines branches et les programmes qui n’ont su prouver leur rentabilité sont suspendus. La formation est placée tout entière sous le signe du capitalisme, au sein duquel la concurrence définit la structure de la société et la performance des entreprises, la raison d’être de toute activité sociale.

M. V. — Conjointement à tes recherches d’archives d’images et de textes théoriques, tu mènes une enquête de terrain, qui t’amène à rencontrer un certain nombre de personnes. Comment ces expériences singulières que tu découvres influencent-elles ton propos et la critique du système que tu élabores ?

R. S. — Pour moi, il est important de distinguer la remise en question que je peux faire d’un système et d’une structure globale de la connaissance, d’une part, des individus qui se trouvent dans cette structure, d’autre part. Au cours de mes recherches, j’ai rencontré des enseignants, des apprentis et des élèves, avec lesquels s’est établie une certaine proximité. Néanmoins, j’ai vécu des situations dans lesquelles les professeurs ou les élèves, emprisonnés par le système, se sentaient désœuvrés ou impuissants. Pourtant, ils doivent respecter les objectifs pédagogiques ; le système n’a pas le temps de prendre en compte les biographies individuelles, de sorte que certains élèves ou apprentis « passent à travers les mailles du filet » social et que les professeurs, quoique frustrés, n’en sont pas moins tenus de répondre aux attentes et aux objectifs de l’enseignement.

M. V. — Au gré de tes déplacements et de ces rencontres, tu produis des images. Quand et comment introduire une caméra dans ces espaces d’apprentissage du travail, où le temps de ceux qui s’y trouvent est compté, soumis à des exigences d’efficacité ?

R. S. — Lors du tournage d’un film documentaire, je m’adapte aux conditions exigées par chaque situation et au rythme de travail sur place. Ma recherche s’étend sur une durée assez longue, qui me permet d’envisager plusieurs cas de figure : parfois, je prends le temps d’échanger et d’observer avant de filmer, parfois je viens filmer mais en plusieurs fois. Les échanges peuvent également se dérouler en dehors du lieu de travail, parfois même dans une sphère privée. J’essaie de déployer la durée nécessaire au temps d’observation des domaines qui me sont inconnus et de compréhension des mécanismes particuliers. Ce développement qui se produit à travers ces allers-retours sur les lieux et avec

les personnes que je rencontre influence le projet.

M. V. — Comment est reçue l’intrusion de la caméra dans ces espaces de travail ?

R. S. — La présence d’une caméra et le fait de filmer sont en soi des actes agressifs. Peu importe quelle façon de filmer a été choisie. Chaque mise au point de la caméra, chacune des actions qu’elle mène ou qui s’engage devant elle reflète une certaine manière de voir et correspond à une manipulation de la réalité (même dans un documentaire apparemment « neutre »). La seule conscience de la présence d’une caméra entraîne un certain comportement.

M. V. — *La Chorégraphie du travail* se déploie dans une dynamique de reconversion des formes. Des glissements s’opèrent entre les médiums utilisés : les sculptures deviennent des éléments de décors activés lors d’une performance, les performances sont filmées et deviennent des images qui composent une prochaine vidéo, faisant des spectateurs des acteurs potentiels. Le spectacle se fige en une photographie qui se reverra décrite dans un journal puis se retrouvera à nouveau mise en dialogue avec d’autres images dans un film. Cela rend visibles les déplacements qui s’opèrent entre les espaces de réalité et leur représentation, tout en évitant de figer l’un dans l’autre.

R. S. — Oui. Durant ma performance *La Chorégraphie du travail #2*, j’avais demandé à un caméraman d’assister à la représentation et de me filmer moi, tout autant que les autres acteurs de la performance et le public. Ce dernier était composé de quelques enseignants, élèves et apprentis que j’avais filmés. En cela, la situation était en quelque sorte inversée : s’ils avaient auparavant été les objets de mon action, ils pouvaient désormais examiner mes actions sur mon lieu de travail – la scène –, et se positionner. Bien évidemment, je ne prétends pas atteindre par là une symétrie parfaite du rapport entre moi et les personnes filmées, ou, en élargissant, entre l’art et le travail ; il s’agit plutôt d’une simulation de ce rapport, dont ils sont cependant conscients. J’accorde toujours beaucoup d’importance et d’attention au fait que ceux que je filme – des personnes déjà « exploitées » par le système capitaliste – ne soient pas à nouveau « exploités » par mon art, en devenant de simples objets.

Romana Schmalisch (artiste),
Mathilde Villeneuve (codirectrice des Laboratoires d’Aubervilliers)
Entretien réalisé en novembre 2013

FABRIQUE DU COMMUN DANS LA CITÉ

LE PRINTEMPS
DES
LABORATOIRES
#1,
DIMANCHE
19 MAI 2013

Jade Lindgaard. — L'idée de cette discussion, « Fabrique du commun dans la Cité », était de terminer ce week-end par des exemples concrets de collectifs et d'expériences de communs, afin de reposer la question du territoire, et particulièrement celui dans lequel nous nous trouvons : la ville d'Aubervilliers, une ville de banlieue, où l'on n'intervient pas comme dans n'importe quel autre territoire. Comme, jusqu'à présent, nous avons eu des discussions soit assez générales, soit venues de l'étranger, l'idée, pour conclure, était de se poser, de regarder l'endroit où nous nous trouvons et de voir ce qui, déjà, existe, comme type d'expérience de communs, dans ce contexte. Quelles sont les difficultés rencontrées par les personnes qui mènent des projets dans cet environnement ? Qu'y placent-elles ? Faire du commun en banlieue signifie-t-il nécessairement que l'on fait du travail social ? S'agit-il d'interventions aussi nécessaires que classiques dans leur forme ? Les formes classiques de travail social peuvent-elles se réinventer différemment ? Que peut apporter l'art à ce type d'initiatives ?

J'aimerais introduire la discussion avec Azouz Gharbi. Azouz est le directeur de la régie de quartier de la cité de la Maladrerie, située vers le fort d'Aubervilliers, au nord de la ville. Nous avons souhaité l'inviter car il nous a semblé que l'expérience des régies de quartier, qui restent assez peu connues de ceux qu'elles ne concernent pas directement, constitue un exemple parfait de discussion, les régies de quartier œuvrant à la fois dans le domaine du travail social et en collaboration avec les habitants, pour donner du travail à ces derniers et leur proposer de s'auto-organiser. Peux-tu nous dire, Azouz, ce qu'est une régie de quartier ? Qu'y fais-tu – ou plutôt, collectivement, qu'y faites-vous ?

Azouz Gharbi. — Les régies de quartier sont nées au milieu des années 1980, dans le nord de la France, et plus précisément à Roubaix, dans le quartier de l'Alma-gare. Voyant leur quartier se transformer sans eux, sans qu'ils aient la moindre prise sur le projet de rénovation qui y était mené, les habitants ont décidé de consulter eux-mêmes des architectes afin de proposer, à l'inverse, un dispositif qui leur permettrait de s'approprier le projet de rénovation en cours, et, en même temps, de créer des solidarités, sur la base de leur histoire et de la reconstruction du lien social. Dans ce type de quartier, le lien social est particulièrement malmené, comme il peut l'être dans l'entreprise ou dans l'Éducation nationale. Lorsque cela se passe à l'échelle d'un quartier, cela génère des logiques de ségrégation raciale, sociale, en même temps que cela interroge la place de l'habitant et sa prise en considération dans le territoire.

À Aubervilliers, se présentaient deux projets. Le quartier se dégradait, les espaces publics n'étaient plus entretenus, les services publics n'y intervenaient plus ; un sentiment d'insécurité se développait parmi les populations, qui, de plus en plus, s'opposaient les unes aux autres, dans une désagrégation grandissante du

tissu social et de la question de l'intérêt général. Ce type de quartier est souvent marqué par des taux de chômage et d'exclusion scolaire élevés, ainsi que par une grande pauvreté. Les conséquences sont évidemment perceptibles en termes de ressources, mais aussi en termes de mobilité. Les solutions proposées étaient les suivantes : soit on construisait un commissariat, soit on mettait en place une régie de quartier qui permettrait aux habitants, partant de besoins collectifs non satisfaits, de se réapproprier le territoire et de mettre en place des logiques de solidarité entre personnes.

Des habitants se sont donc constitués en association afin de monter cette régie. Sur la base d'une expertise concernant les besoins collectifs non satisfaits, ce qu'ils ont mis en œuvre se présentait comme un véritable projet « entrepreneurial », mobilisant des activités économiques et reposant sur des appels d'offres, pour que les habitants puissent être les maîtres d'œuvre de cette reprise en mains de leur quartier. Nous-mêmes avons commencé avec des activités très simples, qui permettaient d'agir sur la physionomie des alentours, en nettoyant certains espaces abandonnés ou en réhabilitant certains immeubles. Certaines activités très techniques, lorsqu'elles sont produites par des habitants, deviennent des vecteurs de solidarité par le simple fait de mettre en relation des personnes qui n'étaient pas forcément appelées à se rencontrer. Nous avons recréé des possibilités de discussion autour de l'identité du quartier. Qu'est-ce que le quartier, qu'est-ce que vivre ensemble dans le quartier ? S'interroger sur l'histoire du lieu permet de tisser des liens qui n'auraient pas existé sans la régie. Cela génère des logiques de formation, d'éducation populaire. C'est aussi une manière alternative de créer des richesses, tout en luttant contre un sentiment d'insécurité qui a beaucoup entamé le lien social. Les politiques sécuritaires, présentées comme devant aider à sauver la planète, agissent davantage comme des politiques de contention sur les espaces, dès lors qu'elles ne permettent pas aux individus de s'exprimer. Face à quoi la régie, depuis dix ans, génère des activités économiques. Elle représente aujourd'hui trente salariés. Le conseil d'administration est composé d'habitants qui, ainsi, reprennent la souveraineté politique. Une régie, cela se construit aussi avec la collectivité locale : outre les résidents, on y retrouve la ville et les bailleurs. Ce qui est intéressant, c'est la relation entre la collectivité et les habitants, et l'évolution de cette relation dans le cadre du projet régie.

Dix ans plus tard, la mise en place de la régie semble avoir été plutôt efficiente. Au fil des années, elle a concerné une centaine de salariés ; et surtout, elle a permis de réinvestir les liens entre des personnes qui, dans le meilleur des cas, s'ignoraient, lorsqu'elles n'étaient pas liées par des tensions et des ruptures. La régie a permis d'établir des rapports entre générations, entre hommes et femmes. La citoyenneté, cela ne se décrète pas. Je travaille avec de jeunes habitants qui ont

eu un parcours de vie souvent difficile et qui, de plus en plus, passent par un parcours carcéral – c'est là une autre conséquence de ce que produisent les politiques sécuritaires sur « les jeunes des quartiers ». Ces jeunes n'étaient pas forcément en contact avec les habitants ; le fait d'œuvrer dans le cadre du quartier leur confère un rôle primordial, qui les fait se retrouver au centre de questions et de préoccupations de l'ordre de l'intérêt général. C'est aussi une façon de clarifier cette notion d'*intérêt général*, à travers des activités qui, si elles restent avant tout économiques, intègrent néanmoins la question du lien social, puisqu'elles se jouent dans la proximité.

Jade Lindgaard. — Sur cette question des liens entre les personnes, tu parles de jeunes gens qui peuvent être identifiés dans la rue, par les autres habitants, comme étant des menaces, qu'ils aient fait de la prison ou pas : c'est le cas de ceux qui « tiennent le mur », et de tout l'imaginaire qui va avec. Peux-tu donner des exemples de liens qui se sont tissés, d'images revalorisées grâce au travail de la régie de quartier ?

Azouz Gharbi. — Certains exemples sont d'une simplicité enfantine, si l'on peut dire. Des jeunes viennent me voir pour me dire que depuis qu'ils travaillent dans le cadre de la régie, on leur dit « bonjour monsieur ». Être reconnu comme un individu, de façon égalitaire, plutôt qu'être toisé dans la rue, tisse des liens essentiels. Des solidarités se créent avec les anciens du quartier, au détour d'activités toutes simples. Dernièrement, nous avons travaillé avec un historien, Gérard Noiriel, autour d'une exposition consacrée à l'histoire de l'immigration. Parler de tout cela est très important. Il s'agit de reprendre en charge une histoire du quartier qui, auparavant, n'était pas forcément valorisée voire, bien souvent, pas connue. Des initiatives d'habitants naissent qui provoquent des rencontres, des échanges. Certes, bien souvent, ces initiatives se construisent dans le conflit. Entre habitants, on n'est pas forcément d'accord sur la façon de mener un projet plutôt qu'un autre : tout se discute. Mais ce qui compte, ce sont, justement, ces temps de discussion. Ce qui m'intéressait avant tout, en termes d'enjeux, c'est que le fait d'occuper un même territoire permet de faire apparaître des convergences, notamment sur la question de l'intérêt général, fût-ce sur un territoire précis. C'est même parce que l'on est sur un territoire limité que la dimension politique du projet est opérante. On recense un certain nombre de problématiques et, sur un espace, on va essayer de résoudre les problèmes de manière participative plutôt que sur la base d'injonctions, dès lors que les habitants sont considérés comme les experts du territoire qu'ils occupent. L'expertise qui, d'habitude, est davantage attribuée aux technocrates, est ici laissée entre les mains des habitants. La nature même de l'entreprise permet de rassembler des personnes très différentes autour de projets économiques. Or, il est très rare de pouvoir mettre les gens face à leurs problèmes tout en s'interrogeant sur la façon de les résoudre et de produire des richesses. Quand je dis « richesse », il ne s'agit pas simplement de richesses économiques, financières, mais aussi de s'interroger sur la façon de révéler les richesses d'un quartier, les patrimoines tant individuels qu'historiques.

Nous devons évidemment rester modestes : rien n'est acquis, nous pouvons tout perdre du jour au lendemain. Cette aventure est un risque permanent. Mais, à mes yeux, la régie constitue un cadre privilégié pour, aujourd'hui, faire émerger du lien.

Jade Lindgaard. — Quand tu dis « on peut tout perdre du jour au lendemain », est-ce économiquement ?

Azouz Gharbi. — La régie reste toujours un projet. On ne s'installe pas forcément dans la durée. Ce qui importe, c'est de répondre aux besoins collectifs. Et cette réponse peut être multiforme. À un moment donné, on va répondre de telle manière, et l'on n'apercevra peut-être les insuffisances de cette première réponse que dans un second temps. Dans ce cas, il faut réinvestir le projet pour y répondre d'une autre façon. Je vais donner un exemple. La régie agit beaucoup dans le champ de la formation – c'est aussi une façon d'investir dans les richesses futures d'un territoire. Ce qui s'est imposé à moi, ce sont les proportions de l'illettrisme, qui obère toute possibilité d'exercer pleinement sa citoyenneté, si l'on considère qu'être citoyen, c'est avoir la possibilité d'agir sur son environnement, tant social que juridique. Et pour cela, il faut un minimum de connaissance des règles de communication classiques, écrites et orales. Il est nécessaire, dans les quartiers pauvres, de poser cette question de l'illettrisme. Les gens n'ont peut-être pas envie d'apprendre dans ce cadre institutionnel où ils ont parfois vécu des choses douloureuses et qui, bien souvent, les a exclus. Il faut sans cesse réinventer des méthodes d'appropriation neuves. C'est en ce sens que rien n'est acquis : il faut toujours apprendre à répondre aux besoins, dans une espèce d'actualité. Aujourd'hui, les réponses apportées à la question de l'exclusion échouent souvent à, simplement, concerner les gens. Tu peux créer un centre de formation, discuter avec des pédagogues, mettre en place des évaluations. Les savoirs de base sont, de fait, souvent maîtrisés ; mais dès qu'est intégrée la notion de *projet*, il devient nécessaire de travailler autrement. Des personnes dont le parcours a pu être difficile alors qu'elles n'ont que 30 ou 25 ans ont bien du mal à considérer les savoirs institutionnels comme des tremplins, alors qu'elles ont l'impression que l'institution les a brimés plus qu'autre chose. Changer ce rapport au savoir et à l'institution est un projet politique en soi. Il est peu évident – mais passionnant – de faire en sorte de créer des dynamiques collectives qui permettent aux gens de se considérer eux-mêmes comme des richesses et comme le levier d'actions possibles, aujourd'hui, dans un même territoire, souvent pauvre, qu'on appelle d'« habitat social ». C'est en ce sens que je dis que rien n'est acquis.

Jade Lindgaard. — Merci. Nous allons à présent entendre Giuseppe Caprarelli, Aline Dannappe et Giampiero Ripanti. Tous trois font partie d'un collectif qui est un *atelier vélo*. Cyclofficine est un atelier autogéré, présent sur Paris et sur Pantin, ce qui lui confère la double expérience d'agir au sein de la capitale et dans une ville de banlieue. Pouvez-vous nous expliquer comment vous travaillez, ce que vous faites, et comment la politique peut se loger dans de tels endroits, où le vélo est finalement un prétexte pour faire plein d'autres choses ?

Giampiero Ripanti. — Nous travaillons non loin d'ici, du côté des Quatre-Chemins. Nous venons d'un mouvement politique rêvant d'une vie différente, apaisée. Le vélo est un sport non motorisé et, disons, humain. C'est surtout, à nos yeux, un symbole – au fond, le vélo en lui-même, on s'en fiche un peu – : il avance tout seul, depuis plus de cent ans, de la même manière, par la seule force humaine. En cela, c'est une image efficace de notre manière de vivre. Le vélo revient aujourd'hui en force. Notre idée, en créant un atelier d'autoréparation, est de créer des espaces communs, dans les quartiers, où les gens apprennent à réparer des vélos, et à imaginer le vélo comme moyen de déplacement. Apprendre à réparer quelque chose change beaucoup la façon dont les personnes appréhendent le monde dans lequel elles vivent. Aujourd'hui, lorsque quelque chose ne fonctionne plus, on le jette – dans le meilleur des cas, en prenant soin de le faire enlever par le service des

encombrants, sinon, en le jetant sans avantage d'attention.

Le principe de Cyclofficine est celui de la mise en commun des savoirs et de la solidarité. Ceux qui en savent plus que les autres apportent leur aide à ceux qui sont moins savants.

Avec la mairie de Pantin, nous avons bloqué un boulevard assez moche, le long duquel des hangars font face au mur du cimetière. Des camions y passent à une vitesse hallucinante. Ce boulevard a été relié à la nationale par une voie qui coupe la cité en deux. En réaction, nous avons, deux ans de suite, occupé l'espace tous les dimanches, du mois de juin au mois d'octobre, ce qui a permis aux habitants de la cité de voir la rue redevenir un espace public dans lequel il était à nouveau possible de se promener tranquillement. Des enfants sont venus, qui se souviennent encore, lorsque nous les rencontrons, que nous leur avons appris à changer une chambre à air. Pourtant, dans l'ensemble, il nous faudrait être sur place bien plus régulièrement. Nous ne sommes pas en permanence sur le territoire car nous avons du mal à trouver un local, faute d'habiter nous-mêmes à Pantin. Il nous faudrait être présents plus souvent sur le site, sans quoi les gens oublient, passent à autre chose.

Giuseppe Caprarelli. — Quand nous nous sommes réunis entre potes pour créer cette association, l'idée était de faire plusieurs choses en même temps : mener une activité écologique, remettre les gens sur des vélos, et recycler des vélos autant que possible. Chaque année, en France, sont vendus des millions de vélos « à programmation » qui, dès l'année suivante, sont trop cramés pour être encore utilisés ou revendus. Notre volonté était de faire du lien social dans les quartiers. Nous avons créé trois associations le même soir, avec quatre bouteilles de bière et cinq amis : une association pour Ivry-sur-Seine, une à Pantin et une pour Paris. L'association de Paris a été la première à obtenir un local. La régie de quartier de Saint-Blaise Charonne, dans le 20^e arrondissement de Paris, a immédiatement soutenu notre projet. Ils ont mis à notre disposition, avec l'aide de Paris Habitat, un local rue Pierre-Bonnard. Ce quartier est l'un de ceux qui possèdent la plus haute densité de population d'Europe, car sept ou huit tours de vingt-sept étages y génèrent une compression sociale énorme. Notre idée était de créer du lien social à travers l'entretien et le réemploi des vélos. Nous voulions créer des postes de travail qui soient dans l'économie sociale et solidaire, et être à l'origine de mélanges sociaux, afin de lutter contre les exclusions et les a priori qui en sont souvent la source, entre générations, entre groupes ethniques, parfois d'une rue à l'autre, quand, d'une rue à l'autre, les salaires baissent de 50 % tandis que le taux de chômage augmente de 30 %.

Après un an d'activité à Paris, nous comptons entre neuf cents et mille adhérents : c'est la démonstration que cette activité fonctionne. La demande est croissante, non seulement parce que les gens apprennent à réparer les vélos, mais parce que, nous disent-ils, nous leur redonnons confiance en la possibilité d'une vie de quartier. Nos ateliers deviennent des lieux conviviaux où les habitants viennent discuter et se concerter sur les transformations de leur lieu de vie. Au-delà de l'entretien et du recyclage de bicyclettes, ces ateliers sont des lieux de lien social entre les personnes. Nous ne sommes pas des marchands : les adhésions annuelles servent à défrayer l'association. Tout le monde est conscient de payer les charges et le loyer, et d'ainsi participer à un effort commun.

Après un an d'activité, l'association compte en outre quatre postes de travail salariés, tous centralisés sur Paris, mais employés aussi dans des activités autres, dans le cadre de contrats urbains de cohésion sociale (Cucs) qui les conduisent à faire de l'animation de rue, sur le modèle

de « La rue est à nous ». Un groupe d'entre nous est en ce moment à la Cité des Courtillères, à Noisy-le-Sec, comptant des bénévoles et des salariés, qui proposent des ateliers dorure aux enfants, adolescents et jeunes adultes. Et ça marche tellement bien qu'on se retrouve, semaine après semaine, avec quatre-vingts, cent, parfois cent vingt gamins venus nous voir avec des vélos issus du circuit de la grande consommation, c'est-à-dire des vélos pourris, sur lesquels on a besoin de passer du temps pour les réparer. Ceux qui savent déjà réparer une chambre à air aident ceux qui ne savent pas encore le faire, pendant que tel ou tel qui a déjà changé des freins va s'occuper des freins : cela crée, en fait, du bénévolat immédiat, dans une sorte de consommation rapide de bénévolat. La semaine dernière, à Noisy-le-Sec, un monsieur est venu avec une roue voilée. Pendant que nous lui réparions, il a réparé quatre vélos d'enfants – c'était du rustinage, donc il a appris aux enfants à rustiner, pendant que nous réparions son vélo.

Jade Lindgaard. — Qu'en est-il de la mixité, parmi les gens qui viennent vous voir ?

Aline Dannappe. — À l'occasion de nos un an, nous avons eu l'occasion d'organiser notre première assemblée générale, et de rentrer dans le détail de la fréquentation. Globalement, on a pu constater une égale répartition hommes-femmes. J'insiste à mon tour sur le fait que la mécanique et le vélo sont un prétexte. Je ne suis pas particulièrement douée en la matière, mais ce que nous avons mis en place, c'est un beau système de gouvernance, qui correspond à une envie de société. Le fonctionnement de l'association procède d'un projet plus vaste. Ma voix de bénévole compte autant que celle de Giuseppe qui est salarié, que celle de Giampiero qui est là depuis les dinosaures, pratiquement. C'est important, car cela permet une responsabilisation de chacun, dans une société dans laquelle on a tendance à attendre du tout-plaisir, et où il n'est pas inutile de rappeler parfois que l'autogestion ne revient pas forcément à faire ce que l'on veut, mais bien davantage à être conscient du travail à accomplir, et de ce que signifie un projet commun collaboratif. Il importe de définir précisément un projet et la façon dont on souhaite le gérer, et de savoir faire la différence entre l'envie de tel ou tel, et la nécessité de s'investir parfois dans des tâches rébarbatives. Pour moi, qui viens du monde traditionnel du salariat, tout cela n'est pas seulement nouveau, c'est un *renouveau*. Participer à des réunions où chacun peut préciser son projet et affirmer son individualité dans un projet commun est extrêmement constructif. À cela s'ajoute un volet pédagogique. Créer de l'emploi, c'est aussi rappeler aux gens qu'ils possèdent un savoir-faire. Le vélo est particulièrement intéressant, parce que c'est un sujet sur lequel il suffit d'avoir un petit peu d'envie et de persévérance : quiconque y met du temps et de l'énergie obtiendra des résultats, ce qui est toujours gratifiant.

Jade Lindgaard. — Je passe la parole à Margaux Vigne, qui s'occupe du projet de *La Semeuse*. L'espace de *La Semeuse*, c'est notamment le jardin que l'on traverse en venant aux Labos. Ce n'est pas un jardin partagé. En même temps qu'une proposition des Laboratoires d'Aubervilliers vers l'extérieur, c'est un exemple d'hybride étonnant entre culture agricole, échange de semences et projet artistique. De la même manière que des ateliers de vélo mélangent vélo et politique, *La Semeuse* propose de faire se rencontrer art, semences et politique. En tant que coordinatrice de *La Semeuse* aux Laboratoires, quelle direction souhaitez-vous donner à ce projet, dans les années qui viennent ?

Margaux Vigne. — *La Semeuse* est née du travail d'une artiste et architecte slovène qui était accueillie en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2011. Marjetica Potrč entend, par ce type de réalisation, mettre en place des « objets relationnels ». Elle a travaillé, aux Pays-Bas, sur un jardin et une cuisine communautaires ; à Bordeaux, elle a mis en place une construction destinée à « accueillir des usages » sur une place alors en chantier. Conviée en résidence aux Laboratoires, elle avait décidé de s'immerger ainsi dans le territoire d'Aubervilliers, en rencontrant les acteurs, associations et particuliers liés au monde du jardinage. En est né un projet de recherche artistique, intitulé au départ *La Semeuse ou le Devenir indigène*. Il s'agissait de mettre en lien la biodiversité végétale et la diversité culturelle, notamment dans le contexte de cette ville remarquable pour son aspect multiculturel. Beaucoup de gens connaissent certaines choses en botanique. Le vocabulaire est très divers, pour parler des plantes exotiques, indigènes, envahissantes : autant de thèmes dont se nourrit la recherche de Marjetica Potrč, qui a envisagé un temps ce jardin comme une traduction végétale de la ville d'Aubervilliers et de sa multiculturalité.

Le projet supposait de tisser, à l'échelle d'Aubervilliers mais aussi, un peu plus largement, à Montreuil, Saint-Denis, un réseau de gens intéressés par l'idée du jardinage en ville. Et c'est au fil de ces rencontres qu'il s'est, en retour, construit. Aubervilliers est une ville qui, à part un grand square, compte peu d'espaces verts publics, mais qui, en même temps, regroupait de nombreuses petites initiatives liées au jardinage. Celles-ci n'étaient pas fédérées et la plupart ignoraient que d'autres choses se faisaient dans leur proximité.

À la faveur de l'une de ces rencontres, *La Semeuse* s'est associée avec des architectes de la ville, RozO Architectes, avec lesquels Marjetica a arrêté l'idée d'installer les jardins devant les Labos. Elle a ensuite travaillé avec un paysagiste, Guilain Roussel, qui vit à Aubervilliers, et qui, outre un nouvel ancrage local, a apporté à Marjetica certains des outils dont elle manquait. Le nom de *La Semeuse* s'est alors précisé en « plateforme d'échange pour un jardinage solidaire à Aubervilliers ». Le lieu est en effet devenu un endroit d'échange de semences, de plantes, de prêt d'outils et d'ateliers pour échanger savoirs et connaissances. En un peu plus d'un an s'est créé un groupe de vingt, trente personnes autour de questionnements communs. Des rendez-vous mensuels étaient consacrés à des sujets écologiques et à mener une réflexion commune sur la place des jardins en ville et le développement d'économies alternatives locales. Des ateliers pratiques permettaient, dans le même temps, d'apprendre à faire un compost et autres gestes de base du jardinage. Des partenariats locaux avec des établissements scolaires et des institutions ont également été mis en place.

Ce projet fait aujourd'hui partie de ceux qui, initiés dans le cadre de résidences d'artistes, ont trouvé un écho qui leur a permis de s'ancrer dans le territoire et de fédérer des habitants des environs, au point que les Labos en ont poursuivi l'expérience au-delà de la présence de leur auteure. Toutefois, deux ans après sa mise en place, se pose la question de la façon dont il est possible d'entretenir une dynamique. Ce travail se fait selon deux axes. Le premier est de redonner au jardin devant les Labos une consistance dont il manquait, faute de statut clair. Au-delà d'événements ponctuels liés à une programmation, personne ne s'était approprié ce lieu. La nécessité technique de devoir refaire le jardin, dont la forme initiale choisie par les architectes avait mal vieilli, s'est muée en prétexte pour le repenser en y inventant des parcours afin de le rendre plus vivant, et pour que les gens qui l'utilisent se l'approprient davantage. L'idée est en outre d'attirer l'attention d'un

plus grand nombre d'habitants du quartier. En effet, le groupe de personnes qui s'était aggloméré autour de *La Semeuse* était surtout composé de gens déjà intéressés par ce type de questions, qu'ils soient venus du milieu associatif ou militant. Il ne peut toutefois s'agir d'un jardin partagé. La partie de pleine terre étant polluée, il nous est impossible, en tant qu'institution, d'attribuer des parcelles aux habitants en leur disant : « Allez-y, faites du potager ! » Et les bacs hors sol ne constituent pas un espace suffisant pour le partager entre utilisateurs. Il existe cependant plusieurs niveaux d'implication possibles, qui restent à définir selon les échelles de fréquentation.

Le second axe était celui de la dimension artistique de ce projet, initié par une artiste en résidence et installé dans les locaux d'un lieu d'art. Pour cela, nous avons de nouveau invité, cette année, un artiste à se saisir du projet. Pour l'heure, nous sommes souvent, de fait, en relation avec des jardins partagés, associations ou collectifs agissant, surtout en banlieue, sur le modèle de Cyclofficine, par exemple. Nous sommes donc confrontés à la difficulté de faire le lien entre ce type d'institutions et le monde de l'art contemporain, représenté ici par les Labos et leurs résidences, leurs réseaux, leurs références. Il faut réussir à établir une relation dans les deux sens : convaincre les gens de venir à *La Semeuse* et de s'y intéresser, d'une part, et, d'autre part, faire comprendre aux personnes qui s'intéressent à l'art contemporain que jardiner, tout comme réparer des vélos, peut revêtir une dimension sociale et politique.

S'agissant du contexte – la ville d'Aubervilliers –, ce que nous tentons de mettre en place n'y est pas évident : contrairement à ce que nous pourrions croire, il n'est pas assuré que quiconque trouve passionnant de jardiner. À nous, donc, d'aller chercher les gens. Cela peut se révéler d'autant plus difficile que, dans cette ville comme dans beaucoup d'autres, le rapport des personnes à l'espace public n'est ni simple, ni évident. La municipalité a essayé de mettre en place des « Points verts », en plantant les espaces laissés en friche et fermés par des grilles, puis en les ouvrant au public. L'un de ces points a été ouvert, juste à côté des Labos, il y a deux semaines : dans ce laps de temps, on a vu l'endroit se dégrader, les pierres ont disparu, les plants ont été arrachés. Notre situation aux Labos est paradoxale car nous sommes à la fois très protégés et très isolés. D'autres projets de jardin sont situés au milieu de cités : ici, nous ne subissons pas les mêmes dégradations, mais il nous est difficile de faire venir les gens sans qu'ils aient l'impression de pénétrer dans un espace privé. Les jardins partagés recréent des formes d'entre-soi, les gens s'y sentent bien parce qu'ils finissent par revoir régulièrement les mêmes personnes ; ici, l'espace est accessible aux heures d'ouverture des Labos, et qui veut peut venir y pique-niquer, par exemple. Il y a un mois environ, lorsque nous avons terminé les premiers travaux, nous avons installé un panneau dans la rue, chose qui n'avait jamais été faite avant ; immédiatement, davantage de gens sont venus. Mais l'un des problèmes est que ce lieu ne peut être ouvert qu'en ma présence, ou lorsqu'une personne des Labos est sur place.

La situation est celle d'un entre-deux : nous entretenons le jardin, nous essayons de mobiliser les habitants, ou, tout simplement, de les inviter à venir passer du temps ici. Hier, quelqu'un qui, sans doute, ne savait pas jardiner a arraché toutes les plantes. Sans doute ne voulait-il pas mal faire, il a néanmoins fait disparaître ce qu'un autre habitant avait semé... Un peu plus tard, des personnes sont venues me voir en se réjouissant que certains soient si impliqués dans la bonne tenue du jardin ! La situation est donc celle d'un lieu presque public, qui essaie de construire une communauté. Or, à Aubervilliers, le local est parfois, aussi, une forme d'isolement,

certaines personnes ne quittant pratiquement jamais leur quartier. Enfin, dans un tel contexte – et c'est sans doute vrai dans d'autres milieux –, il ne faut pas se faire d'illusions : le végétal, les plantes sont des objets dépourvus de valeur. Parce qu'il n'est investi d'aucune valeur économique, le végétal ne fait pas l'objet d'un respect particulier – au contraire.

Jade Lindgaard. — Ces trois exemples ont en commun d'ouvrir des espaces d'expérimentation. Ce sont de microlaboratoires liés à un endroit, une pratique. Pour prolonger la discussion, nous avons invité la sociologue Marie-Hélène Bacqué, spécialisée dans les questions de politique de la ville et d'urbanisme, et qui, en outre, connaît bien Aubervilliers. Marie-Hélène Bacqué a publié, il y a quelques mois, un livre sur l'*empowerment*¹, et la façon dont il est possible de se recréer des outils d'action et d'émancipation.

Quand vous entendez ces récits, quel lien faites-vous avec ce que vous considérez comme des expériences d'*empowerment* ? Ces discours témoignent-ils d'actions nouvelles, ou bien est-on là dans la continuation d'une histoire ?

Marie-Hélène Bacqué. — Les initiatives de ce type foisonnent aujourd'hui, en sorte que se créent ce que l'on pourrait appeler des « petits communs », des petits collectifs. L'une des questions est sans doute de savoir comment, à partir de ces petits collectifs, construire autre chose. Au-delà de Cyclofficine, ses fondateurs ont un projet politique, une autre vision de la vie. Comment, à partir de ces projets, va-t-on au-delà du commun, et que signifie ce « commun » ? Les projets dont nous venons d'entendre parler sont différents les uns des autres : aux Laboratoires, c'est une structure qui a l'initiative quand, chez Cyclofficine, elle naît de « simples citoyens », et que la régie de quartier est le fait de la municipalité. On a donc, dans chaque cas, des dynamiques différentes. J'ai travaillé il y a trente ans, à Aubervilliers, sur la cité Émile-Dubois. Quand la Maladrerie s'est construite, les gens d'Émile-Dubois en parlaient comme du 6^e arrondissement parisien. Aujourd'hui, elle compte parmi les quartiers les plus dégradés de la ville. Au départ, ce projet procédait d'une sorte d'utopie, selon laquelle il y avait beaucoup de *commun*, et que ce commun ne relevait pas du *public*. Qu'est-ce que cet espace commun, dans lequel il faut négocier les règles, et dans lequel la force du collectif est particulièrement importante ? Vous le dites tous, les uns après les autres : le commun, c'est aussi du conflit ; c'est être capable de poser des conflits pour, ensuite, pouvoir les négocier. La question du jardinage était déjà au cœur de l'utopie de la Maladrerie telle qu'elle est née : l'idée était de donner aux gens la possibilité de jardiner, ou de leur apprendre à le faire. Je me souviens avoir entendu l'architecte s'exclamer : « Ce n'est pas possible, ils plantent des carottes alors qu'il faudrait qu'ils plantent des fleurs ! » La fragilité des dispositifs nécessitait de les adapter en permanence.

Sans doute est-ce à partir de telles expériences que l'on peut construire à la fois des formes d'*empowerment* ou d'émancipation individuelle, et du collectif, à la façon de vos projets qui, tous, participent d'une volonté de transformation politique, au sens large.

Jade Lindgaard. — Parmi tout ce que vous avez pu observer en matière d'expériences associatives et de collectifs, comment caractériseriez-vous le fait d'effectuer un tel travail en banlieue ? Y voyez-vous des difficultés particulières ?

Marie-Hélène Bacqué. — La difficulté, visible tant dans la présentation de la régie

1 Marie-Hélène Bacqué, Carole Biewener, *L'Empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, coll. « Politique et sociétés », 2013.

de quartier, de la Cyclofficine que de *La Semeuse*, est la difficulté d'articuler chaque projet à la dimension sociale de cette banlieue. Comment articuler un travail culturel avec une population en proie à un processus majeur de paupérisation ? Quelles alliances peut-on construire ? Les publics de ces trois projets sont relativement différents, mais chaque fois se pose la question de l'alliance qu'il est possible d'établir afin de mettre en place un commun, un collectif à l'échelle de la ville. J'ai rencontré beaucoup d'associations, ces derniers temps, et j'ai été, chaque fois, frappée par la parcellisation de la vie associative, et par la difficulté à construire quelque chose ensemble. Des oppositions très fortes se nouent, qu'elles soient sociales ou de territoire. L'une des questions qui se posent, à Aubervilliers, en ce moment, est de savoir comment construire une tête de quartier sur le Montfort, qui pourrait réunir toutes les initiatives, afin d'essayer d'envisager, à partir des différents projets existants, la construction d'un projet commun.

Azouz Gharbi. — Nous sommes entrés dans une époque où l'on a besoin de chiffres pour évaluer l'action de telle ou telle association. Ce qui est déterminant, pour une association, c'est, aujourd'hui, de répondre à des critères chiffrés – au point que la diversité n'est plus guère admise, dans un dossier de subvention. Être hybride est mal vu car on considère que c'est le signe d'une structure qui ne sait pas « où elle va ». Les techno[crates] qui lisent les projets leur reprochent alors de ne correspondre à rien, en sorte que nous sommes obligés de rentrer dans la logique du chiffre et de l'évaluation chiffrée, qui est une logique très prédatrice exigeant beaucoup d'énergie et d'enthousiasme. C'est là l'un des problèmes que nous devons dépasser, car il tue le lien social. Nous ne pouvons pas être des structures qui fabriquent du chiffre ; tel n'est ni notre but ni notre activité.

[personne du public (1)]. — Une conférence avec Gilles Clément², organisée ici même, nous a permis de saisir la dimension humaine, politique et sociétale du jardinage. Je me souviens de discussions, à l'issue de cette rencontre, et de voisins – c'est-à-dire des gens venus d'Aubervilliers – disant, au sujet de la façon dont il était possible de distinguer les « bonnes » des « mauvaises » plantes : « Finalement, c'est comme avec les gens ! » Gilles Clément a témoigné d'un autre rapport à l'univers et il a pu, à travers les plantes, faire reconnaître à ses auditeurs l'existence de différents statuts sociaux, comme il a réussi à leur faire percevoir la difficulté qu'il y a parfois à faire cohabiter ces différents statuts. Est-ce qu'on arrache, est-ce qu'on n'arrache pas ? Ne faut-il pas, dans certains cas, un peu canaliser ? Une dame expliquait qu'elle avait toujours voulu retirer les ronces de l'endroit où elle habitait, et qu'elle était, désormais, réconciliée avec les ronces. Ce genre de chose se retrouve dans les échanges de graines, et dans le fait que des gens en rapportent parfois du Portugal, de Pologne, d'Algérie, et se demandent si elles peuvent être cultivées ici aussi. Tout cela, évidemment, importe.

En outre, vous ne fonctionnez pas en vase clos puisque vous intervenez, une fois par mois, aux Fusains, le mercredi après-midi, où *La Semeuse* donne des conseils à des gens qui ne savent pas forcément comment planter telles ou telles graines et que, ce faisant, vous accompagnez une initiative qui existe depuis dix ans. Les locataires plantent des végétaux au pied de leur immeuble, qu'ils vont arroser avec leurs enfants, le tout sous la surveillance complice du gardien ou de la gardienne. Dès lors, le gardien n'a plus uniquement pour fonction de réprimander. Il distribue également l'eau pour arroser les plantes. Et ainsi, au bout de dix ans, des jeunes gens qui parfois tiennent le mur, qui n'ont pas toujours des occupations légales, encouragent les

enfants à aller arroser ces végétaux, qu'ils respectent parce qu'ils considèrent que c'est aussi le fruit de leur propre travail. Tout cela compte à leurs yeux parce qu'ils s'en sont occupés, eux aussi, avant, même s'ils sont, entre-temps, passés à autre chose. Des relais se transmettent d'une génération à l'autre.

Cette victoire est d'autant plus remarquable que l'on ne cesse de constater à quel point il est difficile de faire en sorte que les gens se permettent de prendre leur place dans l'espace public. Il y a dix ans, lorsque nous avons planté les premières graines, certaines personnes venaient nous voir en disant : « Mais ce n'est pas à vous de faire cela, c'est au bailleur de s'en occuper ! C'est dans notre loyer, on n'a pas à intervenir ! » Il fallait leur expliquer que, si cela faisait plaisir aux enfants, il n'y avait aucune raison de les en empêcher ou de leur interdire. Du coup, les gardiens ont réagi à leur tour en arguant qu'ainsi, les alentours étaient moins sales, et qu'eux-mêmes avaient moins de travail. Aujourd'hui, l'existence de *La Semeuse* contribue à valoriser le travail mené par les habitants. Et, au sein des Laboratoires, expliquer à des enfants comment faire un compost, comment planter telle ou telle semence, cela compte.

Margaux Vigne. — Nous fonctionnions en vase clos, mais il est vrai que les gens hésitent encore à entrer, faute de savoir avec certitude si l'endroit est public ou non, alors que d'autres jardins sont au milieu de cités, possèdent une façade sur rue et une visibilité bien plus grande.

[personne du public (1)]. — Mais ici, les plantes sont bien plus protégées que dans l'espace public.

[personne du public]. — J'ai entendu plusieurs personnes dire que le jardinage était intéressant pour les enfants. Nous-mêmes possédons une association qui, au départ, proposait des ateliers d'arts plastiques, et qui, depuis, s'est orientée vers des expériences de jardins partagés, à destination non plus seulement des enfants, mais aussi des adultes. Car si, comme vous avez pu le dire, les enfants confondent cerisier et fraisier, nous nous sommes aperçus qu'il en allait de même pour les parents. Au point que les enfants devraient être capables d'apprendre à leurs aînés. Nous peinons cependant à nous implanter, car nous sommes dans un endroit très excentré, où les problèmes sont si importants qu'ils priment sur tout. Les parents avaient tendance à nous confier leur progéniture comme si nous étions une garderie, si bien que nous en sommes arrivés à ne plus accepter les enfants non accompagnés, et que nous n'avons de cesse d'exiger que les parents s'investissent eux aussi. Faire en sorte que les uns et les autres apprennent et mobilisent leurs connaissances pour les partager est un travail de longue haleine, et force est de constater que, pour que les enfants puissent bénéficier de notre action, il est indispensable que les adultes s'y mettent, eux aussi.

John Jordan. — L'existence de communs correspond, pour moi, au moment où nous lions nos besoins avec les autres. Quand un projet commence à obtenir des subventions, bien souvent, se pose la question de la dépendance du projet à ces aides qui lui sont accordées. Or, je vois une grande différence entre la construction de *communs* et un projet qui devient dépendant. La base du capitalisme, c'est de créer des situations de dépendance : on est dépendant du système pour se nourrir, se déplacer. Comment peut-on créer des communs quand on dépend de subventions ? Est-ce possible ? Quelles sont les stratégies possibles, en pareille situation ?

Giampiero Ripanti. — Nous avons récupéré un local à Bastille, après y avoir fait un poisson d'avril : la mairie payait depuis trois ans un local qui restait inutilisé. Le 1^{er} avril, nous avons placardé sur la porte une affiche proclamant que « La Mairie de Paris ouvr[ait] la maison du vélo ». Peu de temps après, nous récupérions cet espace, dans lequel nous ne percevons aucune subvention. Nous avons là de grandes possibilités de faire du commun, au point que nous y avons *trop* de commun. Je force le trait, mais disposer d'importantes ressources gratuites nous pousse à multiplier les stratégies pour les mettre à profit : nous avons moins envie de nous amuser qu'avant. À cela s'ajoute que parfois, certaines actions qui semblent prendre place dans un champ de communs se déploient en fait dans des zones où le degré de « difficulté » a été évalué par les institutions, en sorte qu'agir dans tel endroit plutôt que dans tel autre nous vaudrait des subventions. La question de la dépendance à l'égard des institutions se pose donc avec force, régulièrement, oui.

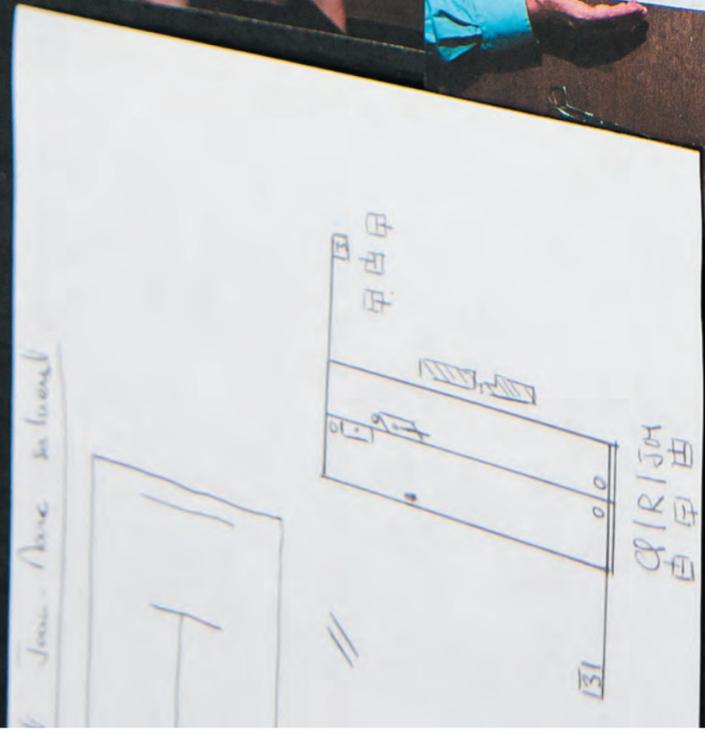
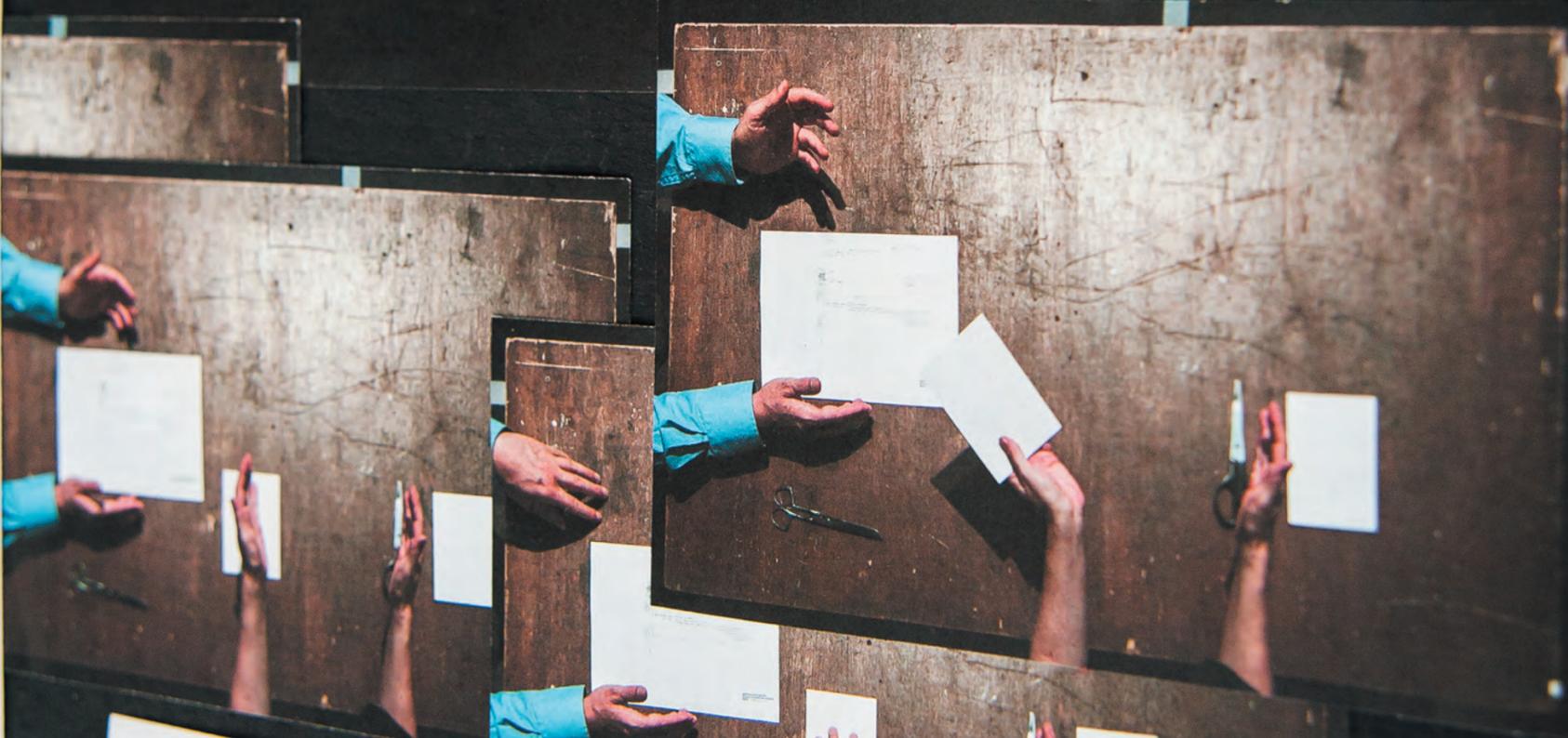
Giuseppe Caprarelli. — Giampiero et moi sommes italiens : nous venons tous les deux de Rome. En Italie, ateliers vélo et jardins partagés sont liés à un militantisme très actif, moins écolo que franchement de gauche, qu'il soit anarchiste ou communiste. La question de l'occupation de tel ou tel endroit est constamment à l'ordre du jour, ce qui s'explique notamment par le fait que le centralisme étatique qui sans cesse prime ici est, là-bas, totalement absent. Ici, dès qu'une petite association se monte pour mener une action militante dans telle cité ou telle zone franche urbaine, l'État dit : « Ça tombe bien, j'ai de l'argent pour vous, si vous répondez à ces conditions, à ces chiffres, à ces critères. » En Italie, tout cela n'existe pas. Si bien qu'on trouve, à Rome, une quinzaine d'ateliers vélo, dont l'un des derniers est né dans une cité considérée comme abominable. Tout y est gratuit, autogéré, et tout fonctionne sans la moindre subvention. Nous essayons, pour notre part, de tenir compte d'un tel modèle, et d'y indexer le nôtre, afin de faire surgir une nouvelle configuration, entre le modèle sans État et le modèle centralisé.

[personne du public]. — Je voulais juste ajouter une petite pierre, en soulignant que ce qui me paraît important, c'est d'essayer de créer des espaces de gratuité. Nous vivons dans un monde entièrement marchand et technologisé. Pour ma part, j'ai, depuis un an environ à Aubervilliers, mis en place Circul'livre, qui existe et fonctionne déjà à Paris. Nous récupérons des livres chez des gens qui n'en ont plus besoin, pour les mettre à disposition de tout le monde, dans l'espace public. Mais on pourrait citer, aussi, Freecycle, qui permet de se débarrasser de vieux objets, usagés ou non, en s'inscrivant sur un site internet, en sorte que des gens viennent les chercher. Le développement de tels espaces de gratuité n'est pas sans rapport avec tout ce qui concerne les communs.

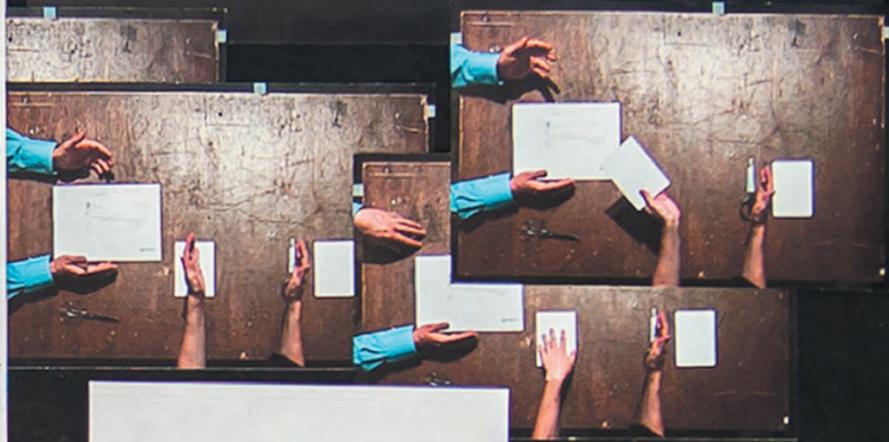
Jade Lindgaard. — Merci.

Avec Marie-Hélène Bacqué (sociologue et urbaniste), Cyclofficine (Giuseppe Caprarelli, Giampiero Ripanti, Aline Dannappe), Azouz Gharbi (administrateur du Comité national de liaison des régions de quartier), Margaux Vigne (paysagiste) et Jade Lindgaard (journaliste)

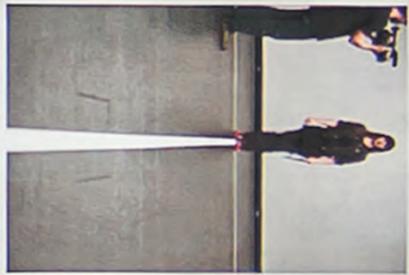
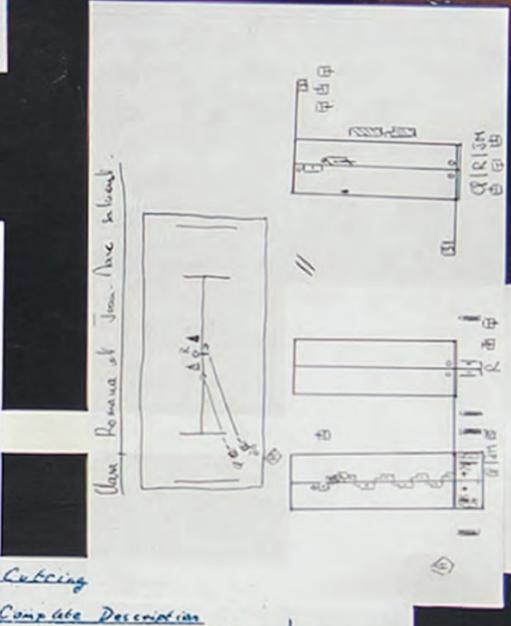
² Conférence du 12 avril 2012, disponible à l'adresse : www.leslaboratoires.org/article/conference-de-gilles-clément-video/la-semeuse.



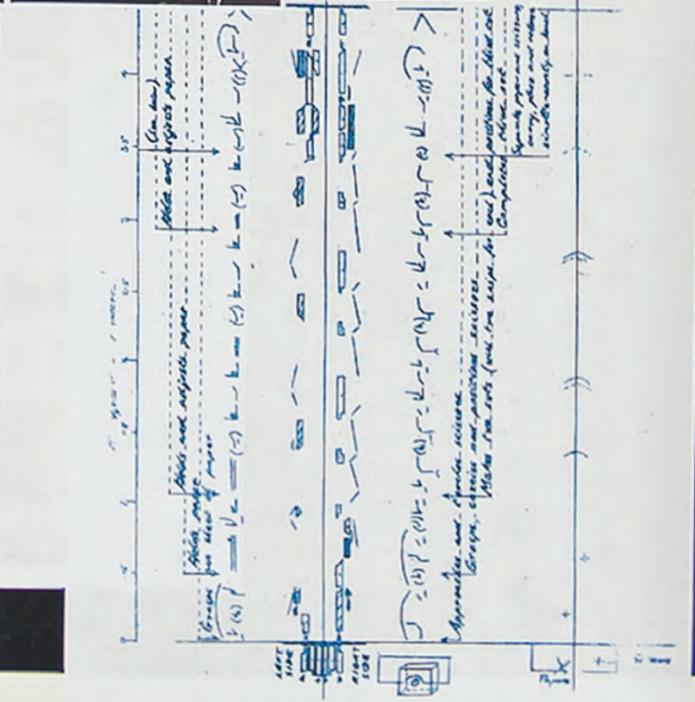
1. Description of scene.	
2. Time taken for entry.	
3. Time taken for exit.	
4. Time taken for search.	
5. Time taken for collection.	
6. Time taken for disposal.	
7. Time taken for return.	
8. Time taken for cleanup.	
9. Time taken for exit.	
10. Time taken for return.	
11. Time taken for cleanup.	
12. Time taken for exit.	
13. Time taken for return.	
14. Time taken for cleanup.	
15. Time taken for exit.	
16. Time taken for return.	
17. Time taken for cleanup.	
18. Time taken for exit.	
19. Time taken for return.	
20. Time taken for cleanup.	



Head							
Left hand							
Right hand							
Feet							
Back							
Neck							
Shoulders							
Arms							
Hands							
Feet							
Head							
Neck							
Shoulders							
Arms							
Hands							
Feet							



Smiles.	Smiles.
Resolution.	Resolution.
On talk of visit of Duke.	On talk of visit of Duke.
Talking about the war.	Talking about the war.
"Not man's fault" with open hand.	"Not man's fault" with open hand.

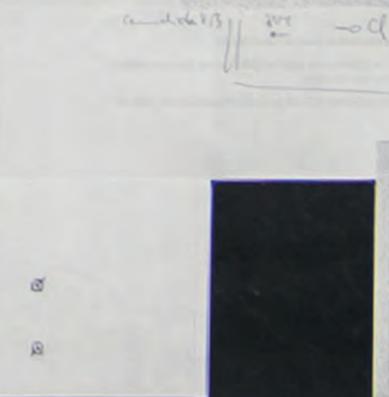
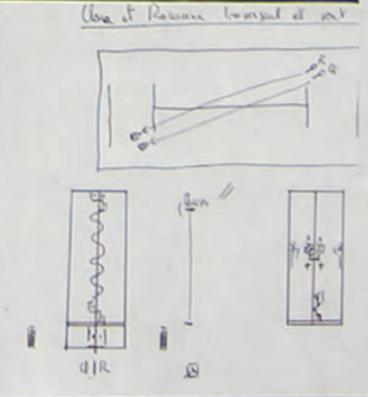


JM put to Peking.

(le fils de Peking JM après le départ. Jita avec le saia.)

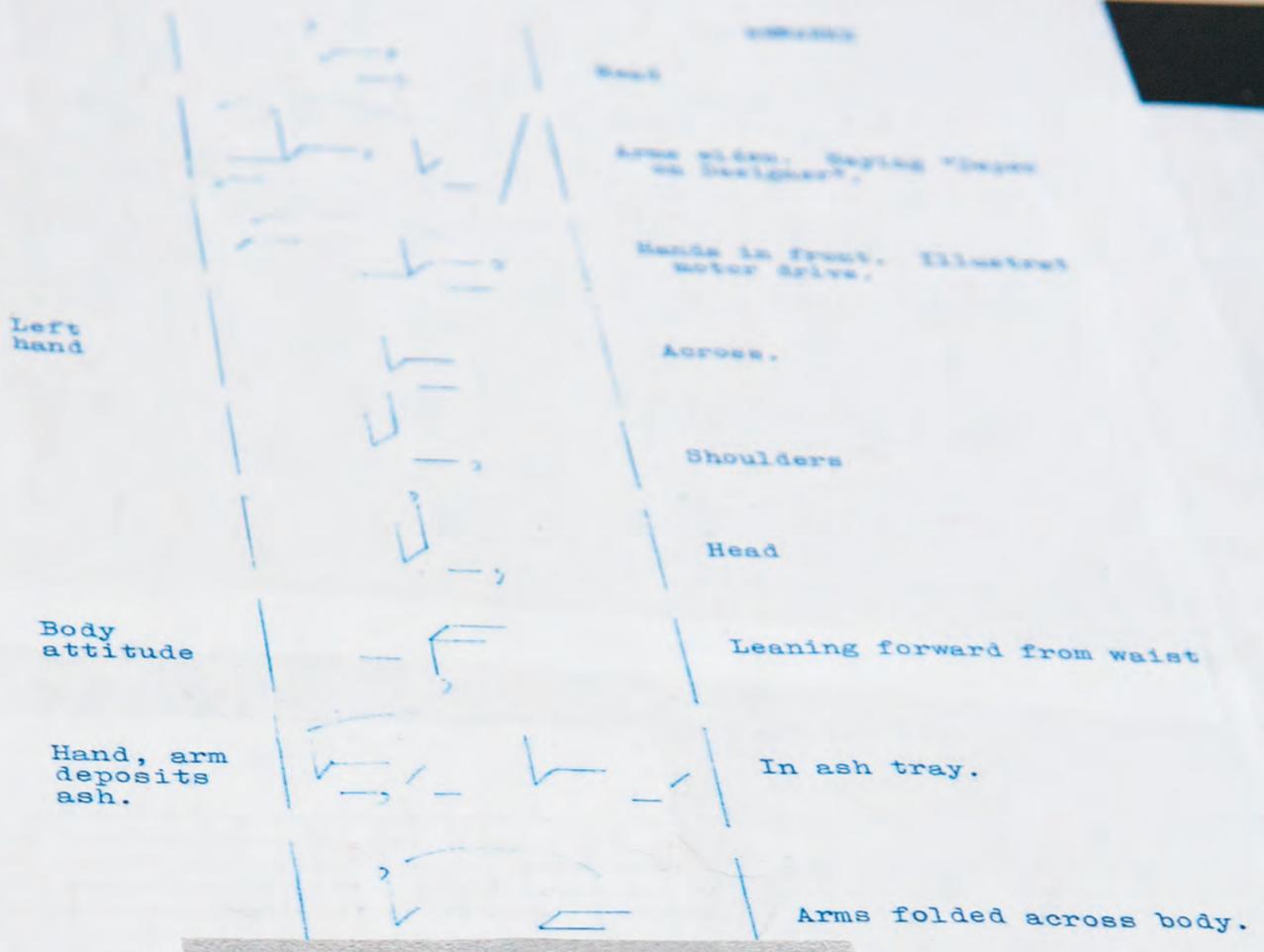
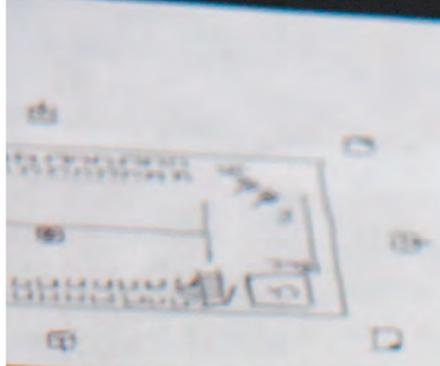
The Investigator. Establishes new methods, defines standards.

The Decider. Can make the right decision at the right time.



The Explorer. Looks for new fields of business.

The Anticipator. Looks for trends, plans for future.



Left hand

Seat

Arms wide. Repeating "Design as Designer".

Hands in front. Illustrates motor drive.

Across.

Shoulders

Head

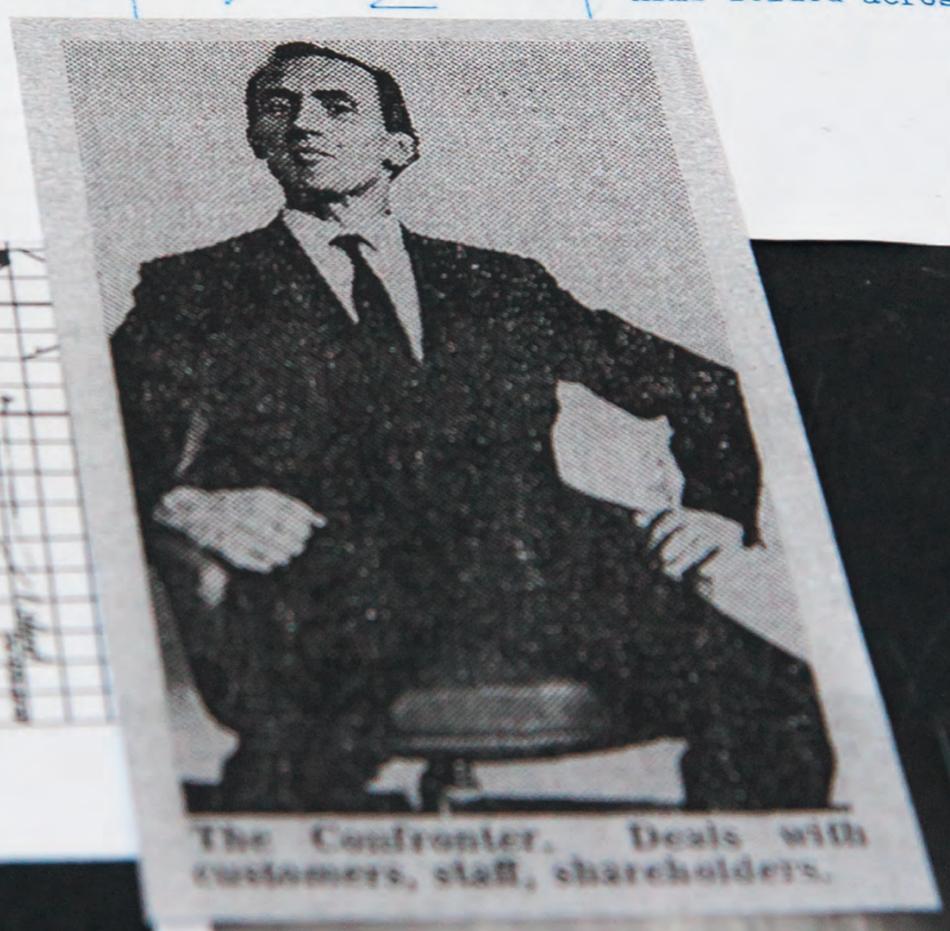
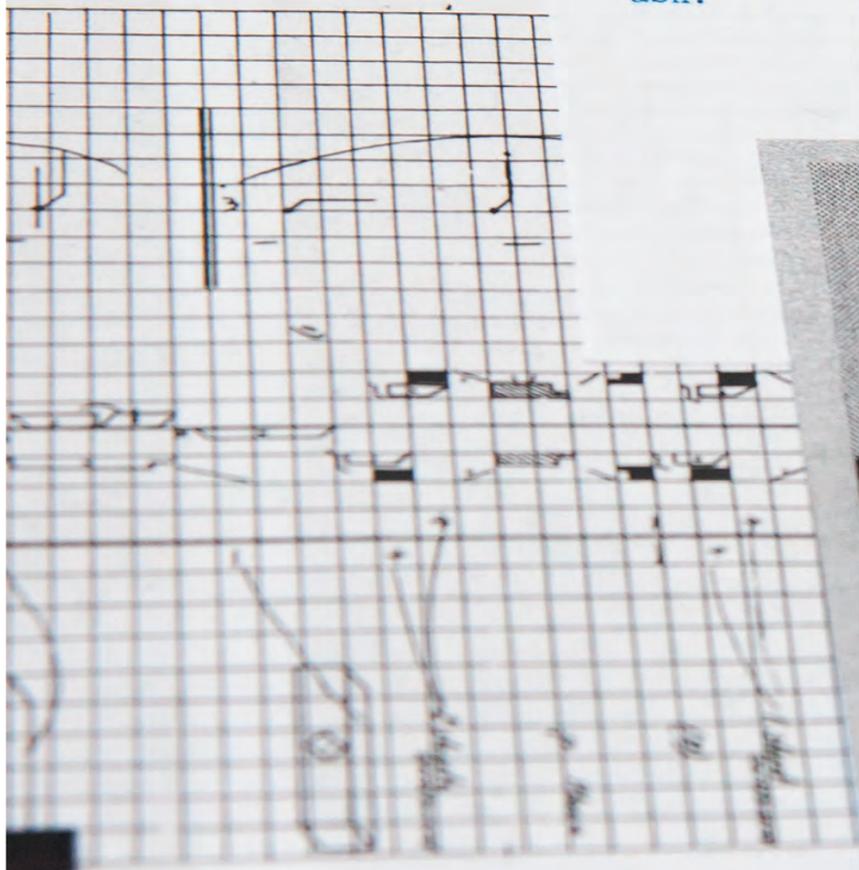
Body attitude

Leaning forward from waist

Hand, arm deposits ash.

In ash tray.

Arms folded across body.



The Confronter. Deals with customers, staff, shareholders.



CONVERSATION

ENTRE
MYRIAM LEFKOWITZET
CÉCILE LAVERGNE

Myriam Lefkowitz est une artiste qui développe principalement des projets chorégraphiques questionnant la relation entre le corps perceptif et l'espace dans lequel ce corps est situé.

La résidence qu'elle entame aux Laboratoires d'Aubervilliers en décembre 2013 sera l'occasion d'opérer une mise au point sur un projet itinérant entamé il y a cinq ans, d'enquête sur les modalités et transformations de la perception : *Walks, Hands, Eyes (a City)*. Ce projet consiste en une expérience pour un spectateur et un guide qui, au cours d'une balade silencieuse d'une heure dans une ville, les yeux fermés, tisse une relation particulière entre marcher, voir et toucher. Des nombreuses balades engagées dans plusieurs villes du monde (New York, Vilnius, Paris ou Venise) a émergé une forme de savoir : des témoignages que l'artiste a collectés et qui racontent comment la modification de nos attentions sensibles altère notre rapport à l'espace. À travers ces récits d'expériences, c'est une forme d'existence inédite de la ville qui apparaît, au-delà de sa fonctionnalité habituelle et de ses usages réglés.

Pour *Walks, Hands, Eyes (Aubervilliers)*, Myriam Lefkowitz activera des balades à Aubervilliers au printemps 2014 et expérimentera de nouveaux dispositifs. Parmi les multiples voix qui viendront bientôt nourrir la publication d'un livre, la philosophe Cécile Lavergne, ainsi que certains guides et guidés tentent ici de qualifier, en conversation avec l'artiste, la géographie que ces expériences perceptives recomposent, et de questionner les interactions en jeu avec la réalité topographique d'un territoire urbain parcouru.

Cécile Lavergne. — Contrairement à ce qu'on pourrait penser *a priori* (que la balade est une performance qui a pour vocation de faire émerger des nouvelles sensations et images), ton projet recèle une vraie dimension politique et ce, à différents niveaux, qu'il faut parvenir à distinguer et étudier. C'est ce que tu appelles la « politique de l'attention ». Il faudrait relier ça à l'idée de la vulnérabilité que l'expérience provoque chez celui qui est baladé, vulnérabilité qui fait disruption dans l'espace de la ville : cela crée un autre rapport, non seulement à l'espace autour de soi, *a priori* inerte, mais aussi à l'espace des autres acteurs sociaux ; comme si cela déplaçait les rôles que chacun se voit normalement assigné dans la ville, les identités « déjà là », les positions sociales. Tout se retrouve en quelque sorte redéfini.

Myriam Lefkowitz. — On pense à Jacques Rancière et à la notion de *désidentification*. Tu disais que quand il y a irruption du politique, il y a reconfiguration des identités ; comme si le fait d'être vu marchant les yeux fermés, tenu par la main, avançant, souvent, plus lentement, neutralisait quelque chose. Comme si la personne qui te voit te diriger vers elle ne te regardait pas à travers le prisme de ton identité de genre, d'origine ou de classe sociale. Il y a, dans l'interaction, quelque chose qui « s'ouvre ». Va savoir quoi... Mais est-ce que l'enjeu, c'est de savoir ce qui s'ouvre ou juste que quelque chose s'ouvre ? Et qu'on ne soit pas seulement pris dans ce regard identitaire mais dans une sorte de brèche ? J'ai l'impression que dans la balade, le regard se pose dans cette brèche. Par exemple, beaucoup de gens me disent : « Je vais me souvenir toute ma vie de ce visage. » C'est comme si le fait qu'il y ait effraction produisait un point de saillance permettant d'attraper quelque chose. Il faudrait une brèche pour attraper quelque chose... L'expérience produit une forme de passivité qui n'est pas une fragilité mais qui implique que ce que tu « décides », c'est d'être dans une forme de passivité active. Tu décides d'être affecté, traversé par tous ces éléments qui vont t'arriver, et que ce en quoi consiste ton activité, c'est de noter. Le primat de cette expérience (comme peut-être de toute expérience), c'est « ce qui t'arrive » et pas « ce que tu décides » de faire. D'autant plus que tu n'as rien à faire, au fond.

C. L. — Juste percevoir.

M. L. — Oui, juste percevoir. C'est cette activité qu'il faudrait peut-être plus précisément définir. Ça veut dire quoi, *percevoir* ? Il y a un paradoxe à parler d'une « activité » alors que tu es plutôt agi. J'ai l'impression que ce rapport de vulnérabilité / passivité, le fait de rentrer dans cette forme de rapport au monde est ce qui « ouvre » et crée la brèche. C'est peut-être là qu'il y aurait du politique – si l'on pense le politique comme effraction de quelque chose que l'on n'aurait pas encore vu.

C. L. — La balade te met dans une forme de passivité, au sens où, contrairement à ce qui se passe dans ton expérience quotidienne, ce n'est pas toi qui décides où tu vas. Tes buts ne sont pas choisis par toi. C'est précisément cette médiation du guide qui t'« ouvre » davantage. Même si tu peux avoir l'impression que ta perception est réduite, tu ne sens où tu as les yeux fermés et que tu ne décides plus de tes actions, en fait, cette expérience t'ouvre à une forme de totalité qui est très peu présente dans notre perception habituelle.

M. L. — Cette question de la médiation est importante, en effet, pour ouvrir. C'est comme s'il fallait en passer par la relation.

C. L. — On peut faire un pont vers la philosophie de Judith Butler, qui réfléchit beaucoup à ce qu'elle appelle la *vulnérabilité constitutive*. Selon elle, nous sommes constitutivement vulnérables, non parce que nous serions des êtres fragiles, mais parce que nous n'existons pas comme des sujets déjà donnés, nous sommes toujours constitués par nos relations aux autres et au monde. On est toujours « au milieu », immergé dans des rapports sociaux. Et toujours dans un rapport de dépendance. On ne peut pas s'autodéfinir. Donc, on est constitués par des choses dont on n'est pas maîtres et, de fait, on est constitutivement vulnérables au sens où l'autre peut décider de ne pas nous traiter en égal. Si l'autre décide de nous faire violence, si le monde social est discriminant, stigmatisant, on bascule, non pas dans une existence à portée émancipatrice, mais dans une existence sans issue possible. Or, la balade m'installe dans cet état de vulnérabilité constitutive (d'où l'éventuel sentiment d'une certaine violence qui s'en dégage) : à ce moment, je dépends fondamentalement de quelqu'un pour avancer. Pour percevoir.

Il serait intéressant de décrire le rapport entre les deux corps, ce rapport d'investissement, de dialogue à la faveur

duquel tu vas pouvoir t'attacher sans que cet attachement soit aliénant. L'idée de la vulnérabilité constitutive va à rebours de la pensée dominante, selon laquelle être vulnérable, c'est n'être pas performant, pas libre, c'est être dominé, précarisé : c'est donc « mal » socialement. Comme s'il fallait toujours montrer qu'on était fort et pas dépendant des autres. Or, l'expérience que propose la balade ne peut avoir lieu sans la présence d'un autre, dont je dépend littéralement, puisque c'est lui qui me fait faire l'expérience ; c'est un parti pris politique vraiment fort. C'est-à-dire qu'en fait, je ne peux pas être libre sans l'autre, je ne peux pas avoir une perception riche du monde sans l'autre. Ce rapport n'est pas forcément égalitaire, d'ailleurs.

M. L. — Dans la balade, le guide voit ce que le guidé ne voit pas. Il fait des choix que le guidé ne fait pas. Le guide connaît cette pratique et ses effets potentiels alors que le guidé les découvre. Il y a donc une asymétrie entre les deux protagonistes de la balade. Et puis le guide compose – c'est même ce qui constitue son « activité de guide » – à partir et avec les relations qu'il peut tisser avec les gens, mais aussi avec la lumière, l'air, les volumes de l'espace, etc. L'enjeu, c'est de déployer au maximum ces liens et de nous y attacher. Du coup, difficile d'appeler ça une égalité... à moins qu'il faille tout simplement considérer que guide et guidé ne font pas la même chose ?

C. L. — Oui, c'est là, sans doute, ce qui permet justement de parler d'égalité, puisque ce n'est pas un rapport de domination. Et puis, les corps sont en interaction, en dialogue. Même s'ils sont occupés à des choses différentes, tous deux sont complètement investis par la relation qui se noue entre eux.

M. L. — Mais parfois, cette relation met du temps à se fabriquer. Et il arrive qu'il faille que le guidé négocie longuement son passage vers cet état de vulnérabilité. Comme s'il fallait reparcourir toutes ces strates sociales identitaires pour que quelque chose s'« ouvre », en sorte que l'on reste coincé dans un rapport de pouvoir qui peut nous occuper plus ou moins longtemps ! Tout ce bazar est là aussi. Cette espèce d'appareil normatif, il est là.

C. L. — Réfléchissons aux résistances. Aux balades ratées. Aux échecs. Quelles sont les raisons qui ont déjà empêché que le mécanisme disruptif d'une balade ne se déclenche ?

M. L. — J'ai souvent la sensation qu'un des facteurs inhibants ou « empêcheurs » tient précisément à ce sujet libre qu'on a évoqué. Je veux dire que si on se vit comme sujet libre, au sens de « je ne dépends pas de, je ne suis pas aliéné à », comme « je suis seul et c'est moi qui fais mes choix », alors l'expérience est empêchée parce que le guide ne pourrait que tenir la place de celui qui, dominant l'autre, lui impose une chose qu'il ne veut pas vivre. Dans ce cas, la personne guidée va consacrer le temps de l'expérience à refuser ce que je lui impose, ce qui semble plutôt normal, d'ailleurs. Qui accepterait de vivre quelque chose qu'on lui impose malgré lui ? Il n'y a rien de plus sain que cette résistance, d'une certaine manière. Elle est en parfaite logique avec le modèle de celui qui pense prendre ses décisions seul, en homme libre. Dans ce type de situation, j'aurai beau faire tout ce que je peux pour dire : « Tu sais, toi aussi tu m'imposes des choses », il y a de fortes chances pour que nous restions coincés... Parce que, au final, je vais me retrouver « colorée » par l'état dans lequel est l'autre. Le parcours de mes attentions n'est jamais le même selon la personne avec laquelle je me balade. C'est peut-être l'une des raisons qui fait que répéter ce dispositif reste intéressant : cela me permet de noter comment moi aussi, je vais être affectée par la relation. Comment elle va déteindre et modifier mes impulsions. Je ne vais pas regarder les mêmes choses, je ne vais pas prendre les mêmes directions, mon rythme sera différent. Le travail, c'est de trouver comment m'accorder à l'autre, au fur et à mesure du parcours. C'est un jeu qui rend extrêmement poreux. En fait, je suis autant attachée à l'autre qu'il l'est à moi. Et je ne contrôle pas comment la relation va m'affecter ; mon travail, c'est de laisser ce phénomène se jouer, sinon l'expérience échoue.

Ça me fait penser à une balade que j'ai faite à New York. Un type qui m'a fait venir jusque chez lui parce qu'il n'avait pas le temps. Donc, je l'ai attendu devant sa maison. Il sort, me regarde et me lance un regard de séducteur – « Je te regarde et t'es déjà en train de fondre. » Il avait une posture plus ou moins virile, un torse très carré, très musculeux, type Tom Cruise... Et tout au long de la balade, il a littéralement boxé avec l'air. Il avait les avant-bras placés devant lui, en protection devant le visage, les poings serrés, et il a mimé un match de boxe sans le lâcher une seule seconde. C'était comme si le monde était en train de lui rentrer dedans. Ce qui est en fait le cas,

et qui voudrait que le monde lui arrive dessus, lui donne des coups ? C'était fou pour moi parce que je devenais la personne, et une femme de surcroît, qui lui faisait faire ça. C'était moi qui le poussais, malgré lui, dans ce monde contre lequel il lui fallait se protéger. C'était drôle, au vu du rapport de séduction qu'il avait instantanément voulu instaurer, d'être la poule qui mettait Tom Cruise dans cet état !

C. L. — Et après, tu as eu une conversation avec lui ?

« IL Y A UNE RÉFLEXIVITÉ QUI VA À TOUTE VITESSE, ET JE SUIS SANS ARRÊT SOLLICITÉ PAR TOUTES CES COUCHES QUI COMPOSENT MON EXPÉRIENCE »

M. L. — Oui, de deux heures ! Le double du temps de la balade, pour laquelle il n'avait pas le temps... Il a beaucoup insisté sur la dimension politique qu'il avait trouvée très problématique. Se « balader » pour « voir » Harlem, pour lui, c'était une forme de voyeurisme. On ne regarde pas ces endroits du monde. Alors qu'en fait, je crois que si on bascule dans ce rapport où le monde nous vient et où ce n'est pas nous qui le regardons, l'identifions, le « rangeons » selon les catégories que nous utilisons pour y circuler, alors on peut faire cette balade n'importe où. C'est la qualité du regard que tu poses qui importe. Étant donné l'état de corps dans lequel il était, on a fait de Harlem un coin du monde où la dernière chose que tu fais c'est regarder, puisque tu es occupé à t'en protéger. La deuxième chose dont il a parlé, c'était la question de l'érotisme, de comment le toucher construisait ce rapport de désir entre les corps. Il avait été surpris de cette contradiction entre la violence qu'il ressentait à l'extérieur et l'érotisme qui circulait entre nos deux corps. Pour moi, c'était très étrange parce que ce que j'ai vu, c'est un homme qui a boxé le monde pendant une heure et qui a eu l'impression de faire de la danse contact avec moi. Alors que ça n'a rien à voir : pour moi, la danse contact consiste à utiliser le transfert de poids entre les corps pour générer du mouvement. Dans la balade, il n'y a pas d'échange de poids. À aucun moment, je ne prends en charge le poids du guidé. C'est lui qui en est le responsable, c'est lui qui marche. Le travail, c'est précisément de faire en sorte d'activer les supports physiques (la peau, la sensation du corps comme volume, l'axe vertical, etc.) pour que la personne puisse trouver comment s'organiser elle-même dans cette marche. S'il faut parler de balades réussies et de balades ratées, je crois qu'un des critères de mesure est le fait qu'il n'y a pas d'échange de poids. D'ailleurs, il y a comme une sorte de suspension gravitaire, c'est un corps très peu en muscle qui avance. Parce que quelque part, le muscle, c'est le système corporel qui répond à l'intention. Alors que là, dans la balade, j'ai l'impression que le muscle n'agit pas avec des masses, ou alors des masses en retrait. Le corps se met à fonctionner plutôt à partir du système articulaire et des enveloppes, de la peau. C'est ce qui produit des interactions bizarres avec l'environnement. Il n'y a pas d'avancée musculaire vers le monde, dans la balade.

C. L. — Justement, ce serait intéressant de savoir si les gens qui font la balade ont l'impression de marcher différemment, de changer de posture et de démarche.

M. L. — Beaucoup de personnes témoignent de ça. D'une sorte de suspension gravitaire. Elles disent qu'elles se sentent glisser ou flotter. Mais c'est directement lié à ce qu'on vient de dire : l'expérience active d'autres systèmes physiques qui se retrouvent au premier plan, qu'on a beaucoup moins l'habitude d'utiliser en situation de marche dans l'espace de la ville. Cette attention à la peau, notamment. On ne traverse pas la ville en portant une attention particulière à la peau. On n'a pas le temps de faire ça. On doit aller quelque part. Vu que l'attention aux petites perceptions est un peu forcée par la disruption que l'expérience met en place, c'est la géographie de ces attentions qui se retrouve délocalisée. Parfois, elle est très haute, ce qui crée une sorte de suspension de la sensation du poids. Mais non, je ne crois pas que ça change le style de la marche ; c'est plutôt dans la posture d'ensemble qu'il faut aller chercher les modifications les plus significatives. L'attention, tout à coup, se déplace, te déplace dans des lieux et des systèmes du corps qui ne sont pas les mêmes que d'habitude.

C. L. — Et en même temps que ton schéma corporel change, tu es occupé à en observer les modifications.

M. L. — Ce qui est assez intrigant, c'est cette réflexivité directe entre le changement et la conscience qu'on en a, la façon dont l'un influence l'autre. Tu es tout le temps ballotté, transformé par les changements qui ont cours à l'extérieur. Il suffit, par exemple, de serrer fort l'épaule du guidé pour que tout se remette à fonctionner à partir du muscle ; ou bien de lâcher cette pression et de jouer de la distance entre les deux corps, en laissant le plus d'air possible entre les moments où la main se pose, et c'est alors la peau qui redevient le centre de l'attention. Comme si tu pouvais invoquer un système par les différentes qualités de toucher. Ces touchers, ils « arrivent » en fonction des espaces dans lesquels on se retrouve, des situations qu'on rencontre. C'est comme si on incorporait des qualités, des dynamiques présentes à l'extérieur : ça « passe dans la main » et ça redessine quelque chose sur le corps du guidé.

C. L. — À mon avis, il y a là quelque chose qui te permettrait de penser le nœud de réidentification qui passe par cette reconfiguration du schéma corporel, à un niveau que Rancière ne pense pas du tout, c'est-à-dire vraiment au niveau du corps. Chez Rancière, le moment où des relations de pure égalité se produisent entre les gens est très intéressant : à un moment, un événement crée du politique, les gens ne se positionnent plus les uns par rapport aux autres à travers des identités assignées ou des corps identifiés et figés socialement. Tout à coup, une présupposition d'égalité crée une forme de pratique politique nouvelle. Sauf que, quand Rancière parle de *désidentification*, on ne sait pas vraiment ce que c'est. On ne sait pas vraiment comment ça se produit, ce que ça met en jeu dans les corps, notamment. Alors que ce qui est intéressant, dans la balade, c'est qu'elle permet de décrire comment ça se produit, ou comment et pourquoi ça peut échouer. C'est quand même une chose politique, la marche comme prise d'espace, comme prise de pouvoir dans l'espace public. C'est être là dans l'espace public et se donner à voir. Dans la balade, on se donne à voir d'une manière différente.

M. L. — Mais ce qui nous rend visibles, ce n'est pas qu'on marche, c'est que le déplacement qui s'opère est original : on rentre dans des espaces dans lesquels on ne rentre pas d'habitude ; on remet en jeu

la distribution habituelle des espaces fermés, ouverts, publics, privés.

C. L. — On s'autorise à entrer dans des lieux où on n'irait pas spontanément, et on a l'impression d'être protégé par le dispositif. Je crois qu'il faut insister sur ce premier paramètre qui fait que l'expérience produit une autre géographie perceptible. Ce n'est pas simplement une marche dans les espaces publics, c'est une marche qui, en faisant effraction dans le privé, refuse la partition public / privé, et ainsi ouvre une brèche (une autre...) dans cette partition normée des espaces.

M. L. — Oui, mais je ne lis jamais l'espace comme étant public ou privé. Je ne suis jamais dans une intention subversive qui n'aurait de sens qu'à braver une interdiction.

C. L. — La subversion ne réside pas forcément dans un acte, mais dans l'effet d'une pratique.

M. L. — C'est une question d'échelle : ce n'est pas une marche « politique » au sens traditionnel du terme, où tu sors marcher pour occuper l'espace public et le marquer de ta présence. Là, on ramène l'attention à une échelle microscopique où, encore une fois, l'intention n'est jamais d'« être vu ».

C. L. — Ça travaille quand même la question de la visibilité - d'où l'intérêt que ça se passe dans la ville. Le fait qu'il y ait des visages, qu'il y ait « les autres » change complètement la portée de la balade.

M. L. — Il en va de même pour le guidé, qui est lui-même vu. « Je suis vu en train de voir, et je suis vu dans cet état », c'est vraiment quelque chose qui revient souvent dans les témoignages.

C. L. — Qu'est-ce qui est mis en jeu, qui fait qu'on va plus ou moins facilement se livrer à cette expérience ? J'ai l'impression qu'il y a un rapport avec ce que Bourdieu appelle l'éthos, soit la manière dont nos corps sont le produit d'une trajectoire sociale, comment les corps sont marqués par une position sociale et par tout ce qui s'est stratifié dans l'apprentissage de certaines pratiques. En fonction des différents éthos qui sont distribués socialement, tu n'as pas la même facilité à te laisser vivre tranquillement cette brèche perceptible. Parce que l'éthos produit des manières très différentes de percevoir le monde, il rigidifie beaucoup ton schéma corporel.

M. L. — Oui, mais le sentir est tout le temps pris dans cet éthos. Je me méfie de cette opinion commune selon laquelle il faudrait revenir aux sensations pour se « libérer » de l'emprise de nos habitudes, le corps étant le lieu de l'origine, de la « vraie » nature du sujet, de son « *deep self* » authentique et libre. Pour moi, il ne s'agit pas de chercher cet être naturel et de le remettre au monde, tout simplement parce que je crois que cet être naturel-là n'existe pas. À l'inverse, ce qui me semble intéressant, c'est que cet éthos peut être perturbé et modifiable. Ce n'est pas tant la chose elle-même qui change, mais le fait qu'elle est, tout à coup, mise en relation avec d'autres, dans un autre ordre, ce qui compose une nouvelle chaîne d'associations. C'est précisément au moment où ce déplacement de plans et d'ordres a lieu que tu peux éprouver un monde légèrement autre et que tu peux t'éprouver, toi, pris dans ce monde légèrement autre.

C. L. — C'est bien de se dire qu'il ne s'agit pas d'une quête d'authenticité, mais je crois quand même que l'expérience revêt un caractère émancipateur, au sens où elle serait créatrice de puissance. Je pense à Spinoza, qui dit qu'on est toujours affecté par le monde, traversé par des passions, mais que le fait d'être passif ne veut pas dire

qu'on ne peut pas déployer notre puissance. Il y a donc des affects qui nous permettent d'augmenter notre puissance d'être et d'agir. Et cette production de puissance est déjà une forme de liberté, dès lors que je me déploie dans le monde sans être complètement sclérosé ; je deviens cause agissante de ce qui m'advient.

M. L. — Mais je me déploie, pris dans ces affects ?

C. L. — Oui ! mais parce qu'on ne peut pas arrêter d'être du désir. On ne peut pas se dire : « Bon O.K., il y a du désir mais là, je décide de ne plus être du désir. » Tu ne peux pas décider de ne plus être affecté par le monde. Comment composer avec une telle impossibilité ? Tu cherches les situations qui te permettent de déployer ta puissance et, de fait, je crois que la balade te permet d'y parvenir, et pas de manière nécessaire. Enfin, ce n'est pas non plus une recette pour déployer de la puissance d'agir !

M. L. — Ce que l'art ne peut jamais être... une recette, un mode d'emploi pour déployer de la puissance...

C. L. — D'accord, mais si on met de côté la question du mode d'emploi, force est de constater que pour un certain nombre de personnes, ça produit de la joie. Au sens, cette fois, d'un déploiement de puissance.

M. L. — L'attention du guide comme du guidé consisterait alors à remarquer ce qui compose la situation dans laquelle il est pris et à inventer des manières d'y répondre. En commençant par le flux de l'expérience. C'est notamment parce que tu portes attention à ce qui bloque que tu peux te repositionner à l'intérieur de la situation et, potentiellement, relancer l'expérience. Si tu n'es pas engagé dans cette observation consciente, il n'y a pas des masses de déblocages possibles. Et alors, tu finis par simplement répéter les schémas qui sont déjà en place, quitte à ce qu'ils produisent des effets « toxiques ». Le terme est peut-être un peu fort, mais si on reprend l'exemple de la balade à Harlem, on peut dire qu'un ensemble de paramètres ont eu un effet toxique sur l'expérience qui, de fait, n'a pu être menée à bien.

Pour en revenir au concept d'*attachement*, j'ai quand même l'impression qu'il y en a des bons et des mauvais. Je veux dire que certains de ces attachements sont profondément anxiogènes et inhibants, et ce n'est pas parce que « je suis attachée », et que l'autodéfinition est une fiction dont il faut se débarrasser que je ne peux pas « me détacher » des liens qui inhibent mon cours d'action pour en choisir d'autres.

C. L. — Peut-être y a-t-il effet toxique quand ces attachements ne sont pas égaux.

M. L. — Cela nécessite de porter attention à ce que les choses te font.

C. L. — On revient à l'idée classique d'une réflexivité, d'une connaissance qui produit de la liberté, mais ce qui est intéressant, dans la balade, c'est que la connaissance ne passe pas par l'objectivation. C'est une forme de réflexivité complètement immanente à mon corps. Comme si l'expérience produisait aussi une réflexivité incorporée, c'est-à-dire une autre manière de percevoir mon corps en situation. Je suis dans le flux de l'expérience, je suis dans une image qui me saisit du monde extérieur et, parfois, je suis aussi dans une image qui resurgit. Il y a une réflexivité qui va à toute vitesse, et je suis sans arrêt sollicité par toutes ces couches qui composent mon expérience. Peut-être que l'attention, c'est ce mouvement qui circule à une vitesse incroyable entre toutes ces strates.

M. L. — C'est peut-être là qu'on pourrait parler de *performativité* : ce qui fait qu'on

se voit dans l'image. Tu fais toi-même irruption dedans, tu te saisis dedans.

C. L. — C'est là qu'il faudrait creuser la question de l'imagination. Ça libère des images, projetées sur l'espace de la ville qui crée une sorte de fiction. « Tu te fais un film », ton propre film de la situation : on accède soudain à un regard cinématographique.

M. L. — Comme si tu avais en main tout un appareillage pour produire un autre montage à partir de ce qui est là. Tu peux en modifier l'ordre, en proposer une autre composition. Ce n'est plus un ordre donné pour acquis mais quelque chose qui pourrait être mis en mouvement. À partir de là, tu reconstruis une réalité qui devient ton monde, « le » monde. Et on se fout que ce monde soit factice, au sens où il est le fruit de cette juxtaposition entre les images du monde et tes images. La question serait plutôt de savoir si ça fait monde. Si ça tient. La balade propose, en quelque sorte, de cofabriquer ce monde, de le « négocier » pour qu'il tienne. Et on est sacrément mobilisé dans cette tentative de le faire tenir, même si on sait qu'il ne tiendra qu'une heure et que « ce n'est qu'un jeu ». Peut-être est-ce là qu'il est question de *commun*. Quand ce monde tient, c'est comme si on savait à quoi on était en train de jouer. On sait « où » on a atterri, de quoi est fait cet espace recomposé, comment il fonctionne, sans avoir eu besoin d'en parler. C'est juste que l'expérience a l'air de produire l'illusion que, pendant un temps plus ou moins long, on a basculé, ensemble, ailleurs. Ce sont souvent des ailleurs complètement différents, entre le guide et le guidé. Ils n'ont pas besoin de tomber d'accord sur la forme qu'a ce monde, qui peut être très hétérogène. La seule question qui sous-tend l'expérience en continu, c'est : « Comment avance-t-on là-dedans ? »

C. L. — Est ce que ton projet aux Labos est lié à ce que nous venons d'évoquer ?

M. L. — Depuis un certain temps, je me dis que ce serait bien d'écrire sur tout ce qui se passe dans cette expérience de la balade. Pas pour la documenter, mais pour raconter de quoi elle retourne. L'idée serait d'écrire un livre sur tout ce que nous venons d'évoquer, à partir des conversations que j'ai eues et que j'ai encore avec les personnes qui ont vécu l'expérience, et avec les guides qui la réalisent. Pour mettre en partage ce que l'expérience produit et observer quelles formes de savoir émergent de ce type de pratique. Actuellement, j'archive les conversations, les retranscris et réfléchis à la question de savoir dans quelle mesure mes hypothèses de lecture se retrouvent dans ce que les personnes racontent. J'aimerais parvenir à une sorte de récit polyphonique, un système de résonance orchestré par ces questions que nous venons d'évoquer. Comment qualifier le tiers espace produit par la balade ? Quel est ce corps sans cesse invoqué ? De quelle nature cette attention dont nous avons parlé est-elle ?

Pendant ce temps, des balades vont continuer à se faire, en continu, le temps de la résidence, histoire de maintenir cette pratique vivante, mais aussi pour enrichir certaines hypothèses (l'idée serait d'inviter des personnes qui ont, de par leur pratique, développé des modes d'attention spécifiques, et que l'on puisse observer ensemble ce qu'elles voient dans la balade). Il y a quelque chose de l'ordre d'un cycle continu entre l'écriture et l'expérience de la balade. Il faut que, sans cesse, l'une réinforme l'autre. Je crois qu'il faut veiller à donner une part égale à ces deux matériaux. Pour que la pratique ne se fige pas et que je ne me mette pas à parler « loin d'elle ».

L'une de mes activités, aux Laboratoires d'Aubervilliers, consiste à décrire les outils activés par les différents participants et

ceux qui s'inventent pour se préparer à ce type d'expérience, pour s'échauffer, en quelque sorte. J'essaie de décrire comment on « chauffe » l'attention. Quel type de gymnastique on fait. Ça veut dire quoi, équiper le corps d'attentions ? Pour répondre à ces questions, très concrètement, je fais des va-et-vient entre des temps où je suis « dans » l'espace du studio, à « m'échauffer », et des temps où je m'assois devant l'ordinateur pour décrire ce que je fais. J'utilise beaucoup ma voix quand je pratique, je nomme les tâches qui constituent ce qu'on pourrait appeler une *partition*. Je le fais quand on pratique à plusieurs mais aussi quand je suis seule dans le studio, ce qui me permet de noter précisément où est localisée mon attention et comment ce que je dis vient modifier ce que je fais. Tous les jours, le parcours des attentions est différent, mais il se joue dans des formes de jeu qui se stabilisent au fur et à mesure de la répétition. Plus le jeu est précis, plus on peut constater comment s'opère la variation. Je pense beaucoup à cette phrase de Lisa Nelson (chorégraphe américaine dont le travail constitue la pierre de touche de ce que j'essaie de faire, je crois) qui dit : « Je ne pense pas à la danse comme une chose publique. Au sens de "pratiquer pour la représentation". » Pour elle, c'est un médium qui permet d'interroger certains phénomènes. Elle utilise la danse, le mouvement pour observer ces phénomènes, et c'est quand elle est arrivée à rassembler des « données » assez intéressantes qu'elle trouve des moyens de les mettre en partage, mais ça n'est pas dans l'intention de montrer une danse qu'elle danse. Elle se considère elle-même comme le laboratoire de son attention.

Aussi, l'un des éléments de ce livre serait la retranscription de séances de pratiques, d'exercices et d'échauffements que nous faisons avec les guides avant de proposer les balades à d'autres, tout interroger notamment les stratégies développées pour mener ces expériences. L'idée serait de confronter la parole des guidés et celles des guides pour observer comment l'expérience est tissée par les deux activités.

Une dernière chose que j'aimerais faire pendant ce temps de résidence serait de mettre en place un nouveau dispositif. Ce qui permettrait, non pas de recycler les effets de la balade, mais de les réinjecter directement dans une autre forme, une autre expérience. J'ai l'impression que le livre peut être un réservoir de questions qu'il va falloir « incorporer » directement pour ne pas tomber dans le piège du commentaire sur ma pratique. Et j'aimerais que ce travail de digestion et de formalisation puisse se faire à travers une forme qui n'est pas encore définie. Qu'il me permette de mettre en parallèle l'écriture avec l'instauration de ses propres conditions pour qu'une nouvelle expérience émerge. Pour le moment, et c'est encore très flou, l'idée serait de renouveler le système des invitations mais, cette fois, il s'agirait de proposer aux personnes invitées de venir s'allonger dans le studio. Le travail consisterait à tisser le même type d'espace que celui qui se produit dans la balade, mais sans que l'on sorte dans la ville. Un espace qui se fabriquerait seulement par la médiation du toucher et d'un récit d'espace. Pour le moment, j'en suis là : essayer d'imaginer ce que pourrait être l'expérience d'une ville, allongé.

Cécile Dupin
(infirmière),
Cécile Lavergne
(philosophe)
Aubervilliers,
automne 2013

CONVERSATION APRÈS UNE BALADE ENTRE CAMILLA MARAMBIO ET MYRIAM LEFKOWITZ

Camilla Marambio. — Ça a touché un endroit en moi qui éveillait le souvenir d'autres espaces. Des espaces très solitaires. Des espaces d'incertitude.

Myriam Lefkowitz. — Cet effet était-il produit par un élément particulier de la balade ?

C. M. — Non, ce n'était rien en particulier. C'était intéressant, parce que j'ai passé beaucoup de temps, au cours des deux dernières années, à entrer et sortir de blocs opératoires. En général, avant de te faire opérer, tu es couchée sur un lit, on te met dans une de ces antichambres très inconfortables, avec rien dedans. Rien ! Il y a la place pour ton lit d'hôpital et tu vois un rideau qui te sépare du reste du bâtiment. Tu ne sais pas où tu es dans l'hôpital parce qu'on t'a fait tourner et tourner encore sur ce lit, monter et descendre dans des ascenseurs. Alors tu perds le sens de l'orientation. Et tu sais qu'on va t'endormir. C'est un moment très étrange. En général, dans cette pièce, on te fait aussi signer des papiers qui disent qu'ils ne sont pas responsables si tu meurs. À cause des risques liés aux opérations et à toutes les procédures. Dans certains cas, ils se mettent aussi à te raconter des scénarios possibles sur ce qui pourrait se passer à ton réveil. Donc, cet espace m'était revenu et c'était bizarre parce que... ça m'est revenu et... je me sentais seule mais, parce que nous nous touchions toi et moi, je pensais : « Ne m'abandonne pas ! Ne t'en va pas ! » Et c'était vraiment bien parce que ça bouge tout le temps, d'une certaine manière. Ça va ailleurs. Dieu merci, ça bouge !

M. L. — C'est fort, non ? à quel point un autre stimulus peut te faire bouger, te faire quitter le lieu où tu étais à l'instant. Je veux dire, dans une sorte d'espace mental. Ça se déplace tout le temps.

C. M. — Oui. Et je me suis sentie très calme, même pendant ces moments intenses où je me sentais seule, ça n'avait rien à voir avec... Ça touchait une sorte d'espace intérieur. Ça aiguise ton attention, ta concentration, mais j'étais surprise de voir à quelle vitesse cette confiance dont je te parle se transformait même en distraction, parfois. Tu penses que tu ne vas pas être distraite parce que tu es dans une espèce de mode de survie, mais pas du tout ! Des fois, je me disais : « Oh, il faudrait que je dise ça à cette personne... » Et la quantité de gens qui m'ont pour ainsi dire accompagnée dans cette balade ! C'est peut-être bizarre à dire... Soit parce que je les ai invoquées, soit parce qu'elles sont apparues dans ce flot d'émotions et d'images statiques, c'était assez étourdissant. Ce qui tranche fort avec ce sentiment de solitude ou d'intériorité. J'en ai même conclu, hâtivement peut-être, que l'idée que l'on se fait du sujet, du *soi* est vraiment ridicule ! Je veux dire que tous ces gens qui m'ont parlé aujourd'hui, ici à Paris, *sont moi* eux aussi. Bien sûr, je pourrais dire que c'est plus une histoire

de désir : j'ai pensé à des gens que je désire ou qui me manquent - mais je trouve ça trop rationnel. C'était plutôt que nos corps sont de nombreux corps.

M. L. — Et de nombreux espaces.

C. M. — Oui.

M. L. — Tu contiens tellement de monde ! Il y a foule, là-dedans.

C. M. — Une foule compacte ! Le corps est un réceptacle. L'idée persistante selon laquelle il faudrait conquérir l'autre ou bien s'en protéger est une fiction vraiment étrange. Chaque journée est une construction et certains moments de la journée, ou certaines expériences particulières (comme celle de cette balade), nous rappellent ce corps particulier qui est bien plus complexe.

M. L. — Il y a ce mot, *devenirs* : quand je fais cette balade, je sens combien de devenir tu peux contenir.

C. M. — Oui, c'est fou ! Pendant la balade, je pouvais presque « voir » les différentes parties et comment elles se séparent et s'assemblent. C'est très plaisant de saisir l'occasion, avec ces formes d'expérience, de ne pas remettre ces *autres qui sont toi* à la même place. Quand quelqu'un apparaît et que c'est quelqu'un qui nous manque, on développe toutes sortes de mécanismes pour ranger cette personne dans un endroit précis, surtout si on est occupé et qu'on ne veut pas avoir mal. Parfois, on lui donne de la place et ça danse et le manque fait : « Aaah » et on pleure ou on appelle la personne ou bien l'on fait autre chose que l'on a l'habitude de faire, stimulé par ce manque. Mais pendant cette balade, comme tout bougeait à l'intérieur comme à l'extérieur, c'est comme si les espaces dans lesquels j'ai l'habitude de mettre ces gens avaient cessé d'exister, et c'était bien. C'était une espèce de soulagement.

M. L. — C'est de l'air.

C. M. — Exactement.

M. L. — Quelqu'un a parlé de *tiroirs*. Il se représentait la mémoire comme une commode. Il disait que l'expérience ouvre les différents tiroirs, les uns après les autres. Arrive une grande bourrasque, et tout ce que les tiroirs contiennent se met à bouger dans tous les sens, les choses changent de place et un autre ordre apparaît. D'autant plus qu'il y a aussi cet état perceptif légèrement modifié qui te fait associer les choses d'une autre manière, de sorte que ce qui apparaît ne peut pas retourner à la même place. Je pense que c'est très proche de l'état de rêve. Les choses se composent d'une manière que tu ne peux pas décider rationnellement. C'est un processus de montage - mais un processus de montage qui change constamment.

C. M. — Je pense que si davantage de monde faisait ce type d'expérience, ça pourrait développer une sorte d'empathie pour les gens qui vivent dans l'ambiguïté et qui ont besoin d'être compris de ce point de vue, et il y en a tellement. Les immigrants sont constamment dans l'ambiguïté concernant leur statut, la sexualité de tout le monde est une ambiguïté. C'est fou que l'on ait construit un monde sur des choses statiques et stables alors qu'en fait, tout le monde traverse quelque chose de très différent sur le plan affectif. C'est comme si on avait créé une existence matérielle, une existence structurelle qui ignore ce mouvement. Alors que tout est en mouvement.

Myriam Lefkowitz
(artiste),
Camille Marambio
(commissaire
d'exposition)
Paris, été 2013

CONVERSATION APRÈS UNE BALADE ENTRE CÉCILE DUPIN ET FRANÇOIS SARDI

François Sardi. — Est-ce qu'il y a un moment dans la balade qui était particulièrement saillant pour toi ?

Cécile Dupin. — L'église. J'ai cru que c'était un coup monté, que ce n'était pas vrai. Que tu avais la musique dans ton blouson. Et que c'était une porte d'immeuble. Après, j'ai reconnu la résonance qu'il n'y a que dans ce genre d'endroit. J'ai cru qu'on allait s'asseoir, prier. Et le prêtre qui a dit quelque chose comme : « Voilà pour les malades. » J'ai eu l'impression qu'il s'adressait à nous, à moi. Et le fait de traverser toute l'église avec la sensation que les gens nous regardaient et cette sortie, comme des voleurs, de l'autre côté. J'étais mal et triste. Je crois que je pleurais en sortant.

C'était trop. Trop joué peut-être ? Et en même temps vachement vrai. C'est difficile de se défaire du fait que c'est la vraie vie. Quelque chose était trop, alors j'ai cru que c'était faux. Ça ne pouvait pas être vrai. Comme le bruit des oiseaux. Je ne savais pas, tu vois, s'il y avait vraiment des oiseaux ou pas. Ça aurait pu être un pur artefact, ces oiseaux, une construction. Ah, ça revient, là, petit à petit.

F. S. — Quoi ? Qu'est-ce qui revient ?

C. D. — Le normal. Il revient. Ça met un peu de temps à revenir.

F. S. — Ou étais-tu pendant la balade ?

C. D. — Où j'étais ? Je ne saurais pas te dire. C'est comme une aiguille sur laquelle tu marches. T'as le ciel. Le ciel ? C'est pas le ciel, c'est le sol. T'as le sol qui se dérobe à droite à gauche. Ça glisse, ça glisse et toi tu marches. Et si tu marches, ça va. Et puis derrière toi, ça se défait, ça se défait. C'est comme s'il n'y avait pas de souvenir de derrière. Il n'y a que maintenant et le pas que tu fais. Des fois tu es bien, tu es juste bien, tu ne sais pas pourquoi, et puis des fois... tu es entre deux, tu trembles. Les images sont comme rajoutées. Mais tu ne te fais pas de représentation d'un tout. C'est juste des images. Comme si on les avait mises dans ton cerveau. *Clac, clac,*

clac. Il n'y a pas de fil. Pas d'unité entre tes pieds et ce que tu vois. Il y a un truc qui est séparé. Pourtant on est bien, là. Mais pour pouvoir poser ce regard-là, il faut qu'il y ait une déviance, une dissonance quelque part. Le fait de fermer les yeux produit comme une glissade. Et on y est bien, dans cette glissade. C'est étonnant comme on y est bien. T'as eu peur, toi ?

F. S. — Moi ? Non.

Myriam Lefkowitz
(artiste),
François Sardi
(compositeur)
Paris, printemps 2013

CONVERSATION ENTRE BEN EVANS (GUIDE) ET MYRIAM LEFKOWITZ

Myriam Lefkowitz. — Peux-tu revenir sur cette force centripète que tu as ressentie pendant la balade, en tant que guide ?

Ben Evans. — Je ne sais pas, c'est comme si chaque chose m'avait semblé la chose la plus importante. Comme s'il n'y avait rien eu d'autre. Comme si tous les regards avaient été braqués sur moi, comme si le monde entier m'avait regardé, qu'il avait été là pour moi. Je me souviens avoir pensé : « Ce son-là est là pour moi ! » J'ai repensé à cet atelier auquel j'avais participé dans l'État de New York. Un atelier dingue, qui nous occupait nuit et jour. Le type qui guidait le *workshop* nous a emmenés dehors alors que ça faisait peut-être un mois qu'on était plongés intensément dans une pratique. Ton corps bascule dans un état de grande vulnérabilité, une sorte d'autre niveau, d'autre plan. On est sortis, dans une espèce de parc de campus, et on a regardé l'espace. Il nous guidait par la parole, il disait : « Je veux juste que vous imaginiez que tout ce que vous voyez fait partie d'une vaste installation. Une installation faite pour vous, de sorte que chaque personne qui passe est comme un figurant et que vous, vous, regardez un spectacle. » Je me souviens que ça m'a vraiment époustoufflé, à l'époque. Cet état de vulnérabilité, on peut le vivre comme une puissance, n'est-ce pas ?

M. L. — Je crois, oui !

B. E. — La puissance est renforcée, dans ces états de vulnérabilité. Peut-être parce qu'on compense de façon excessive. Parce que c'est justement ce qui est si difficile, dans la balade : aller avec la vulnérabilité. Quelqu'un est là mais, parfois, tu vois que ça n'a aucune importance d'être celui qui est là. Je veux dire, O.K., je vais marcher avec cette personne pendant une heure. Mais elle m'aspire autant que

je l'aspire. Deux genres de forces différentes sont à l'œuvre. Celle avec les yeux ouverts et celle avec les yeux fermés. Je pense à cette chose que dit Deborah Hay : « *getting what you need* », avoir ce dont tu as besoin ». Il y a cette réception du monde et en même temps, le travail de composition de la balade qui demande réellement de la force. C'est presque comme être le partenaire idéal.

M. L. — Oui, c'est peut-être pour ça que les gens comparent ça à l'amour. Tu sais, un état de vulnérabilité qu'on accepte et à travers lequel on se tourne vers le monde, au lieu de rester coincé dans son propre petit monde intime, à se regarder dans le blanc des yeux. Ça apporte de l'air entre les deux personnes, tellement d'air que l'expérience t'empêche de céder à la tentation de tomber sur l'autre. Tu ne peux pas fixer ton regard, tu vas d'une chose à une autre tout le temps.

B. E. — Alors ce n'est pas de l'amour !

M. L. — Non, je ne pense pas que ce soit de l'amour.

B. E. — Il y a deux sortes de vulnérabilités, qui se servent l'une l'autre : au fur et à mesure que tu deviens vulnérable, tu donnes du pouvoir à quelqu'un d'autre. Alors le guide doit tout le temps retenir ce pouvoir, pas pour être lui-même plus puissant mais pour générer de la force – pas « sa » force, mais une force qui se coconstruit. Si je prends le pouvoir, j'interromps ce processus et il n'y a pas de balade.

M. L. — C'est peut-être une question de *tuning*¹ (tu connais ce terme que Lisa Nelson emploie tout le temps ?) avec les changements de l'environnement. Si tu es touché par une fréquence qui émane de quelqu'un et de l'environnement,

ça modifie quelque chose de ta propre constitution. Toutes les choses avec lesquelles tu es en relation transforment ta propre organisation, en tant que guide.

B. E. — Oui ! Et je me demande ce que peut signifier « *out of tune*² ». On ne peut pas être dans cet état tout le temps. Ce n'est pas possible. Tu sais ce que ça veut dire toi, être « *out of tune* » ?

M. L. — Oui, c'est peut-être précisément quand tu es « déphasé » que tu te recomposes... Peut-être que tu ne t'en rends pas compte. C'est comme ces moments de microréveil, quand on n'est pas complètement endormi. Il y a des instants pendant lesquels tu dois te réajuster : quand il y a des escaliers, par exemple, tu dois te réveiller, l'environnement t'oblige à te réveiller. Les choses se passent, mais pas au même niveau. Et puis, tu n'as rien à faire, pendant cette balade !

B. E. — Effectivement, il n'y a rien à faire ! Je parle de ça dans mon solo. Tu sais, la façon dont Alva Noë³ envisage la perception. Je vais de Noë à Deborah. Et Deborah Hay⁴ dirait : « Je n'ai rien à faire. »

M. L. — Oui.

B. E. — Il n'y a rien à produire. Mais Noë dirait : « Si tu perçois, alors tu fais quelque chose. »

M. L. — Mais c'est peut-être une manière *out of tune* de faire quelque chose ? Si jamais cela peut avoir un sens... une forme de faire où aucune intention n'est engagée, où il n'y a pas de plan, pas de projet. C'est peut-être là le glissement. C'est un déplacement dans la manière de faire – mais je suis d'accord avec Noë sur l'idée que tu fais quelque chose.

B. E. — Le guide développe tellement de stratégies, dans cette forme *out of tune* d'activité. Parce que, clairement, si tu n'as pas de stratégie, tu passes sur un mode *over-tuned*. Il y a tellement d'informations qui t'arrivent de toutes parts ! Et on en vient à cette idée de la distance entre les deux personnes ! Je me suis senti très soutenu par cette distance. C'est notre manière de réguler, de revenir aux outils pour garantir la forme de la situation. C'est comme se demander en permanence : « Quelles sont les conditions qui contiennent la forme ? » Pour que la dérive ne devienne pas trop vague. Une dérive vague...

Myriam Lefkowitz
(artiste),
Ben Evans
(artiste performeur)
Entre Paris
et Barcelone,
été 2013

1 Mise au point, ajustement, synchronisation (NdT).

2 Désaccordé, déphasé (NdT).

3 Alva Noë est professeur de philosophie à l'université de Berkeley, Californie. L'objet principal de son travail est la perception.

4 Deborah Haye est une chorégraphe américaine issue du courant de la *postmodern dance*.

CONVERSATION

APRÈS UNE BALADE

Ingrid Amaro. — C'est comme une espèce de ville parallèle. C'est un univers, à côté de la ville.

Myriam Lefkowitz. — Tu veux dire que tu n'étais pas dans cette ville ?

I. A. — Ah non.

M. L. — Et tu sais où tu étais ?

I. A. — Je ne sais pas, non. Enfin, attends. Il y a eu plusieurs étapes. Au début, c'était comme si je marchais dans le ciel. Vraiment. Ça peut paraître un peu bête. Mais c'était vraiment comme si j'étais suspendue. Je marchais suspendue. Ensuite, j'ai essayé de lâcher cette image parce que c'était comme me créer un univers qui devenait trop présent.

M. L. — En même temps, je ne sais pas si c'est un univers qui existe tant que ça ! Je veux dire, on ne marche pas encore suspendus...

I. A. — Non, c'est vrai, mais c'est un type de fiction très présent quand même, dans les films par exemple, l'idée de marcher dans les nuages.

ENTRE INGRID AMARO

M. L. — Est-ce que tu saurais identifier la sensation physique qui produisait cet effet de suspension ?

I. A. — Non, pas précisément. À part que j'ai eu l'impression que mes sens se développaient de plus en plus, qu'ils gonflaient. Ce qui fait que je marchais dans un espace sans limites. Plus les récepteurs se développaient, plus l'espace augmentait. Alors que quand tu marches dans la ville, les espaces sont très délimités. Tu passes par des trottoirs, des rues, des portes qui s'ouvrent, qui se ferment, par de l'architecture « à la verticale ». Dans cette expérience, il n'y avait plus rien de ça. Tout était possible, comme si la carte prédéfinie de l'espace avait sauté. On pouvait marcher partout. Sans conscience de ces limites qui caractérisent notre rapport à l'espace urbain, d'habitude. Là, il n'y a que les sons qui auraient pu constituer une limite – mais finalement, on les traverse. Ils deviennent des volumes à travers lesquels on passe. À aucun moment je n'ai eu la perception d'une frontière. Et après, il y a ces flashes. Ces instants de la ville qui sont choisis, montrés, ils te rapportent à la « vraie » vie, à la ville, à la vie des gens. Ces instants qui te ramènent sur terre, en quelque sorte. Et c'est incroyable : tu es sur terre et tu peux avoir ces sensations extraordinaires (extra-terrestres). Alors que non, tu es « là ».

Au final, on a accès à un univers immense les yeux fermés, tandis que quand les yeux s'ouvrent, ils se focalisent exclusivement sur un point. Et ce que tu vois est très petit. Au contraire, l'espace que l'on imagine, les yeux fermés, est sans bords. Il y a un jeu d'échelle, entre ces deux dimensions, qui est assez fou.

M. L. — Et ça va vite, non ? Entre le moment où ça se réduit et le moment où ça s'étend ? On peut basculer d'une échelle à l'autre en une seconde. J'ai souvent la sensation qu'il y a quasiment une absence de délai entre les deux échelles, que je perçois l'immense et le minuscule simultanément.

I. A. — Sans oublier que le contact concourt aussi, à mon avis, à provoquer cet effet d'immensité. Parce qu'on ne pense jamais à se rapprocher – des visages, des murs. La ville n'est plus cet espace frontière qu'on a l'habitude d'appréhender, mais une zone possible de contacts. Tout se passe comme si je pouvais être touchée par la porte. Tout devient matières, textures vivantes qui me touchent.

Myriam Lefkowitz
(artiste),
Ingrid Amaro
(coordinatrice
de *La Semeuse*)
Aubervilliers,
automne 2013

ET

MYRIAM LEFKOWITZ