

ENTRETIEN AVEC OLIVIER MARBOEUF

UN POPULAIRE INVISIBLE

MAI 2020

Quelle est votre pratique ?

Voilà une première question qui peut paraître simple et de circonstance pour parler d'une résidence. Je pourrais répondre de plusieurs manières. J'en choisis ici une parmi d'autres qui oblige à quelques détours. Déjà, depuis le tout début de mon parcours, intuitivement, je ne me suis pas inscrit dans la position et l'imaginaire – et il faut bien le dire le fantasme – de l'artiste ou de l'auteur. Je ne pourrais pas dire pourquoi, mais il y avait là quelque chose qui ne m'allait pas, un véhicule qui ne m'était pas confortable, une perspective où je trouvais trop de points aveugles. Je vais revenir sur cette question du désir de voir tout à l'heure. Mais pour le dire vite, je pense que j'avais et que j'ai toujours un intérêt pour les formes impures et les espaces de transition, les situations et les pratiques qui n'ont pas de nom, les mangroves¹. Je ne me suis donc pas focalisé sur des lieux définis, des identités sociales solides mais sur ce qu'il y avait entre les lieux, les choses et le vivant, ce qui

¹ La mangrove en tant qu'espace labyrinthique dont le plancher est composé de racines de palétuviers plantées dans l'eau fut un abri et un allié des esclaves en fuite et de nombreuses résistances au colonialisme en Afrique et aux Antilles. Son sol difficilement praticable peut servir de lieu concret et de métaphore pour imaginer un espace mouvant qui rompt les autorités et oblige chacun à réapprendre une manière de se tenir ensemble au cœur d'une puissante expression végétale faite d'emmêlements et de contingences. C'est évidemment aussi pour moi un espace de complexité qui n'est pas (encore) saisi dans une forme.

permettait de mettre en relation – sans pour autant résoudre, puisque cette idée de la relation comme résolution m’agace autant que toutes les lectures « bon enfant » de l’œuvre du penseur martiniquais Édouard Glissant. Il y a un goût chez moi pour la maïeutique, pour une pratique de conversation cumulative qui fabrique des formes par couches successives, un espace qui bouge, composite, sans cesse en transition – et cela à avoir avec la figure du conteur créole à laquelle je vais revenir également.

Je pense en relation mais j’ai compris avec le temps qu’il fallait tendre, armer cette relation, pour ne pas se laisser consommer, consumer par elle, pour qu’il y ait toujours l’écart nécessaire, l’espace pour respirer. Car la relation est toujours asymétrique et elle peut être aussi une manière pour certains corps d’absorber d’autres corps comme tend toujours à le faire ce que j’appelle *le Corps de référence*² qui ramène dans son espace et à son contact ceux qui tentent de fuir. Et d’une certaine manière, si j’ai un réel intérêt pour les structures, je les examine toujours à partir de l’extérieur, depuis ce qu’il y a entre les espaces constitués, dans les marges et les faubourgs. Je porte mon attention sur ce qui n’est pas encore – ce qui n’a pas encore de nom – et qui prend forme à partir de la présence d’autres choses. C’est une contre-forme, une part d’ombre. C’est ce que j’appelle l’approche océanique, c’est-à-dire un mode de lecture et de ressenti du monde à partir des espaces fluides de la carte, les mers et océans, plutôt qu’en ne lisant le monde que depuis la part solide – les continents et les frontières. C’est là l’espace de la relation. De mes origines caribéennes, j’ai hérité de cette propension à prendre appui sur ce qui bouge – car on oublie peut-être que derrière les stéréotypes, la culture antillaise est inquiète et sans repos, toujours à la recherche d’une définition d’elle-même, d’une langue, d’un espace d’expression, toujours dans une forme de fuite violente. Les Antillais ont souvent tenu une place à part et inconfortable dans l’Histoire contemporaine de la France, pris dans les rais des systémiques racistes mais toujours sommés de se tenir à distance des Africains – et même souvent encouragés à mépriser leur africité. Libres mais jamais indépendants, en somme, et pétris d’une conscience aiguë de leur contingence avec le pouvoir blanc. Ainsi les descendants d’esclaves dans la Caraïbe francophone ont toujours eu cette tendance à se construire par rapport à un regard qui n’était pas le leur. J’ai vu un peu par hasard récemment sur Internet l’extrait d’un échange télévisé entre Joey Starr et Éric Zemmour. Alors que Zemmour, dans son style habituel, accusait le rappeur de NTM d’être responsable de la haine de la police de toute une génération issue des quartiers populaires, Joey Starr lui disait à peu près ceci : « mais moi, je ne vis pas dans l’œil de l’autre ». C’est une expression très forte car fuir l’œil prescripteur du pouvoir blanc est toujours un défi pour un Antillais. C’est fuir le désir de respectabilité – et avec lui la visibilité, la centralité – qui est une puissante machine de servitude volontaire.

Évoluer dans le monde de l’art notamment m’a obligé à construire mon propre lieu, en dehors de cette autorité et de ce regard qui pourtant n’a eu de cesse, sur des modes parfois faussement amicaux et familiers, de revenir se pointer sur ce que je

² J’explore cette question de Corps de référence dans le texte « Variations décoloniales » notamment.
<https://olivier-marboeuf.com/2019/05/09/variations-decoloniales/>

faisais ou que l'on croyait que je faisais pour me dire comment le faire bien, c'est-à-dire dans un espace dominé par un certain regard et ordre social. L'incorporation de cette violence dans les rapports sociaux et professionnels est un fait qu'il est difficile de mettre en lumière dans une société comme la France tant les stratégies d'innocence³ et d'aveuglement sont profondément intégrées dans une forme de climat. Comme d'autres, j'ai dû patiemment construire un espace pour respirer et apprendre à dissimuler ce que je faisais ou voulais faire derrière certaines mascarades – c'est-à-dire une capacité à faire *comme si* et aussi un usage du bavardage comme camouflage. En somme, inventer une écologie au cœur de relations toxiques. Pour moi, il s'agit surtout de revendiquer un droit à l'indifférence, à l'écart quant à la respectabilité et ce qu'on demande de nous afin de fuir l'épuisement que produit la colère. C'est une forme de retrait qui n'est pas refus d'être en relation, mais plutôt une manière de laisser à cette relation un espace potentiel pour qu'elle trouve sa forme.

Je crois qu'il y a un art de la conversation et de la relation critique. Ce sont des formes qui se sont quelque peu perdues dans un moment où l'on pense surtout en termes de controverses – et où là on va rechercher systématiquement la blessure narcissique, car rien n'est déposé dans l'espace du commun qui est cet espace sans propriétaire, un espace du doute et de la composition. Je reste convaincu que le commun n'est pas tant un espace que l'on construit, que l'on investit qu'un espace d'où l'on se retire, qui est la conséquence d'une forme de retrait du désir de prédation, d'extraction d'une valeur, d'énonciation d'une propriété. Comme la bienveillance, le commun est un climat qui ne peut être convoqué. Je crois aussi que l'économie des affects – et en premier lieu de la colère – a généré une forme de surface bruyante, jouissive et sans profondeur où tout ne devient plus qu'immédiateté et intensité qui s'épuisent – on parle haut et fort. Jouissance courte qui consume comme le montre le succès des tribunes dans la presse ou le climat hystérique des réseaux sociaux. C'est pour moi un projet politique très habile que de nous placer en situation permanente d'épuisement par la nécessité de répondre à tout et sur tout. Il n'y a plus de soin pour l'espace dans lequel se fabrique du sens non seulement entre pairs, mais bien aussi avec des pensées qui nous dérangent. L'absence de cet espace crée des zones de consensus où l'on ne se fréquente plus que pour se valider mutuellement, zone d'affinités qui produisent d'autres insécurités en les ignorant. C'est l'effet de meute.

Pour en revenir à ma pratique, après ce détournement, elle est donc celle d'une circulation dans cet espace potentiel de la relation depuis différentes positions. Car il ne me semble pas possible de construire une pratique politique en se tenant à des identités sociales stables et identifiées comme celle supposée de l'artiste – qui est construite à partir d'un doux mélange d'exceptionnalité et d'infantilisme. J'ai toujours eu l'impression qu'une vision persistante de l'artiste en faisait une personne qui ne doit / ne veut pas savoir. Un héros, une héroïne irresponsable. Je crois qu'on ne peut pas développer une véritable pratique politique en art sans sortir par moments de l'art

³ J'utilise ici le terme d'innocence, dans le sens de l'expression anglo-américaine « white innocence » (innocence blanche) pour parler d'un désir de ne pas voir la violence systémique – et ici la violence raciale en particulier - qui fonde les sociétés occidentales et ainsi ne réduire le racisme qu'à sa dimension interpersonnelle, affective et psychologique.

stricto-sensu, pour s'intéresser aux flux financiers, à la violence souvent déplacée aux marges de la scène mais qui participe à la fabrication d'une œuvre et de la situation *apparemment* pacifiée de la culture. J'aime m'intéresser à tout ce qui fonde le lieu, aux dimension systémiques, visibles et invisibles, jusqu'à ceux qui le nettoient dans l'ombre, loin des regards. Cet espace qui a une dimension proprement toxique est l'une des géographies que parcourt mon travail. Je ne fais pas de l'observation et du ressenti des petites compétitions, des stratégies les plus viles, des arrivismes, des lâchetés, des poses, du mépris, du manque de moyens, de la faim, de la honte, des humiliations, des choses à part de ma pratique. Elles travaillent au même titre que les rencontres les plus heureuses, les textes, les films et les images, les formes qui surgissent, dans l'espace d'un corps disponible que je cherche à construire – et il a donc à voir avec celui du conteur errant qui accumule de la matière en lui. Il faut que quelqu'un voit ça et témoigne de ça, raconte cela. C'est une pratique et une responsabilité. Une tentative sensible d'être le témoin de quelque chose, le narrateur d'histoires qui ne sont pas que les miennes mais qui demandent qu'un corps les prenne en charge, fabrique un espace de conversation qui a une certaine texture. Comme je l'ai déjà écrit, cela nécessite un milieu pour que le son des voix se propage et un climat pour que l'on puisse respirer. L'art de la parole et ses modulations, son bruit et ses silences, ses excès, ses délires même parfois, c'est donc cela, un milieu et un climat. C'est cette articulation qui compose pour moi une forme politique en art, que je ne confonds absolument pas avec la saisie des questions politiques comme sujets de l'art, leur réification dans des formes de trophées morbides, de récitations infantiles et autres captations de formes de vie qui composent l'esthétique d'une certaine part de l'art contemporain héroïque d'aujourd'hui. Toute forme politique en art est une forme qui veut voir et savoir ce qui est caché. Mais ce *voir* n'est pas un dévoilement – comme le colon qui veut voir le visage de la femme en Algérie car il refuse que quelque chose soit soustrait à la puissance de son regard. Ce *voir* et ce *savoir*, ce ne sont pas des saisies à distance mais un corps à corps, un engagement dans la relation, à l'endroit où elle se trouve, dans un lieu qui n'est pas encore (re)connu, ce que j'appelle une mangrove.

Que fabriquez-vous, ici, à Clichy-sous-Bois / Montfermeil ?

Je suis venu à Clichy-Montfermeil avec une question assez simple car je voulais que la plupart des directions naissent d'une pratique de l'espace et de la rencontre : y a-t-il une archive de la transformation de la banlieue dans le corps de ses habitants ? J'ai grandi en banlieue parisienne et j'ai toujours pensé qu'il y avait, malgré les utopies architecturales plus ou moins heureuses, un principe d'architecture un peu singulier des quartiers populaires de la périphérie, qui faisait que la ville n'y existait pas vraiment sans le corps de ses habitants. Donc qu'il y avait une forme d'intimité particulière entre le paysage ressenti, vécu de la banlieue et les manières de s'y tenir – et aussi de s'y attacher. Une espèce de transaction secrète – et de nouveau quelque chose qui a à voir avec la relation particulièrement poreuse du conteur créole avec son environnement, *une invagination* pour reprendre le terme de Jacques Derrida, qui place quelque chose du dehors, dedans. Je me suis alors intéressé à l'idée de paysages incorporés et à des modes d'archive de certaines matières,

situations, histoires à partir de formes de sociabilités – de performances⁴ – produites par le sport, l'errance, la danse, la relation à la géographie en mouvement dans les transports en commun... Et de là, il y a quelque chose d'autre qui a pris forme lors de la résidence, une autre question intimement liée à la première : y-a-t-il un *populaire invisible*?⁵ Je dis *populaire invisible* comme une manière d'aller dans une autre direction de ce l'on appelle couramment la culture populaire aujourd'hui et qui est devenue synonyme de *mainstream*, d'une forme d'hyper-visibilité, d'hyper-exposition et d'hyper-expressivité aussi, à l'image des cultures dites urbaines. Quelque chose qui est comme tendu vers l'extérieur et vers des formes d'épuisement, comme un spectacle de soi au service de l'œil d'un·e autre. Et j'avais envie d'essayer de ressentir et de donner à ressentir un autre populaire, un populaire de basse intensité, au seuil de la forme et du visible qui nécessiterait une écoute particulière. Un espace par soi et pour soi qui permettrait d'apercevoir, dès lors qu'on aurait filtrer le bruit extérieur, cette archive qui m'intéresse et qui occupe si l'on peut dire une fréquence particulière. C'est l'un des chemins qui m'a mené à l'idée des veillées. Elle résonne évidemment avec la veillée traditionnelle de contes dans le temps nocturne de l'esclavage, ce temps arraché à la forme de mort des journées de travail dans la plantation, ce temps de la reconstitution de soi, de l'invention d'une mémoire, d'un transport, d'un voyage, d'un futur. C'est un temps qui n'a pas d'extériorité et il m'intéressait au moment où toutes les cultures, même les plus minoritaires, se trouvaient aspirer vers le spectacle et des formes plus ou moins violentes d'exposition et d'extraction. Je pensais à des formes populaires nues, communes à toutes les cultures où on se raconte des histoires autour du feu, pour entrer ensemble dans la nuit, mais aussi aux communautés qui forment des espaces protégés pour rendre possible certaines voix fragiles. Je pensais à la nécessité de recomposer des espaces de retrait. À partir de là, j'ai commencé à imaginer différentes modalités pour créer des moments où l'on pourrait se raconter des histoires, les faire circuler depuis l'intime vers le personnel – c'est-à-dire une certaine qualité de commun que je retrouve dans le régime du conte en tant que forme sans propriétaire. Et par la suite, il s'agira d'inventer pour et avec chaque groupe une manière de prendre soin de ces histoires.

Je crois que c'était aussi pour moi une façon de revenir vers la banlieue comme espace de boniments, d'histoires invraisemblables qui ont peuplé ma jeunesse et qui nous faisaient voyager sans ticket dans les plus incroyables samedi soir alors qu'on restait plantés dans nos quartiers ou qu'on *zonait* pour tromper l'ennui. Le boniment comme nécessité de survie mais aussi comme forme paradoxale de *dissimulation*

⁴ Le terme *performance* fait ici référence à son usage par le poète et théoricien africain américain Fred Moten qui parle de « black performance ». Il signale notamment par cette expression certaines nécessités de mouvement et de transaction du sujet/objet noir – et je l'étends ici au sujet/objet racisé post-colonial - entre intérieurité et extériorité, entre ce qu'il dit et ce qu'il se retient de dire, entre ce qu'il fait et fait semblant de faire, dans sa pratique de l'identité qui ne saurait être pensée comme une forme figée et essentialisée car elle est toujours aussi la recherche d'un devenir entre l'impossible recomposition d'une histoire interrompue et l'invention d'un futur désirable. (voir notamment : Fred Moten, *In the break, the aesthetics of the black radical tradition*, University of Minnesota Press, 2003)

⁵ Ce n'est pas l'objet ici de développer ce point important, mais l'on pourrait tout aussi bien parler de *populaire indicible*, c'est-à-dire de formes de vie qui ne sont pas encore capturées comme des objets, qui ne sont pas encore saisies, au double sens d'attraper et de comprendre.

publique, de discours qui est aussi une manière de ne pas dire, de ne pas passer aux aveux – et là encore se joue toute une relation à la justice, à la police et aux fondements de la vérité dans une société asymétrique qui fantasme son universalité.

Qui rencontrez-vous ?

À Clichy-sous-Bois, je fais différents types de rencontres, certaines régulières avec des groupes constitués comme les usagers de la Maison des Sages ou des groupes qui se sont composés pour l'occasion comme celui des jeunes auteurs rassemblés par l'écrivaine Sakina Bahri qui travaille aux Ateliers Médicis. D'autres groupes ont été et seront plus éphémères, voire accidentels. À chaque fois, la rencontre suppose de construire un lieu et ce lieu à sa forme propre, sa durée propre et son écologie. Cela peut être un lieu qui bouge, une conversation en marchant. C'est une manière de faire un écart par rapport au lieu constitué, dédié à la culture, mais cet écart n'est pas juste un principe, une pose, il doit à chaque fois trouver sa forme et sa nécessité. Il peut être très mince ou assez vaste. La manière dont se fait le lieu doit aussi autoriser qu'il puisse se défaire pour échapper à la capture et je trouve important et même normal qu'il y ait une certaine méfiance à l'égard des propositions culturelles comme celles des Ateliers Médicis dans le contexte d'une banlieue comme celle de Clichy-Montfermeil qui, à bien des égards, est devenue un espace saturé de symbolique depuis les émeutes de 2005. Pour moi, cette symbolique est une surface dont l'économie interdit l'accès à des formes complexes et contradictoires de mémoire et donc de présent. Il faut accepter le droit de chacun à entrer dans le lieu de la conversation, peut-être juste pour le traverser, à sentir si ses modalités lui conviennent et à poser certaines conditions pour que l'espace qui prend forme ne reconduise par l'extraction pure et simple d'un capital symbolique et émotionnel – qui prend ici la forme d'affects de désir et de peur à la fois comme dans tout principe de projection. Car Clichy-Montfermeil concentre symboliquement quelque chose d'un sentiment spectral, la mauvaise conscience d'une société française qui va essayer d'en débarrasser son récit national. Alors qu'il faudrait au contraire peut-être mettre à distance ces affects et inventer des modes de lecture d'une histoire réellement politique inscrite comme une loi dans la profondeur des corps de la banlieue en tant qu'espace colonial, réplique et écho de la colonie, après la colonie. C'est ce qu'est la banlieue populaire. Elle n'est pas que ça, mais elle est ça *aussi*. Ce qui est difficile, c'est que l'on a été habitué à penser les modes de la colonisation comme conquêtes extérieures au territoire national – comme des formes du lointain – et qu'il nous faut adopter une autre perspective pour comprendre comment s'administre et se pense aujourd'hui l'espace des grandes métropoles européennes dans un mouvement d'expansion à partir du centre vers la périphérie – qui suppose souvent la persistance d'une idée de *terra nullius*. D'une certaine mesure, il faut apprendre à *pérophériser les centres* et non à les étendre. Il faut inventer une forme d'écart vital dans un *empire intérieur*. Cela passe par une réévaluation des formes de vie et des pratiques de la banlieue populaire en dehors de l'imaginaire de la relégation et de la dépendance. C'est là pour moi un véritable processus décolonial.

J'ai eu la chance de pouvoir inviter en juillet 2019, les membres de The Living and The Dead Ensemble⁶, un collectif auquel je participe depuis quelques années et qui est composé de Mackenson Bijou, Rossi Jacques Casimir, Dieuvela Cherestal, James Desiris, James Fleurissant, Louis Henderson, Léonard Jean Baptiste, Cynthia Maignan, Sophonie Maignan, Mimétik Nèg. Nous avons organisé plusieurs veillées dont certaines dehors, autour d'un barbecue, d'un feu, d'un repas. Et puis nous avons parcouru la ville, nous sommes descendus au Chêne Pointu où nous avons partagé, au pied des immeubles, des repas haïtiens cuisinés par une femme de la diaspora. La présence de l'Ensemble a permis d'expérimenter d'autres lieux. C'est une chose assez délicate car, sans instrumentaliser ce corps collectif, on peut cependant ressentir d'autres choses qui ne sont pas accessibles à partir de notre seul corps. Je pense qu'un lieu, une communauté, se compose à partir de corps informés par d'autres corps. Je suis toujours attentif cependant à ce que ce corps collectif ne soit pas organisé autour d'un corps particulier. Le lieu qui m'intéresse n'a pas de centre, ni de *Corps de référence*.

Dans la situation actuelle, penser en se décentrant de ce *Corps de référence* est important pour les corps qui étaient hier dénigrés et humiliés – hommes et femmes racisé·es, queer, trans, marginaux de toutes sortes... Ceux qui vivaient en quelque sorte sous la loi violente et normative de ce *Corps* et qui n'existaient que par rapport à lui, sont rattrapés aujourd'hui dans leur désir d'autonomie par un piège narcissique – on les flatte, on les adore, mais dans une certaine position, une certaine fonction, à un endroit qu'ils n'ont pas choisi. Ils deviennent les extensions de ce *Corps dominant*, font tout ce qu'il ne peut faire, sont tout ce qu'il ne peut être. Ce sont les nouveaux territoires d'un empire relationnel. Ce que font ces corps minoritaires, ils ne le font donc pas pour eux, mais au service de carrières qui les cannibalisent. Dans un contexte comme celui de Clichy-sous-Bois, c'est évidemment une question fondamentale qu'on ne peut éviter. Au service de quels *Corps* produisons-nous de la valeur ?

Pour revenir aux groupes, j'ai donc passé de nombreuses matinées avec ceux que l'on nomme les Sages, les anciens d'origine immigrée, à la Maison des Sages de Clichy-sous-Bois, mais aussi dans leurs petits jardins ouvriers, sur un terrain, à la limite de la Seine-et-Marne. Avec les Sages, il y a un travail d'écoute. Une écoute fine et une patience, une autre temporalité. C'est à la fois une routine et un vagabondage. Il faut dire que les immigrés ont souvent souffert en France, et souffrent encore aujourd'hui, d'être traités comme des lots – et souvent, comme des lots problématiques. L'immigré n'a pas de singularité, il est toujours l'élément diffus d'une masse. Cette difficulté à accéder à la singularité répète parfois inconsciemment le schème de la colonisation où le seul singulier, le seul qui a un nom (propre), c'est le Maître Blanc, le colon civilisateur. C'est lui le *Corps de référence*, l'étaillon du singulier. L'être en face d'une masse de non-être. Mais il y a évidemment aussi un élément de classe. Venant d'une famille nombreuse de milieu populaire, je connais l'humiliation d'être indiscernable. Cette humiliation est une manière de rompre la capacité de défense, de protection du clan, de rendre la famille

⁶ <https://thelivingandthedeadensemble.com/>

honteuse. Matthieu Renault dans son livre sur Frantz Fanon⁷ souligne bien comment, pour le psychiatre martiniquais, le Noir – en occident comme en colonie – ne peut « monter en civilisation » qu’en s’éloignant de sa famille. Pour lui, la société n’est pas une projection des règles et de l’autorité familiale, mais une négation de celles-ci. Être *indiscernable* – qui est une catégorie de l’innommable⁸ – peut alors être perçu comme une forme de punition du nombre, la sanction pour une absence de civilisation qui vise évidemment le ventre des femmes, veut le contrôler⁹ et par là même veut maîtriser les virilités concurrentes – et imaginaires – des racisés. C’est pour cette raison que j’essaie de m’éloigner du parcours de l’immigré comme d’une forme standard et d’aller chercher dans les détails des récits et les manières de les vivre, de les dire ou de ne pas les dire, des espaces de singularité. À partir du moment où la puissance publique française s’est rendue compte vers la fin des années 80 que les anciens travailleurs immigrés ne rentreraient pas définitivement, qu’ils resteraient dans cette vie entre deux mondes et pour ceux qui n’avaient pas fait venir leur famille en France dans cette *double absence* comme la nomme le sociologue algérien Abdelmalek Sayad¹⁰, on a mis en marche une vaste machine narrative autour de cette mémoire particulière – comme si on ne savait pas trop quoi en faire dans les récits nationaux des deux pays dont ces travailleurs comptaient une intersection inattendue.

J’ai essayé de ne pas m’inscrire dans ce sillon en laissant de côté le tracé des parcours de vie pour m’intéresser à des moments particuliers et les creuser dans les moindres détails. Ce travail sur les échelles, les motifs, les sensations d’un épisode précis tend à donner au récit une forme étrange. Je tente de fuir le naturalisme le plus attendu pour aller vers la forme du conte. La mémoire des Sages est assez remarquable en la matière et elle permet d’apercevoir comment au travers des décennies resurgissent des fragments, des lieux, des noms et des sensations heureuses ou pas. À la Maison des Sages, il y a une grande diversité d’origine géographique, des niveaux de langue française et d’éducation dans le pays d’origine très divers. Il y a la présence de femmes également. Tout cela compose un environnement très riche. Il faut en tenir compte et essayer de le donner à ressentir. La modalité de la conversation libre et des débats qui sont souvent très animés et pleins de contradictions, permet de faire « monter des sujets », de rendre visibles des lieux que j’explore ensuite dans des conversations individuelles. Je travaille aussi à partir de l’oralité et vers l’oralité, dans un processus de répétition et de variation de la même histoire. Si certains textes sont fixés dans une forme écrite c’est toujours pour revenir vers l’oral, le *raconté*. Car il y a tout un ensemble de particularités physiques dans l’oralité, tout *un bruit* à côté du sens et ce *bruit* – intonations, souffle, rythme, accents... – est une chose qui résiste à la reproduction et à toute forme de capture. C’est le résidu et l’écho d’une histoire indicible inscrite dans l’archive du corps. C’est cette histoire qui m’intéresse. Je reste aussi attaché à ce besoin de

⁷ Matthieu Renault, *Frantz Fanon, de l’anticolonialisme à la critique postcoloniale* (Paris 2011, Éditions Amsterdam)

⁸ Ici encore « innommable » fonctionne dans un double sens, à la fois comme ce qui est à la limite de la bestialité, dans les marges de l’humanité, un espace du déchet, mais aussi comme un refuge pour ce qui échappe aux capacités de nommer, discerner, classer, ce qui résiste à la prise.

⁹ Voir à ce sujet, Françoise Vergès, *Le ventre des femmes* (Paris 2017, Albin Michel)

¹⁰ Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l’émigré aux souffrances de l’immigré* (Paris 1999, Le Seuil)

contes et de fables comme matrice d'une mémoire particulière, non institutionnelle, mais pas tout à fait intime, un lieu du commun qui n'est pas figé. Le fait de pouvoir également passer du temps ensemble dans les jardins ouvriers est très précieux. Cela ouvre à une autre mémoire encore. Comme j'ai vécu ma petite enfance en Seine-et-Marne, je tiens de mon père cette mémoire du jardinage comme écho du pays natal, de l'agriculture de subsistance, mais aussi comme geste pour soi et vers soi qu'est le jardin au cœur du travail agricole de grande échelle, comme le jardin créole de l'esclave est la première étape d'une mémoire réinventée de l'esclave en situation de plantation.

Je travaille aussi, comme je le disais, sous la forme d'un rendez-vous régulier avec un groupe de jeunes auteurs qu'a composé Sakina Bahri. Nous organisons des veillées où l'oralité est au centre d'un processus d'écriture parlée, basée sur l'expansion du récit par répétitions successives, une forme d'étalement, d'histoire par accumulation qui est le propre du conte créole. La mémoire individuelle est désarchivée de l'espace intime pour devenir la matière d'une mémoire collective. Là aussi nous travaillons sur les sensations, les motifs et les échelles à partir d'un jeu de dates, de chemins, de portraits. Cette recherche nous mène à la construction d'une forme chorale de récit, composée de l'entrelacement de plusieurs histoires, plusieurs trajectoires. Cela nous permet d'adresser des questions relatives au corps, à la famille, à la séparation, au deuil, à la violence, à l'amour, la sexualité.

Enfin, j'aimerais pouvoir développer une dernière direction de travail autour des masculinités racisés de banlieue et de la mémoire associé au sport et à la danse, qui sont à la fois des formes populaires très médiatisées mais des mémoires invisibles. Les formes de présence des hommes en banlieue, et tout un ensemble d'homo-sociabilités, répondent à certains stéréotypes et je dirais même qu'elles entretiennent une transaction permanente avec leurs propres stéréotypes¹¹. Ce sont des manières de tenir la rue qui fabriquent un paysage plus composite qu'il n'y paraît. Les pratiques masculines et populaires du corps sont des modes d'archive qui sont difficilement pénétrables. Il s'agit, comme j'en ai parlé plus tôt, d'une production de soi tournée, tendue vers l'extérieur, une torsion de soi vers l'œil d'un·e autre. Et je pense qu'à ce titre, c'est un héritage français, avec toute la violence que cela peut sous-entendre. C'est quelque chose qui m'intéresse car c'est de nouveau une part invisible de la culture populaire et tout l'effort est de trouver des manières de la rendre sensible dans notre perception des lieux, sans pour autant la rendre dicible et visible, sans la transformer en une valeur mais plutôt en cette forme qui sans cesse fuit la valeur et compose un autre monde. Ce qui m'intéresse également c'est qu'on ne peut pas faire semblant de parler de football par exemple ou de danse, c'est une connaissance du corps, qu'on ne peut avoir acquise que par une pratique située. Comme j'aime à le dire, c'est un corps qui sait même s'il ne sait pas toujours comment il sait.

¹¹ Et notamment par la confusion entre masculinité, virilité et patriarcat qui est le résultat des stratégies sexistes et racistes dominantes qui n'offrent aux anciens dominés qu'un étroit passage pour (re)devenir des hommes au dépens notamment des femmes racisées comme l'a très justement étudié dans le contexte états-unien la penseuse radicale bell hooks (voir notamment : bell hooks, Éditions Cambourakis, Paris, 2015, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*)

Quelle question adresseriez-vous aux Ateliers Médicis ?

Ce ne sont pas vraiment des questions mais plutôt des remarques. D'abord, il faut reconnaître que c'est une situation et un travail très difficiles et délicats, pour toutes les raisons que j'ai citées auparavant. Je crois qu'il y a une écologie de la diversité des pratiques culturelles et des vécus dont il faut prendre soin. Et d'une certaine mesure, c'est un peu un geste à rebours des pratiques institutionnelles de la culture telles qu'elles se sont pensées et produites depuis André Malraux avec cette idée des « grandes maisons », comme on dit dans le monde du spectacle vivant notamment. Et aussi telles que ces pratiques institutionnelles se sont poursuivies avec l'idée de la démocratisation culturelle qui a gardé en elle un certain héritage des Lumières. Il y a une forme d'attention, de décentrement et d'étalement qu'il faut apprendre et ce ne sont pas des connaissances déjà là, établies. Elles trouvent leur forme en chemin, au fil des expériences. Le lieu culturel qui vient doit ainsi apprendre à devenir moins dur, plus fluide et à se débarrasser de ses propres définitions comme de mauvaises peaux. Pour cela il doit pouvoir expérimenter, s'égayer sans toujours vouloir produire un capital. C'est valable pour les artistes. C'est aussi valable pour ceux qui les accompagnent. Le lieu culturel doit parvenir à sortir d'un sentiment de peur qui n'est que la conséquence d'un désir de centralité. C'est donc un long chemin mais l'endroit et le moment sont parfaits pour s'y engager.

Olivier Marboeuf est auteur, producteur, commissaire d'exposition indépendant. Il s'intéresse aux différentes modalités de transmission. Artiste en résidence aux Ateliers Médicis, il explore notamment la forme de la veillée.

→ En savoir plus sur Olivier Marboeuf sur ateliersmedicis.fr



Lieu de recherche,
de création et de
partage

Ateliers Médicis

4, allée Françoise Nguyen
93390 Clichy-sous-Bois
01 58 31 11 00