

## Introduction

L'exercice qui suit a deux buts. D'abord de rassembler un matériau explorant l'investissement du jardin en milieu urbain par des artistes et par des organisations culturelles. Ensuite d'analyser cet investissement pour mieux comprendre certaines gênes que nous avons pu éprouver personnellement. Au centre du matériau se trouve notre découverte d'un jardin partagé, le 56, dans le quartier de St-Blaise, 20<sup>ème</sup> arrondissement, à Paris, à l'occasion d'une double présentation : Celle de l'artiste Marietia Potrc et celle d'une « lecture vivante »<sup>1</sup> par les utilisateurs<sup>2</sup> du jardin.

Le 56 a été réalisé par aaa (atelier d'architecture autogéré), un collectif d'architectes basé à Paris, ensemble avec des volontaires et des habitants du quartier. Il s'agit d'une commande de la ville de Paris, plus précisément de la Délégation à la politique de la ville et de l'intégration (DPVI), en même temps qu'est lancé le GPRU<sup>3</sup>. Notre intérêt pour cet objet est justement qu'il rassemble en un dispositif un projet avec une préoccupation politique, une dimension participative et une revendication culturelle. Le 56 serait un artefact à la croisée « de la politique des villes et politique de l'environnement: deux énormes sources de mise en place de dispositifs pour donner de la voix à des positions, des existences minoritaires »<sup>4</sup>.

Historiquement le lien entre communauté et jardin est bien établi<sup>5</sup>. Mais dans le cas du 56, il est très distendu, parce que pris dans d'autres tensions, avec la ville, le politique et l'artistique. Où éprouvons-nous ces différentes tensions ? Le rassemblement des matériaux en relation avec le 56 va déjà témoigner de la tension par leur hétérogénéité. Si ce n'était qu'un jardin partagé, nous n'aurions aucune gêne. Mais le 56 ne se présente pas uniquement comme tel. Il est *plus*, ce qui exige *plus* de son public.

L'analyse de ce matériau se fera au travers des outils présentés au cours du séminaire « Sociologie pragmatique de la politique et de la morale » pour saisir et comprendre des tensions ressenties, créées par des chevauchements de différents régimes d'engagements exigés et/ou soutenus par le dispositif du 56. Le 56 n'est pas un dispositif isolé, il est au contraire inscrit dans un champ d'activités que nous rassemblerons pour le moment sous l'appellation « art interventionniste ». Dans ce champ notre-exercice s'étendra à d'autres matériaux et sera formulé de la manière suivante: le cheminement entre ces matériaux doit éclairer les ressemblances et les différences entre l'incongruité requise pour le geste critique, et l'incongruité requises pour le geste artistique.

Le mot « incongruité » convient le mieux à qualifier l'exigence posée par le geste. Par exemple par

---

<sup>1</sup>C'est ainsi qu'ils ont nommés une lecture publique à quatre voix d'un texte publié deux ans auparavant sur le 56

<sup>2</sup> C'est ainsi qu'ils se nomment eux-mêmes dans le dépliant de présentation. Nous verrons dans le cours du cheminement d'autres noms possibles

<sup>3</sup> Grand Plan de Renouveau Urbain: un projet de la ville de Paris pour onze quartiers intra-muros, la plupart situé le long des nouvelles lignes de tramway.

<sup>4</sup> Notes de séminaires, 13.12.10

<sup>5</sup> Topalov, « jardin » dans *L'aventure des mots de la ville*, Laffont

rapport à « ouverture » qui est trop positif, idéologiquement déjà chargé quant à la valeur du geste. « Incongruité » dit une forme d'étrangeté, ou de discontinuité provoquée par le geste, mais sans que celle-ci soit qualifiée de manière à gêner notre enquête.

Nous voulons par l'analyse qui suit chaque objet, avoir une approche prudente pour recueillir ces tensions et ces ressemblances. Nous irons le plus lentement possible pour ne pas écraser les engagements les plus fins.

## Rentrer dans l'intervention



Illustration 1: installation pour le LUP 23 au 56

Nous arrivons au 56 peu avant l'heure annoncée de la présentation de Marietia Potrc dans le cadre d'un LUP<sup>6</sup>. Il y a des personnes debout avec des sacs à dos qui regardent, soit le jardin, soit des autres personnes, sans sac à dos, en train d'aménager le lieu de rencontre et de présentation. Le premier groupe de personne semble être en visite, le deuxième connaît le lieu puisqu'il le transforme. A partir d'une installation faite d'europalettes posée le long d'un mur « aveugle » d'un immeuble ancien, trois hommes déroulent une bâche le long de rails perpendiculaires au mur, couvrant un sol en gravier fait pour des présentations. Il y des groupes de chaises disparates et sur les palettes sont accrochés une toile de projection, des affiches plastifiées avec du texte et des schémas, et des bacs à fleurs. Dans l'installation de palettes est intégré un robinet. Il est installé assez haut pour qu'il y ait une table dessous occupée par toute sorte de récipients. Cette installation de palette semble permettre d'occuper le mur voisin sans l'endommager. Derrière l'espace de présentation, un seuil donne accès à un jardin se prolongeant vers le fond, le long de l'immeuble. De là, une jeune femme, perchée sur des bacs à fleurs, prend des photos de l'aménagement en cours. Son attitude laisse penser qu'elle fait partie des acteurs du lieu. Le mur « aveugle » de l'immeuble semble ne pas avoir eu d'immeuble voisin depuis longtemps, comme en témoigne la rangée de fenêtres percées.

Nous sommes entrés dans un environnement à trois dimensions *ingéneusement* enchâssées. Le premier est le moins visible : nous nous trouvons dans un interstice urbain. Il contient et justifie les deux autres : un jardin ni public ni privé et un lieu de (re-)présentation. Nous allons voir comment en identifiant les composantes présentes dans l'image. Cette décomposition sera assez fastidieuse, mais elle mettra en évidence les tensions majeures que nous voulons suivre. Ensuite nous suivrons ces composantes dans d'autres matériaux, pour alimenter et incarner ces tensions, relevant du champ dans lequel travaille aaa, que nous nommerons pour le moment « art interventionniste ». Voici les composantes que nous pouvons mettre en évidence dans ce premier cliché :

<sup>6</sup> LUP: Laboratoires Urbains Participatifs: ce sont des présentations informelles organisées par aaa au 56 au cours desquelles des invités de aaa présentent leur travail. Nous y reviendrons.

**Les visiteurs:** Le 56 présente une capacité d'accueil. Des personnes qui ne sont pas investies dans le jardin peuvent se sentir autorisées de venir et de regarder ce qui se passe là. Les personnes qui sont investies ne manifestent quant à elles pas de gêne à ce que des étrangers entrent et curieusement se promènent dans le lieu et entre les plates-bandes (voilà par exemple une question à mettre en jeu dans une enquête plus approfondie: y a-t-il une gêne pour certains par rapport à cette ouverture? Est-ce qu'elle crée une forme de mise en scène? Qui est peut-être désirable, volontaire?). Cette capacité d'accueil est certainement réglée, c'est-à-dire qu'il doit y avoir une forme de tri quant à qui se sent autorisé à entrer (c'est une deuxième question à examiner : à savoir comment s'exerce l'exclusion et l'accueil du nouveau-venu).

Mais reconnaissons cette capacité d'autant plus qu'elle n'est pas une évidence pour un jardin partagé, et ainsi introduit une exigence supplémentaire que le lieu pose aux utilisateurs comme au public.

**Jardin:** De ce que nous pouvons voir, le jardin est un jardin fait de plates-bandes, de pots et de bacs à fleur. Donc plutôt un jardin potager, maximisant l'utilisation du sol (et des murs), qu'un jardin d'agrément permettant la contemplation.

En allant plus dans le détail, nous observons que les pots, bacs et plates-bandes s'entremêlent et sont en désordre, ou en tout cas l'ordre n'est pas apparent, mais appartient à ceux qui font le jardin. C'est un ordre alors intime, familier. D'autre part, précisément depuis là où nous nous trouvons, dans l'espace de présentation, le jardin apparaît comme un paysage que nous pouvons contempler depuis les chaises. Le jardin devient alors un objet en soi que l'on observe, que l'on soit utilisateur ou visiteur.

Ainsi le jardin fait subir la double exigence d'un effort de cohabitation entre les utilisateurs d'une part, et d'un effort de présentation comme ensemble pour un regard contemplatif d'autre part. Mais il permet également à l'effort individuel de faire partie d'un effort collectif de présentation sans s'exposer seul. C'est une nouvelle question aux utilisateurs: quel degré de composition collective dans le jardin, selon quels critères? Est-ce qu'on peut également cultiver son jardin privé, son « quant-à-soi »? Nous reprendrons cette question essentielle dans cette recherche tout au long des autres matériaux et nous verrons comment et quelle conditions ce « quant-à-soi » peut exister, mettant en tension l'image du jardin privé, lieu de retrait du monde et de repos du soi, et le jardin public, lieu de parade et de loisir où la société se voit et se représente<sup>7</sup>.

**Lieu de rencontre et de présentation:** C'est l'espace associatif, ni tout à fait public, ni tout à fait privé. Celui ou celle qui se trouve là a un engagement dans un groupe et en est un représentant pour celui qui regarde depuis la rue<sup>8</sup> ou entre dans le jardin comme curieux<sup>9</sup>. A ce point nous ne sommes pas certains de ce qu'est l'objet qui rassemble au 56: Nous sommes venus pour voir le 56 comme dispositif innovateur d'architectes alternatifs ET pour la présentation de son travail par une artiste internationale. Et nous savons que nous sommes parmi des gens qui sont là pour au moins une autre chose puisque c'est un jardin: c'est pour jardiner ici.

L'objet commun minimum est donc le lieu lui-même. Il est la condition du rassemblement et il

<sup>7</sup> Nous consulterons sur cet objet le travail de Florence Weber, *L'honneur des jardiniers, Les potagers de la France du XXe siècle*. Éditions Belin, Paris, 1998.

<sup>8</sup> AAA explique dans son article dans [publicspace.org](http://publicspace.org) que « la construction en bois suspendue entre les deux immeubles est un seuil entre la rue et le jardin ».

<sup>9</sup> Le 56 veut une relation explicite au public: La participation au jardin implique cet accueil du public explicitement dans le « mode d'emploi » distribué aux visiteurs: il y a un planning sur lequel les utilisateurs s'inscrivent. Cela a deux fonctions, de un il s'agit d'ouvrir le jardin aux heures annoncées comme ouverte (mercredi en début de soirée et samedi après-midi), de deux de garantir un minimum d'entretien des équipements collectifs du jardin.

rassemble une hétérogénéité de raisons de venir. Ce qui pour un lieu de rencontre et de présentation promet d'une part un décloisonnement des raisons d'être ensemble, mais aussi crée une incertitude quant à comment se présenter personnellement aux autres personnes présentes et inconnues. Je ne veux pas risquer de parler à un jardinier du 56 comme d'un dispositif, risquant de l'offenser en le « fonctionnalisant », à moins qu'il ne soit préparé à assumer cette position, préparation qui ferait alors d'abord barrière pour une rencontre amicale puisqu'elle irait vers le fonctionnel d'un plan. D'autre part, ceux qui jardinent, voyant le sujet de rassemblement, peuvent esquiver ce rassemblement en cas de désintérêt, et simplement vaquer à leurs occupations. Si le lieu présente une particularité locale qui permet à une pluralité d'implications de se rassembler, celui-ci laisse aussi à la discrétion des intéressés l'effort de la rencontre de l'autre et de la présentation de soi. Des pluralités collectives partagent l'espace, mais ce partage n'est pas accompagné jusqu'à la personne, maintenant chacun dans son groupe comme le suggère la très claire identification des groupes sur la photo.

**Acteurs:** Nous parlons dans cette image d'acteurs pour souligner la double action qu'endossent, dans le contexte de leur action, aménager l'espace. D'abord ce sont ceux dans l'image qui sont dans l'action, ils agissent, ils font quelque chose et c'est une chose importante: ils aménagent l'espace. Ils ont donc un pouvoir fort sur leur environnement. Mais ils ne le font pas seul. Il y a des gens qui les regardent, comme nous-mêmes. Ils sont donc dans une posture d'acteur représentant une action. C'est un petit spectacle, souligné en plus par la personne au fond, faisant apparemment partie de ce groupe, qui les photographie. Ils savent donc qu'ils composent une image.

La personne engagée dans l'action peut se percevoir comme agissante, donc dotée d'une capacité de transformation de son environnement. Mais elle est aussi prise dans le double regard de visiteurs et de la caméra du groupe et peut se trouver extirpée d'un contexte en action collective dans laquelle elle se fonde pour se trouver dans une posture devenant exemplaire. La possibilité de devenir quelqu'un qui peut agir est couplée avec la chance ou le risque de devenir une représentation des actions autorisées dans ce lieu. La chance de devenir quelqu'un, de « voir » sa place dans un collectif qui a une posture articulée avec la société: c'est une promesse importante. Le risque, beaucoup moins explicite, de devenir une image, d'être saisi dans une posture, nous apparaît d'autant plus problématique dans le cadre explicite d'une intervention qui se veut culturelle et participative. – donc dans un cadre où est en jeu soit que ceux qui prennent part font les images (d'eux-mêmes et du monde), soit que ceux qui prennent part font partie de l'image. Dans un premier temps les participants, grâce à l'intervention, se construisent une image d'eux-mêmes qui les renforcent personnellement. Puis vient le moment où le lieu lui-même se justifie comme objets de aaa et diffuse ces images comme étant sa production, les participants devenant des figurants exemplaires. Cette diffusion a lieu principalement sur le mode de la documentation sur des sites web rassemblant ces interventions afin de les faire connaître et les partager avec d'autres artistes, architectes ou autres professionnels de la culture, soit pour les inspirer, soit pour les faire commenter, soit pour recevoir de nouvelles commandes. Cette diffusion est en tout les cas détachée des personnes qui ont participé, ou participe toujours, à l'intervention. Le fait qu'à un certain moment les participants soient rassemblés en une association autonome de aaa ne nous semble pas suffisant pour leur garantir la pleine maîtrise des enjeux de représentation engagés sur le lieu.

Nous sentons ici un lien à travailler où la participation d'une personne est liée à une forme de mise à disposition de sa représentation, combinant de manière singulière le geste émancipatoire (rendre une forme de pouvoir et d'action sur leur environnement à des habitants d'un quartier) et le geste artistique (présenter une forme originale de construction du monde). Combinaison qui justifie l'existence du lieu, donc exerce une pression sur ce lieu. La composante artistique se justifie par un mode de représentation, cela est incontournable, condamnant les personnes impliquées à représenter. Cependant nous nous demanderons jusqu'où l'artiste peut habiliter ces personnes à

reconnaître les chances et les risques des modes de représentation. C'est-à-dire, jusqu'à un certain point, à devenir artistes elles-mêmes, aptes éventuellement à s'émanciper du cadre de l'intervention.

Le coût de ce double devenir pour la personne et le montage autour sont une des tensions que nous voulons mettre en évidence ici. Nous reviendrons plus loin à travers d'autres matériaux sur le couple participation culture. Nous allons auparavant, dans les trois prochaines composantes, voir comment est monté le dispositif.

**Europalettes:** Les installations que nous apercevons au fond et desquelles est déroulée la bâche sont des europalettes. C'est un objet très particulier aux multiples implications. L'attention à cette matérialité est importante parce qu'elle participe et incarne le discours qui produit le lieu. L'europalette est une base mobile standardisée qui permet l'empilement et le transport de marchandises à travers toute l'Europe. La standardisation facilite le passage entre plusieurs formes de transport, la comptabilisation et le calcul volumétrique. Elle permet aussi la production de masse de cette base et abaisse son coût de revient. Fabriquée en bois, elle est très robuste, résiste aux intempéries et recyclable jusqu'au clou. Elle a une durée de vie limitée dans l'industrie, notamment à cause de la résistance à la charge qu'elle doit garantir. Ce qui fait qu'elle peut avoir une utilisation hors industrie assez longue. De ce fait, la palette a vite été identifiée en architecture comme élément de base pour des constructions temporaires à coût économiquement et écologiquement faible.

La palette importe ainsi un ensemble de valeurs importantes de la recherche en architecture alternative. Elle est recyclée, soulignant la construction à partir de ce qui existe déjà, et une ingéniosité innovante qui sait utiliser autrement une chose obsolète dans son usage premier. Elle rentre dans une vie post-industrielle. Elle est standardisée, ce qui veut dire qu'un usage conçu à partir de la palette peut être facilement reproduit et cela sur l'ensemble du territoire européen. Elle est le véhicule d'un potentiel partage international d'innovation. Elle intègre avantagement les utopies d'architectures modulaire de la modernité (Corbusier, Buckminster-Fuller, ...) avec l'économie du recyclage et de l'innovation partageable, anticipant la vie sur les ruines de l'industrie.

Utilisée dans le cadre du 56, elle n'est pas simplement « pratique et pas chère » mais importe ces valeurs dans le lieu. Au 56 elle est l'occasion d'une innovation, « le mur de voisinage », comme nous le verrons plus loin. S'inscrivant par cet objet dans le réseau de l'innovation, le lieu se présente comme porteur de modèles à diffuser auprès de ceux qui en ont besoin. Le 56 a une mission qui peut donner de l'entrain à ces utilisateurs (regardez ce que nous avons fait, vous pouvez prendre exemple, nous vous le donnons), mais aussi une charge d'exemplarité qui a une exigence publique (le bien commun).

« **déroulent une bâche le long de rails** »: La bâche rangée dans le « mur de voisinage » et les rails supposent un espace pensé auparavant. Il est flexible, s'ouvre quand il fait beau ou s'il faut de la place et se couvre en cas de pluie ou s'il faut assombrir pour projeter des images. L'espace de rencontre et de présentation est flexible, multi-fonction, adaptable. Il est ingénieusement préparé. Nous devons analyser plus loin comment cette ingéniosité qui traverse, pénètre tout le lieu engage les acteurs.

**Groupe de chaises disparates:** Nous retrouvons le thème du recyclage, cette fois sur le mode de la récupération au coup par coup. Chacun amène ce qu'il peut, soit ce qu'il peut amener de chez lui, ou bien trouve dans la rue. Cela donne une chance d'amener quelque chose qu'on aime, pour occuper l'espace avec une touche à soi, ne force pas si l'on a rien (cela ne se verra pas). Et puis quand on y est, on peut choisir, exercer une préférence – qui peut provoquer de sourds désespoir pour qui n'a pas prévu une appropriation publique d'une chose à soi (C'est aussi une question à enquêter, mais elle demande une proximité très avancée pour permettre à ces sentiments d'être partagé). Le caractère semi-public du jardin ouvre une large place à des incertitudes entre ce que l'on peut

investir en intimité et la présence publique. C'est la question de la garantie donnée aux attachements les plus personnels.

**Affiches plastifiées avec des textes et des schémas:** Nous voyons accroché au mur de palettes une des petites affiches plastifiées. Nous en verrons deux en détail plus loin, mais disons cela: ces affiches occupent une partie de ce terrain compris entre l'utilisateur et le visiteur sur le mode de l'instruction. Ces affiches instruisent le lecteur sur l'aménagement et le fonctionnement du lieu. Partant de l'idée que ce lieu est aménagé spécifiquement et que les usages qu'il réclame ne sont pas communs/connus et innovants, il faut introduire et instruire le lecteur sur la spécificité du lieu et de son usage, ainsi que les innovations qui s'y trouvent.

Les affiches déchargent les aménageurs de cette mission auprès des visiteurs. Et les visiteurs de faire l'effort de poser des questions aux aménageurs au risque de les déranger. Un avantage qui donne de la place aux habitudes des grandes villes de garder l'anonymat tant qu'on le souhaite. Mais l'explication est un mode spécifique qui met le visiteur et l'utilisateur dans un rapport au lieu qui est loin d'être un mode familier ou intime. L'aménageur qui vient régulièrement pour entretenir le jardin et qui les as constamment sous les yeux est rappelé au fonctionnement du lieu – un écart à celui-ci pouvant alors coûter cher à la conscience. Ce rappel peut être éprouvant mais difficilement exprimable puisque c'est la règle du lieu, mais un lieu annoncé comme participatif. Quant au visiteur, il navigue entre le paysage désordonné et communautaire du lieu et les instructions qui ordonnent et projettent l'espace dans un projet collectif bien cadré – ce qui peut être autant rassurant qu'effrayant.

Par l'analyse de ces composantes nous avons dégagé quelques tensions directrices qui occupent le lieu partagé entre les exigences du geste artistique et le geste critique. Sans s'opposer, les deux gestes peuvent créer des conflits au niveau personnel qui semblaient parfaitement réglés par l'articulation collective.

### Le geste dans les textes

Afin de rentrer plus loin dans la distinction de ces deux gestes, et avant de continuer avec les développements des composantes à partir des autres matériaux, nous allons faire une comparaison entre deux textes. L'un introduit un intervenant du FRAP2010<sup>10</sup> sur un dépliant distribué pendant le festival. L'autre introduit le travail photo sur le 56 dans un cahier d'artiste publié à l'inauguration du 56.

La rapide analyse que nous avons entreprise ci-dessous nous montre que, bien que motivés par l'appréhension d'un objet qui change notre environnement mais sur lequel nous n'avons que peu de prises, l'économie, les gestes critique et artistique s'engagent à y remédier de manière très différente selon les grandeur sur lesquelles ils s'appuient et dont ils doivent supporter ou profiter des engagements conséquents. L'engagement en plan dans le geste critique renvoie à une forme de stupeur paralysée dont on ne sort que par une sorte de sacrifice. C'est ce que nous pouvons lire dans la conclusion du texte du FRAP lorsqu'il explique que les rédacteurs de la revue sont disposés à consacrer au terrain tout le temps qu'il réclame pour lui faire justice. C'est un dévouement militant qui veut dépasser les contingences et les moyens d'une enquête normale. L'engagement dans le familier et la grandeur inspirée n'offrent qu'une aire d'influence réduite, mais donnent une promesse d'aisance beaucoup plus grande.

Dans le tableau qui suit, nous avons mis les deux textes en regard et un commentaire suivi dans la

---

<sup>10</sup>Festival des Résistances et des Alternatives à Paris

troisième colonne. Les couleurs sont à comprendre comme des lignes: la même couleur met en rapport deux éléments qui remplissent une fonction comparable et sont commentées à droite. Cela permet d'apercevoir que les textes ont une fonction comparable, présenter une revue et une publication, mais opèrent différemment quant à leur insertion dans un contexte.

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p><b>Main basse sur la ville ou des rives urbaines ?</b></p>  | <p><b>“Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il”</b></p> <p>L'infra-ordinaire, G. Perec</p>   | <p>Appel à la poésie. Le FRAP fait appel au jeu de mot, en référence à l'IS, mais en regret, menace sur la grandeur du bien commun. AAA passe par l'entrée dans l'ordinaire</p>   |
| <p>Les quartiers populaires de Paris sont l'objet de toutes les convoitises : promoteurs immobiliers, projets d'urbanisme publics, accès à la propriété de la classe moyenne ... Au nom de la “mixité sociale”, les pauvres sont virés des quartiers populaires. Comment s'opère ce processus de gentrification : projet politique ou processus social ? Avec l'avènement du Grand Paris, comment ce processus va-t-il s'amplifier, est-ce inéluctable ? Sommes-nous acteurs de cette gentrification ? Quelles luttes ?</p>  | <p>La raison de cet inventaire est le <i>partage</i>. L'on “ouvre” pour donner un plus d'<i>inventio</i> à cette gestion partagée, déjà présente au 56. En plus du temps et de l'espace, partager des mots, des annonces, des “trucs et astuces”, des recettes, des souvenirs, des phrases poétiques, des noms scientifiques, des faits divers. Le partage est bien là, au fondement du jardin: les plantes échangent et s'entraident de même que les personnes. Nous sommes dans la Genèse; il y a une bonne raison pour chacune d'entre elles d'y être. <i>L'ouverture</i> commence avec la terre et finit avec le temps.</p> | <p>Les deux textes sont un explication dénonçant/justifiant une économie. FRAP: relève la malveillance, AAA: relève la bienveillance. FRAP situe le discours dans la <u>lutte des classes</u>: justif bien commun. AAA se justifie dans le plan projeté. FRAP: dénonce une situation injustement justifiée. AAA: fonde le plan projeté dans l'espace déjà établie, le situe. FRAP: situe le mal soit dans la grandeur industrielle et marchande. AAA: situe le bien dans le proche ET dans la nature (grandeur verte?) FRAP: cherche à se situer dans l'action de cette économie (gentrification: grandeur marchande). AAA: s'identifie dans une grandeur inspirée, la religion (!) FRAP: en état critique AAA: état justifié</p>   |
| <p>Il y a peu, le directeur de cabinet de la mairie vert, pragmatique, se réjouissait dans le journal <i>L'Express</i>: « Notre atout, c'est qu'un quart de l'espace public demeure à l'abandon. Des logements seront construits sur ce foncier libre. Cela augmentera le prix de l'immobilier et éloignera les couches les plus populaires vers les deuxième et troisième couronnes. Mais certains y trouveront leur compte, vendant leur pavillon à des bobos avec une grosse plus-value ». La Mairie multiplie les réunions publiques de présentation des projets, les grandes annonces, et la promesse que les chantiers commenceront bientôt...</p> | <p>Le projet photographique s'ouvre à l'écriture, les personnes rencontrées s'ouvrent à leur interlocutrice, le jardin s'ouvre... non pas comme une cour par une porte mais comme une fleur, une entité pliée qui s'ouvre de partout, qui se déploie dans toutes les directions, exhibant tous ces détails. De multiples échelle et mondes sont contenus dans les plis du jardin</p>  | <p>Dans ce paragraphe, les deux rapportent un état du “terrain” et les perspectives qu'il donne. Le geste critique se situe dans un discours concret, attaché au faits. Le geste artistique dans un discours poétique, attaché à la production de sens. Les deux commence par qualifier un interlocuteur. FRAP: un politicien dans un journal (bien commun) AAA: des personnes rencontrées dans un jardin (familier). Là nous trouvons un écart majeur. Le FRAP rapporte un discours qu'il dénonce, espérant indigner le lecteur. AAA entre dans une métaphore florale, que le lecteur peut s'approprié et intimement investir. Il y a différence de régime d'engagement et opposition dans la voie d'attachement du lecteur. Les deux finissent sur la promesse lancée par le terrain. Là où FRAP laisse trois points dubitatifs face au foisonnement d'actions publiquement entreprises, AAA engage le lecteur à suivre et à entrer dans le terrain et se familiariser avec la pluralité.</p> |
| <p>La rumeur dit que le travail est déjà fait pour le bas-Montreuil... Pour le haut-Montreuil, un peu plus isolé, de nombreux projets, plusieurs ZAC, l'idée du Grand Paris, vont profondément modifier la ville. Si à Montreuil, il y a encore une curieuse ambiance qui ne se trouve pas tout à fait à Paris, des luttes autour du logement et sur d'autres choses, des squats plus ou moins visibles, comment faire pour s'opposer, empêcher, ou transformer les projets urbains qui s'annoncent en catimini et sur des temps plus ou moins longs? Ce serait quoi des luttes et des rencontres autour de</p>  | <p>Si l'inventaire est censé être une liste exhaustive d'entités considérées comme un patrimoine, celui-ci renoue, comme chez Prévert ou Perec, avec le sens premier d'<i>inventio</i>. Liste et invention poétique. Ensemble avec les usagers – Anne-Marie et ses nains et ses deux jardins, Peter et ses toilettes, [...]</p>   | <p>Pour introduire les résultats de l'enquête, les deux introduisent une grandeur dans laquelle ce qui est en jeu est menacé: pour le FRAP la ville est menacée par les aménagements de grandeur industrielle. Pour AAA le jardin pourrait se voir réduit à sa matérialité, la grandeur industrielle. Mais les deux annoncent une grandeur sur laquelle prendre appui. Pour le FRAP, la grandeur civique; pour AAA la grandeur inspirée. Mais ils s'opposent sur le ce qu'il y a à faire. FRAP alarme face à des pertes inévitables, incarnés par des composantes inadéquates avec leur aspirations, et appelle ceux qui comme eux se sentent menacés sans savoir comment résister ou quoi proposer à la place, à se rassembler pour se concerter. Tandis que AAA propose les êtres avec lesquels faire exister l'enjeu avec un groupe simplement délimité : et propose une série de couple</p>   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p>l'urbanisme et de l'arrivée de la métropole dans un quartier? Si de ces Zac-là, d'un aqua boulevard (apparemment en projet), du tramway, de la rénovation des foyers en résidence sociale et d'un éco-quartier dans le haut Montreuil, on veut pas, on fait quoi? On fait comment? On fait comment à partir de nos squats par ici, ou de nos habitations dans le coin, de nos présences dans la ville... On se le demande...</p> |   | <p>liant une personne avec un objet.</p>  |
| <p>Z est une revue itinérante de critique sociale et de reportage. Elle paraît trois fois par an, au gré de ses rencontres et de ses déplacements. A chaque numéro, une partie de la rédaction basée à Montreuil s'installe sur un territoire pendant un mois, ou plus s'il le faut.</p>  | <p>[...] C'est l'humanité même du jardin qui est relevée [par le projet photo], avec la capacité perceptive de ceux et celles qui en font l'expérience. Il y a du <i>care</i> dans la perceuse qui creuse un trou pour y mettre une plante, il y en a dans la ficelle qui accroche une tige à un tuteur...</p> <p>D'après John Dewey<sup>11</sup>, l' "expérience" se définit par notre capacité de voir le détail, le geste expressif, même si ce n'est pas forcément une vision claire, nette et exhaustive. Cette attention est, comme le disent les spécialistes du <i>care</i><sup>12</sup>, la prémisses d'une <i>aptitude à l'amour</i>: "<i>Laisser à l'objet qui vous intéresse le soin de vous apprendre à le considérer</i>"<sup>13</sup>. Apprendre le jardin par amour, apprendre par amour du jardin... [...]</p> | <p>Les deux textes s'achèvent sur la justification de la posture dans laquelle se fait le travail de reportage. Là où la revue Z se situe d'abord dans la familiarité tâtonnante en s'organisant dans le plan et s'achève dans l'obligation envers le bien commun, disposé à consacrer ces ressources (le temps), AAA installe le lecteur dans l'engagement dans un plan à la limite de la familiarité la plus proche tout en sécurisant l'indécision du plan. Et assure le commun dans une relation au proche.</p> |
| <p>Extrait du dépliant-programme du FRAP 2010</p>   | <p>Extrait du livret inventaire du 56, 2009</p>   |   |

Cette analyse nous donne une orientation de base sur les grandeurs et-biens engagés par les deux gestes. Ils semblent claires. Cependant, dans le cas du 56, objet de notre travail, et comme l'analyse des composantes du premier cliché l'ont annoncée, certains engagements peuvent dans le terrain se trouver menacés par le projet même du lieu. Cette aptitude à l'"amour", cette attention au détail que les utilisateurs et aménageurs peuvent et sont encouragés à exercer, est immédiatement aussi observée, transformée en image, par les utilisateurs eux-mêmes: c'est l'objet de l'inventaire publié à l'inauguration. Cette observation, si elle permet d'une part d'affiner, exciter la perception au détail, elle l'expose aussi, alors que cela peut être des attachements très fragiles.

### Un événement singulier

C'est ce que nous avons pu percevoir lors d'un événement au 56. Au cours du même après-midi au 56, après la présentation de Potrc, j'apprends en consultant les affiches alentours, que ce week-end là a lieu la « Fête de la nature » dans le quartier St-Blaise, et que, au 56, aurait lieu à 16h une lecture-performance par des usagers du lieu, présentant le lieu. Nous restons donc, intéressé précisément à voir comment les usagers réalisent cette rencontre publique.

Notre curiosité sous-jacente était de voir comment le lieu avait pu préparer ses usagers à penser et préparer leur performance publique. C'est-à-dire que si le 56 s'est disposé de manière à accueillir du public, a-t-il aussi disposé ceux qui s'y sont attachés à accueillir ce public. Comment le lieu en tant que dispositif culturel et participatif allait permettre à ses usagers de se saisir du geste artistique<sup>14</sup>, et

<sup>11</sup>DEWEY John, *L'art comme expérience*, Gallimard, 2010

<sup>12</sup>MOLINIER P, LAUGIER S. et PAPERMAN P., *Qu'est-ce que le care?*, Payot, 2009

<sup>13</sup>S. Cavell. *A la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*, éd des cahiers du cinéma, 1993

<sup>14</sup> Si notre curiosité ainsi formulée peut paraître surprenante envers un jardin partagé, elle l'est beaucoup moins envers un lieu qui revendique sa fonction participative et publique. Cette revendication inscrit le 56 dans un champ discursif en pleine expansion de l' "art interventionniste". Cette confluence entre art et participation est peut-être le mieux rapportée

les équiper pour faire face aux exigences de ce geste?

Pour ne pas nous perdre dans une discussion qui s'annonce complexe, nous allons nous attacher à analyser une photo prise pendant la performance. Cette photo est partielle et cherche à rendre compte d'un malaise éprouvé pendant cette performance. Nous allons commencer par situer le tout: la « Fête de la nature » est organisée en un parcours qui fait un arrêt devant le 56. Ce parcours est dirigé par des animateurs, rassemblant surtout des enfants du quartier. Ce groupe entre au 56 et s'installe, signalant le début de la performance. Pendant que dans le 56 a lieu la performance, la fête s'installe dans la rue devant le 56.



*Illustration 2: la fête s'installe devant le 56*

Nous voyons qu'une partie de la foule reste dehors. Nous voyons aussi des tam-tams. Cette photo a été prise quelques minutes après la photo que nous voulons analyser. Le malaise a été tel que nous sommes sortis, entre autre dérangés par un concert de tam-tam.



*Illustration 3: "lecture vivante" par 4 utilisateurs du 56 dans le cadre du programme de la fête de la nature, une fête de quartier*

Entrons dans cette image. L'analyse qui suit doit nous aider à trouver l'origine du malaise. Les composantes<sup>15</sup> que nous allons identifier vont nous servir à relever les différents traitements en cours de l'incongruité présentée par la situation de cette performance. La photo est prise depuis le coin le plus proche de la sortie de l'espace vide avant le jardin. C'est où nous nous trouvons. Alors que nous étions devant le 56, observant **la fête** s'installer dans la rue, nous avons raté le début de la performance, en attente d'un signal évident. Alors que nous nous placions dans la fonctionnalité, la performance s'installe dans le familier : nous aurions dû être attentif à ce qui se trame pour détecter le moment qui a lancé la performance, une fois que toutes les chaises aient été occupé par quelqu'un, au cours de l'entrée de la nuée d'enfants accompagnés sur le parcours. Nous retrouvons **l'espace complètement réaménagé**: la bâche est rangée, l'écran n'est plus là. Des chaises ont été ajoutées en grand nombre et forment des rangées alignées tournées vers le mur de voisinage suggérant que se trouve là la scène. Ce réaménagement a été organisé, des chaises ont été ajoutées à celles sur place. La scène est un mot un peu fort, mais elle indique que l'attention est dirigée vers un point physique du jardin. C'est aussi la manière de remplir au mieux l'espace et provient aussi de l'habitude des lieux: l'écran avait également été fixé là. C'est donc une installation par défaut dans laquelle les acteurs ont investi sans plus réfléchir à la possibilité d'un aménagement correspondant à leur performance, réflexion relevant de l'exigence artistique dans le format théâtral.

Sur la scène se trouve **un acteur, le même qui auparavant tirait la bâche**, grisonnant, en pantalon kaki et chemise blanche à manches courtes. Il est habillé comme lors de l'aménagement, donc pas autrement costumé. Il semble être là en tant que lui-même. Il est tourné vers le jardin, dans une position qui suggère qu'il parle fort. Sa pose est expressive, exagérée : Il joue. Pourtant nous ne sommes pas certain de savoir qui il joue. Il semble pris dans une convention qui dit qu'il faut être expressif sur une scène, mais ce à quoi cette expression se rapport nous échappe. Nous retrouvons cette même incohérence avec les 3 autres acteurs. Dans la direction dans laquelle il s'adresse, à mi-jardin, se trouve **une femme en bleu**, tournée vers le fond du jardin, les cheveux blancs, le poing levé, les yeux sur des feuilles pliées. Au fond **du jardin**, émergeant derrière les plantes du jardin, **deux femmes**. L'une, en rouge, est tournée le bras tendu vers une plante appuyée sur une construction, tenant des feuilles de l'autre main. L'autre, est tournée vers nous et semble dire quelque chose.

Ils tiennent **des feuilles pliées** dans la main. Il s'agit du texte lu, que chaque acteur tient en main. Ce texte est l'inventaire poétique du jardin, publié deux ans auparavant. Les acteurs, par la lecture de cet inventaire écrit par une artiste, présente leur jardin au public du quartier, au cours d'une fête de quartier. Ils ont recours à un texte d'il y a deux ans pour parler du lieu dans lequel ils viennent souvent. Si le texte leur donne un contenu à exécuter (c'est rassurant) et permet le détour pour qu'ils n'aient pas besoin d'exposer leur relation intime au lieu, celui-ci les installe aussi dans un faux confort, ne maîtrisant pas les exigences d'une lecture d'un texte artistique (par exemple une performance dans laquelle chacun des acteurs, avec le soutien et la présence des autres pour le relancer dans le cas d'une panique, parle d'un détail ou d'une histoire particulière du lieu n'aurait pas nécessité un détour maladroit par le jeu théâtral). L'élément de mise en scène qu'ils ont introduit qui est de montrer dans le jardin ce qui est dit dans le texte les dessert doublement : Les détails racontés sont invisibles pour le public, et l'éloignement les rend complètement inaudible, en

<sup>15</sup>En gras dans le texte qui suit

plus couvert par les percussions dans la rue. Nous pouvons supposer qu'ils se sont sentis encouragés par le lieu à « faire quelque chose », mais qu'ils n'ont pas du tout été préparés pour cette présentation public. Cette inadéquation est au cœur de notre malaise : ces personnes s'engagent dans un lieu, sont encouragées à la créativité, puis se trouvent empêtrées dans des conventions facilement détectables pour ceux-là même qui les ont encouragés. Ce que cela introduit ici une forme de responsabilité de aaa, au sens où si aaa monte un dispositif public pour faire entendre des voix dans un geste, ici artistique, aaa a une responsabilité envers ses voix jusqu'à leur expression publique<sup>16</sup>. La deuxième composante du malaise vient probablement du public qui ne semble pas du tout réclamer les mêmes exigences que moi dans cette situation, me mettant en porte-à-faux avec mes propres exigences.

**Le public** sur les chaises est très hétérogène dans les actions et les positions des personnes : **Il y a trois adultes** que nous avons vu auparavant lors de l'installation. L'homme regarde dans une autre direction, comme deux autres personnes plus en arrière et un enfant, vers **un groupe** qui prépare une table pour la fête. Il y a **beaucoup d'enfants**, presque la moitié du public, entre 6 et 13 ans. Ils sont venus avec les **animateurs**, que nous ne voyons pas sur l'image. Un enfant mange, d'autres regardent vers la rue ou se retournent parmi eux, quelques-uns regardent la performance. Ils sont pour la plupart d'origine africaine. Les autres adultes regardent la tête tournée vers le jardin. Ils sont tous blancs. Le public est distrait, donnant de l'attention à tout ce qui se passe dans le jardin. Plusieurs activités ont lieu simultanément et cela ne semble pas gêner pas les acteurs. Tout à gauche, du coin entre le jardin et les chaises, adossé au mur, **un homme prend des photos des acteurs-usagers à l'œuvre**. C'est le même qui aidait la sortie de la bâche, visiblement souriant à la personne qui prenaient les photos. C'est Constantin Petcou, un des deux membres fondateurs de aaa. Le fait même de prendre les photos de la performance est une forme d'acquiescement à ce qui se passe dans le lieu dont il est un des initiateurs.

Il se pourrait que cette performance, ainsi que tout le dispositif soit en lui-même une critique des conventions de l'exigence artistique par les initiateurs du 56. Le geste critique subordonnerait alors publiquement l'exigence artistique à l'exigence communautaire. La recherche d'une communauté hétérogène pacifique, à l'aise, semble plus importante que la recherche d'une expérience esthétique défiant les conventions et confrontant le public.

C'est ainsi qu'est mis à mal l'acquis de l'expérience artistique moderne, fondée sur l'émancipation du citoyen par des expériences défiant successivement ses attaches dans le monde, et le partage de ces expériences dans une sphère publique. Ce couple art et citoyenneté est largement questionné dans ses bases universalistes depuis vingt ans, mais suivant des pratiques artistiques répondant toujours à l'exigence du geste artistique, de la part d'artistes comme de critiques et d'historiens<sup>17</sup>. Dans le cas du 56, le geste artistique se trouve mis au service de la construction d'un lieu commun,

<sup>16</sup> Nous nous référons ici à Luca Pattaroni dans son article « le care est-il institutionnalisable ? » du même volume que celui auquel aaa fait référence dans son texte analysé ci-dessus. Nous citons ce rapport de responsabilité : « Si la convenance d'un geste doit être jugée par un tiers, ce dernier doit pouvoir s'appuyer sur un repère partagé qui fournira l'aune de l'évaluation. La convenance qui est alors évaluée est celle d'une *responsabilité*, dans la mesure où l'on est toujours responsable devant quelqu'un. Il faut insister ici sur le lien étroit qui lie la responsabilité non seulement à une qualité de celui qui agit (question de l'imputation) mais aussi à un processus de délimitation conventionnelle de l'agir responsable. Le geste devient responsabilité car il répond plus largement à des attendus stabilisés conventionnellement. Afin de pouvoir évaluer le caractère responsable d'un geste d'aide, il est nécessaire que soient délimités au préalable certains « besoins génériques » et les formes appropriées pour y répondre. »

<sup>17</sup> *Evictions* de Rosalyn Deutsche montre très bien ce déplacement critique opéré autant par des artistes que par des théoriciens (comme elle-même).

ce qui n'est pas inhabituel, mais ce qui l'est est l'inscription critique de l'intervention dans une tradition moderniste.

Cette critique basée dans le collectif risque d'écraser des élans plus personnels. Les quatre acteurs qui ne sont visiblement pas des professionnels, mais font une démonstration forte d'engagement pour leur lieu malgré la maladresse de la performance, risquent de se trouver blessés par leur propre évaluation de leur performance. Même s'il y a eu un applaudissement mené par les adultes et suivi par les enfants, donc assez bruyant, donc réconfortant.

Nous sommes restés pour rencontrer les acteurs. Mais la position désagréable de parler aux acteurs après leur performance jugée maladroitement nous en a empêché, par peur de les froisser et de ne plus avoir accès à eux pour une enquête ultérieure. C'est avec l'auteure du livre que nous avons en fin de compte échangé quelques mots. Parlant du livre, elle nous a indiqué qu'il a été réalisé avec du papier recyclé dans une petite maison d'édition artisanale locale, inscrivant son œuvre dans la grandeur verte du 56. Puis elle a raconté que le texte a été mis en scène et récité un soir au 56 par un ami acteur à elle, ce qui avait dû inspirer les acteurs, cherchant visiblement à se distinguer de la performance qui vient d'avoir lieu.

Ce dernier témoignage met en tension l'engagement dans la grandeur inspirée de l'artiste (elle est artiste peintre, écrivaine, inscrite dans un circuit artistique) confrontée à l'engagement dans le collectif du 56. Elle ne peut pas dire qu'elle a trouvé médiocre la performance de ses collègues jardiniers, cela risque de briser la communauté, des liens affectifs, mais surtout de mettre par terre l'égalité dans le geste artistique (nous pouvons tous devenir des artistes, il suffit de le faire, venez-en parler) quand il devient public. Cela ne veut pas dire qu'il y a des gens qui peuvent et d'autres non, mais que l'investissement dans le geste artistique demande une forte préparation, à plus forte raison dans un cadre participatif. Ainsi la critique des conventions engagée au travers du geste artistique par aaa avec le 56 exige une attention jusqu'au plan personnel des participants et de leur désir de représentation pour faire entendre leur voix jusqu'au public.

## Conclusion

Ce petit exercice nous a montré que les outils d'une analyse par les régimes d'engagements nous permettent de préciser un malaise ressenti dans un dispositif participatif combinant le geste artistique et le geste critique. Cette combinaison est profondément liée au projet moderne de l'émancipation citoyenne, notamment par des références directes au projet des constructivistes russes, autant dans leurs bases théoriques, leurs revendications politiques, que dans les formes

explorées.

Un des théoriciens auxquels les constructivistes de l'école *VKHUTEMAS* se référaient, Boris Arvatov, écrit dans un texte à propos de la production industrielle d'objets du quotidien: « The [industrial] city that is completely to the last inch, fettered by matter that has been transformed by humanity until the last faint resemblance to its spontaneous source has disappeared – [...] This leads to capitalism's characteristic thirst for nature as if for something that, in contrast to thing, seems to be alive. »<sup>18</sup> Il met en relation la vie et les modes de production d'objets. Il voit dans l'industrie la chance pour le prolétariat, en prenant en main le processus de production des objets d'usage, de prendre la main sur la production de leur environnement. Une attitude qu'on peut retrouver dans le DIY (do it yourself) ou dans le jardinage, qui, si elle s'est affranchie d'une production industrielle, reste fidèle à l'ingéniosité et à une économie liée à la fonction. Le plus intéressant cependant est la proximité formelle de dispositifs collectifs. Maria Gough<sup>19</sup> a présenté en particulier le travail d'un artiste, Gustavs Klucis, qui a exploré des systèmes de diffusion et de médiation à construire en série, des espèces de kiosques. Il y a un parallèle entre le 56 comme dispositif de présentation et ces kiosques que nous pourrions encore interroger.

Un matériau conséquent a pu être collecté autour de cette combinaison, non encore analysé en profondeur. Il manque encore une enquête approfondie sur le terrain. Comment l'entreprendre en créant des situations de confiance suffisamment avancées pour pouvoir entendre les voix les plus intimes. Une possibilité pourrait être l'implication dans un projet à venir des aaa de ville résiliente à Colombes. Un projet de grande ampleur, comprenant plusieurs équipements, allant du logement au jardin partagé, en passant par la production d'énergie, des moyens de transport et d'ateliers-résidences d'artistes.

Je suis personnellement engagé dans la production artistique de sorte que cette recherche ouvre une voie originale de questionnement de ces projets artistiques et critiques. Il s'agira de trouver comment la recherche sociologique peut cohabiter avec une production artistique, deux temps différents, voire s'excluant. Il ne s'agit pas de rentrer dans une simple dénonciation de ces actions mais de proposer une analyse qui permette d'ajuster les exigences qu'elles impliquent.

---

<sup>18</sup> Boris Arvatov, « Everyday life and the culture of thing », 1925, traduit du russe par Christina Kiaer, *October*, Vol. 81. (Summer, 1997), pp. 119-128. *October* est une importante revue américaine d'art et d'histoire de l'art, avec une forte composante marxiste.

<sup>19</sup>Historienne de l'art et anthropologue, elle a fait une présentation le même soir que Marietita Potrc à Beaubourg, dans la série organisée par Patricia Falguières, historienne de l'art à l'EHESS. Le programme de la soirée titrait « le constructivisme a besoin de vous! » et annonçait entre autre: « Le constructivisme est devenu aujourd'hui la référence d'une génération de créateurs engagée dans une réflexion sur l'art comme production, sur le collectif, sur les promesses enfuies de la modernité. Une nouvelle génération d'historiens rouvre les archives de cet âge héroïque où l'art et l'histoire de l'art se confondaient. »

## Bibliographie

atelier d'architecture autogéré (éd.), *TRANS/LOCAL ACT*, Paris, 2010

\*AULT Julie (ed), *Alternative Art New York : 1965-1985*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002

\*AWAN Nishat, SCHNEIDER Tatjana, TILL Jeremy, *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*, à paraître, 2011

BAZAR Shumon, MIESSEN Markus (ed), *Did Someone say Participate*, MIT press/Revolver, Cambridge/Frankfurt, 2006

\*BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent, *De la justification*, Gallimard, Paris, 1991

BUDEN Boris, *Public space as translation process*, 2003, [hp://www.republicart.net/disc/realpublic-spaces/buden03\\_en.htm](http://www.republicart.net/disc/realpublic-spaces/buden03_en.htm)

DEUTSCHE Rosalyn, *Evictions*, MIT Press, Cambridge, 1996

DEWEY John, *le public et ses problèmes*, Traduit de l'anglais et préfacé par Joëlle Zask, Gallimard, coll. Folio essais, Paris, 2010

KOVENEVA Olga, *Les communautés politiques dans la dynamique du commun et du pluriel: regard comparatif sur les modalités du «vivre ensemble» en France et en Russie*, à paraître

\*KWON Miwon, *One Place aer Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT press, Cambridge, 2004

LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Anthropos, coll. Points, Paris, 1972

\*NOWOTNY Stefan, “La condition du devenir-public”, [hp://eipcp.net/transversal/1203/nowotny/fr](http://eipcp.net/transversal/1203/nowotny/fr), 2003

PATTARONI Luca, « Le care est-il institutionnalisable ? Quand la « politique du care » émousse son éthique », in PAPERMAN Patricia et LAUGIER Sandra (eds.), *Le souci des autres*, Raisons Pratiques 16, Paris, 2005

PETRESCU Doina, “How to make a community as well as the space for it”, [hp://www.peprav.net](http://www.peprav.net)

\*PETRESCU Doina, “Losing Control, Keeping Desire“ in P. Blundell-Jones, D.Petrescu and J.Till (eds), *Aritecture and Participation*, Routledge, 2005

\*RAUNIG Gerald & RAY Gene (eds), *Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique*, London: mayfly 2009

SHOLETTE Gregory, *Dark Maer –Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, New York/London, 2011

\*SHOLETTE Gregory, “Some Call It Art : From Imaginary Autonomy to Autonomous Collectivity”, [hp://eipcp.net/transversal/0102/sholee/en](http://eipcp.net/transversal/0102/sholee/en)

STAVO-DEBAUGE Joan, TROM Danny, « Le pragmatisme et son public à l'épreuve du terrain. Penser avec Dewey contre Dewey » in B. Karsenti & L. Quéré (dir.) *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme, Raisons Pratiques*, 15, Paris, Editions de l'EHESS, 2004

\*STIMSON Blake & SHOLETTE Gregory (eds), "Collectivism and Modernism : The Art of Social Imagination after 1945", University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007

THEVENOT Laurent, *L'action au pluriel*, Editions la Découverte, 2006

\*THEVENOT Laurent, « Autorités et pouvoirs à l'épreuve de la critique: l'opprimant du "gouvernement par l'objectif" »

THEVENOT Laurent, « Power and oppression from the perspective of the sociology of engagements: comparison with Bourdieu's and Dewey's critical approaches to practical activities »

THEVENOT Laurent, « Pouvoirs en question: sociologie des régimes d'engagement »

THEVENOT Laurent, « Bounded Justifiability »

WARNER Mial, *Publics & Counterpublics*, Zone Books, New York, 2002

|  |
|--|
|  |
|  |

|  |
|--|
|  |
|  |

|  |
|--|
|  |
|  |

|  |
|--|
|  |
|  |

|  |
|--|
|  |
|  |