

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 64 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN: 1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

septembre-décembre 2011



LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS

www.leslaboratoires.org

Édito

par Grégory Castéra, Alice Chauchat & Nataša Petrešin-Bachelez
(FR+EN p.62) **p.3**

L'Europe, espace de traduction : la politique de l'hétérolingualité - Eipcp

Traduire, déplacer, soigner, créer: Une activité mineure par Anne Querrien (FR) **p.4**

Enfant. Guitare. Rouge (une performance en forme de livre) - Barbara Manzetti

Épouser Stephen King par Barbara Manzetti (FR)
Sur « Une performance en forme de livre » de Barbara Manzetti
par Marian del Valle (FR) **p.8**

« À suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine - Bojana Kunst

The Project Horizon: On the Temporality of Making by Bojana Kunst (EN+FR) **p.14**

Version(s) - Cuqui Jerez & Gilles Gentner

Entretien avec Gilles Gentner par Tanguy Nédélec (FR) **p.20**

Idéographie - Noé Soulier

Entretien avec Noé Soulier par Alice Chauchat & Nataša Petrešin-Bachelez (FR) **p.24**

Gangplank aux Laboratoires d'Aubervilliers

Gangplank ou l'émergence d'une communauté de dramaturgie libriste par Anne Goldenberg (FR) **p.28**

Architectures de la décolonisation - Marion von Osten

Liberté guidant, collage de Marion von Osten **p.34**

La Semeuse ou le devenir indigène - Marjetica Potrč & RozO architectes

Les jardinables - alternative pour un territoire en mutation(s). Axes de réflexion par Guilain Roussel (FR) **p.40**

illegal_cinema

Walking Memory. La mémoire en marche
par Mathieu Lericq (FR) **p.44**

How to Do Things By Theory - TkH-Walking Theory

«Performance and Public»: an introduction by TkH-Walking Theory (EN+FR) **p.48**

(des formes de vie) - Franck Leibovici

Entretien avec Franck Leibovici (suite)
par Grégory Castéra (FR) **p.58**

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Le Journal des Laboratoires est une publication quadrimestrielle gratuite éditée par / The Journal des Laboratoires is a free publication edited every four months by:

Les Laboratoires d'Aubervilliers
41, rue Lécuyer
93300 Aubervilliers
+33(0)1 53 56 15 90
info@leslaboratoires.org
Ouverture des bureaux : 10h-13h,
14h-18h, du lundi au vendredi

Les articles publiés dans ce journal sont disponibles en français et en anglais sur www.leslaboratoires.org
The articles published in this journal are available in French and English at www.leslaboratoires.org

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Conseil d'administration / Board:

Xavier Le Roy (président)
Jérôme Delormas
Corinne Diserens
Jennifer Lacey
Julie Perrin
Jean-Pierre Rehm
Bertrand Salanon
Loïc Touzé

Direction collégiale / Codirection:

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Équipe permanente / Staff:

Virginie Bobin (coordination des projets)
Barbara Coffy (attachée à l'administration)
Marc Hanifi (comptabilité)
Claire Harsany (administration)
Pauline Hurel (accueil)
Mathilde Chenin (coordinatrice d'*illegal_cinema*)
Anne Millet (communication et relations presse)
Tanguy Nédélec (régie générale)

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO / CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Coordination éditoriale / Editorial Team:

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Auteurs / Authors:

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Bojana Cvejić
Marian del Valle
Gilles Gentner
Anne Goldenberg
Bojana Kunst
Franck Leibovici
Mathieu Lericq
Barbara Manzetti
Tanguy Nédélec
Nataša Petrešin-Bachelez
Marta Popivoda
Anne Querrien
Guilain Roussel
Noé Soulier
Marion von Osten
Ana Vujanović

Traduction et relecture / Translation and Proofreading:

Virginie Bobin
Clémentine Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Anne Millet
Nataša Petrešin-Bachelez
David Pickering

Design graphique / Graphic Design:

g.u.i.

Mise en page / Layout:

Anne Millet

Impression / Printing:

Imprimé à 2000 exemplaires par l'imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers

Dépôt légal / Registration of Copyright:

janvier 2011

Licence / License:

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification

The contents of this journal are published according to the terms of the Creative Commons License: Attribution - Non Commercial - No Derivatives



Crédit photo couverture : Guilain Roussel

ÉDITO

par Grégory Castéra, Alice
Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

Avec cet éditorial, nous souhaitons discuter de la place qu'occupe la méthode dans une recherche artistique, et plus précisément en quoi la méthode d'une recherche est un enjeu public.

De nombreux projets accueillis aux Laboratoires d'Aubervilliers semblent traiter de leur propre manière de travailler ou de la manière dont d'autres travaillent. Gangplank¹ a réuni pendant plusieurs jours des technicien/nes, artistes et chercheurs/euses afin de partager des connaissances et outils liés aux techniques du spectacle vivant. *Édition spéciale #0*² fut l'occasion d'engager des échanges riches sur la production de discours par la performance. Franck Leibovici³ mène une enquête sur les formes de vies des artistes, les exercices, ambiances, organisations, etc., qu'ils mettent en oeuvre pour pouvoir mener leurs pratiques.

Une méthodologie de recherche classique pourrait se décrire en quelques étapes : avoir un postulat, faire des essais, analyser les résultats, et ainsi poursuivre par ajustements entre ce qu'on veut faire et ce qu'on fait. Les recherches artistiques que nous suivons aux Laboratoires d'Aubervilliers ne semblent pas toujours suivre rigoureusement ces étapes. Il est toujours difficile de déterminer ce qui initie une recherche, par exemple si l'objet d'un travail détermine une manière de travailler ou si cet objet est choisi en fonction de principes méthodologiques, si un postulat entraîne un ou plusieurs processus de recherche, si l'artiste a une quelconque idée de résultat en commençant à travailler ou non, etc.

Une recherche artistique est toujours située⁴ c'est à dire qu'elle s'inscrit dans une durée et implique, directement ou non, différents types de collaborations et d'interactions avec un contexte. Comment travailler avec untel et unetelle ? Comment travailler aux Laboratoires d'Aubervilliers plutôt qu'ailleurs ? Comment travailler à Aubervilliers ? Comment l'art peut-il être habité, chargé par les urgences socio- et géopolitiques d'un contexte ? D'autre part, quand le/la chercheur/euse en art est inclus/e dans son objet de recherche, toute possibilité d'objectivation pour aborder le processus comme une rencontre entre pôles réactifs est abandonnée. Approcher en pratique des questions théoriques revient à « visiter » des notions, à les habiter pour les connaître et connaître notre relation

personnelle avec celles-ci. Par exemple dans la recherche menée par Bojana Kunst, le temps est à la fois l'objet et la condition de sa recherche.⁵ Plusieurs autres projets accueillis aux Laboratoires d'Aubervilliers sont fondés sur une approche directement théorique. Sortir ces pratiques de l'université nécessite un échange serré entre fondements théoriques et réalité pratique. Par exemple, le collectif eipcp va mener un atelier sur les pratiques et tactiques quotidiennes du concept de l'hétérolingualité à Aubervilliers.⁶ Une pratique située implique de mobiliser des idées, des actions et des relations (humaines et non-humaines), et de mettre en oeuvre un ensemble d'usages, d'exercices, de réflexes, de manières de porter son attention, qui modifient son contexte et ses acteurs/trices autant qu'ils/elles sont modifiés/es par celui-ci.

Autrement dit, et pour filer la métaphore écologique développée par le projet (*des formes de vies*), une recherche construit, s'inscrit, modifie et est modifiée par un biotope.⁷ Elle se compose par l'implémentation de méthodes et d'outils dans son biotope. L'éthique d'une recherche, pour toutes ses parties prenantes, pourrait viser à circonscrire et entretenir son biotope en veillant à la manière dont s'implémentent des corps étrangers. Dans ce sens, l'objet de toute recherche artistique est aussi la recherche elle-même : comment cerner ses enjeux, décrire son territoire, entretenir sa progression, garantir son déroulement, l'adresser publiquement ? Quelles activités cette recherche nécessite-t-elle ?

La recherche peut être l'oeuvre elle-même. L'oeuvre peut aussi être les activités qu'elle entraîne, ou encore ses interfaces publiques – manières d'en parler, livre, exposition, spectacle, newsletter, etc. En fonction de son biotope, une recherche produira ses propres modalités d'adresse publique. Il s'agit de rendre sensibles des manières d'agir, de transmettre des outils et techniques pour fabriquer différentes échelles d'actions personnelles et collectives. Ça n'est pas par hasard si le cycle de conférence « Comment vivre ensemble », que Roland Barthes donna au Collège de France en 1976 et 1977, semble être une source d'inspiration inextinguible pour les artistes contemporains. Comment nourrir la recherche les uns des autres, apprendre des autres, apprendre aux autres, et quels cadres peuvent soutenir ces activités ? Une des missions des Laboratoires d'Aubervilliers vise à rendre publiques ces méthodes car nous pensons qu'elles peuvent servir à des activités, qu'elles soient artistiques ou non.⁸ C'est pour cette raison que nous favorisons l'expérimentation de structures pour l'échange et la production de savoir, comme le sont les collectifs Gangplank et TkH, et les projets *La Semeuse* ou *illegal cinema*⁹, etc. Ce sont des recherches en acte qui impliquent différents modes de participation de leur public.

Une recherche vise aussi à fabriquer des outils pour les autres recherches. La recherche en art, s'il est pertinent que ce terme désigne un ensemble, pourrait être perçue comme une circulation d'outils entre différents biotopes. En effet, ces questions épistémologiques ne sont pas étrangères aux réformes de la recherche académique en Europe. L'économie du savoir dans le « capitalisme cognitif » valorise l'efficacité, l'innovation et la transmission d'une recherche, ce qui a donné lieu à une tendance à la standardisation et à l'institutionnalisation des méthodologies appliquées au domaine de l'art. La critique actuelle de ce processus¹⁰ dénonce une complexité évidente entre le domaine de la recherche artistique et les régimes économiques et politiques néo-libéraux qui transforment cette recherche en discipline académique, évaluable et applicable. Voilà pourquoi nous défendons que le seul cadre pour la recherche est un outil qui puisse s'y adapter. Favoriser et entretenir la construction de méthodes en acte et situées est l'une des principales conditions pour un renouvellement de la recherche, des pratiques artistiques et des modèles culturels.

¹ Pp. 28-34.

² Un souvenir du numéro zéro d'*Édition spéciale*, créé par Nicolas Couturier, figure en supplément de ce numéro du Journal des Laboratoires.

³ Pp. 58-61, Franck Leibovici et Grégory Castéra poursuivent leur interview autour des formes de vies.

⁴ Cf. La notion du savoir situé dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg*

et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes. Paris, Exils, 2007.

⁵ Pp. 14-20.

⁶ Pp. 4-8.

⁷ Outre le projet (*des formes de vie*) de Franck Leibovici, l'extension de l'écologie de ce qu'on appelle communément « la nature » aux constructions sociales et aux processus mentaux a notamment été développée par Félix Guattari dans

le petit ouvrage *Les trois écologies* (1989), et par Isabelle Stengers à travers la notion d'écosystèmes de pratiques. Ce déplacement existe à une autre échelle, dans le projet *La Semeuse ou le devenir indigène* de Marjetica Potrc, Rozo architectes avec Guilain Roussel (pp.40-44).

⁸ Par exemple le collectif TkH (pp. 48-58) opère des allers-retours entre le champ de la performance et les pratiques sociales.

⁹ Pp.44-48.

¹⁰ Simon Sheikh, "Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy", in: Maria Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi (eds.): *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2008, pp. 196-197. Tom Holert: "Art in the Knowledge-based Polis", *e-flux journal* #3, 2009. www.e-flux.com/journal/view/40. Hito Steyerl, "Aesthetics of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict", *Transversal webjournal*, 2010, <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en>.

L'EUROPE, ESPACE DE TRADUCTION : LA POLITIQUE DE L'HÉTÉROLINGUALITÉ

eipcp

lundi 12 septembre, 20h

Séance d'*illegal_cinema* programmée par Birgit Mennel et Stefan Nowotny (eipcp) : sélection de films réalisés par le collectif de cinéastes les Engraineurs (Pantin)

mardi 13 septembre, 20h

Les enjeux politiques de la traduction, conférence et discussion (en anglais) avec Boris Buden, Birgit Mennel et Stefan Nowotny (eipcp)

samedi 17 septembre, 18h

Concert proposé par l'association Musik À Venir (Pantin) : *Tox*, projet participatif de prévention des conduites à risques, où 50 adolescents performant des *battles* (danse et musique)

14-16 septembre

Ateliers thématiques, avec les Engraineurs, Musik À Venir, Amina Bensalah, Françoise Dibotto Soppi, Anne Querrien, Carlos Semedo, Myriam Suchet (liste non exhaustive)

Conception :

Boris Buden, Birgit Mennel et Stefan Nowotny (eipcp)

Textes et publications

Europe as A Translational Space. The Politics Of Heterolinguality par Boris Buden, Birgit Mennel et Stefan Nowotny, JDL de mai-août 2011



Danica Dakić, *Zid/Wall*, 1998 ©VG Bild-Kunst, Bonn

Dans le cadre de leurs recherches sur la traduction, qui ont donné lieu à différentes rencontres et publications de textes depuis 2005, Stefan Nowotny, Birgit Mennel et Boris Buden (membres de la plate-forme eipcp) animent en septembre 2011, aux Laboratoires d'Aubervilliers, plusieurs ateliers internes ainsi qu'une série d'événements publics autour de l'hétérolingualité en Europe. Cette notion permet de repenser le terrain linguistique commun européen, jusqu'à présent imaginé comme une pratique de traduction basée sur la pluralité des langues nationales. L'hétérolingualité met l'accent sur les modes d'adresse et l'inventivité langagière ainsi que sur l'importance des langues hybrides, mélanges de codes observés dans le domaine de la sociolinguistique. La question de la migration en Europe sera au cœur de ces rencontres, pour examiner les limites de la démocratie et les contradictions liées aux concepts de mono- et homolingualité, toujours présents dans l'espace culturel européen.

Birgit Mennel et Stefan Nowotny sont venus à Aubervilliers à deux reprises en 2011 pour rencontrer et préparer les différents événements publics et ateliers internes avec leurs interlocuteurs : traducteurs/trices, éducateurs/trices, immigré/e/s et acteurs/trices sociaux des initiatives liées aux mouvements d'immigration à Paris et Aubervilliers.

Eipcp (Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir ; <http://eipcp.net>) est un institut de recherche indépendant basé à Vienne. Il a été créé en 2000 et a pour objet la mise en relation des champs de la recherche philosophique avec la théorie culturelle et politique autour de questions concrètes concernant la production artistique, l'évolution des politiques culturelles au niveau européen, ou encore des questions de traduction linguistique et culturelle en lien avec des problématiques politiques actuelles majeures. Les activités de l'institut comprennent des projets de recherche

transnationaux, en lien avec des institutions académiques et artistiques à travers l'Europe, des conférences, ateliers, une collection de livres sur l'art et l'espace public (maison d'édition Turia + Kant, Vienne), des auto-éditions et la publication de *Transversale*, revue en ligne libre d'accès (<http://eipcp.net/transversal>).

Boris Buden est un théoricien et critique d'art basé à Berlin.

Birgit Mennel est traductrice et, parfois, militante politique. Elle vit à Vienne. Stefan Nowotny est philosophe et habite Vienne également.

Europe as a Translational Space: The Politics of Heterolinguality is a two-year project carried out by Boris Buden, Birgit Mennel and Stefan Nowotny (members of eipcp platform) from 2010 to 2012. It starts from a thorough critique of the two dominant models of linguistic policies in contemporary Europe, i.e. monolinguality and its alleged counterpart, multilinguality, both of which fail to respond to questions such as the constitution of a "common European public" or the recomposition of European societies linked with current migration processes. In contrast, the project works with the concept of heterolingual translational processes which takes into account newly invented forms of articulation, hybrid languages, broken languages, "code mixings", as well as various ways in which those practices are politically, socially, economically informed. Such a perspective reaches far beyond the idea of different linguistic or cultural "backgrounds". It rather suggests Europe not only as a space in which translations occur, but as a space which in itself is to be translated.

After several sessions of preparation and meetings with local social and cultural actors (translators, immigrants, social workers) in 2011, several public events and internal workshops take place in September 2011, in Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies ; <http://eipcp.net/>) is an independent research institution based in Vienna. It was founded in 2000 and pursues the primary goal of connecting research in philosophy, cultural and political theory with concrete questions of artistic production, cultural policy developments at the European level, as well as questions of linguistic and cultural translation in connection with crucial political issues of our time. The activities of the institute are comprised of a number of transnational research projects in partnership with academic

and arts institutions throughout Europe, conferences, workshops, a book series on art and public space at the Viennese publishing house Turia + Kant, self-publishing in print, and the publication of the openly and freely accessible multilingual web journal *Transversal* (<http://eipcp.net/transversal>).

Boris Buden is a theoretician and cultural critic based in Berlin ; Birgit Mennel is a translator and from times to times also a political activist based in Vienna ; Stefan Nowotny is a philosopher based in Vienna.

Traduire, déplacer, soigner, créer. Une activité mineure

par Anne Querrien*

Je suis issue d'une région conquise par la France en 1492, la Bretagne, et descendante d'une minorité ethnique d'origine mongole, arrivée dans cette région personne ne sait comment (les Huns ?), qu'on appelle les *bigouden*. J'ai, sur la question de la langue, l'inverse d'un point de vue global, un point de vue tout à fait mineur, d'ex-colonisée. Dans la Bretagne traditionnelle, les *bigouden* ne pouvaient accéder à la propriété de la terre et être paysans ; ils faisaient donc des métiers artisanaux ou rendaient des services tels que bonne à tout faire, crêpière, laveuse, instituteur, facteur, artisan, etc... Les femmes *bigouden* n'avaient droit qu'à un seul rond de dentelle au milieu de la tête, comme dans la coiffe des jours de travail des autres Bretonnes, alors que le dimanche les vraies Bretonnes avaient une coiffe avec deux ronds de dentelle sur les deux côtés de la tête. *Bigouden* et Bretons parlaient tous breton, semble-t-il, et de 1492 à 1882, dans cette région, comme dans tout le reste de la France, seule une petite élite urbaine ou aristocratique parlait français.

Cette petite élite avait conduit notamment la Révolution de 1789, aristocrates, clercs et bourgeois, tous ensemble unis contre les lois libérales sur le commerce des grains et pour un certain nombre de réformes. La révolution était encore plus libérale que les dernières années de l'Ancien Régime, et ils en devinrent par conséquent les ennemis. Cette révolution se présentait pourtant comme bonne pour tous, et tenait à faire connaître partout la Constitution qu'elle avait donnée à la République. Les députés réunis à Paris savaient que dans les provinces le français n'était guère parlé par l'ensemble des citoyens. Ils eurent l'idée de traduire la constitution dans les dialectes locaux. Une mission, dirigée par

l'abbé Grégoire, fut dépêchée par l'Assemblée Constituante dans le département des Midi-Pyrénées, aux antipodes linguistiques de la région parisienne, puisque fief de la langue d'Oc, pour déterminer en quels dialectes traduire la constitution pour la donner à lire à tous les citoyens. Elle revint horrifiée : chaque village prétendait parler un dialecte différent, pour un seul département il fallait plus de mille traductions ! C'était évidemment une blague du même genre que celles réservées aux agents recenseurs, ou encore à ceux chargés de dresser le cadastre. Prétexte en fut pris en tout cas pour déclarer langue nationale le français, de la cour de France, déjà normalisé par Malherbe au XVII^e siècle, issu en direct du latin et du grec à l'exclusion de toute contamination patoisante, anglo-saxonne, et de toute capacité d'évolution, surveillé et garanti par l'Académie française créée en 1666. La constitution fut écrite en français, et la langue française érigée constitutionnellement en socle de l'unité nationale.

En 1870 la France perdit la guerre contre la Prusse ; Paris assiégée fut défendue par sa population, insurgée contre le gouvernement national capitulaire réfugié à Bordeaux qui organisa la répression contre la Commune. Paris fut assiégée par les troupes loyalistes, formées notamment de soldats et d'officiers libérés pour ce faire par les Prussiens. Le 27 mai 1871 la Commune de Paris fut vaincue et ses réformes sociales prémonitoires abolies. Ce séisme politico-militaire fit prendre conscience aux élites de l'absence de consistance de l'unité nationale, de la multiplicité des « terroirs » disposant toujours chacun de son parler¹. Dix années plus tard, en 1882, l'école devient gratuite, laïque, obligatoire et est officiellement chargée d'homogénéiser le pays, de forcer tout un chacun à parler la même langue, le français de cour. Les dialectes, appelés maintenant patois, sont interdits, même dans les cours d'école ; les enfants surpris à parler breton, portent leurs sabots attachés autour du cou ; cette punition est appelée « symbole ». Dans tous les lieux publics est apposée l'inscription « il est interdit de cracher par terre et de parler breton ». La langue locale, l'accent particulier deviennent la honte, une honte extrêmement bien gérée par les règles de notation et de mutation de la fonction publique chargée d'encadrer ce mouvement de promotion nationale, à commencer par le corps enseignant. Ce que je dis pour la Bretagne vaut en termes semblables pour toute la France, en particulier ce qu'on appelle aujourd'hui les départements et territoires d'outre-mer.

Mais dans cette école, qui porte à son fronton « liberté, égalité, fraternité », les petits *bigouden* se retrouvent brutalement à égalité avec les petits Bretons, et les marginaux d'hier se retrouvent au même rang que les plus nantis. La dépossession de la terre, négative dans la société rurale, devient encouragement à apprendre dans l'école plus urbaine, surtout dans les lieux où l'histoire a donné à la minorité une réalité collective communautaire. Ceux qui se mariaient entre eux faute de mieux, deviennent à la génération suivante bons élèves puis fonctionnaires, et à la génération suivante hauts fonctionnaires. Un miracle sur lequel, dans les années 1960, le Centre national de la recherche scientifique a fait une étude approfondie dans le village à forte communauté *bigouden* de Plozévet, près de Brest². Dispersés, promus, les *bigoudens*, sont devenus français, et fiers de l'être, défenseurs de la langue qui les a sélectionnés, de l'excellence qui leur a été conférée, et potentiels oppresseurs de ceux qui, en acquérant les mêmes avantages, pourraient dévaluer les positions chèrement acquises. Dans cette histoire s'enracine le nationalisme des Français « intégrés ».

Le français, langue d'émancipation, se transforme en langue de répression, de distinction, de sélection, d'exclusion, qui déteint dans son fonctionnement social sur toutes les langues qu'il approche. Il est difficile d'apprendre le français à un enfant, à un étranger, à tous ceux qui sont éloignés du pouvoir des mots. L'apprentissage du français est un apprentissage du pouvoir moins de communiquer que de dominer, de maîtriser. Dans ce français, langue impériale, la traduction est acculturation, accaparement, possession, adjonction au corps de connaissances légitime,

* Anne Querrien, membre des rédactions de *Multitudes* et *Chimères*, travaille de manière transversale sur l'école, l'écologie urbaine, le travail, la propriété, les luttes féministes avec plusieurs

collectifs et associations. Elle est l'auteur de *L'école mutuelle, une pédagogie trop efficace ?*, Le Seuil / Les empêcheurs de penser en rond, Paris, 2004.

¹ Weber E., *La fin des terroirs*, Éditions Recherches, Paris, 1984.

² Morin E., *Commune de France, La métamorphose de Plozévet*, LGF (nouvelle édition), Paris, 1984.

national. Et le français voit l'anglais ou toute autre langue sur le même modèle. C'est la guerre des langues, avec la traduction pour arme, et le traducteur comme agent double.

Le point de vue mineur sur cette histoire est celui du reste immense, largement inconscient, que produit cette épuration de la langue, cette transformation de la langue en instrument de domination. « On est tous dans le brouillard » a dit l'anthropologue Colette Pétonnet à propos des banlieues³. On est tous dans le brouillard, dans le flou, dans les particules dont est formé ce reste informe. Dans la langue française, le mineur est aussi celui qui creuse des trous par-dessous pour chercher du minerai utile ou des métaux précieux ; dans l'armée c'est même celui qui va creuser des trous pour faire exploser le terrain à conquérir. Dans le monde animal, c'est la taupe chère à Karl Marx, ou le rat dont notre vie souterraine est doublée, et qui autrefois nous a décimés par la peste décrite par Albert Camus⁴.

Examiner quelques actes de traduire de ce point de vue mineur et souterrain, triplement exilé dans la langue mondiale, lanceur de ponts et de galeries entre le minuscule et le majuscule, sera maintenant mon propos : la traduction comme déplacement, la traduction comme soin, la traduction comme création.

Traduire et déplacer

Alors que dans la langue anglaise *translation* a le double sens de traduction et déplacement, dans la langue française la *traduction* fait passer d'une langue à une autre de manière équivalente quant au sens, alors que la *translation* déplace d'un lieu à un autre, ou d'une personne à une autre en conservant l'objet, la propriété et notamment les restes d'une personne défunte, dit le dictionnaire Petit Robert, bible de l'intellectuel autodidacte et des travailleurs du livre. Le traducteur opère ce passage d'une langue à l'autre, mais comme l'indique le mot *translation*, selon un vecteur orienté et de valeur fixe, sa propre évaluation de l'écart entre les deux langues, sa position dans l'entre-deux. Cette position n'est pas la sienne propre, mais plutôt celle du milieu et de l'époque à laquelle il appartient, et en fait celle de l'éditeur qui l'a choisi pour cette traduction, et dont la position entre les deux langues est sans doute différente. Editeur et traducteur ne lisent pas le texte à traduire tout à fait de la même façon, ne s'accordent pas parfaitement sur les mots les plus significatifs qui vont emporter successivement la présentation aux vendeurs, puis le communiqué de presse, puis l'accueil de la critique, enfin celui du public. Traduction et publication sont une épreuve, qui ne va pas sans déplacement, sans trahison : *traddutori traditori* dit le dicton italien. Mais si penser c'est traduire, et donc trahir, dit Heidegger, en reprenant ce dicton dans *Qu'appelle-t-on penser ?*⁵ c'est que penser c'est déplacer les références ; c'est faire advenir des références autres dans la langue dominante, seule à même de rémunérer suffisamment les traducteurs pour s'agréger toutes les formes de pensée, mais c'est aussi ouvrir des interstices dans ces références, faire vaciller, trembler les valeurs sûres, miner le référent dominant.

L'art mineur de la traduction opère parfois au sein de la même langue. Du Moyen Âge à aujourd'hui, la langue française devenue maîtresse langue, désolée, dépoétisée, a fortement évolué. En témoigne par exemple l'étude d'Andrée May *Le discours de la servitude volontaire d'Étienne de La Boétie*⁶. Analysant d'abord les quatre traductions vers le français de la nouvelle de Melville, *Bartleby*, et plus précisément la traduction de la célèbre petite phrase « *I would prefer not to* », elle note le choix par chacun d'un niveau de langue différent. Les quatre traductions diffèrent, emportant le lecteur vers autant d'horizons sans équivalence. À chaque fois le personnage de *Bartleby* est interprété différemment, translaté vers l'univers du

traducteur, y compris sans le traduire comme Gilles Deleuze dans sa préface à la dernière édition de la nouvelle.

Le texte de La Boétie a été écrit au milieu du XVI^e siècle, au moment où se met en place la société de cour, qui va secréter en un siècle le français aujourd'hui officiel, républicain. La Boétie se demande comment peut-on en arriver à vouloir se laisser asservir dans la société de cour, à vouloir quitter son terroir pour devenir, à ses frais, un rouage infime de la machine de pouvoir. « Le redoublement des questions, le redoublement des réponses, la quête obstinée du mot propre à nommer l'innommable, et de ce fait, l'abondance des dénominations, dont aucune ne constitue le mot de la fin, caractérisent la stratégie rhétorique de La Boétie »⁷. La première traduction en « français moderne » a lieu sous la Restauration, donc au XIX^e siècle, juste après la période révolutionnaire et bonapartiste. De l'aveu même du traducteur le texte a été adapté au goût du lecteur de l'époque, friand en dénonciation de toute forme de pouvoir, et notamment de la monarchie restaurée. Mais le rythme a été changé, les répétitions enlevées, des mots carrément translatés à l'époque contemporaine de cette traduction, tel *mirmidon* (sorti d'une chanson de l'époque) pour *hommeau* (qu'au XX^e siècle on traduirait par petit homme ou hommelet) ; le texte devient libellé, historicisé, approprié, et plus tard illisible dans un autre contexte. Alors que l'original est une interrogation à la première personne du singulier, la traduction fouaille chez le lecteur, par un *vous* inquisiteur, la supposée compromission du lecteur avec le désir de servir, ou flatte son mépris pour les autres par l'usage d'un *on* vague et lâche. La recherche de liberté se transforme en accusation populiste.

De nouvelles interprétations surgissent après les journées de juillet 1830, et occultent l'analyse du désir de servitude au profit de la description des méthodes universelles de domination, qui viennent asservir une égalité et une liberté naturelles trop faibles pour se défendre. La Boétie est encore une fois trahi. Les interprétations suivantes ne masquent pas le problème de la servitude mais essaient de l'expliquer en avançant le désir d'unité nationale, d'unité du corps social, quand précisément La Boétie avait dirigé directement son texte « Contr'un », comme le soulignait une présentation pirate du titre original par les calvinistes parue peu après la parution initiale. Pour les socialistes, puis l'anthropologue Pierre Clastres le texte mettrait en scène la nécessité de lutter contre la formation de l'État moderne, mais cette formation serait inéluctable du fait des divisions de la société. La Boétie décrirait le surgissement du despote. Et un nouvel interprète récent, Jean-Michel Rey, souligne que le pouvoir s'ancre dans l'acceptation de tout lui donner, en tant que représentant ultime de notre propre désir individuel de domination. Obéir pour être obéi, la chaîne de la servitude se reproduit, mais avec le secours de la psychanalyse, dans un monde imaginaire, dans une illusion, alors que pour La Boétie la question était réelle : comment ne pas faire comme tout le monde ?

Le traducteur s'est déplacé au fil du temps, translatant le texte d'un contexte à un autre. Pendant qu'il choisit ses mots pour insérer le texte dans son propre milieu, il opère une double représentation dont il met les résultats face à face : force questionnante du texte établi et résistante au temps qui passe, fragilité d'un public de circonstance et d'une conjoncture dévorante. Le texte, littéralement différent et toujours dégradé, se déplace, équivalent, prêt à recommencer.

Traduire et soigner

La mise en relation de contextes culturels différents façonne aussi le corps d'étrangers, migrants travailleurs principalement. La violence des anciens rapports coloniaux se transmue sur le territoire national en préjugés dégradants qui s'incarnent dans des dispositifs de travail, des dispositifs juridiques, des dispositifs matériels et tout un appareil de ségrégation et de classement. Les nouveaux arrivants, *a fortiori* lorsqu'ils

³ Pétonnet C., *On est tous dans le brouillard*, Éditions du CTHS (rééd.), Paris, 2002.

⁵ Heidegger M., *Qu'appelle-t-on penser ?*, trad. de l'allemand, (rééd.), Presses Universitaires de France, Paris, 1998.

⁴ Camus A., *La peste*, Gallimard (rééd.), Paris, 1996.

⁶ May A., « Le discours de la servitude volontaire d'Étienne de La Boétie et ses traductions comme palimpseste », *Chimères*, n° 45, hiver 2003.

⁷ Ibid., p. 126.

proviennent des anciennes colonies, sont placés en dessous par tous les moyens mobilisables et ce même inconsciemment. Norbert Elias a montré dans *Logiques de l'exclusion* que même hors contexte raciste, cette défense contre l'autre était quasi animale, et très sophistiquée⁸. En retour l'autodéfense fonctionne en miroir et, en parant le préjugé, le légitime. Erving Goffman⁹ aux États-Unis et John Gumperz¹⁰ en Grande-Bretagne ont décortiqué ces interactions où n'est pas seulement agie la domination, mais une véritable capacité à configurer ensemble la réalité sociale selon les attentes dominantes du moment. La distance à la norme conduit, traduit, les contrevenants, chez les spécialistes de la médiation, travailleurs sociaux, conseillers juridiques, ou médecins. L'usage de la langue dans ces consultations règne en maître quand dans la rue l'interaction silencieuse donne plus de marges de liberté, y compris à l'agression malheureusement. Tobie Nathan, et le centre Georges Devereux, se sont spécialisés dans l'accueil des migrants souffrant de troubles de santé mentale. Des traducteurs y interviennent pour re-présenter aux patients questions, hypothèses et propositions du médecin dans la langue maternelle du patient. Tobie Nathan, analysant sa propre histoire professionnelle, avance l'idée qu'on ne peut être soigné que de la même manière que sa mère, ou peut-être son père, l'a été, et qui est la seule manière à laquelle on croit.¹¹ Or la thérapie est affaire de croyance. Comme de nombreux autres psychiatres il s'efforce donc de connaître les thérapies traditionnelles, de s'y faire initier et de les déployer le cas échéant. La traduction va au-delà du langage, vers une re-crédation ici de la vie là-bas, au moins dans l'espace de soins, proposé comme espace transitionnel.

Cette expérience s'oppose à toutes les visions adaptatives de la pratique psychiatrique qui font des troubles de santé mentale soit des déficiences physiques réductibles par la chirurgie et les médicaments comme les avancées scientifiques le permettent de plus en plus, ou des déficiences culturelles liées à l'absence du socle de connaissances fondamentales caractéristiques de la société « d'accueil », c'est-à-dire dominante. Cette deuxième hypothèse devient d'autant moins recevable que le niveau de formation initiale des migrants augmente et que les troubles d'adaptation sociale aiguillés vers les lieux de santé mentale concernent aussi les « deuxième génération ». Un enseignement universitaire en banlieue avec ces jeunes m'a montré l'écart entre les représentations du même cadre de vie matériel et social : la « cité » est vécue comme un village, un espace d'interconnaissance, sous contrôle local, alors que pour le professeur elle semble un espace d'anonymat. L'entrée dans la cité est le seul espace public où l'étranger est évalué et passe dans l'indifférence s'il a l'air inoffensif ou est refoulé s'il est reconnu comme dangereux ; là le professeur voit un *check point*. Entre les deux représentations, se font face deux, et non une, lignes de fuite : les modifications, ténues, qu'apporteront cette rencontre dans deux histoires de vie. La traduction est ici unilatérale et majeure, l'accueil de l'un dans l'espace de l'autre n'est pas suivi de la réciproque, mais inscrit dans un rapport d'enseignement, de traduction, d'intégration.

La dernière révolte des banlieues françaises en novembre 2005 fut dite aphone : il n'y avait pas de mots d'ordre, pas de leaders, pas d'explications, seulement des voitures qui brûlaient, et parfois une école, un gymnase, un théâtre, « ce qu'on leur a donné », « ce qu'on a fait pour eux ». Les mots, l'interprétation, sont venus d'en face, de ceux qui regardaient, et qui ont trouvé comme solution de permettre à quelques-uns de franchir le fossé, de venir se ranger du côté intégré, de rentrer dans l'élite républicaine en sortant de leurs cités, comme il y a un siècle d'autres sont sortis de leurs terroirs. Non pas en tirant la communauté de son statut subalterne, ni en traduisant les aspirations de la communauté dans la langue des maîtres, mais en quittant la communauté. Certains de ceux qui échoueront dans cette carrière d'intégration deviendront peut-être traducteurs...

Traduire et créer

Le poète antillais Edouard Glissant¹² et l'anthropologue Ulf Hannerz¹³ proposent une autre perspective : notre monde est en train de se créoliser, de se transformer en une fabrique de production de langages, dans laquelle des langues se perdent certes en abondance comme nous le rappelle l'UNESCO, mais dans laquelle des langages se multiplient et se singularisent encore davantage. Le langage forme moins une interface entre une communauté et le monde naturel, il devient une matière expressive dans laquelle tout un chacun crée sa propre partition, son itinéraire existentiel, tire sa ligne et joue sa carte. À l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art¹⁴, la traduction déplace dans un autre contexte les matériaux hérités et les donnent à agencer dans une esthétique relationnelle.¹⁵

Ce texte a d'abord paru dans l'édition « Polture and Culitics » du webjournal Transversal (<http://eipcp.net/transversal/1206>) et est issu du projet Translate, mené par eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) dans les années 2005-2008. Le projet actuel, « L'Europe, espace de traduction : la politique de l'hétérolingualité », est une continuation de ce projet.

⁸ Elias N., *Les logiques de l'exclusion*, trad. de l'anglais, Pocket, Paris, 2001.

⁹ Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2 vol., trad. de l'anglais, Minuit, Paris, 1973.

¹⁰ Gumperz J., *Engager la conversation*, trad. de l'anglais, Minuit, Paris, 1989.

¹¹ Nathan T., *Nous ne sommes pas seuls au monde*, Les empêchés de penser en rond, Paris, 2001.

¹² Glissant E., *Esthétique 1, Une nouvelle région du monde*, Gallimard, Paris, 2001.

¹³ Hannerz U., *Explorer la ville*, trad. de l'anglais, Minuit, Paris, 1983.

¹⁴ Benjamin W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand, réed. Allia, Paris, 2003.

¹⁵ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, Dijon, 2001.

ENFANT. GUITARE. ROUGE.

Une performance en
forme de livre.
Barbara Manzetti

jeudi 22 septembre, 20h

Performance de Barbara Manzetti,
avec Pascaline Denimal et Renaud Golo

Hors-les-murs : décembre

Nouvelle édition publique du livre *Épouser Stephen King*
de Barbara Manzetti. Festival *Relecture XII* à
l'espace Khiasma (les Lilas)

Textes parus

Quatre Chemins par Barbara Manzetti, JDL (bulletin) de sept.-décembre 2010
Entre chair et pétale par Barbara Manzetti, JDL (bulletin) de mai-juin 2011
Un mégot. Un gobelet. Une question par Barbara Manzetti, JDL de mai-août 2011

Dates passées

5-10 avril 2011 : *Épouser Stephen King*, activations d'extraits à l'espace Khiasma
20 mai 2011 : performance avec Olivier Nourisson et Lucile Delzenne
aux Laboratoires d'Aubervilliers



©Barbara Manzetti

« La dimension géographique de chacun de mes projets constitue l'appui de sa dimension intérieure. Mon sentiment a la forme de l'endroit que je traverse. De celui où je m'établis provisoirement. En résidence. L'écriture a toujours été présente dans mes propositions chorégraphiques. (...) Le texte pour moi, comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle. Je voudrais que ce travail d'écriture restitue le corps dans son appréhension immédiate du présent. (...) » (Barbara Manzetti)

Cette « performance en forme de livre » utilise comme support d'écriture deux lieux qui appellent chacun un mode d'adresse particulier et se font écho mutuellement. Les écrits produits par Barbara Manzetti sont distribués dans le Journal des Laboratoires, au dos de notre bulletin d'information, de la main à la main, par e-mail (enfant.guitare.rouge@leslaboratoires.org) et lors de rendez-vous tous les quatre mois, qui sont l'occasion pour l'artiste de lire et faire lire ses textes ainsi que d'écrire, à l'oral et en temps réel, un complément performatif au corpus en cours de composition. Dans le cadre d'une commande qui lui a été faite, Barbara Manzetti dispose également d'une table de travail à l'espace Khiasma. Ce protocole déplace le projet dans le contexte quotidien du lieu et des expositions en cours. La nature du texte et la dimension performative du projet sont empreintes de cette nouvelle géographie.

Après une première réalisation chorégraphique pour la scène, qui reçoit le prix de la SACD belge en 1996, Barbara Manzetti s'éloigne rapidement des cadres de création usuels pour des territoires d'investigation plus immédiats en milieu urbain. L'espace et le temps choisis pour la performance sont souvent un lieu et un temps transitoires ; le/la spectateur/trice est mis/e en situation physiquement, l'œuvre devient en même temps objet et cheminement. Parallèlement, elle organise avec Sofie Kokaj *Où Nul Théâtre-Théâtre*, une structure semi-clandestine d'intervention artistique : agissant sous les pseudonymes de *Tant de Roses* et *Transport Public* elles présentent leur travail de théâtre sur papier, éditions minimales, affichage, performance dans des contextes publics et privés (Bruxelles, 1996-1999). L'objectif de sa recherche

et des nombreuses collaborations est la construction d'un espace suggestif ou espace résonant. Les objets performatifs restent souvent éphémères et évolutifs, cherchant à pousser les limites de la représentation, parfois jusqu'à l'embarras. Cela par la proximité toujours recherchée, avec le/la spectateur/trice, à travers une intimité physique ou comportementale ou par la réversibilité du « rôle » choisi par la performeuse (auteur/le, acteur/trice, dictateur/trice, spectateur/trice). Une confusion est mise en place, entre espace public et espace intime, dans la tentative constante d'échapper aux cadres existants en en proposant des nouveaux, eux-mêmes éphémères et imprévisibles. Elle participe, dernièrement, aux projets de Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Nasser Martin Gousset, Dora García, Dominique Thirion. Voir www.manzettibarbara.com

"The geographical dimension of each of my projects supports its inner dimension. My feeling is in the shape of the space I pass through, the space I occupy. In residence. Writing has always been present in my choreographic works. (...) For me the text, like the stage, is a space filled with the potential for the body and its physical reality. I would like these writings to reconstruct the body in the immediacy of its apprehension of the present. (...)" (Barbara Manzetti)
The "performance in the form of a book" created by Barbara Manzetti uses two venues (espace Khiasma and Les Laboratoires d'Aubervilliers), each of which invokes a particular style of presentation and resonates with each other. Her writings are published in the Journal des Laboratoires, on the back of our bulletin, given hand to hand or by e-mail (enfant.guitare.rouge@leslaboratoires.org) and during live encounters every four months, giving the artist an opportunity to read her texts or have them read by others, as well as to write, orally and in real time, a performative complement to the corpus currently being composed.

After her first choreographic composition for the stage, which received the Belgian SACD prize in 1996, Barbara Manzetti quickly distanced herself from the usual creative contexts in favor of more immediate areas of investigation in urban contexts. The space and time chosen for her performances are often transitory ; the viewer is put into a physical situation in which the artwork becomes simultaneously object and progression. In parallel, she organizes, with Sofie Kokaj, *Où Nul Théâtre-Théâtre*, a semi-clandestine organization for artistic action. Operating under the nicknames *Tant de Roses* and *Transport Public*, they present their theatrical work on paper, in minimal published form, on posters and during performances in public and private contexts (Brussels, 1996-1999). The goal of her research and numerous collabora-

tions is the construction of a suggestive or resonating space. The performative objects often remain ephemeral and evolving as they strive to push the limits of representation, sometimes to a state of confusion. This is accomplished by constantly seeking out proximity with the spectator through physical or behavioral proximity or by the reversibility of the "role" chosen by the performer (author, actor/tress, dictator, spectator). A sense of confusion between public and private space is created in a constant attempt to escape existing venues and propose new ones, themselves ephemeral and unpredictable. She has recently participated in projects by Jennifer Lacey, Nadia Lauro, Nasser Martin Gousset, Dora García, Dominique Thirion.

See www.manzettibarbara.com

En partenariat avec l'espace Khiasma (les Lilas). Ce projet a bénéficié d'une Résidence de recherche chorégraphique (ReRc) au Centre chorégraphique national de Montpellier

Épouser. Stephen. King.

par Barbara Manzetti

Une amitié. Avec un livre. C'est possible. Pour moi qui suis plus banale. De la gymnastique. Qui pousse la banalité à bout. La rend dingue. L'appelle. Me rend tout le monde. M'appelle. Me rend dingue. Le tout mis en film tu vois. Avec une voix qui t'importe. Tu es entouré. Par la voix d'une seule personne. Ça reste une image très forte. Ça reste en dehors de l'écrit. Mémoires Capitales. Par la voix d'une seule personne tu es porté. Tu es revenu. Tu restes. Il avait repris ses études allongé sur le flanc droit. Appuyé sur le coude droit. Le plafond réfléchi dans les lunettes. Monture dorée. Cheveux coupés ras. Rabelais. L'écriture serrée. Économe. Qui n'est pas économe par ailleurs. D'ailleurs. Et j'étais saisie par le mouvement de l'arbre. Juste du texte. Et le geste de l'arbre. Rabelais. Le geste est vert. Sa garde robe est un ensemble de pièces chères. Laides. De marque. Des vêtements avec un nom. Qui ont de la valeur pour tout le monde. Bandes dessinées. Il vante les qualités d'un tricot de Missoni assez terne. Tant de couleurs mais pas de lumière. Cet acharnement dans les rayures. Les petites portions de couleurs entassées. La série des Martine. C'est maladif. Toxique. Mais il doit avoir une habitation immense. Bibliothèque rose. Imagine la lumière. Marie-Claire. Dans ces conditions d'aridité la terre devient impalpable. Tellement légère. Sous les ongles. Elle traverse les chaussures. Les chaussettes. Se niche entre les orteils. La Comtesse de Ségur. Qui est prête à te rentrer dans le nez. À faire des nuages quand tu cours. Chrétien de Troyes. Je descendais à Bobigny Pablo Picasso et je continuais à pieds. Une anthropologie. Je me démenais comme un cheval. J'avalais des gorgées de terre rouge. Que je recrachai. On se met à écrire en pensant que tout le monde peut lire. Puis il dit qu'en réalité ses parents ne savent pas lire. C'est la voie des ombres. Ta mémoire au dessus de tout. Un violon sur le toit. Un puy de lumière.

J'étais le cheval. J'avais été le cheval. Il me domptait. Je lui demandai de m'appivoiser. J'étais fière du bonheur qui se voit. Le porter sur mon visage. À cette époque j'adorais porter ces pincettes à cheveux avec une fleur synthétique dessus. La sociologie. Comme les petites gitanes tu vois. Des onomatopées. Les jupes à volants. Jaunes. Rouges. Qui prenaient le bus pieds nus. Je les enviais. On ne leur coupait pas les cheveux. Les arbres d'autoroute. Les steppes. Ton désert banal. Tu te demandes comment est-ce qu'ils produisent des fruits juteux. Et sauvages. Genre Spinoza. Des nèfles. Puis tous les fruits qui ne se gardent pas.

Qui ne se vendent pas. La psychologie. Une région assoiffée. Des squelettes de crottes de chien. Gris cendre. Elle n'arrive pas à s'accrocher à la littérature française contemporaine. Elle dit que les auteurs se douchent. Prennent un café. On y promenait des gros chiens de garde. Genre Berger Napolitain. Genre Françoise Dolto. Genre grand chien blanc qui mord les enfants à la tête. Les yeux injectés de sang brisés dans la fourrure blanche. Puis Elle. Marie Claire. Je dormais dans une région fatiguée. Même le sapin était crevé. Ridicule sous les pins à pignons. J'avais les genoux noirs de cette résine. J'étais une petite maison noire. Genre un petit bois. On ne pouvait pas l'imaginer jeune. Genre Marguerite Duras. Il faut voir les photos pour y croire. S'y accrocher avec les doigts. Elle me poursuivait avec un livre. Elle me poursuivait avec une bibliothèque. Une jupe en grosse laine et des bas marron. Anna Galvalda. Elle marchait comme un père spirituel. Quand je me réveillais d'un cauchemar elle se cognait la tête au mur de ma chambre. Devant moi. Pour me punir. Littérature Fantasy. Son élan avait les articulations hypertrophiées. Un cœur comme ça. Un thermos. Victor Hugo. Genre Frédéric. Mais seulement des pieds au nombril. Première partie. Astérix. Des hommes minces. Le torse peu ou pas musclé. Des espaces rangés à l'extrême. Qui te simplifient la vie. La moustache rasée. La joue lisse. Où une vision de ton ventre se superpose constamment à l'écran. Signe de jeunesse. Signe de manque malgré l'écart souhaité. Mon côté maniaque. Salman Rushdie. Les murets étaient bas pour s'y cogner le front en tombant. Et je tombai. Moi Christiane F. droguée prostituée. Il y a des livres sans images. On avait peur d'être mordus à cause d'un enfant qui en était mort. Apparemment. Des lignes. Des faits divers qui empoisonnaient nos parents. Iron Man. Les enfants se faisaient enlever à deux pas de chez eux. Par un oncle. X Man. Tués avec la complicité d'une cousine. Enterrés par le beau père dans le jardinet familial. Haïs par la belle mère. Le chant des oiseaux. Les cheveux noirs. La peau blanche comme neige. La bouche rouge comme le sang. Il ne fait pas froid. Il ne fait pas chaud. Ce livre était une mère pour moi. Anaïs Nin.

Avec ma mère. Je vais au cinéma. Elle me dit de manger plus de protéines. Parce qu'avec ton alimentation tu te rends malade. Des Arlequins. Des livres comme des masques. Tu parles. Elle a peur du jus de carottes. Sans famille. Elle a peur d'une deuxième tasse de thé. Littérature Fantasy. Ma bouche. C'est un petit garçon qui s'approche de moi. Balzac. Cela m'a conduit jusqu'au poste de police. La Bible. Au premier étage ça devient plus glauque. Le commissaire me pointe avec l'index. Il dit : Il faut être forte Barbara. Je suis Madeleine. Genre un petit bois. Genre Spinoza. Je cherche dans le passé. Genre Marguerite Duras. Où je retrouve ta poignée de main. Genre Tanguy Vieil. Ta paume. Tu es assis à l'avant. Je suis sur la banquette arrière. Le front écrasé contre ton appui-tête. Le bras droit glissé entre le fauteuil et la portière. La main droite dans ta main droite. C'est comme ça que j'étais. Amoureuse. Dans une petite voiture. Toutes les banquettes arrière. La Foire aux Immortels. Qui ne cherchent pas la fin. Qui n'ont pas de finalité. D'objectif. De durée. Qui s'en fichent éperdument du temps. Le temps qu'il fait. Je fais face à des personnes sans tête. Pédagogie. Peut-être qu'un artiste est quelqu'un qui stationne dans les endroits de passage. Les zones désertées. Qui peut aimer la banlieue parisienne. Comme un Vénitien Tokyo. Comme un Zambien Venise. Genre Jean Echenoz.

Prendre place dans cette maison c'est oublier l'Europe. Ce qu'on ne peut pas avoir. L'image. La brique sur l'imagination. Le coup du plâtre. La cuillerée de ciment dans le flan. La chaux sur le charnier. C'est une photo de classe où les enfants sont allongés côte à côte. Je ne peux pas lire allongée. Si c'est au lit j'entasse les coussins pour m'asseoir. Avec Doris Lessing. Le cahier noir. Les impressions de la journée. Qui vient de passer. Il disait : Tu seras postière. Il était myope avec des sourcils aussi garnis qu'une fausse moustache. Lui il a des yeux de loup. Des jambes de loup. Des sourcils de loup. Des yeux noirs. Genre Oscar Wilde. Il se cogne à des obstacles invisibles. Au faux plafond qu'il ne voit pas. La cloison invisible. L'escalier virtuel. La peste. Il est généreux. Il dispense des gestes. Soigneusement. C'est le Savoir Faire en baskets. Son savoir faire tout. Nous. Nous avons des pères algériens. Nous nous occupons des petits frères. Nous nous appliquons à nous asseoir sur ce vieux monde. Nous nous asseyons sans tête. Admirables. Comme des trous de mémoire. Le nez dans le bouquet j'aperçois une aiguille de pin enfouie dans le parfum jaune du mimosa. Assis sur un des bancs blancs il joint les mains. Ton père aussi est algérien. Genre Ronsard. Ce sont des histoires d'Arlequin. De bibliothèques ouvertes pour les personnes d'origine étrangère. Pour la vie avec son sang. Les mille et une nuits par exemple. Quand tu aimes avec les yeux. En trois volumes. Le parc de la Bergère par exemple. C'est très bien. Le plus naturel possible. L'amour optique, une aiguille dans le bouquet mais le cœur éteint tu vois. Genre jardin calme. C'est une excellente manière de disparaître dans le temps et dans l'espace. Vivre dans l'absence géographique et historique. Aucune date à retenir. Pas d'âge ni d'anniversaire. C'est épouser Stephen King. Parce que la couverture nous plaît bien. Avec une hache.

Tu avances vers la boulangerie. C'est un peu vieillot et ridicule. Tu te rends compte que tu es la seule éprise. Seule sous le charme. Tu es attendue. Sous la pluie jusqu'à ce soir. Jusqu'aux chaussettes. L'autre est vide à l'intérieur. C'est une façade rose. Un masque de peau. Ton

masque de peau que je me penche pour embrasser. À gauche. À droite. Qu'on a dit. Qu'on a fait. Qu'on n'a pas. Tu te penches toi aussi. Genre Victor Hugo. Tu te penches si lentement que je m'ennuie entre la joue gauche et la joue droite. Le projet était autre mais il a complètement foiré. Pour tenir je m'appuie sur les genoux. Sur les cuisses. Et ça fait des marques que j'inspecte le soir en rentrant. Dans la salle de bain. On me pose des questions. Je dis que je me nourris de bouts de papier. De bribes de conversations. D'attitudes. Les coudes appuyés sur le ventre bombé. Genre Aragon. C'est un nom qui donne envie de viande. Il souriait. Il avait un filet de bave à la commissure des lèvres. Il disait : On a mangé de la super bonne bidoche Barbara. Vous. Vous découvrez vous-mêmes des solutions. Plusieurs rangées de pavillons en brique rouge. Vous. Vous avez l'habitude de vivre cachés par des rideaux qui sentent la vieille poussière. Le vieux cheveu. Qui lui décore la tête. De Noël. Chaque année il part acheter une étoile qu'il met au bout. Vous revenez. Vous commencez tout en bas. Vous commencez par terre. Genre thriller scandinave. L'intérieur est couvert de feuilles d'or ou de cuivre. Ce qui change la température de la lumière. C'est un homme de lettres bloquées. L'interrupteur ne marche plus. Dans sa bouche les mots font la danse de l'avenir. Je suis à 36%. Et ça a la forme d'un mensonge. Toutes ses phrases sont en pente. Ses gestes sont en pente. Tout en lui te renvoie chez toi. Chez une vraie danseuse bien stupide. Qui beurre deux tartines de pain d'épeautre. L'idéal serait de se remettre à lire. Stephen King. Habillés de pans de vieille moquette et de toutes sortes de machins en plastique bleu. Pour s'accrocher à la littérature française contemporaine. C'est toujours comme ça. Pendant la moitié du film il est planté devant la machine à écrire. À la fin elle se rend compte qu'il tape la même phrase en boucle. Sur des pages et des pages. Elle porte la salopette de velours marron côtelé. Il la poursuit avec une hache. Elle a des cernes noires. Les cheveux noirs lisses. La lèvre inférieure qui pend. C'est très bien. Voilà. Le vent qui souffle. Une histoire d'amour. Bossue. Qui épouse un Américain. Elle dit qu'un homme ne lit jamais. Elle écrit qu'une chose en amène une autre. Tous les jours chez Flunch pour manger des salades. Genre Marcel Proust.

Mercredi. C'est un mariage. Quelque chose comme Jules Verne. Quarante ans plus tôt elle déménageait une valise à la fois. Mine de rien. Elle ne décrit que sommairement les événements principaux. Par contre elle décrit les repas. Pendant un mois elle mange un pied de salade par jour. Accompagné de pain blanc. Elle est enthousiaste de ce qu'elle mange. Le crayon tordu était accroché à droite en entrant dans le bureau. Et c'est une banlieue propre. Nette. Sans détritrus. Entourée de livres. Mon travail est un endroit de portes ouvertes. Et je constate que je n'ai plus besoin d'être consolée. Quelque part. En moi. En Toi. Genre petit jardin. Il y a toujours un besoin. Avec un livre à la main. Quarante ans plus tard je déménageais une valise à la fois. Mercredi c'était ma fête. Quand il se présentait à l'interphone. On ne précisait jamais l'heure d'arrivée. Il disait : J'arrive mercredi. Il arrivait. Moi je suis heureuse avec peu. Une présence. Avec une veste noire. Qu'est-ce qui fait ce bonheur ? Nous ne le savons pas. Elle a 18 ans dans l'enregistrement. Jean-Paul Sartre était son père spirituel. Un endroit de portes ouvertes. Le plus souvent habillée en rougeaud. Une autre couleur de terre. Attirée par le texte. En appuis. Qu'est-ce qui fait l'insatisfaction ? L'abondance. Le trop. Le plein. On explose de propositions. De possibilités. Le monde se prostitue. L'étagère était à fond violet. Elle était remplie de livres. Une collection de livres verts que je n'ai pas souvent ouverts. De ces livres il m'importait le poids. J'avais surtout peur que l'étagère se décroche pendant mon sommeil. Qu'elle écrase mon rêve de devenir danseuse. L'édredon synthétique rose postiche. Qui nous empêche de voir l'essentiel. Une enfant paisible. Dans une chambre toute enveloppée de papier peint à grosses fleurs violettes. J'avais une boîte avec des escargots qui s'échappaient la nuit. J'avais trouvé deux façons de bloquer ma porte parce que dans cette maison il n'y avait aucune intimité. C'était un bunker. Cape Blanc Nez. Cape Gris Nez. Au fond du jardin en jachère ils avaient posé un banc de plâtre couvert d'une belle mosaïque bleue. Les phrases reprennent la place sur la page. Et avec lui toute une partie de mon histoire reprend place dans le présent. Nous nous promenions sur la plage parce que je glissais trop sur les rochers. Parce que j'ai rencontré un Français et que je l'ai suivi ici. Un bon gaulois. À cause des baskets. Il était installé au rez-de-chaussée alors que la fête battait son plein au premier. Musique à fond. Jambes croisées. Il lisait Claudel. Camille. Un don de Paul.

Il corrige Proust avec Prout.

Une performance en forme de livre, Espace Khiasma, mars 2011

Sur *Une performance en forme de livre*, de Barbara Manzetti

par Marian del Valle*

Chère Barbara,

J'ai décidé de transformer le texte que je t'avais envoyé, adressé aux lecteurs, en une lettre publique adressée à toi. Ce nouveau cadre me semble plus approprié et juste, il laisse mieux apparaître comment le texte est nourri par nos échanges et conversations.

Dans le document, je voulais mettre en évidence la dimension physique et charnelle de ton écriture, souligner combien elle s'appuie sur des expériences et vécus corporels. C'est pour cela que j'ai écrit d'abord sur la ponctuation qui caractérise tes écrits : les points.

Les écrits de Barbara, rythmés par une spatialisation singulière, se constituent par des mots, seuls ou rassemblés en groupe, qui sont isolés et arrêtés par un point. Le texte se présente comme un vaste territoire composé de différents espaces séparés par des clôtures-point. Ces micro-contenants bien délimités, permettent qu'une écriture s'étale à l'horizontale (comme un corps allongé en repos, grouillant, endormi ou mort) et prenne place se répandant de point en point. Chaque point marque un nouvel espace gagné, une *terra nostra*, pour une prise de corps de l'écriture.

Enfant. Guitare. Rouge.

Les points, comme des barrages, empêchent le débordement des mots. Comme des ponts, ils séparent deux rives distinctes qu'ils aident aussi à traverser. Ils unissent (et éloignent) le corps d'un mot-phrase au corps d'un autre. Des points-barrières-alliances. Dans ces points-miradors, le lecteur peut faire une halte et contempler le paysage traversé.

Quel parcours a suivi Barbara pour arriver à cette manière singulière de baliser son écriture-corps-affects-pensée-mémoire ?

Le texte, troué de points, est un espace en mouvement où tiennent, « ensemble mais pas mélangés », des éléments hétérogènes et différentes temporalités.

(...) et du temps je prendrais le mouvement
plus que le dépôt les restes les souvenirs,
je ne garderai du temps que ce qui est vivant et qui avance
vers
et quand tu me demandes où est-ce que tu veux aller avec
ce travail ?
quelle est ta destination ?
je te réponds vers la mort sure,
c'est évident. (...)

B. Manzetti, extrait d'un texte écrit au théâtre de la Bastille, novembre 2009

Mais pas le point comme interstice, comme brèche écartant les mots les uns des autres, les empêchant de se tenir compagnie. Pas un point-béance par où le lien qu'ils entretiennent pourrait se briser, par où le lecteur risquerait de glisser, tomber et disparaître.

J'ai intercalé tes propres mots pour les mélanger aux miens. Je voulais mettre ensemble plusieurs registres d'écriture, faire cohabiter différentes paroles. La présence d'images est aussi très importante pour moi, celles que tes écrits me suggèrent, et parfois je me suis même laissée emporter par elles...

Certains de ces mots-phrases, mis là comme des corps couchés, ressemblent à des reptiles au soleil, à une rangée de fourmis au travail. Quelques-uns ont plutôt l'air de corps définitivement immobilisés ou de pierres chaudes (volcaniques ?) alignées les unes à côté des autres dans un repos brûlant.

Dans une des présentations de ton travail tu as écrit que « le texte, comme la scène, est un espace possible pour le corps, sa réalité charnelle ». J'ai tenté de visualiser cet espace du texte, et je me suis demandé, un « espace possible » pour quel corps, pour quelle réalité charnelle ?

Nous écrivons dans une langue qui dispose les lettres à l'horizontale, qui fait émerger les mots de gauche à droite de la page, qui les étale allongés en rangées successives sur des lignes parallèles. Brigitte Colin, une praticienne de la méthode Rosen (lecture du corps par le toucher), me disait lors d'une séance, que nous n'avons pas le même corps à la verticale qu'à l'horizontale, que le corps qu'elle voyait couché sur la table de massage n'était pas le même que celui qu'elle venait de voir debout.

Est-ce que le texte serait pour Barbara un espace possible pour ce corps couché qui n'a d'existence qu'à l'horizontale ? L'espace du texte serait-il le plus apte à révéler cette autre « réalité charnelle » du corps, celle qui va « vers la mort » ?

Dans ce passage du corps que tu proposes, de la scène au texte, il y a des possibles qui disparaissent mais que tu réussis quand même à faire ré-émerger d'une façon surprenante.

Successif / Simultané

Dans la scène (ou espace public) plusieurs actions peuvent se dérouler en même temps et dans différents territoires. Cette simultanéité devient très restreinte dans l'espace du texte. Barbara réussit à interrompre, à mettre des obstacles au fatalisme de la linéarité et de l'ordre successif imposés par l'écriture en découpant cet espace en une multiplicité de micro-territoires séparés par des points. Une autre astuce qu'elle utilise est d'extraire (comme pour faire une essence) plusieurs fragments du texte écrit et de les déplacer dans un autre espace-contenant, dans un autre corps possible pour l'écriture : un jeu de cartes. Lors de la performance (20 mai 2011 aux Laboratoires), Barbara disperse les cartes (en mettant la face écrite contre le sol), les aligne dans une nouvelle

* Marian del Valle est danseuse et chorégraphe. Elle fait actuellement un doctorat en art (danse) à l'Université de Nice Sophia Antipolis, au sein du laboratoire R.I.T.M. Sa thèse, dirigée par Marina Nordera et par José A. Sanchez, porte sur l'accompagnement et l'étude de trois processus de

recherche. Elle a suivi, en tant qu'artiste et amie, la trajectoire artistique de Barbara Manzetti depuis 1993 et elle l'accompagne aussi en tant que chercheuse depuis 2008. Elle est chercheuse associée aux Facultés Universitaires Saint Louis, Bruxelles et ATER Danse à l'Université de Lille 3.

rangée, parallèles les unes par rapport aux autres. Elles forment ainsi un nouveau texte, détaché ou troué autrement, qu'elle découvre et lit en retournant les cartes (une à une et sans respecter l'ordre dans lequel elles sont disposées), écriture qu'elle prolonge en ajoutant un commentaire ou des explications. Le tirage de cartes, sa lecture et son interprétation, dégage l'espace pour la performance et ouvre aussi, en l'élargissant, l'espace du livre en forme de performance (celui dont le corpus est en cours).

Il y a souvent dans tes écrits des références à des positions corporelles. Les plus abondantes sont celles où le corps apparaît allongé. J'ai repris des fragments où elles apparaissaient et j'ai écrit en résonnance avec eux :

« Tu étais allongé. J'étais allongée. Tu écrivais avant de dormir. J'écrivais en dormant. » (1)
 « Une phrase courte couchée des années sur une page. » (2)
 « Une disposition de nos corps en attente. » (3)
 « Je m'allongeais, je fermais les yeux quelque temps, je n'écoutais plus. » (4)
 « Des fois c'est en restant couchés qu'on avance le mieux. » (5)

Barbara Manzetti, (1), (2), (3) extraits des textes donnés en main propre aux spectateurs aux Laboratoires d'Aubervilliers le 20 mai 2011. (4) extrait de **Quatre Chemins**, Le Journal des Laboratoires sept-déc. 2010, (5) extrait d'**Entre chair et pétale**, Le Journal des Laboratoires mai-juin 2011.

Il y a des corps debout pleins de certitudes et des corps qui se penchent, s'abandonnant au doute. Il y a aussi, dans la danse comme dans l'écriture (et dans la mort), des corps couchés, interrogeants. Ces derniers ont une plus grande surface en contact avec le sol ou avec la page. Étendus, répandus, versés, les parties du corps ayant perdu toute hiérarchie, ils semblent être en état de question. Comment écrire avec un corps allongé ou en train de s'écouler ? Il nous faut parfois nous ramasser, faire l'effort de nous rassembler et un lieu pour pouvoir déverser sur un contenant (scène, livre, cartes, etc.) l'amas de « contenus » éparpillés.

J'ai vu chez toi la photo d'une affiche d'**Où Nul Théâtre-Théâtre** avec cette phrase-manifeste : « d'abord le lieu », tu m'as écrit que c'est la première phrase de *Cap au pire* de Samuel Beckett. Tu insistes beaucoup sur l'importance vitale du lieu dans ton travail, comme témoigne, par exemple, le titre d'un de tes projets : **Un lieu comme une personne**. J'ai tracé une liste, en me servant de fragments de tes textes, des principales fonctions et rôles que tu sembles attribuer au lieu.

Un lieu pour

Pour appuyer l'écriture sur une surface, comme celle qu'offrent les tables disposées pour écrire dans les Laboratoires d'Aubervilliers et dans l'espace Khiasma :

« L'espace est mon support et j'en dépends. C'est en même temps une destination et un point de départ. Comme pour la danse, mon écriture a besoin d'un sol, de murs, de portes et fenêtres. » (1)

Pour appuyer l'écriture sur les déplacements dans une trajectoire :

Aubervilliers _____ Les Lilas
 41 rue Lécuyer 15 rue de Chassagnolle
 ENFANT. GUITARE. ROUGE (une performance en forme de livre) ÉPOUSER STEPHEN KING (2)

Pour « s'accrocher à l'espace » et accrocher l'espace dans la page :

« J'aménage dans l'espace qui aménage dans mon écriture. » (3)

Pour avoir un point de vue et donner une position, une localisation à l'écriture :

« Tu ne sais pas pourquoi d'ici tu ne vois que des pigeons. Tu n'entends que des moineaux qui grincent. » (4)
 « Sur le carrefour des Quatre chemins. Tu peux adorer ton quartier. » (5)

Pour déclencher et rendre possible l'émergence d'une écriture (ou-

verte au présent et réceptrice d'une mémoire) :

« Les portes, les fenêtres ouvertes sur ce qui peut arriver. » (6)
 « Dans ce présent. De Khiasma je souhaite plutôt appréhender les volumes complexes, d'invention et d'expérience. Je voudrais mettre l'espace visible au repos. Le solliciter à travers l'écriture. La mémoire spatiale. Laisser en mouvement l'identité du lieu, l'abandonner à l'imagination. » (7)

Pour relier :

« Un lieu où peuvent se relier mon expérience intime et le quotidien du territoire local. » (8)

Pour tenir « des conversations » :

« Depuis deux semaines, je suis en conversation avec le travail de Sabine Massenet. De manière moins visible peut-être, je suis en conversation avec l'histoire quotidienne du lieu, ses habitants et visiteurs, leur engagement personnel dans son histoire présente. » (9)

Barbara Manzetti, (1), (3),(6),(7),(8),(9), extraits du dossier **Épouser Stephen King** (2) écrit au pied de page du texte **Neuf. Trois.** distribué par Barbara dans les environs de Khiasma le vendredi 9 juin 2011, (4), (5) extraits de **Quatre chemins**, Le Journal des laboratoires, sept-déc. 2010.

Les titres, avec lesquels tu nommes publiquement tes projets, te permettent non seulement de « rassembler les fragments vivants qui risquaient à tout moment d'être abandonnés », mais aussi de leur donner déjà, et par les mots, un corps pour s'incarner et pouvoir se développer. Comme toi, tes projets bougent et changent sans cesse, en engendrant de nouveaux auxquels tu donnes, infatigable, des nouvelles désignations-corps. Tous ces titres, comme des balises, aident à retracer ton parcours, tes métamorphoses :

Nommer un article, un texte, un projet, lui donner une forme d'être présenté et présent. Le titre offre un espace unificateur, perceptible, il permet de donner un contenant à des pensées pas encore concentrées dans une forme visible. **Un lieu comme une personne. Enfant. Guitare. Rouge. ENFANT GUITARE ROUGE** (sans points), **Quatre chemins, Entre chair et pétale, Un mégot. Un gobelet. Une question. Épouser Stephen King**, et les sous titres : **Activations de Barbara Manzetti, Performance en forme de livre (rédaction en cours), une résidence d'écriture, résidence de recherche**, etc. Des tentatives dynamiques de placer sous un nom (toujours provisoire mais qui laisse des traces), dans un cadre (assoupli), une démarche qui fuit et déborde LA FORME. Des noms-lieux pour des rendez vous (publiés, publics), pour des haltes partagées d'une trajectoire.

Barbara nomade voyage de Pantin à Aubervilliers, de Pantin aux Lilas ; écrit entre les Laboratoires d'Aubervilliers et l'espace Khiasma, va d'une table à une autre ; déménagement de résidence de recherche en résidence d'écriture ; déplace son corps et ses idées de la scène au film, du film au livre, du livre au jeu de cartes, du livre à la performance et passe dans sa trajectoire d'une œuvre évolutive à un corpus en cours.

Merci Barbara pour résister et rester créative depuis toutes ces années, merci pour les stimulantes et toujours surprenantes formes que tu proposes, merci pour la richesse de ta recherche.

Je t'embrasse

Marian

Bruxelles, juin 2011

«À SUIVRE» : CAPTURER LE TEMPS DANS LA PERFORMANCE CONTEMPORAINE

Bojana Kunst

11-15 octobre, 16h-21h

Rencontre avec Bojana Kunst et Danae Theodorou
(sur rendez-vous individuel)

mercredi 2 novembre, 20h-23h

Conversation entre Bojana Kunst et Boyan Manchev

dimanche 20 novembre, 18h-00h

Performance de Bojana Kunst et Ivana Müller

9-12 décembre, 14h-18h

Rencontre avec Bojana Kunst et Igor Štromajer
(sur rendez-vous individuel)

Pour prendre rendez-vous, contactez Virginie Bobin au 01 53 56 15 94
et v.bobin@leslaboratoires.org

«Puisque chaque performance déroule le temps de façon spécifique, comment penser la relation entre le temps et les modes de travail ? Quels modes de travail peuvent échapper à l'accélération et l'actualisation constante d'une projection dans le futur ? Comment les artistes d'aujourd'hui travaillent-ils avec le temps et sa matérialité, et comment lier cela à la spécificité du regard ? Qu'est-ce que la dramaturgie a à voir avec l'économie du temps ?»

D'octobre à décembre 2011, la philosophe et théoricienne Bojana Kunst passera quatre fois une semaine avec un/e chorégraphe, artiste ou autre producteur/trice culturel/le : Danae Theodorou, performeuse et chercheuse grecque, basée à Londres ; Boyan Manchev, philosophe et théoricien bulgare basé à Sofia, Paris et Berlin ; Ivana Müller, chorégraphe croate basée à Paris ; Igor Štromajer, net-artiste slovène basé à Hambourg et Ljubljana. Ils exploreront ensemble différents aspects des processus de travail dans la création contemporaine, leur relation au temps et les implications politiques, économiques et performatives d'une telle expérimentation. Ces rencontres « à temps plein » seront rendues publiques, soit lors de conversations / performances, soit sur rendez-vous, pour passer un moment plus ou moins long avec Bojana Kunst et sa/son partenaire en partageant et expérimentant le rapport particulier au temps que ces derniers seront en train d'aborder.

Bojana Kunst est une philosophe, théoricienne de la performance, dramaturge et enseignante slovène. Elle est actuellement professeure invitée de l'Université de Hambourg (Département d'études de la performance). Elle est membre du comité de rédaction des journaux *Amfiteater* et *Performance Research*. Elle a publié quatre ouvrages, parmi lesquels *Impossible Body* (Ljubljana 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary*

Performance, Maska / Amfiteater, Ljubljana 2010 (dir. Bojana Kunst). Ses essais sont parus dans de nombreuses revues et publications, dont : « Prognosis on Collaboration », *Prognosis über Bewegungen*, dir. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels, B-Books, 2009, pp. 336-347, « Critical Writing and Performance Studies » in : *Contesting Performance: Global Sites of Research*, dir. Jon McKenzie, Heike Rooms, C. J. W. L-Wee, Palgrave 2009, « Affective Connection », *Interfaces of Performance*, Jenis Jeffries et al., Ashgate, Londres, 2010, pp. 169-184.

"Because each performance deploys time in a unique way, how should one think about the relationship between time and modes of work? Which modes of work can escape the acceleration and constant actualization of a projection into the future? How do artists today work with time and its materiality, and can this be linked to the specificity of their vision? What is the relationship between the dramaturgy and the economy of time?"

In autumn 2011, the dance theorist Bojana Kunst will spend four whole weeks with a choreographer, artist, or other cultural producer (Danae Theodorou, performer and researcher, Boyan Manchev, philosopher and theorist, Ivana Müller, choreographer, Igor Štromajer, net-artist), exploring the different aspects of work processes within contemporary art, their relationship to time and the political, economic and performative implications of such experimentation. These "full-time" meetings will be shared with the public, either during conversations, performance, or by individual appointment. These occasions will offer to the public the opportunity to engage themselves with the ways Bojana Kunst and her partners address their relationships to time. The material produced during these meetings and public situations will provide the basis for a publication, to appear in 2012.

Bojana Kunst is a Slovenian philosopher and performance theoretician, dramaturge and teacher. She works currently as a visiting professor at the University of Hamburg (*Performance Studies*). She is a member of the editorial boards of the journals *Amfiteater* and *Performance Research*. She published four books, among them *Impossible Body* (Ljubljana 1999), *Dangerous Connections: Body, Philosophy and Relation to the Artificial* (Ljubljana, 2004), *Processes of Work and Collaboration in Contemporary Performance*, *Maska / Amfiteater*, Ljubljana 2010 (ed.

Bojana Kunst). Her essays have appeared in numerous journals and publications, among them: "Prognosis on Collaboration", *Prognosis über Bewegungen*, ed. Gabriele Brandstetter, Sibylle Peters, Kai van Eikels, B-Books, 2009, pp. 336-347, "Critical Writing and Performance Studies" in: *Contesting Performance: Global Sites of Research*, ed. Jon McKenzie, Heike Rooms, C. J. W. L-Wee, Palgrave 2009, "Affective Connection", *Interfaces of Performance*, Jenis Jeffries et al., Ashgate, London, 2010, pp. 169-184.

The Project Horizon: On the Temporality of Making

by Bojana Kunst

In the last few decades, one of the most commonly used words among artists, producers and other cultural workers has been the word **project**. We are all involved in projects, most likely several of them, we are implemented in the finalisation of old projects and are constantly starting new ones, continuously part of relentless projective movements of production. With every project we are moving towards the end of something; from invention to completion, from the start of the process to its end, we are – in a very specific way – progressing to a final projection. The word project is so often uttered in contemporary culture and art that the sheer frequency of its use is already cause for alarm. This overwhelming denomination, which is used for all kinds of cultural products and artistic works, contains a peculiar temporal dimension which has never been stressed and questioned as such. In this short essay I would therefore like to reflect upon how this peculiar temporality is framing the contemporary artistic processes of making, collaborating and creating: **project** turns out to be the ultimate horizon of making in the present day. There is something very perplexing at work in the projective temporality of the project: regardless of the myriad possibilities it opens up, it nevertheless projects its own completion as the ultimate horizon of work. The problem therefore lies in the fact that, regardless of the openings and transformations inside the projective temporality, the future is still projected as chronological continuity with the past, and the meaning rises from progressive continuation.

It cannot be overlooked that the plain banality and everydayness of the use of the term **project** speaks to the fact that this term is often used as an empty signifier, a concept which doesn't imply anything in particular. It denominates nothing, adding nothing to what we actually do. It could be said that this term is used pragmatically for myriads of makings and doings. Am I then not inclined to squeeze too much out of the sheer pragmatic application of this particular word to the artistic work? I am not so sure about that. I remember Myriam van Imschoot writing about another similarly "empty" word we utter when we would like to describe artistic work in everyday communication. She writes about the word "interesting", which is nowadays often used as a descriptive adjective without any reference to the thing or work which one is referencing. Similar abstraction

of language is at work in the word **project**, where the reference to the temporality of the work is never questioned. Project always denominates not only a specific term, but also a temporal attitude or a temporal mode in which completion is already implied in the projection of the future. A lot of what artists do today seems to be caught up in this unaddressed and never-approached projective time. What we ironically get at the end is an ultimate abstraction, an "interesting project", which can even work as an undefined speculative value among the community of cultural producers and artists. Something immediately appears in the project when it is being described as an interesting one.

The treacherous abstraction of the word **project** is one of the reasons why it is necessary to tackle and dismantle this term: it has to be put on the anvil because of its dangerous independence and implementation of everything in its temporal dynamics. The second reason lies in the fact that the projective temporality of work has multiple baffling consequences on the lives of those involved in the continuous creation of projects, especially in cultural and artistic fields. It seems that its abstract omnipresence is literally absorbing the experience of artistic work and work making, and at the same time forming the peculiar temporality of the subjectivity that is involved in its completion. Projective temporality is tightly intertwined with the subjective experience of time; it can be argued that contemporary subjectivities are increasingly experienced as the simultaneity of many projects, be they private, public, social, intimate ones, etc. It seems as if the temporality of the project also influences the rhythm of the transformation of subjectivity, which has to be flexible while at the same time moving towards an accomplishment, a realisation, an implementation. The projective temporality of work and activity is intertwined with the acceleration of that same activity, where the unexpected happens only because of the outburst of crisis, exhaustion and withdrawal. Such continuous movement to completion and consummation is also a rigid and destructive movement of progression. Its flexibility is actually destructive to subjectivity and its collaborative surrounding. Subjectivity is abstracted from the contexts of work, making them more and more the same, erasing the differences between the communities of work and thus disempowering the work's political strength.

The reason for this is the constant lack of time, a kind of time deprivation – which of course is a paradox – concerning the possibilities the project holds for the future. It seems that the more there is to project in the future and the more possibilities there are to be completed, the less time is at our disposal to maintain and endure, and enable social, discursive, political or intimate relations. The project becomes an ultimate horizon of our experience. Ironically, one of the most commonly used words in cultural production to designate project completion (especially in the academic sphere, but also more and more in the arts) is **deadline**. A mortal limit seems to stand at the end of the project, a moment of pure completion, the consummation of creative life, with no follow-up experience. At the same time, an illusionary feeling that everything continues on to eternity lightens this tension a bit, because there are so many projects to complete. The project is the ultimate horizon of making because, as is the case with the real horizon, it is always receding as we attempt to pursue it. However that doesn't mean that consummation is not part of the process. What's more, in this projective endlessness there are many mortal limits to be crossed and there is a lot to consume: the future seems radically closed-down while offering all its numerous possibilities. Time deprivation obstructs the imagination and the creation of radical gestures, and disables any experimentation with enduring present.

We can say that projective temporality is a main mode of production in today's art and culture in general. It is also influencing how cultural or artistic value is articulated nowadays, and how, for example, contemporary art and culture are articulating their right to be supported, financed and presented in public. Instead of affirming and articulating the value of creation, the (human) right to imagination, creation of new forms and radical misrepresentations. Instead of affirming its value with constant articulation of human potentialities and togetherness, the value is most often reconfirming the evaluative enumeration of projects and hyper-production. The enumeration of projects and their statistical efficiency and success, the hyper-production of inventions, and interventions in social space, all end very often in a justificatory claim that art and culture are important because they are vital to the contemporary economy and its production of value. However, with that kind of production, a fragmentation of interest, political relations and abstraction of contexts occurs because economic importance is measured and applied using a more and more general model of working – based on the number and visibility of projects. Such affirmation actually deprives artistic creation and works of potentiality, and throws the work of an artist into a competitive battle which art can never win. The problem lies in the fact that art can never project the speculative value of the project as the financial speculation of investment because it deeply belongs to the public and is therefore "availability-towards-nothingness", as Giorgio Agamben would say. That means it belongs to the public so that it can be surpassed, appropriated and articulated through many different temporalities. There is something fundamentally different in the practice of creation itself when we relate this practice of work to time. What is at stake in art practice is not speculation about its value – a constant selling and dissemination of what it could become – instead we have to speak about the sheer power of imagination, of creation of forms through which

our life together can be perceived and actualised, of the modes of invention which are part of the human potentiality to act.

The reason for tensions and feelings of weakness in contemporary cultural production is a deep incongruity between artistic practice and the projective temporality itself: a deep incongruity between work and its projective horizon (and this does not only apply to artistic work, but also work in general). Time between the invention and completion of work is apprehended as progression (a movement towards something which should be completed, a movement towards finalisation). This progression can be full of experimentation and twists of various creative situations and dynamics. However at the same time a **project** must from the start project its own consummation, it has to anticipate and evaluate its completion from the beginning and work towards its own closure. It is true that whatever we do is always oriented toward the future, at least in the sense that our activity will last for some time, there is always a temporality of doing. But the question is whether the work is really a straightaway related to its consummation, to the completion of the act. Or is the invention something which actually opens up different articulations of coexistence, a practice of re-articulation of language and displacement of activity, a plane of imagination and human actualisation that is not on the accelerated adventure towards its future finalisation?

Even if the constant creation of projects gives the feeling of flexibility and creative dynamism, actually it is not enabling change, but sameness, or better, exhausting sameness. It is important to mention the specific **retrospective future** of the project, which always enables a lot of possibilities even though everything has to be planned in advance to reach the already-projected future. A project works as a horizon of expectation, with a lot of possibilities but no actual change. The time of the project is not the time of the event, which would open the window of the unexpected, with the time being out of joint. It can be described more as an administrative time, where some possibilities are being realized and some not in the progressive line between the invention and its completion. What is particularly interesting here is to observe how the administrative time of the project literally results in an increase of administrative work and demands multiple managerial skills from the artist and other workers (skills of evaluation, self-evaluation, presentation and application, presentation, etc.). No wonder artists have become a model of creative job insecurity in the last few decades: she/he is so deeply involved in the projective time. This is also deeply changing the social and public role of the artist: the public dimension of his work is projected, not imagined any more. That means that the public dimension of his/her work is most of the time conceived as the finalization of its ends, and the public becomes an outcome of the fact that art is an important part of the economy. Artistic practice should be understood as public because it is a practice of work, an antagonistic practice of doing and making.

I would like to conclude this essay of introduction to my residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers with the statement that there exists no empty or neutral use of the term project, its utterance already implies a specific temporality of the artistic work: a project is somehow a dangerous and overwhelming form of contemporary work. Of course every work and activity is temporal. Whatever we do is always related to the time yet to come, at least in the sense that our activity will last for some time. However there exists a large difference between understandings of the work which are durational, meaning it lasts through the working activity, and those which are projective, meaning it is moving towards its own completion. This difference can be compared with the difference between adventure and quest: a project is much more similar to an adventure (it has a myriad of open possibilities, however they have to lead to the consuming end if the adventure is to be adventurous) whereas, in a quest, time is consummated in the activity itself, in its endurance. One way to deal with and critically address the problematic projective understanding of the artistic work is through the disclosure of the durable and enduring nature of work, and therefore to address this peculiar relation between work and time. This can be seen in numerous attempts by artists to explore duration in the last few decades as a powerful strategy to overturn the ruling formation of temporality. Another way to address the overwhelming projective temporality could be to intervene directly in the rhythm of production and actually continuously and excessively produce plenty so that every "(non)significant" moment in the project is overproducing myriads of traces, evidences, suggestions, discourses, etc.; somehow the project itself may be overrun with the sheer power of activity. Or it may also be possible to subversively affirm the projective nature of contemporary work in art and culture, and literally take the projection as the only condition in which it is possible to work nowadays. With this approach, the project is taken so utterly seriously that the nature of the free-floating possibility to complete the project is actually disclosed as ultimate and rigid limitation.

L'horizon du projet : de la temporalité de la création

par Bojana Kunst
(traduit par Clémentine Bobin)

L'un des termes les plus largement utilisés ces dernières décennies entre les artistes, producteurs/trices et autres acteurs/trices du monde de la culture est sans doute celui de **projet**. Nous sommes tous et toutes impliqués/dans différents projets, probablement plusieurs à la fois, finalisant les anciens, en lançant de nouveaux, prenant continuellement part à cet implacable mouvement projectif de production. Le projet implique l'idée que nous sommes en mouvement vers l'achèvement de quelque chose ; de l'invention à la finalisation, du lancement d'un processus à sa mise en oeuvre, tout cela d'une manière cependant spécifique : celle d'une progression vers une finalité prévue. Le mot projet est aujourd'hui tellement galvaudé dans la culture et l'art contemporain que la fréquence à laquelle il est prononcé est en soi une raison de s'en méfier. Cette dénomination, à laquelle il est impossible d'échapper, utilisée en référence à toute sorte de produits culturels et d'oeuvres d'art, contient une dimension temporelle particulière qui n'a jamais été abordée ni étudiée en tant que telle. Dans ce court essai, je souhaite donc réfléchir à la façon dont cette temporalité particulière encadre les processus artistiques actuels de réalisation, de collaboration et de création : le **projet** est devenu l'horizon ultime de la création contemporaine. Il y a quelque chose de déroutant dans la temporalité projective du projet : quelle que soit la myriade de possibilités offertes, il projette son propre achèvement comme horizon absolu du processus de travail. Le problème tient donc dans le fait que, indépendamment des ouvertures et transformations qui s'opèrent dans cette temporalité projective, le temps futur est envisagé comme une chronologie continue avec le passé, le sens émerge d'une continuité progressive.

Notons néanmoins que la banalité et la quotidienneté de l'usage du terme **projet** reflètent le fait qu'il est souvent utilisé comme un signifiant vide de sens, un concept qui n'implique rien de précis, ne détermine rien, n'ajoute rien à ce qui se déroule dans la réalité. Le terme est, d'une certaine façon, un recours pragmatique pouvant couvrir un nombre infini d'actions et de créations. On pourrait par conséquent

suggérer que je fais trop de cas ici de ce qui n'est qu'une utilisation pragmatique de ce terme particulier au travail artistique. Mais je ne crois pas. Je me souviens de ce qu'a écrit Myriam Van Imschoot à propos d'un autre mot « vide » que nous utilisons pour décrire le travail artistique dans la communication quotidienne. Elle parle du mot « intéressant », souvent utilisé aujourd'hui comme une description, un adjectif, sans que référence soit faite à l'objet ou à l'oeuvre – qui sont pourtant ce qui présente de l'intérêt. Une même abstraction du langage est à l'oeuvre dans le mot **projet**, la référence à la temporalité du travail n'étant jamais remise en question. La fonction de dénomination de « projet » n'est pas seulement celle d'une notion spécifique, c'est aussi celle d'une attitude temporelle ou d'une forme temporelle, qui attachent à la projection vers l'avant l'idée d'un achèvement. Une grande partie de ce que font les artistes aujourd'hui semble être prise au piège de ce temps projectif, jamais approché ni remis en question. Ce que l'on risque finalement d'obtenir, ironiquement, est une abstraction absolue (un « projet intéressant »), qui pourrait même être utilisée comme valeur spéculative indéfinie au sein de la communauté des producteurs/trices culturels/les et des artistes : le « projet » se dote instantanément d'une certaine qualité, dès qu'on le dit « intéressant ».

L'abstraction douteuse du mot **projet** est une première raison pour laquelle il est nécessaire de remettre en question et de démanteler le terme : il doit être travaillé au corps, du fait de son indépendance dangereuse et de l'effet centrifuge de sa dynamique temporelle. Une deuxième raison tient dans le fait que la temporalité projective du travail a des conséquences multiples et aberrantes pour les individus impliqués dans le flot continu de la création de projets, en particulier dans les domaines culturel et artistique. Son omniprésence abstraite semble absorber littéralement l'expérience du travail artistique et de la création, modelant la temporalité particulière de la subjectivité qui se charge de le mener à bien. La temporalité projective est étroitement liée à la perception subjective du temps ; on pourrait avancer que les subjectivités contemporaines sont vécues de plus en plus souvent sous la forme d'une simultanéité de projets, publics, privés, sociaux, intimes, etc. La temporalité du projet semble donc influencer également le rythme de la transformation de la subjectivité, qui doit tout en restant flexible tendre vers un accomplissement, une réalisation, une mise en oeuvre. La temporalité projective du travail et de l'activité est indissociable de l'accélération de cette même activité ; l'inattendu ne peut alors surgir que de la crise, de l'épuisement et du retrait. Ce mouvement perpétuel vers l'achèvement et la consommation s'avère donc être également une dynamique rigide et destructrice de progression, sa flexibilité étant elle-même destructrice pour la subjectivité et son environnement collaboratif. La subjectivité est abstraite des contextes de travail particuliers, tendant vers l'uniformité, effaçant les différences entre les communautés de travail et désamorçant en cela leur force politique.

La raison derrière tout cela est le constant manque de temps, une privation de temps en quelque sorte, qui est bien entendu paradoxale si l'on considère le champ des possibilités futures que le projet implique. Il semblerait que plus il y a à projeter dans le futur, plus il existe de possibilités à mener à bien, et plus le temps vient à manquer pour se maintenir, pour durer, et pour rendre possible des relations sociales, discursives, politiques ou intimes. Le projet devient l'horizon ultime de notre expérience subjective. Non sans ironie, l'un des termes les plus utilisés dans le cadre de la production artistique, en référence à la finalisation du projet (en particulier dans la sphère académique, mais de plus en plus dans le domaine des arts), est celui de **deadline** – littéralement de « ligne mortelle ». À la fin du projet semble donc se trouver une limite mortelle, un achèvement pur, la consommation de la vie créative, sans expérience possible de l'après. En même temps, l'impression illusoire que le cycle continue pour l'éternité allège en partie cette tension – il y a tellement de projets à mener à terme. Le projet est l'horizon ultime de la création parce qu'il nous échappe tout autant que l'horizon réel, qui s'éloigne au fur et à mesure que nous essayons de l'approcher. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas, en chemin,

une forme d'accomplissement et de consommation. Dans cet infini projectif, de nombreuses lignes mortelles restent au contraire à franchir, et il y a beaucoup à consommer : le futur semble radicalement fermé, avec ses multiples possibles. La privation de temps paralyse l'imagination et la création de mouvements radicaux, et désamorce toute expérimentation avec le temps présent.

La temporalité projective serait donc aujourd'hui un mode de production prédominant dans l'art et la culture en général. Elle influence également la façon dont la valeur culturelle et artistique est aujourd'hui exprimée, et dont par exemple l'art et la culture contemporains formulent leur droit à être soutenus, financés et présentés au public. Au lieu d'affirmer la valeur même de la création, le droit (humain) à l'imagination, la création de formes nouvelles et de déformations radicales, au lieu d'en affirmer la valeur propre par la seule association des potentialités humaines et de la communauté, sa valeur est le plus souvent réaffirmée à travers l'énumération évaluative des projets, à travers l'hyper-production. L'énumération des projets, leur efficacité statistique et leur succès, l'hyper-production des inventions et des interventions dans l'espace social – tout cela aboutit souvent à une revendication justificative qui voudrait que l'art et la culture soient importants parce qu'ils représentent une part vitale de l'économie contemporaine et de la production de valeur. Cependant, ce type de production induit une fragmentation de l'intérêt et des relations politiques et une abstraction de tout contexte : l'importance est mesurée et appliquée en référence à un modèle de plus en plus général, en référence au nombre et à la visibilité des projets. Une telle affirmation prive la création et les œuvres d'art de leur potentiel, et jette le travail de l'artiste dans une compétition acharnée dont l'art ne peut sortir vainqueur. Le problème vient du fait que l'art ne peut déterminer la valeur spéculative du projet comme la spéculation financière le fait pour l'investissement ; il appartient profondément au public et n'est donc « qu'attirance vers le néant », pour reprendre l'idée de Giorgio Agamben. Il appartient au public afin d'être rattrapé, réapproprié et reformulé à travers de multiples temporalités différentes. Quelque chose de fondamentalement différent est apporté à la pratique de la création dès lors que l'on met en relation cette pratique de travail au temps. Ce qui est en jeu dans la pratique artistique n'est pas une spéculation autour de sa valeur, une mise en vente constante ou une dissémination de ce qu'elle peut engendrer ; il s'agit au contraire de la force pure de l'imagination, de la création de formes à travers lesquelles nos vies en commun peuvent être perçues et actualisées, de modes d'invention qui prennent part au potentiel d'action de l'être humain.

Les tensions et l'impression de fragilité dans la production culturelle contemporaine trouvent leur source dans la contradiction profonde qui existe entre la pratique artistique et la temporalité projective : une contradiction profonde entre le travail et son horizon projectif (ce qui ne vaut d'ailleurs pas seulement pour le travail artistique, mais est vrai du travail en général). Le temps entre l'idée et l'achèvement du travail est entendu comme une progression (un mouvement vers quelque chose à terminer, un mouvement vers la finalisation). Cette progression peut prendre des tours inattendus, être pleine d'expérimentation, donner lieu à une grande variété de situations créatives et de dynamiques. Malgré cela, le projet doit projeter dès le départ son propre épuisement, il doit anticiper et évaluer son achèvement dès ses débuts, et travailler à son propre aboutissement. Notons que notre action, quelle qu'elle soit, est toujours conjuguée au futur, ne serait-ce que parce que toute activité s'envisage dans la durée ; il y a toujours une temporalité du faire. Mais la vraie question n'est pas là : le travail est-il réellement immédiatement inséparable de son aboutissement, de l'accomplissement de l'acte ? L'invention n'ouvre-t-elle pas plutôt la voie à différentes relations de coexistence, à une pratique de réarticulation du langage et de déplacement de l'activité, à un espace d'imagination et d'actualisation humaine, différant en cela d'une fuite en avant vers sa finalisation ?

Malgré l'impression de flexibilité et de dynamisme créatif que donne la création constante de projets, celle-ci est en réalité facteur d'immobilisme et non de changement – mieux encore, elle épuise cette immobilité. Il faut également mentionner le **futur rétrospectif** spécifique à la notion de projet : celui-ci ouvre de nombreuses possibilités, mais tout doit en même temps être planifié à l'avance dans le but d'atteindre un futur pré-envisagé. Le projet agit comme un horizon prévisionnel, offrant un large champ de possibles mais pas de réel changement. Le temps du projet n'est pas celui de l'évènement, qui ouvrirait la brèche de l'inattendu, avec une disjonction du temps. Il s'agit plutôt d'un temps administratif, au sein duquel certaines possibilités sont mises en œuvres, d'autres pas, sur cette ligne progressive qui va de l'idée à l'achèvement. Il est particulièrement intéressant d'observer que le temps administratif du projet entraîne une augmentation de la charge du travail administratif, et exige de l'artiste et autres travailleurs des compétences de gestion spécifiques (d'évaluation, d'autoévaluation, de présentation et de candidature, etc.). Ce n'est pas sans raison que l'artiste a été élevé en modèle du travailleur créatif précaire ces dernières décennies – au moins en partie parce qu'elle/il est profondément impliqué/e dans le temps projectif. Le rôle social et public de l'artiste se voit également modifié en profondeur : la dimension publique du travail est aujourd'hui imaginée comme projetée, comme l'arrivée à ses fins, et non comme le dénouement de la pratique inverse, celle du travail et de la création. L'élément public est donc perçu comme une conséquence du fait que l'art soit devenu une part importante de l'économie, et non comme la conséquence de l'activité créative elle-même.

Je voudrais conclure cet essai introductif à ma résidence au sein des Laboratoires d'Aubervilliers par cette affirmation : il n'existe pas d'utilisation neutre ou anodine du terme projet, le simple fait de le prononcer implique une temporalité particulière du travail artistique, et le projet est en cela une mise en forme dangereuse et envahissante du travail contemporain. Tout travail et toute activité sont bien sûr temporels, tout ce que nous faisons est systématiquement lié à un temps à venir, ne serait-ce que parce que notre activité elle-même s'inscrit dans le temps. Cependant, il existe une différence très nette entre le travail considéré comme durationnel parce que l'activité de travail elle-même s'inscrit dans la durée ; et le travail projectif, qui dure en raison d'une progression vers son propre achèvement. Cette différence peut être comparée à ce qui sépare l'aventure de la quête : le projet pencherait plutôt du côté de l'aventure (de nombreuses possibilités sont ouvertes, mais toutes doivent mener à une fin qui les épuise, si l'aventure en est bien une) que de la quête – au sein de laquelle le temps se consume dans l'activité elle-même, dans sa seule endurance. Une façon d'approcher et d'étudier de façon critique la conception projective problématique du travail artistique est précisément d'évoquer la nature durable et permanente du travail, de se confronter à la relation particulière que le travail entretient avec le temps. On a pu l'observer dans diverses tentatives d'artistes qui, ces dernières décennies, ont abordé la durée comme une stratégie puissante pour renverser la forme dominante de temporalité. Une autre façon de se confronter à la temporalité projective dominante serait d'intervenir directement dans le rythme de production, et, de fait, produire de manière continue et excessive, de façon à ce que chaque moment « (in)signifiant » du projet produise une myriade de traces, de preuves, de suggestions, de discours, etc. ; de cette façon, le projet lui-même se verrait dépassé par la force pure de l'activité. Enfin, il est peut-être possible d'affirmer subversivement la nature projective du travail contemporain dans les domaines de l'art et de la culture, en postulant littéralement la projection comme condition sine qua non du travail. Par cette approche, le projet est entendu d'une façon tellement absolue que la libre possibilité de sa mise en œuvre apparaît finalement comme sa limite ultime et incontournable.

VER- SION(S)

Cuqui Jerez &
Gilles Gentner

vendredi 18 novembre, 20h

Présentation de la troisième
étape de travail : *Version(s) 3.1*

Conception :

Cuqui Jerez (mise en scène)
& Gilles Gentner (lumière)

Aide à la conception :

Amia Urra, *Version(s) 1*
Ismene Espejel, *Version(s) 2 & 3*

Textes parus

Portfolio par Cuqui Jerez, JDL de sept.-décembre 2010
Entretien avec Cuqui Jerez par Alice Chauchat, JDL de janv.-avril 2011

Dates passées

Jeudi 9 septembre 2010, *Version(s) 1.1*
Mardi 14 septembre 2010, *Version(s) 1.2*
Samedi 18 septembre 2010 *Version(s) 1.3*
Mardi 25 janvier 2011, *Version(s) 2.1*
Mercredi 2 février 2011, *Version(s) 2.2*



Version(s) 2.2, mercredi 2 février 2011 ©Ouidade Soussi-Chiadmi

Version(s) est une recherche sur la façon dont différentes versions d'un début de spectacle pourraient constituer ce spectacle. Dans un va-et-vient entre l'énonciation de possibilités et leur mise en scène, la chorégraphe Cuqui Jerez et l'éclairagiste Gilles Gentner observent comment le langage et l'espace s'y transforment et produisent une nouvelle réalité. En multipliant les ouvertures possibles d'une pièce qui ne se développe pas linéairement, ils explorent ce que ces éléments produisent dans les attentes et l'imaginaire du public. Lors d'une résidence de trois semaines, Cuqui Jerez et Gilles Gentner poursuivront la recherche qu'ils ont amorcée en septembre 2010 et en janvier 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers. Au cours du processus, différentes versions sont présentées au public. Cette recherche aboutira à la création d'un spectacle au printemps 2012.

Cuqui Jerez, née en 1973 à Madrid, a étudié la danse à Madrid et à New York. Depuis 1990, elle travaille comme chorégraphe et interprète pour différentes compagnies et joue dans des films et productions théâtrales. Son travail chorégraphique est marqué par les relations entre le corps et l'espace, le temps et les objets, la production de signes et de sens, la transformation du sens par la répétition, la manipulation des références temporelles et spatiales, les attentes et l'expérience du/de la spectateur/trice dans un contexte théâtral, la mémoire et la structure comme des aspects fondamentaux de l'œuvre, les limites de la représentation, et les limites entre la fiction et la réalité. À son actif : *Me encontraré bien enseguida solo me falta la respiración* (1995), *Dígase en tono mandril* (1996), *Hiding Inches* (1999), *A Space Odyssey* (2001), *The Real Fiction* (2005), *The Rehearsal* (2007) dans le cadre du projet *The Neverstarting Story* en collaboration avec María Jerez, Cristina Blanco et Amaia Urra, et *The Croquis*

Reloaded (2009).

Gilles Gentner est né à Colmar en 1967. En 1985 il commence sa formation dans des centres culturels alsaciens comme régisseur ou technicien son et lumière. En 1991 il rencontre Olivier Py et devient l'assistant de Patrice Trotter, son créateur lumière. En 1994, sa rencontre avec Laurent Gutmann (aujourd'hui directeur du Centre d'Art Dramatique de Thionville) marque le début d'une longue collaboration ; il crée les lumières de tous les spectacles de Gutmann. Gilles Gentner travaille autant sur des projets de théâtre avec Catherine Marnas, Arnaud Churin, Etienne Pommeret, Jean-Baptiste Sastre, Ann Caillère, Louido De Lenqueseing que de danse avec Jérôme Bel, Boris Char-matz, Olga De Soto, Sylvain Prunenec, Tomeo Verges, Cuqui Jerez, Claudia Triozzi, Richard Siegal, de mode avec Cartier, des installations avec Laurent P. Berger et Tomeo Verges ou d'opéra avec Giuseppe Frigeni et de musique avec Xavier Boussiron.

Version(s) is a research project on how different versions of a show's beginning might add up to a new show. In a constant back-and-forth between the enunciation of possibilities and their on-stage execution, choreographer Cuqui Jerez and lighting designer Gilles Gentner observe how language and space transform each other to produce a new reality. By increasing the number of possible openings of a play that does not develop linearly, they explore what effect these elements have on the audience's expectations and imagination. During a three-week residency, Cuqui Jerez and Gilles Gentner will continue the research they began in September 2010 and January 2011 in Les Laboratoires d'Aubervilliers. New versions are performed publicly at various stages of the process. This research period will end with the creation of a performance in spring 2012.

Cuqui Jerez was born in 1973 in Madrid. She studied dance in Madrid and New York. Since 1990 she has been working as a dancer and performer in several companies, films and productions. Her choreographic work revolves around the relations between body and space, time and objects, production of signs and sense, transformation of meaning through repetition, manipulation of time and space references, expectations and experience of the spectator in a performance context, memory and structure as fundamental aspects of a work, limits of representation and borders between fiction and reality. She created the following pieces: *Me encontraré bien enseguida solo me falta la respiración* (1995), *Dígase en tono mandril* (1996), *Hiding Inches* (1999), *A Space Odyssey* (2001), *The Real Fiction* (2005), *The Rehearsal* (2007) as part of the project *The Neverstarting Story* in collaboration with María Jerez, Cristina Blanco and Amaia Urra, and *The Croquis Reloaded* (2009).

Gilles Gentner was born in Colmar in 1967. In 1985 he begins his education in Alsatian cultural centres as stage manager, sound or light electrician. In 1991 he meets Olivier Py and becomes the assistant of Patrice Trotter, his light designer. In 1994, he meets Laurent Gutmann (today director of the national arts centre for theatre of Thionville) and it is the beginning of a long collaboration ; he creates the lights of all Gutmann's shows. He shares his light designer's activities between various projects: theatre projects with Catherine Marnas, Arnaud Churin, Etienne Pommeret, Jean-Baptiste Sastre, Ann Caillère, Louido De Lenqueseing ; dance projects with Jérôme Bel, Boris Char-matz, Olga De Soto, Sylvain Prunenec, Tomeo Verges, Cuqui Jerez, Claudia Triozzi, Richard Siegal ; fashion with Cartier ; installation with Laurent P. Berger, boarder in the villa Medici in Rome and Tomeo Verges ; opera with Giuseppe Frigeni ; music with Xavier Boussiron.

Entretien avec Gilles Gentner

par Tanguy Nédélec*

Gilles Gentner Il était une fois une Espagnole...

Tanguy Nédélec Avant de parler de Cuqui, parlons de toi.

GG (sourir)

TN C'est un moyen de commencer. Pourquoi le spectacle ? Pourquoi la lumière ?

GG Je ne sais pas, parce que je ne savais pas quoi foutre.

TN Ce n'est pas pour ça qu'on en vient au spectacle quand même.

GG Non, en fait j'étais dans un groupe folklorique dans mon village en Alsace. J'avais quoi, 15 ans ! J'y suis allé trois ans. Chaque année, on montait un spectacle qu'on écrivait en Alsacien, où chacun faisait la technique à tour de rôle. Un jour, c'est moi qui me suis occupé de la lumière et il y a eu un truc. Il se trouve que ma mère bossait dans une scierie et le fils du patron était comédien dans une compagnie à Mulhouse. Le metteur en scène de cette compagnie faisait des stages d'été en plein air dans le sud de l'Alsace et ma mère m'a mis en contact avec lui. C'était essentiellement pour des acteurs mais ils cherchaient aussi des gens en technique. Tout le truc était pro, et j'ai fait trois étés là-bas. C'était super : en extérieur, des gros trucs dans la forêt, et du coup on faisait tout. Ça me plaisait bien, c'était une ouverture vers un monde énorme tout à coup, où tout est possible, pas seulement la lumière. Avant de faire de la lumière, je voulais savoir ce que c'était que cette machine, le théâtre, toute cette technique. J'avais tout à apprendre et j'ai eu la chance de rencontrer des gens qui faisaient beaucoup de choses, qui n'étaient pas que spécialisés en son, lumière, plateau, scénario, etc. Des gens très polyvalents qui m'ont donné goût à tout, qui m'ont épaulé.

J'ai fait beaucoup de rencontres, surtout en Alsace. Je suis assez bien tombé parce que c'est quand même une région très riche, et dans les années 80 il y avait du fric en culture. J'ai fait un T.U.C. (travail d'utilité collective) pendant un an dans une association à Colmar, qui accueillait des spectacles dans différentes salles car elle n'avait pas de lieu dédié. C'était très bien car on allait dans des salles qui n'étaient pas du tout des théâtres et il fallait tout faire, ou alors aller dans le théâtre municipal et avoir des contacts très différents avec ceux qu'on appelait « les municipaux ».

TN Il y en avait encore plein à l'époque.

GG Plein et ça c'était chouette. Et puis les vieux de la vieille qui peuvent t'apprendre des trucs... J'ai vu des jeux d'orgue des années 50 encore fonctionner, des vieux Cléménçons, aujourd'hui tu ne sais plus faire ça. Après j'ai travaillé à l'Atelier Lyrique du Rhin à Colmar. Depuis c'est devenu un centre dramatique mais à l'époque il n'y avait pas de salle, il y avait des bureaux, des studios de son et de chant, dans un manoir d'un quartier résidentiel de Colmar. C'était incroyable. On était deux, Bertrand qui était régisseur général et moi qui était objecteur de conscience. On faisait tout là-dedans et ça tournait. C'étaient des gros opéras contemporains, des trucs énormes. On investissait des lieux qui n'étaient pas du tout des salles de spectacle. Et puis j'ai fait aussi les premières années d'une sorte de festival, « Les Régionales », qui invitait des compagnies de France et de l'étranger à tourner en Alsace, dans des petites salles où personne ne va jamais jouer, dans des endroits où les gens ne vont pas au théâtre non plus. On faisait des tournées avec Hourdin, avec de vraies familles de théâtre.

TN Les fédérés.

GG Les fédérés, oui voilà j'ai rencontré des gens comme ça, des gens supers, vraiment c'était pour moi une école formidable.

TN Parce que finalement tu n'es pas allé à l'école ?

GG Non, j'ai tenté le T.N.S. (Théâtre national de Strasbourg, NDLR) à 18 ans, et à la fin des épreuves le directeur m'a dit : tu es trop jeune, représente-toi l'an prochain. Je ne l'ai pas fait. C'est pas très grave je crois. Et puis après, Bertrand, avec qui j'ai bossé pendant deux ans et qui est un peu mon père, est parti avec Le Radeau, avec qui on avait fait une création à Colmar. Ils étaient venus créer *Le jeu de Faust*, un spectacle absolument magique. Je l'ai suivi et j'ai fait des tournées avec *Le jeu de Faust*, *Woyzeck*, et d'autres encore.

TN Donc avec Tanguy ! C'est quelqu'un avec qui j'aurais aimé travaillé.

GG C'était super, même si j'ai du mal avec les familles, avec les collectifs. Après j'ai bossé avec Py à Bussang. C'est un théâtre dans les Vosges tout en bois.

TN Oui, je connais le Théâtre du peuple !

GG J'ai bossé trois étés là-bas aussi, c'était Rancillac qui était directeur artistique. La dernière année il y a eu scission dans l'histoire entre les Py et les Rancillac, et moi je suis parti avec Py et j'ai fait quatre créations avec eux.

TN Bon, et la Cuqui alors ?

GG De fil en aiguille, j'ai travaillé avec l'équipe de la Bastille. On se partageait les saisons à une douzaine et je me suis occupé de Boris Charmatz pour sa création *Herses*. Ça a très bien marché et je suis parti avec lui en tournée. Angèle, son administratrice, a parlé de moi à Rebecca Lee qui cherchait un directeur technique pour Jérôme Bel. J'ai passé une audition avec Jérôme, Rebecca, et Frédéric Seguet.

TN Ou là là ça devait être quelque chose !

* Tanguy Nédélec est régisseur général des Laboratoires d'Aubervilliers. Cet

entretien a été réalisé à Aubervilliers, le 30 mai 2011.

GG C'était très bizarre, mais ils m'ont pris et j'étais avec Jérôme sur *The Show Must Go On*, j'y suis toujours d'ailleurs ! C'est là que j'ai rencontré plein de gens de mondes différents, dont Cuqui qui était dans *Show* avec Juan (Domínguez), avec sa soeur aussi, María, et Olga de Soto avec qui j'ai bossé aussi. Ça fait dix ans que je connais Cuqui. Lorsqu'elle a commencé à faire ses spectacles, elle m'a proposé de bosser avec elle après son premier solo, *A Space Odyssey*. On travaille ensemble depuis cinq, six ans maintenant. Et ça me plaît. Elle est drôle, assez dingue.

TN Avant de parler de Cuqui, tu penses qu'il y a une grosse différence de boulot entre la danse et le théâtre, puisque tu as fait les deux ?

GG Je m'étais dit ça, oui, mais je trouve qu'aujourd'hui c'est tellement moins différent qu'avant... Au théâtre, il y avait forcément un décor, une grosse scénéo, et en danse il n'y avait rien. Maintenant, c'est presque le contraire. La lumière avait la même importance, mais différemment.

TN Je me dis que les techniques d'éclairage ne sont quand même pas les mêmes ?

GG Pourtant, j'ai fait quasiment toutes les créations de Laurent Gutmann, par exemple. Il avait des spectacles avec des scénos imposantes qui donnaient quelque chose de très fort. Dans ces cas-là, je montre ce qu'il y a à voir tout en essayant d'amener un concept malgré tout. Effectivement, dans le théâtre, il y avait à éclairer en fait. Alors que dans la danse c'est plutôt une idée à avoir. Tu peux avoir une ampoule et ça peut très bien marcher. En théâtre aussi aujourd'hui, mais il y a quinze ans le rapport à l'espace n'était pas le même. On avait besoin de voir les yeux des acteurs quand ils parlaient.

TN Tu ne crois pas que c'est aussi lié aux conditions de production et qu'à partir des années 80, 90, il y a eu plus d'argent dans la danse ?

GG Ça dépend des productions, c'est sûr. Je crois qu'en danse il y a une plus grande ouverture, c'est plus facile de prendre position en tant qu'éclairagiste. Le théâtre avait un peu peur des parti-pris, maintenant c'est moins sectionné. C'est presque un peu trop : on ne cherche plus qu'à avoir l'idée. C'est ça qui me plaît dans le travail de Cuqui, bien sûr, il y a une idée, un concept de spectacle hyper fort. Après, la lumière des spectacles qu'on a fait là, c'est quoi : un plein feu !

TN C'est assez fréquent en danse. On ne veut plus de spectacle ou en tout cas il y une crainte de tomber dans le spectacle.

GG En même temps ce sont des spectacles. On en a conscience, on est quand même face à un public, dans des lieux qui sont fait pour ça. Le plein feu a peut-être une espèce de...

TN ... neutralité.

GG Oui, quelque chose de vierge en tout cas. La volonté de ne rien insinuer visuellement et de laisser brut ce qu'il y a à voir aux spectateurs.

TN Le projet de Cuqui, quand vous êtes venus ici aux Labos, consistait au départ en un exercice... enfin un travail sur les possibilités de créer un espace et une dramaturgie par la lumière. Je me souviens qu'au début, avant que vous ne réorientiez votre travail, c'était assez pauvre, quelque chose n'allait pas. On aurait dit un travail d'école un peu et je ne voyais pas trop où ça menait. Qu'est ce que vous vous êtes dit à la fin de ce premier temps ?

GG On ne s'est pas dit grand chose à vrai dire parce que Cuqui est partie assez vite et après on a enchaîné le travail. La communication avec Cuqui n'est pas toujours simple. C'est très difficile pour elle de parler de son travail, de le critiquer.

TN Toi tu penses que vous pouviez continuer cette piste ou pas ?

GG C'était le projet initial. Un spectacle peut commencer de millions de

façons différentes. A la deuxième session¹, comme on piétinait, on s'est dit : on essaye autre chose. C'est ce qu'on a fait, sans trop approfondir ce qui n'avait pas marché au début. Quand Cuqui ne sent pas un truc ... poubelle.

TN Elle ne s'entête pas. Ensuite le projet s'est orienté vers des variations sur une situation autour d'un mort que je jouais. Ça peut paraître bizarre, mais j'ai eu l'impression de faire de la danse.

GG C'est vrai ?

TN Oui, en fait ça m'a rappelé des souvenirs de quand j'étais machiniste au Français (la Comédie Française, NDLR), de changements de plateau dans le noir qu'on répétait des dizaines et des dizaines de fois, où tu dois être capable de prendre conscience de chaque geste pour ne pas perdre de temps. Je ne sais pas ce qu'est le travail d'un/e danseur/seuse mais je me dis que c'est quelque chose de proche.

GG C'est drôle.

TN Là ce n'était pas forcément très réussi parce qu'on se cognait, on faisait du bruit, mais c'est très intéressant ce travail. Parce que la plupart du temps, on travaille avec notre corps mais de façon inconsciente et ça m'a plu de travailler cette conscience là. Donc cette seconde période de travail, ces exercices autour de différentes apparitions d'un mort, qu'en penses-tu ?

GG C'était très long. C'était toujours l'idée du commencement en fait. Pour nous, ces scènes qui se succédaient étaient toutes des commencements. Après, un enchaînement de scènes, même si tu te dis que ce ne sont que des commencements, ça ne marche pas. Tu recolles les morceaux comme tu veux mais tu te fais un film, une dramaturgie. Parce qu'il y avait le texte aussi.

TN Par rapport à ce texte enregistré, je me suis dit qu'au lieu de l'écrire et de l'enregistrer, il aurait été plus intéressant de prendre vos réelles discussions de travail, même si ça avait été déconnecté de ce qui était montré.

GG C'était l'idée de départ, mais oui, ce n'était pas notre réel travail de table.

TN Je crois que c'est parce que vous vouliez connecter cette bande son à la réalité du plateau et je ne suis pas certain que c'était nécessaire. Ensuite il y a eu la troisième période de travail avec Ismeni².

GG Dans cette session aussi il y eu plein de directions. La première présentation était assez catastrophique pour nous. C'étaient des commencements de scènes qui n'avaient rien à voir les uns avec les autres.

TN Avec cette idée toujours d'essayer de jouer le travail en cours. Tu intervenais en direct sur la lumière. Mais c'était difficile à jouer puisque les projecteurs étaient déjà accrochés. Du coup, c'était bancal. En même temps est-ce que c'est intéressant de voir quelqu'un accrocher un projecteur ?

GG C'est la question qui se pose dans ce projet. On prétend être dans le moment du commencement et faire dans le moment ce qu'on décide. Comment intégrer cette donne ? Si on se dit qu'on fait les choses en direct alors faisons-le vraiment. On se met à une table face au public et on parle. C'était ça l'idée première avec Amaia². On s'était mis à une table et on montait les projecteurs pendant que Cuqui regardait. On a fait une tentative comme ça, mais très vite, ça devient hyper chiant.

¹ La résidence de Cuqui Jerez et Gilles Gentner aux Laboratoires d'Aubervilliers se répartit sur une première période, en septembre 2010, une seconde en janvier et février 2011 et une troisième en novembre 2011.

² Amaia Urria et Ismeni Espejel ont assisté Cuqui Jerez et Gilles Gentner lors des différentes sessions de travail du projet.

TN Vous essayez de vous surprendre les uns les autres, c'est-à-dire que vous travaillez vos propositions chacun de votre côté.

GG Du coup on préparait les choses chacun dans notre coin et il y avait faussement quelque chose de vrai puisque la préparation avait déjà eu lieu et ne se faisait pas dans l'instant, à l'inverse du précédent spectacle de Cuqui, *The Rehearsal*. Le spectacle se fait, c'est une répétition, on joue qu'on fait une répétition d'un spectacle... Quasiment à la fin, j'interviens sur le plateau avec la génie ou une échelle et je vais changer une gélatine d'un projecteur. Là, très souvent les gens pensent que c'est terminé et s'en vont, alors qu'en fait le spectacle continue encore pour cinq, dix minutes ! Même dans ce milieu-là, de recherche, avec un public spécialisé qui connaît les règles, on ne veut pas voir la technique. C'est bizarre, quoi. On sait que ça fait partie de la représentation, que c'est de l'artifice, et certains ne veulent pas voir comment ça marche, ne veulent pas avoir les clefs. C'est pareil pour moi quand je vais voir un spectacle, en fait. En même temps, je rejoins le travail de Cuqui. C'est un peu son truc. Elle a besoin qu'on voit comment ça marche, de voir les ficelles de l'artifice.

TN Et ça devient son sujet ?

GG Oui et pour moi c'est ça qui était intéressant dans ces périodes de travail qu'on a eues ici, et je trouve qu'on n'a pas réussi. Je pensais qu'on irait plus loin dans le dévoilement, et en lumière j'étais un peu largué je dois dire.

TN C'était compliqué parce que tu n'avais pas que la lumière, tu avais plein d'autres aspects de la création à travailler.

GG En même temps ça m'aide vachement de faire ça. Quand je ne fais que la lumière sur certains projets, si je ne mets pas mon nez dans autre chose que ce que j'ai à faire, je n'y arrive pas. J'ai besoin de m'imprégner ou de foutre le bordel dans autre chose et pof, ça vient.

TN Ce que je ne trouve pas simple c'est quand ça devient le seul enjeu. Il faut qu'il y ait quelque chose à dévoiler avant de dévoiler. Si l'objet du spectacle est juste le dévoilement, je trouve que ça ne marche pas. Dans la deuxième session, il y avait cette idée des commencements avec l'argument autour d'un mort. On pouvait donc imaginer une histoire. Dans la troisième session, il y avait les remakes de la scène de *Matrix*. Mais ça faisait prétexte.

GG Et dans la dernière présentation, avec tous les objets qui arrivaient un à un sur le plateau ?

TN Ça ne racontait pas grand-chose. Ce sont des objets trop familiers pour moi. Mais pour quelqu'un d'autre ça peut effectivement créer des surprises, des interrogations. Il y a toujours les contraintes du plateau. On ne peut échapper à cet espace donné, ni surtout au temps. C'est le temps qui va définir le spectacle. C'est du reste ça qui est beau dans les spectacles qui arrivent à déconstruire le temps perçu.

GG Je trouve que la dernière proposition va plus vers ce qu'on voulait faire que ce qu'on a montré précédemment. Je suis dedans donc je ne sais pas pour les spectateurs mais la concentration que m'amène ce dispositif me paraît plus juste.

TN En même temps ce sont des objets qui viennent gratuitement.

GG Bien sûr, mais c'est ce qui se passe autour. Pour toi, c'est ma scie, ok, c'est un vélo que j'ai récupéré, d'accord. En même temps, si tu es neutre et n'arrives avec aucune idée de ce que tu vas voir, je pense que la surprise est d'autant plus grande. Je ne sais pas s'il faut chercher une surprise. Je me dis que tu te fais une dramaturgie si t'envoies une scie circulaire puis un vélo. On se fait forcément une histoire avec ces objets. Quand il y en a quinze, pareil : « Bon, ils vont encore en apporter combien, ça me fait chier » et voilà. Mais là-dedans il y a plus l'idée de départ

que de scènes. En lumière, chercher l'espace, changer l'espace, changer la nature de l'objet...

TN ... si on peut.

GG La perception, oui. Mais une roue de vélo restera toujours une roue de vélo, qu'elle soit rouge ou jaune.

TN Les objets peuvent se transformer, mais c'est lié à du jeu.

GG Dans le jeu oui, mais en lumière. C'est ce qui m'intéressait dans ce boulot, et je regrette qu'on ne l'ait pas creusé assez loin.

TN Vous allez en faire quoi, de ce boulot ?

GG Je ne sais pas, on va continuer. Moi je trouve ça super, et j'ai vraiment envie d'approfondir ces questions auxquelles je n'arrive pas à répondre, pour comprendre moi-même ce qu'est la lumière là-dedans. Je travaille beaucoup à la sensation, je n'ai pas de théorie. J'ai besoin d'être dedans, de sentir le truc et de me plonger dans une pensée, dans une concentration.

TN C'est lié au temps de travail de la résidence ?

GG Je ne sais pas. Il y a des spectacles où ça se fait en trois jours et ça sort super bien mais là je pense que la communication avec Cuqui était trop difficile, on n'a pas eu assez de réflexion sur le travail.

TN Cette inquiétude, chez elle, est très belle en même temps. J'étais un peu extérieur, moins impliqué que toi. Il y a quelque chose de très fragile et c'est beau.

GG Oui, c'est hyper fragile et très perturbant en même temps, pour la recherche, la concentration. Mais malgré tout cette fragilité est super belle et ses idées de projet et ce qu'il y a sur le plateau. Ce dévoilement du doute et du mystère de la création. Ça me parle et en lumière je n'ai pas envie de plus, sauf sur le dernier projet où on s'était dit qu'on travaillerait en lumière sur un espace qui change et pour moi on a pas abouti. J'ai une position aussi, je me donne des rôles c'est-à-dire que quand je suis éclairagiste, j'ai un rôle d'éclairagiste, quand je suis danseur, je suis interprète (car ça m'arrive), quand je suis directeur technique d'une compagnie, etc. Là, je n'ai su que très tardivement que je travaillais en collaboration avec elle, en tout cas que l'intitulé de la résidence était « Cuqui Jerez et Gilles Gentner ». Je ne le savais pas, en fait. Pour moi ça aurait changé beaucoup de le savoir plus tôt. Je me mettais juste en position de collaborateur.

Une fois, elle n'est pas venue, je me suis dit « là, c'est bon, elle ne vient pas, donc je fais un truc ». De là est sortie l'idée des objets qui arrivent sur le plateau. J'ai écrit ce truc-là, on lui a montré et on est partis avec ça. J'étais content de ne pas me retrouver à me demander encore : « Bon qu'est ce qu'on fait, on l'attend, on ne l'attend pas, on y va, on n'y va pas ». C'est ce qui se passait avant.

TN C'est peut-être ça qu'il faut raconter comme début.

GG Peut-être oui, tu as raison. Ce serait drôle. En tout cas je suis très content de continuer ici en novembre et février prochain. Avec une première en février. Je suis super content de cette relation mais il faut qu'on avance, aussi bien personnellement que dans le travail, dans le rôle qu'on a chacun. La lumière c'est donner à voir : à chaque fois je propose une interprétation. J'ai hâte de continuer ce qui a été fait même si on change complètement de direction. Ça me plaît bien aussi dans mon histoire : comment percevoir le travail différemment de ce que j'aurais pensé à mes débuts dans mon groupe folklorique. Voir que cette machine qu'est le théâtre a évolué comme nous et que je peux aussi dire des choses. Cuqui me laisse un peu cette place.

IDÉO - GRA - PHIE

Noé Soulier

samedi 1er octobre, 20h30

Performance d'*Idéographie*, dans le cadre de la Nuit Blanche

Tournée :

Les 20 et 21 août au festival Tanz im August (Berlin) ;
le 30 septembre dans le cadre du Festival d'automne
à Paris et de la programmation « E.x.e.r.c.e et encore »
au Théâtre de la Cité Internationale ;
les 7 et 8 octobre au Kaaaitheater (Bruxelles) ;
les 2 et 3 décembre au Vooruit (Gand)

Lors de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, entre janvier et décembre 2011, le chorégraphe Noé Soulier compose des argumentaires théoriques disparates en employant des outils chorégraphiques, musicaux ou cinématographiques. Loin de défendre une thèse, il engage l'auditoire dans une expérience de pensée structurée à partir de principes dramaturgiques (rythme de la parole, jeu avec les attentes, etc). La polyphonie de pensées qui en résulte est l'occasion de re-visiter le discours théorique classique par l'expérience vivante d'une construction en train de se faire.

Noé Soulier, né à Paris en 1987, a étudié au CNSM de Paris, à l'École Nationale de Ballet du Canada, et à P.A.R.T.S (Bruxelles), d'où il sort diplômé du cycle de recherche en 2010. La même année, il a obtenu une licence en philosophie à l'Université de Nanterre (Paris X), et il étudie actuellement en master à la Sorbonne

(Paris IV). Il a aussi étudié le clavecin avec Élisabeth Joyé. En 2009, il présente le solo *The Kingdom of Shades* au Beurschouwborg (Bruxelles). En 2010, il est lauréat du premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville (Paris) et le Musée de la Danse (Rennes), avec la pièce *Little Perceptions*.

During his 2011 residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers, Noé Soulier composes disparate theoretical argumentations through the use of choreographic, musical or cinematic tools. Far from defending a thesis, he engages the audience in a thought experiment structured around dramaturgical principles (rhythm of speech, expectations, etc.). The resulting polyphony of thoughts is an opportunity to revisit classical theoretical discourse through the live experience of a construction in progress.

Noé Soulier (Paris, 1987) studied at the Paris Conservatoire, the National Ballet School of Canada, and at P.A.R.T.S. (Brussels), where he graduated from the research cycle in 2010. The same year he received a bachelor degree in philosophy at Nanterre University (Paris X). He also studied harpsichord with

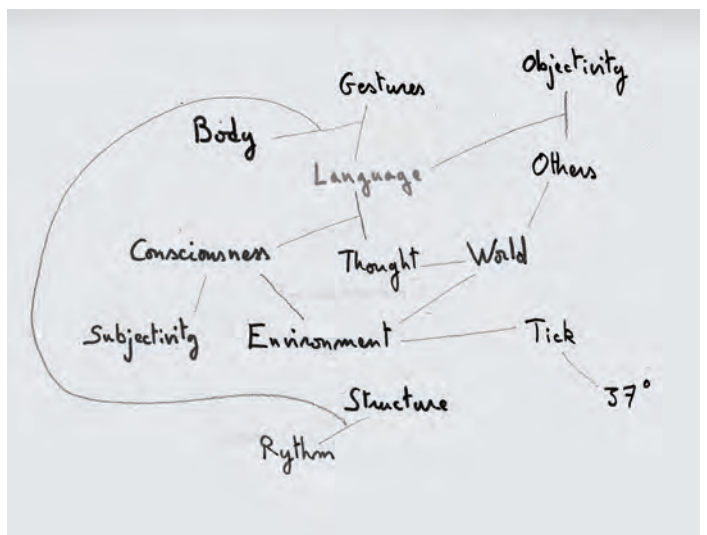
Elisabeth Joyé. In 2009, he presents the solo The Kingdom of Shades in Beursschouwburg (Brussels). In 2010, he is laureate of the first prize of the Danse Élargie competition, organized by Le Théâtre de la Ville (Paris) and Le Musée de la Danse (Rennes), with the piece Little Perceptions.

Textes parus

Extrait par Noé Soulier, <http://www.leslaboratoires.org/article/extrait/ideographie>
*Idéographie*¹ par Noé Soulier, JDL de janv.-avril 2011

Dates passées

30 avril 2011 : *Idéographie* (travail en cours) dans le cadre d'Édition Spéciale #0.



Document de travail ©Noé Soulier

Entretien avec Noé Soulier

par Alice Chauchat et
Nataša Petrešin-Bachelez*

Alice Chauchat Dans ton travail pour *Idéographie*, qu'est-ce qui a changé depuis le début du processus ?

Noé Soulier Quand j'ai montré la première version du travail fin avril, c'était vraiment intéressant de voir ce qui n'était pas comme je l'avais imaginé. En venant d'un contexte universitaire, je pensais que la manière dont je manipulais les textes paraîtrait étrange, illogique, ce qui ne s'est pas tellement produit. Au contraire, les spectateurs parvenaient en permanence à faire des liens entre des textes très hétérogènes pour construire une sorte de discours global. Mon problème était qu'ils n'ont pas semblé percevoir la composition mais plutôt appréhender le tout comme un flux homogène. J'avais travaillé à produire un discours composé lui-même de discours d'origines multiples sans que chaque composante soit clairement identifiable, mais les contradictions et les relations entre ces textes me semblaient importantes et elles étaient peu transmises lors de cette présentation. Contrairement au contexte académique, il y a au théâtre une très grande tolérance pour la contradiction. Le public est habitué à faire des liens entre des éléments a priori sans rapport. Maintenant, je me demande comment rendre perceptible la composition elle-même. Je me suis rendu compte que j'avais surtout composé au niveau des phrases, de proche en proche, sans vraiment considérer l'architecture globale de la pièce : les sections et les parties. Cela offre beaucoup de possibilités et devrait rendre le travail beaucoup plus palpable. Je pense que ça permet aussi de produire un discours moins didactique qui est plus comme un labyrinthe. Je suis passé par plusieurs phases successives de déconstruction d'un discours logique. J'avais l'impression d'avoir déjà été assez loin mais je me rends compte que je peux aller encore beaucoup plus loin, d'une manière qui devient aussi de plus en plus intéressante au niveau discursif. Par exemple, il peut y avoir des greffes, d'énormes parenthèses, de courtes parenthèses dans d'autres parenthèses, etc. Je sais maintenant que les gens s'y retrouvent. J'ai établi une certaine clarté et je peux l'utiliser pour aller plus loin et pour créer d'autres rapports entre les textes.

Nataša Petrešin-Bachelez Quels sont les modèles que tu utilises au niveau de la composition, par exemple quand tu parles de parenthèses ou de liaisons entre les différents textes ?

NS Les influences sont très variées. Certains types de manipulation viennent de la narration. Je pense par exemple à Hitchcock ou David Lynch pour le flash-back et les parenthèses. D'autres outils sont plus musicaux : les échos, les répétitions... J'ai introduit de vraies répétitions, qui n'étaient pas présentes avant ; maintenant, je répète exactement la même phrase à différents moments et elle change de sens selon le contexte. J'ai parlé de rendre visible la composition, puis j'ai parlé d'un changement d'approche au niveau de la composition. Très schématiquement, jusqu'ici il y avait trois grandes parties : la première partie traitait du rapport entre la conscience et l'environnement, la seconde du rapport entre la conscience et le langage, et la troisième du rapport entre la conscience et le corps. Ces parties sont maintenant complètement entremêlées et cela permet des liens transversaux entre tous ces aspects. Un autre aspect qui me semble important est le fait que tout ce dont je parle est présent et qu'il s'agit avant tout

* Entretien réalisé aux Laboratoires d'Aubervilliers le 16 juin 2011

d'orienter l'attention du spectateur vers tel ou tel aspect du corps, de l'espace, du langage, du rêve, etc. Il y a ainsi une vraie chorégraphie de l'attention.

NPB À quel travail veux-tu inviter les spectateurs avec ta proposition ? Il me semble que ta manière de composer est plus ou moins fixe mais que tu gardes la possibilité d'improviser ou d'intégrer le spectateur – la spectatrice – dans ton jeu, permettant ainsi une individualisation plus facile.

NS Il y a peu d'improvisation en tant que telle ; il y a une certaine ouverture à ce qui peut se passer, mais surtout il y a une transposition des textes dans la situation actuelle – qui peut d'ailleurs vraiment transformer les textes au bout d'un moment. Je ne parle jamais du corps en général, du langage en général ou de l'espace en général, je parle de ce corps, de mon corps ou du corps de la personne qui est là, du langage que je suis en train d'utiliser, de cet espace, etc. Il y a quelque chose de plus direct, mais aussi de plus concret, de plus perceptible, et c'est là que ça devient vraiment une expérience.

Par exemple, au début de la pièce, je reprends la réduction phénoménologique de Husserl qui reprend elle-même le *cogito* cartésien. Mais le *cogito* cartésien, c'est une expérience. On a beau l'avoir compris, si on ne s'appuie pas uniquement sur la connaissance qu'on en a, l'expérience du *cogito* est toujours un événement. L'idée, c'est d'approcher tous les textes que j'utilise comme des événements, ou comme des expériences que l'on peut faire.

AC Il me semble essentiel que l'expérience se passe chez le spectateur pendant le spectacle, et que notre conscience soit le champ dans lequel la pièce agit en effet.

NS La composition est écrite par rapport à une expérience ou une lecture possible. Elle est pensée en termes de rythmes, d'intensité, d'écho, de refrain, parfois aussi en termes plus narratifs : flash back, récits enchâssés, parenthèses... Pour faire ça, j'essaie vraiment de me placer du point de vue du spectateur.

Je vois une proximité entre la philosophie et la danse dans la relation que chacune d'elles entretient à l'étonnement et à la capacité de se laisser surprendre par les choses. La philosophie le fait avec des questions qui d'habitude semblent aller de soi, par exemple en se demandant ce que c'est qu'être.

Dans la danse il y a aussi cette dimension. On a un corps et ce corps a souvent une certaine évidence. On l'utilise pour faire des choses. Avec la danse, on peut prêter attention à des activités qui, d'habitude, vont de soi : respirer, marcher, étendre son bras pour attraper quelque chose, prendre plaisir à courir... Je pense que ce que je fais se situe à l'intersection, ou quelque part dans cette zone de l'étonnement, et du fait de regarder différemment les choses. C'est là qu'il peut y avoir une chorégraphie du regard, du changement de point de vue.

Les techniques somatiques – par exemple la technique Feldenkreis ou la technique Alexander – permettent de ressentir différemment le fait même d'être debout. Dans *Idéographie*, il y a l'idée de ressentir différemment le fait d'être, le fait de parler, ou le rapport du langage aux choses. J'essaie de mettre en avant les expériences que peut générer la réflexion ou la théorie. Ça m'intrigue beaucoup, et là je pense que l'on peut vraiment parler de chorégraphie.

Il y a une autre intersection quand la théorie se met à parler du corps et du vécu. C'est ce que fait par exemple la phénoménologie et c'est ça aussi que je travaille dans la composition, pour essayer d'en faire une expérience. On peut travailler sur la voix, sur la posture, sur la manière d'être sur scène pour essayer de passer d'un discours intéressant à une expérience qui devient autre chose, qui passe un certain seuil.

NPB Est-ce que tu te réfères aussi au moment où la parole a été intégrée dans les spectacles de danse ?

NS Je pense plutôt à des cas de danse sans parole. Par exemple, Merce Cunningham ou Trisha Brown ; je trouve extraordinaire la façon dont ce genre de vocabulaire change notre regard sur le mouvement et le corps. Ainsi le corps peut devenir un mobile géométrique. Ça peut aussi passer par la parole. Les techniques somatiques l'utilisent énormément, je pense que le langage peut vraiment participer à de tels changements de perspective.

Si on prend au sérieux le *Discours de la méthode*, il faut revivre l'expérience, on ne peut pas juste le lire de manière extérieure. Il faut regarder par la fenêtre les gens en bas et se dire « tiens, là je vois des manteaux et des chapeaux, je ne peux pas être sûr que ce sont des gens », ou regarder la cire fondue de la bougie et la cire dure, et se demander : « Comment est-ce que je sais que c'est la même chose ? ». C'est une expérience qui a une dimension sensorielle. Et la danse est une expérience qui a une dimension intellectuelle.

Il y a ce texte de Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception* qui montre que la main touchante et la main touchée, ce n'est pas la même chose, et ça il faut le faire, il faut le « réaliser » au sens anglais – *to realize*, s'en rendre compte. Quelque chose de très particulier de cette dimension de la « réalisation » échappe à la théorie comme à la danse et se situe peut-être à l'intersection des deux. C'est ça qui m'intéresse : utiliser tous les moyens qu'on a – le

corps, l'expérience, le langage – pour vivre des choses. Le langage est un outil incroyable pour vivre des choses, et pas uniquement pour analyser des choses vécues. Et je pense que la philosophie produit souvent des expériences qu'il faut vivre.

Chez Kant, il y a tout un processus théorique pour montrer que l'on ne peut pas connaître les choses en soi, mais uniquement les choses telles qu'elles nous apparaissent. Ça aussi, c'est quelque chose qu'il faut vivre.

AC Le rapport au texte et l'emploi des idées qu'ils contiennent et que tu développes avec ce projet te permet de les étudier, quoique d'une façon pas du tout académique, pour un type de compréhension propre à cette capacité de l'art à faire des liens tangents, transversaux, etc. à partir d'un matériau « dur ». Est-ce que tu peux imaginer que ce rapport-là soit employé pour approcher d'autres questions et peut-être aussi sous d'autres formes que dans un spectacle ?

NS Cette dimension est vraiment cognitive, mais une autre dimension sur laquelle je travaille en ce moment touche plus directement à l'expérience ; la qualité des éléments matériels comme la voix, le corps, la présence est très importante. Au début de mon travail pour *Idéographie*, j'ai examiné des textes très variés et certains se rapportaient plus à la politique ou à l'économie. J'ai décidé pour le projet actuel de me concentrer sur les éléments directement présents pendant le spectacle, et récemment autre chose est apparu dans le travail – je travaillais sur la composition de deux textes, un de Benveniste et un d'Averroès, en parlant des deux textes de la même manière jusqu'à effacer les frictions ; pour faire réapparaître ces contrastes j'ai commencé à différencier mon usage de la voix selon le texte, afin de placer des marqueurs, comme on utiliserait la couleur dans le graphisme, ou des typographies. Cela crée une forme de dédoublement, une personnalité multiple, et je trouve ça important pour *Idéographie*. Les grandes questions du corps, de la conscience etc. peuvent être abordées sous des angles très différents (phénoménologie, approches somatiques, anatomie, neurosciences) et parfois incompatibles, parce que leurs présupposés le sont. En même temps j'y suis confronté, elles m'intéressent toutes, et il ne me semble pas possible de choisir entre elles. C'est une position difficile qui oblige à soutenir en même temps des positions antagonistes.

Après avoir créé la pièce, je voudrais aborder un problème similaire et qui se pose avec d'autant plus d'urgence dans les domaines de la politique et de l'économie. Parce que nous nous retrouvons tous, à un moment ou un autre, confrontés à des choix, qu'il s'agisse de voter à un référendum, pour un parti politique ou autre. Et sans être spécialiste de ces questions, si j'essaie de me les poser objectivement et de choisir entre toutes les positions existantes, du libéralisme au communisme, du socialisme à la décroissance, en passant par l'écologie, le néo-libéralisme ou le malthusianisme... Elles sont toutes assez convaincantes malgré leurs failles respectives.

AC Je trouve intéressant que tu laisses de côté la question des convictions ou des valeurs. Est-ce que tout devient relatif quand on se concentre sur la qualité de l'argumentation plutôt que sur le sens ?

NS Si tu poses la question des valeurs rationnellement, tu rentres vite dans quelque chose où tu n'as plus d'opinion tranchée. Il y a des gens qui arrivent rationnellement à des positions tranchées, mais ce n'est pas mon cas et je pense qu'il y a pas mal de gens pour qui ce n'est pas le cas, parce que les positions sont trop complexes : on n'a pas les moyens théoriques de dire « celui-là a raison, celui-là a tort ». Souvent, on fait des choix qui viennent plus de nos déterminismes socioculturels : le milieu dans lequel on a grandi, l'éducation qu'on a reçue, l'idéologie dont on se sent le plus proche. Mais on peut se mettre à en douter assez vite, et quand on se met à douter de ça, on est assez perdu, enfin moi en tout cas je suis assez perdu.

Peut être qu'il y a quelque chose de très contemporain là-dedans. Il y a eu une perte de crédibilité d'un certain nombre de grandes idéologies, et on est dans une sorte de flou. On se dit qu'il y a quelque chose dans l'économie de marché qui semble inévitable, en même temps on aimerait que ce soit quand même moins injuste et destructeur, il y a aussi les problèmes de la reconnaissance, etc. On a des espèces de pôles de valeurs ou de convictions qu'on défend. Il ne s'agit pas d'un relativisme. La question est plutôt : comment gérer ces valeurs que l'on défend, qui sont contradictoires, et que l'on ne sait plus du tout comment concilier ? Je ne prétends pas apporter une solution, j'essaie au contraire d'accepter ou du moins de partir de cette situation de non conviction.

AC Ce que j'entends, c'est vraiment le désir de produire un espace pour contempler cette impossibilité, d'une manière active qui ne soit pas un laisser-aller, sans dire « de toute façon ce n'est pas possible ». Mais d'insister pour rester dans ce moment-là d'hésitation, pour en comprendre les éléments, les composantes.

NS Oui, et ce n'est pas facile, parce que ça suppose d'enquêter sur les différentes positions et d'aller assez loin pour que ça devienne intéressant. C'est une situation inconfortable, mais inévitable.

GANG - PLANK

AUX LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Gangplank est un projet expérimental qui rassemble en un réseau informel éclairagistes, musiciens/nes, danseurs/euses, chorégraphes, metteurs/euses en scène, vidéastes et autres artistes liés au spectacle vivant. Lors d'ateliers d'une à deux semaines, ils échangent, interrogent et confrontent leurs pratiques et leur relation à la technologie pour la création artistique. Ces rencontres sont aussi l'occasion de développer des outils dramaturgiques, techniques et de communication, qui peuvent nourrir des processus collaboratifs et permettre de construire une documentation utile à l'ensemble des acteurs/trices du champ des arts vivants.

Du 13 au 26 juin 2011, dix membres de Gangplank ont travaillé aux Laboratoires d'Aubervilliers. L'invitation à des collègues d'Île-de-France a été l'occasion d'élargir le réseau, ses questionnements et les réponses possibles. Les outils développés pendant cette période ont été présentés lors d'ateliers ouverts au public les 18 et 25 juin.

Initié par Bruno Pocheron, Gangplank est aujourd'hui développé conjointement par: Florian Bach (Suisse), Susanne Beyer (Allemagne), Peter Böhm (Autriche), Judith Depaule (France), Boris Hauf (Autriche, GB), Olivier Henry (France), Kimberley Horton (USA/Allemagne), Maika Knoblich (Allemagne), Jan Maertens (Belgique), Conrad Noack (Allemagne), Bruno Pocheron (France/Allemagne), Nadia Ratsimandresy (France/Italie), Isabelle Schad (Allemagne), Mehdi Toutain-Lopez (France / Allemagne), Jan Van Gijzel (Belgique), Ruth Waldeyer (Allemagne), Dragana Zarevska (Macédoine).

Au cours des deux dernières années, une vingtaine de productions européennes ont déjà fait appel aux outils développés lors des ateliers Gangplank, notamment un convertisseur vidéo vers matrices et DMX, des contrôleurs MIDI vers Lanbox, des échantillonneurs audio (8 x 8 matrix) et spatialisation avec Ambisonics, un lecteur multimédia synchrone (audio, vidéo et lumière) et le mappage de données DMX vers des traitements sonores. Résidences passées: Pact-Zollverein Essen (juillet 2009), Ausland Berlin (juin 2010). Résidence à venir: Pact-Zollverein Essen (juillet 2011).

Textes parus

Gangplank par Gangplank, JDL de janvier-avril 2011
Entretien avec Gangplank par Alice Chauchat, JDL de mai-août 2011

Dates passées

13-16 juin 2011 : session de travail, avec la participation de Margreta Anastasova, Saša Božić, Julien Fezans, Julie Gicquel, Anne Goldenberg, Laurent Golon, Olivier Henry, Judith Depaule, Maika Knoblich, Tanguy Nédélec, Bruno Pocheron, Aniara Rodado, Rut Waldeyer, Dragana Zarevska
15 et 25 juin 2011 : ateliers ouverts au public,



Mur de documentation. ©Gangplank

Gangplank is an experimental project that connects lighting designers, musicians, video artists, dancers, choreographers, directors, and other artists tied to live arts in an informal network. During one- to two-week workshops, these professionals exchange ideas, discuss, and compare their practices and their relationship to the use of technology in artistic creation. These meetings are also the opportunity to build documentation that may prove useful to all actors in the field of the performing arts.

From 13th to 26th June 2011, ten members of Gangplank worked intensively at Les Laboratoires d'Aubervilliers. Extending the invitation to colleagues in Île-de-France was the opportunity to expand the network, its lines of questioning, and possible responses. The tools developed during this period have been presented during two open workshops, on June 18th and 25th.

Gangplank was initiated by Bruno Pocheron, and is currently conjointly developed by: Florian Bach (Switzerland), Susanne Beyer (Germany), Peter Böhm (Austria), Judith Depaule (France), Boris Hauf (Austria, GB), Olivier Henry (France), Kimberley Horton (USA/Germany), Maika Knoblich (Germany), Jan Maertens (Belgium), Conrad Noack (Germany), Bruno Pocheron (France/Germany), Nadia Ratsimandresy (France/Italy), Isabelle Schad (Germany), Mehdi Toutain-Lopez (France/Germany), Jan Van Gijzel (Belgium), Ruth Waldeyer (Germany), Dragana Zarevska (Macedonia).

During the past two years, about twenty European productions used the tools developed during gangplank workshops, such as a video converter towards matrixes and DMX, MIDI controls towards Lanbox, audio samples (8x8 matrix) spatialization with Ambisonics, a synchronous multimedia reader (audio, video and light) and the mapping of DMX data towards sound treatments. Previous residencies: Pact-Zollverein Essen (juillet 2009), Ausland Berlin (juin 2010). Future residency: Pact-Zollverein Essen (juillet 2011).

Gangplank, ou l'émergence d'une communauté de dramaturgie libriste

par Anne Goldenberg*

L'émergence d'une dramaturgie libriste et transdisciplinaire

Extensions du domaine du libre

Le « libre » s'est d'abord défini dans le domaine de l'informatique sous forme de licence garantissant la liberté (0) d'utiliser, (1) d'étudier, (2) de distribuer et (3) de modifier un programme logiciel. Nous parlons d'extension du domaine du libre quand cette philosophie s'applique et inspire d'autres sphères d'activités. Ainsi, l'art serait la dernière sphère touchée par le *libre en tant que mouvement*. Il existe différentes façons de comprendre cette idée de mouvement du libre au sein de l'art.

Le phénomène d'extension des usages de logiciels libre, ou encore la diversification des outils disponibles peuvent être une première grille de lecture. Souvent développés par et pour des usagers experts, les premiers logiciels libres touchaient l'informatique. Peu à peu, ils ont outillé les tâches d'abord proches des informaticiens, puis de plus en plus éloignées (traitement de texte, techniques documentaires, graphisme). Ce n'est que plus récemment que des programmeurs travaillant avec des artistes et que des artistes-programmeurs ont commencé à largement se doter d'outils libres.

On peut aussi regarder l'extension du domaine du libre du point de vue du statut accordé aux productions de l'esprit. Si le libre s'est d'abord établi comme paradigme de développement informatique, la philosophie du libre s'accompagne depuis ses débuts d'une réflexion sur la nature de la connaissance, de la création et des idées. Ainsi, ce ne sont plus seulement les outils mais toutes les productions de l'esprit qui sont touchées par cette proposition. À ce titre, plusieurs militants défendent l'idée que le mouvement du libre n'est pas une innovation, mais plutôt un retour aux sources, pré-existant au capitalisme qui s'applique désormais, de manière aussi vorace qu'absurde, à toutes les productions de l'esprit. La déferlante des *copyrights*, brevets et autres formes de privatisation vient alors enrayer, à des fins de marchandisation et de profit privé, la circulation naturelle des idées, tout en se présentant comme la nouvelle norme à suivre. Ainsi, un autre militantisme propre au libre est lié au mode d'exposition, de diffusion et de mise en accès des créations. À la suite des licences libres développées pour l'univers du logiciel (par exemple la licence GPL – General Public Licence) sont

ainsi apparues des licences plus adaptées à la diversité des créations libres (la licence Art libre, certaines licences Creative Commons, la licence GFDL – Gnu Free Documentation Licence pour la documentation...).

Mais une troisième forme d'extension du domaine du libre est sans doute mise en marche par l'appropriation des principes du libre par les artistes. Ils performent une exploration sensible, multiforme et intimiste de l'étendue, de l'écologie, de la structuration suggérées par les principes du domaine du libre. Dès lors, outils, licences et productions, mais aussi méthodes de travail et modes d'exposition deviennent des objets politiques, épistémiques et esthétiques.

Ainsi plusieurs artistes sont critiqués à l'égard d'une adoption superficielle de l'attitude libriste (comme par exemple, rendre une œuvre « publique » en la plaçant en ligne) sans être conséquent avec ce qu'implique vraiment cette philosophie :

« Il y a tellement d'objets artistiques et médiatiques "open source" en ligne, et, de fait, censés être "ouverts", qui demeurent incompréhensibles et d'origine incertaine, restant ainsi hermétiques au plus grand nombre. La participation est la clé ; il ne suffit pas de partager le résultat final, il faut rendre visible le processus entier »¹

Pour certains artistes libristes, le libre dépasse la question du format et renvoie à une nouvelle modalité ou à un véritable matériau de travail :

« L'artiste travaille à modifier notre perception du monde. Il/elle approfondit la connaissances des mediums et techniques qu'il/elle a choisis, expérimentant et développant de nouveaux savoir-faire, une nouvelle vision. Qu'il s'agisse de peinture, de pierre ou de code, le processus reste le même [et est] indissociablement lié au monde que nous créons. »²

Pour Nancy Mauro-Flude, les outils que nous utilisons, nos méthodes de travail et d'expression configurent notre vision du monde ainsi que nos relations. Citant Loss Pequeño Glazier (1997), elle souligne que « le langage que nous respirons devient le langage par lequel nous pensons ». Par ses créations, l'artiste participe ainsi de l'établissement d'un système sémantique qui oeuvre comme langage :

« Notre capacité à créer, planifier et codifier notre environnement nous rend responsables de ce que nous créons et de la façon dont nous choisissons d'y vivre. »³

Plusieurs membres de Gangplank s'inscrivent fortement dans cette ligne de réflexion. Pour Aniara Rodado, danseuse, réalisatrice et chorégraphe, participant à Gangplank, l'usage de technologies propriétaires dans la création numérique limitent la créativité et homogénéisent les productions. Aniara souligne ainsi que « *les interfaces simplifiées donnent une illusion d'autonomie immédiate, mais ne mènent pas à une vraie compréhension d'un système et à une recherche d'entraide, un dialogue entre techniciens et artistes* ». Le libre inspire des modes de création transdisciplinaires et horizontaux. Olivier Heinry, artiste multimédia, performeur et co-organisateur de la session aux Laboratoires d'Aubervilliers, remarque que « *si ces procédés horizontaux sont intégrés dès le début, tout le monde sait que les possibilités d'ajustement sont collectives* ». Par ailleurs, certaines pratiques artistiques ont été plus rapides que d'autres à se sensibiliser au libre comme mouvement. Les pratiques qui incorporent l'usage de logiciels et de technologies furent peut-être les premières concernées par le libre, mais le fonctionnement social de chaque discipline créatrice serait aussi en cause. Selon Aniara Rodado, la danse a une tradition d'horizontalité et de co-création que n'a pas le théâtre par exemple, beaucoup plus ancré dans des hiérarchies entre metteurs en scène et comédiens, entre artistes et techniciens. Cela se répercute dans l'adoption de la philosophie du libre.

Les premiers pas de Gangplank

Le mot « Gangplank » désigne la planche mobile utilisée pour embarquer ou débarquer d'un bateau. Né en 2009 d'une volonté d'explorer les principes libristes appliqués aux arts vivants et de transgresser les habituelles frontières d'expertise, Gangplank (GK) s'est articulé autour de quatre dimensions :

* Anne Goldenberg est une chercheuse et facilitatrice franco-québécoise qui

travaille sur les dimensions politiques de la production des connaissances.

¹ Femke Snelting / Maja Kuzmanović, ³ Mauro-Flude, *FLOSS+ Art*, p.220. *FLOSS+Art*, p.27.

² Solers, *FLOSS+Art*, p.16.

1- créer un lien transdisciplinaire : le Gangplank ou la « passerelle » veut faire le pont entre les disciplines, entre les praticiens, les artistes, les techniciens, les spécialistes, les bidouilleurs, les experts et les débutants qui œuvrent dans le monde des arts vivants ;

2- faire naître des projets communs : cette envie s'incarne dans la constitution de projets collectifs et d'un lien durable d'échange et d'entraide. En cela, Gangplank se veut un projet de solidarité, une plate-forme inter-projets permettant aux participants de trouver un soutien dramaturgique et technique les uns auprès des autres ;

3- développer des outils libres : l'un des projets central à Gangplank est le développement et la diffusion d'outils libres destinés au spectacle vivant. Les participants créent, expérimentent, partagent et documentent des outils de traitement et de manipulation de la lumière, du son et de la vidéo (dont la Matrice, développée avec puredata) qui permettent par exemple de connecter une webcam ou des contrôleurs MIDI à une Lanbox ;

4- produire une documentation technique et méthodologique : cette interdisciplinarité est l'occasion d'une réflexion sur les modalités du travail en commun, sur les méthodes de collaboration et les modes de communication. Le projet s'appuie sur une volonté de documenter les analyses qu'il produit quant aux procédés artistiques interdisciplinaires afin d'en faire partager la communauté des autres acteurs du milieu.

Facilitation et dispositifs de documentation spatiale

Propositions de dispositifs de visualisation

Les ateliers qui se sont tenus du 13 au 26 juin 2011 à Aubervilliers constituaient la troisième session de rencontre du Gangplank. À cette occasion, les organisateurs ont proposé d'inviter une sociologue facilitatrice (moi-même) pour étudier le projet et intervenir sur les méthodes collaboratives.

En discussion avec Olivier Henry, je suggérais d'utiliser les murs de la salle où nous allions travailler comme support de documentation des activités de la session. Cette documentation allait ensuite devenir l'un des médiums d'exposition de Gangplank aux journées portes ouvertes des samedis 18 et 25 juin. Dans cette double perspective de documentation et d'exposition, nous nous étions donnés trois mots d'ordre – entrant cependant en tension. Il fallait que ce que nous produisions soit *lisible*, *facile* d'utilisation (en cours d'activité) et *agréable* à regarder. Nous avons commencé avec cinq dispositifs de visualisation :

- Un agenda mural pour la proposition et la planification collective des activités de Gangplank : l'*Agenda* (1)
- Un mur dédié à la présentation des sessions passées : le *Mur du passé*
- Une carte mentale de l'évolution des concepts abordés. Cette carte mentale fut d'abord proposée comme installation en trois dimensions mais pour des raisons de manque de fluidité dans l'usage, ce projet fut abandonné au profit d'un seul grand mur dédié à l'exposition papier de la documentation des activités : le *Mur de doc*.
- Un petit espace dédié à la proposition d'idées réflexives concernant la session en cours : le *Meta Corner* (2)
- Une carte de présentation des participant/es (présent/es et passé/es) à Gangplank et la nature des liens les unissant : le *Mur des passagers* (3)

Puis se sont greffés à ces propositions celles de créer :

- Un mur de choses à faire dans un temps plus ou moins proche : *The Wish & To Do List* (4)
- Un *Vademecum* (petit guide à prendre avec soi ou embarquer sur Gangplank, voir www.booki.cc/gangplank-vademecum) sur la plate-forme en ligne *booki*. Le but est de guider les nouveaux usagers vers la compréhension des réalisations et réflexions de Gangplank. Ce projet s'est poursuivi lors de la session suivante de Gangplank qui a eu lieu à Essen en juillet 2011.

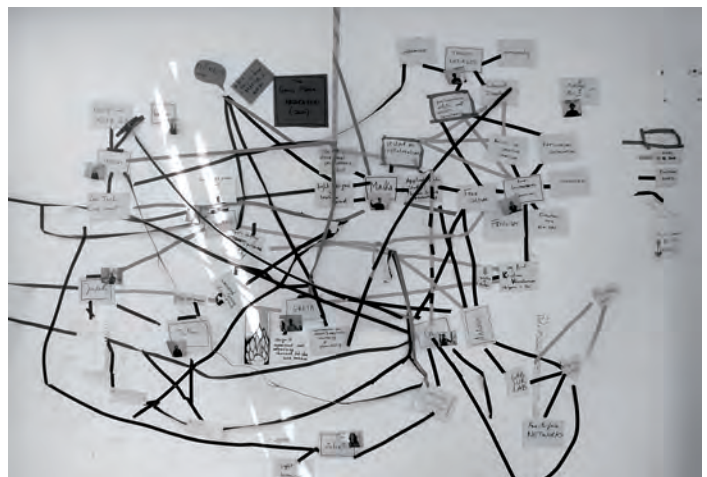
En plus des dispositifs physiques invitant à la visualisation des connaissances, je me suis partiellement inspirée de deux méthodologies de collaboration, à savoir la méthode du *Forum Ouvert* (pour l'organisation de non conférences autogérées, voir www.openspaceworld.org) et celle du *Booksprint* (pour l'écriture collaborative d'un livre en l'espace de cinq jours). L'analyse qui suit relate l'expérience subjective de ces deux semaines.



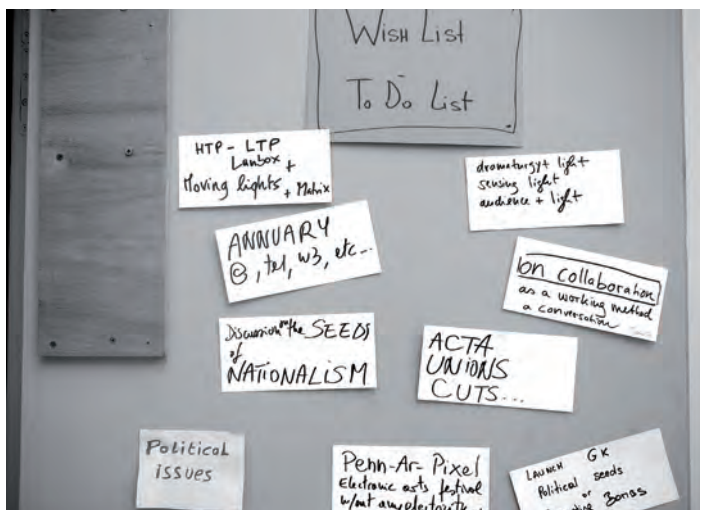
Agenda (1). ©Gangplank



Meta Corner (2). ©Gangplank



Mur des passagers (3). ©Gangplank



The Wish & To Do List (4). ©Gangplank

Les dispositifs et leurs usages

Les différents dispositifs ont été utilisés de façon inégale. L'*Agenda* collectif (issu de la méthode Forum Ouvert) a tout de suite facilité l'organisation des activités quoiqu'une différenciation des types de tâches, pour donner un rythme de variation aux deux semaines, aurait été sans doute plus plaisante.

Le *Mur des passagers* a été pris d'assaut d'un seul coup et en très peu de temps, après que quelques suggestions aient été reçues comme suffisantes pour donner envie de continuer. Ce fut un joyeux happening de négociation du sens des relations affiché par les participants.

Le *Meta Corner* et le mur *Wish & To Do List* servaient quant à eux de bloc note collectif, sur les réflexions en cours et sur les discussions qui se faisaient désirables.

Le fait d'exposer, à la vue de tous sur le *Mur de documentation* le compte-rendu des discussions est pratique courante au sein de la méthode du Forum Ouvert. C'est un moyen facile de garder une mémoire du contenu des discussions et de permettre à ceux/celles qui n'ont pas assisté à toutes les sessions de prendre connaissance de ce qui fut discuté. Ce fut également l'occasion de transformer nos notes en support de présentation pour les visiteurs des journées portes ouvertes. Mais dès lors que furent aussi affichées sur les murs des pages issues du wiki du projet, la dimension pérenne du numérique s'est mise à présenter des atouts majeurs. Le groupe s'est alors peu à peu orienté vers la prise de note sur ordinateur. (les affiches de notes ont été prise en photos et ajoutées au wiki). C'est un archivage un peu moins fluide, celle/celui qui prend des notes à transcrire sur le wiki perd un peu de son pouvoir d'intervenir dans le fil de la conversation et elle/il s'en fait la mémoire : c'est une tâche à part entière.

À partir de la deuxième semaine, les participant/es ont découvert le *booki*, plate-forme permettant l'édition collaborative d'un manuel en ligne. Considérant l'intérêt de transmettre son savoir-faire technique, méthodologique et dramaturgique, le groupe a d'abord élaboré une table des matières puis s'est divisé en plusieurs petites équipes chargées de discuter et d'écrire des chapitres du *Vademecum*.

Collectif affinitaire, communauté² émergente ?

La place de la technicité face à l'hétérogénéisation du collectif

Ce besoin de porter à l'écrit un savoir-faire a commencé à faire écho à une prise de conscience : celle de l'hétérogénéisation du groupe, ou du moins de l'arrivée de nouvelles personnes, à qui il est nécessaire de transmettre, par exemple, les rudiments d'usage des outils développés par Gangplank.

Les plus techniciens du groupe se sont à ce titre trouvés dans une position complexe, venant malgré eux menacer l'horizontalité des rapports : en se plaçant en position de formateur vis-à-vis des nouveaux arrivants, celles et ceux-ci se trouvaient éventuellement associés à une posture de débutant-receveur qui les rendaient dépendant de la disponibilité des « anciens ». Cette position était d'autant plus difficile à tenir que ces anciens avaient justement besoin de temps d'isolement pour faire avancer les projets logiciels de Gangplank. À ce stade, souligner la complémentarité des rapports, légitimer le savoir des « débutant/es », mettre en valeur leurs compétences artistiques, critiques, esthétiques, analytiques sur des domaines autres que purement techniques est apparu comme un enjeu de préservation de la dynamique horizontale du groupe. Écrire un glossaire sur la dramaturgie contemporaine et l'outillage des pratiques, repenser les rapports aux publics, ou travailler de pair (débutant-expert) pour s'assurer de la compréhension d'un chapitre de documentation technique furent autant de propositions pour niveller les rapports.

Communauté de pratique et communauté épistémique

La transmission de savoir-faire, notamment technique, acquise au sein de Gangplank aux nouveaux arrivant a eut un autre effet structurant : celui d'amorcer le passage d'une identité de petit groupe homogène à celui de collectif s'orientant vers une mise en commun, commençant à se penser en terme de commu-

nauté. Ou plus exactement, œuvrant un début de glissement d'une communauté de pratique à une communauté épistémique. Cette distinction, subtile et non radicale, (les deux types de communauté se superposent souvent) est utile pour prendre la mesure du statut des connaissances et de leur transmission. Dans une étude portant sur l'évolution de la communauté Linux, Patrick Cohendet et al. (2003) établissent les éléments caractéristiques suivants :

Une communauté de pratique rassemble des passionné/es qui cherchent à augmenter leurs compétences dans une pratique donnée. Les représentant/es de cette communauté sont homogènes. Ils procèdent à une accumulation des connaissances autour de ces pratiques et font circuler les meilleures d'entre elles. Dans ce cas de figure, la production de connaissance est involontaire.

Une communauté épistémique est notamment orientée vers la production de connaissance. Ses membres sont hétérogènes, ils transforment l'accumulation des savoirs pour chercher à créer une connaissance organisée et lisible par un public extérieur. La production de connaissance devient donc délibérée et les membres commencent à penser aux façons de transmettre ce qu'ils/elles savent.

Faire communauté ?

Si l'on reprend (pêle-mêle), les motivations évoquées lors d'un tour d'horizon, les participant/es du Gangplank d'Aubervilliers venaient découvrir des approches collaborative *low-tech*, réfléchir sur l'évolution du collectif et ses méthodes de travail, réfléchir à la transdisciplinarité des arts vivants, au rôle dramaturgique de la lumière, développer de nouveaux outils, analyser les liens qui unissent arts vivants et logiciel libre, comprendre le lien entre les logiciels utilisés par Gangplank, trouver des façons de financer les arts vivants dans les Balkans, mieux comprendre les technologies libres, faire de nouvelles connexions inspirantes, sonder les dimensions politiques du libre, ouvrir un cadre de travail libriste dans le monde de la culture.

La nature des discussions émergeant à la clôture des deux semaines peut porter à penser que Gangplank est en effet en train de s'élargir, les membres deviennent un peu plus hétérogènes, le besoin se fait sentir de diffuser certaines des connaissances acquises. L'écriture du *Vademecum* est à ce titre l'occasion de stabiliser des savoirs et de faire avancer la documentation logicielle et méthodologique. Ce passage vers un travail épistémique n'enlève pas pour autant la dimension profondément pratique du projet, ses perspectives expérimentales et ses besoins de développements logiciels.

La double page suivante a pour esprit d'esquisser une représentation de l'évolution du collectif. Inspirée par le projet (abandonné) de produire une représentation en trois dimensions de l'avancement des éléments constitutifs de Gangplank, j'ai tenté de me prêter à l'exercice en me concentrant sur quatre dimensions fondatrices : outillage, réflexion méthodologique, production de projets et création de liens interpersonnels.

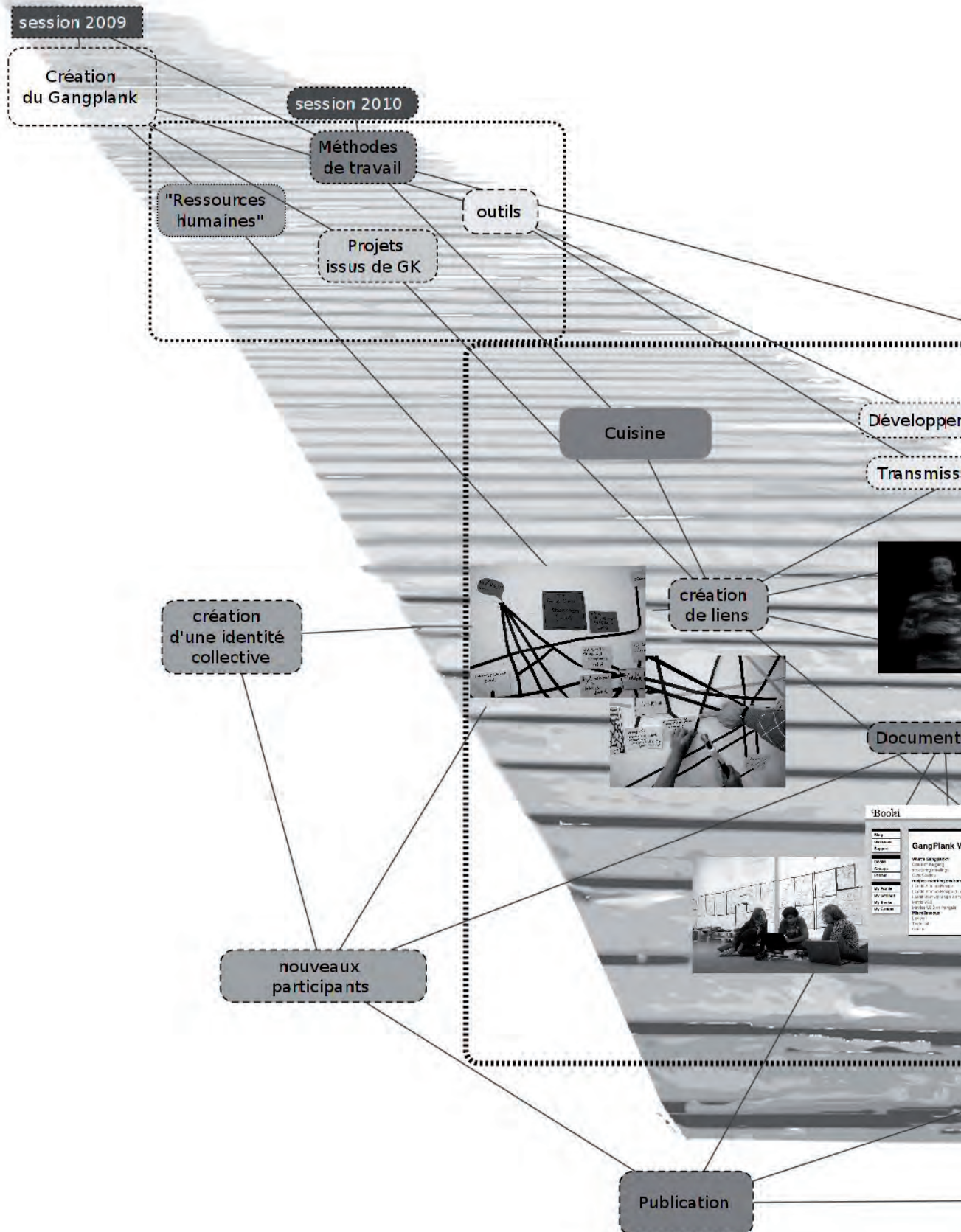
Les éléments qui sortent de la passerelle sont ceux qui sont visibles d'un public externe. Ils ont en commun de constituer pour le groupe un effort de réflexion, mise en forme, clarification, et viennent nourrir la constitution d'une communauté de production de connaissances. Enfin, il faut comprendre que ce schéma est inachevé en ce qui concerne l'année 2011 puisqu'une prochaine session Gangplank a débuté le 18 juillet 2011, qui recompose déjà la représentation du projet.

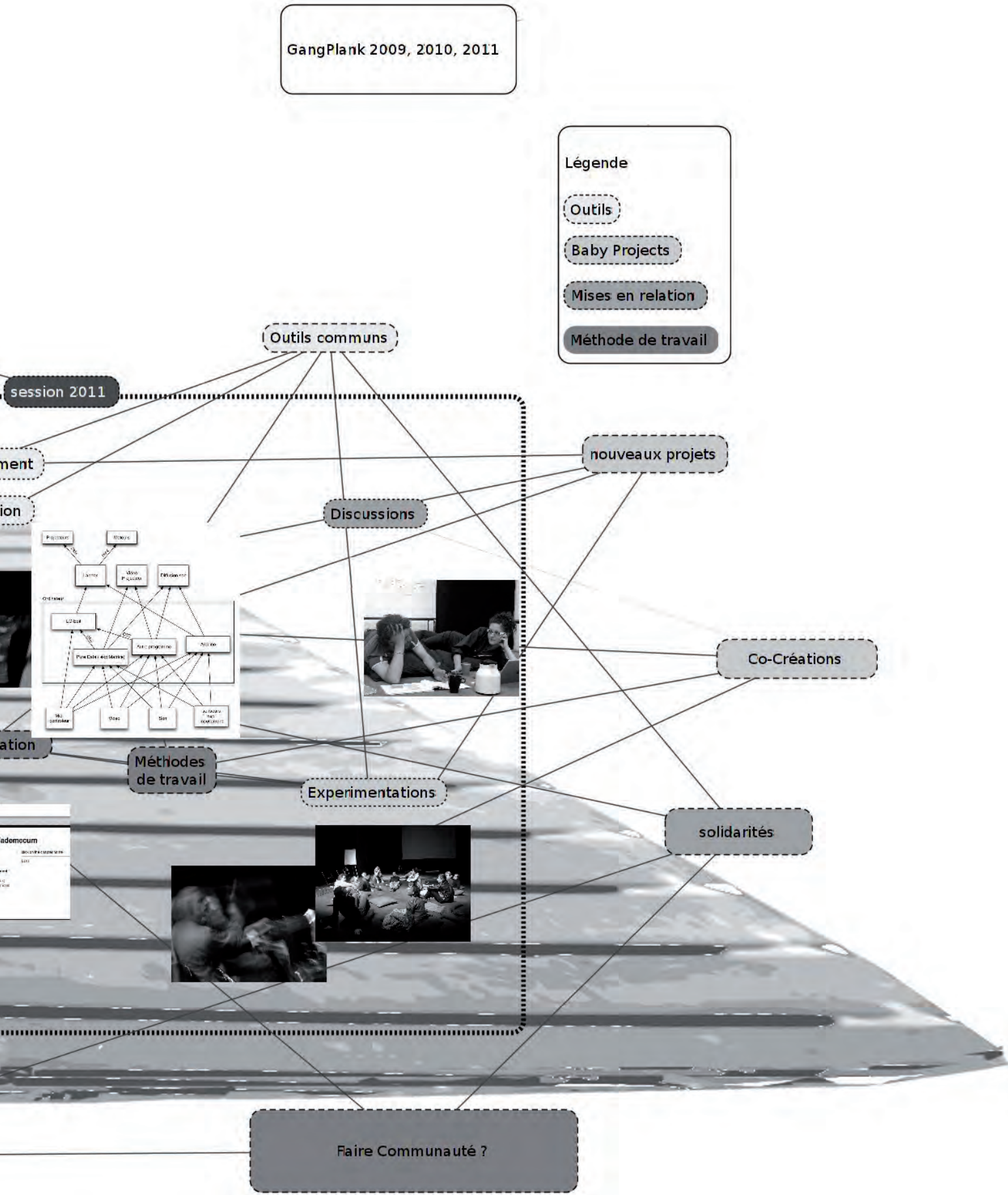
Références :

- Cohendet, Patrick et al, 2003, « Innovation organisationnelle, communautés de pratique et communautés épistémiques : le cas de Linux », *Revue française de gestion* 5/2003 (n° 146), pp. 99-121. URL : www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2003-5-page-99.htm
- Goldenberg, Anne, 2006, « Extensions du domaine du libre : régimes et Controverses ». URL : http://cmo.uqam.ca/sites/cmo.uqam.ca/files/files/Goldenberg_acfas2006.pdf
- Mansoux, Aymeric et de Valk, Marloes, 2008, *FLOSS+Art*, 320 p. URL : <http://people.makeart.goto10.org/>
- Mauro-Flude, Nancy, « Linux for Theatre Makers: Embodiment and *nix modus operandi ». URL : www.scribd.com/doc/52419877/15/Nancy-Mauro-Flude

² La notion de communauté est employée ici au sens nord-américain de regroupement ouvert autour d'un projet

commun, plutôt qu'au sens européen de repli identitaire hermétique





ARCHITECTURES DE LA DÉCOLONISATION

Marion von Osten

Ce projet se propose d'analyser comment la décolonisation a profondément affecté la structure épistémologique de la pensée ainsi que les pratiques artistiques, traçant ainsi la voie du post-modernisme. Cette thèse sera examinée à l'aune de mouvements sociaux, historiques et des transformations profondes dans les pratiques artistiques (cinéma non-aligné, féminisme, phénomène de l'abstraction, pratiques et discours architecturaux). Marion von Osten travaillera en collaboration étroite avec des chercheurs/euses de différentes universités et instituts, activistes et artistes d'Île-de-France. À l'issue de cette recherche, une exposition et une publication réuniront tous les axes de recherche abordés.

Marion Von Osten est artiste, auteure et curatrice. Ses objets de recherche concernent principalement la production culturelle dans les sociétés post-coloniales, les technologies du soi, et la régulation de la mobilité. Elle est membre fondateur de Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, et du Centre pour le savoir et la culture post-coloniaux, à Berlin. Depuis 2006, elle enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. De 1999 à 2006 elle a été professeure-chercheuse à l'Institut de la Théorie de l'art et du design (ZHdK) à Zurich et de 1996 à 1998, curatrice à la Shedhalle de Zurich (voir www.k3000.ch et www.transculturalmodernism.org).

This project aims at analysing how decolonization has changed the epistemological structure of thought and blazed the path toward postmodernism. Through her research, Marion von Osten will address issues such as the rupture in social movements through decolonization, the non-aligned cinema, feminism, and decolonization. She will be working in close collaboration with artists, activists and researchers at several universities and institutes in Île-de-France.

At the end of this research, an exhibition and a publication will gather different materials and make the research visible.

Marion von Osten is an artist, writer and curator. Her main research interests concern the cultural production in post-colonial societies, technologies of the self, and the governance of mobility. She is a founding member of Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, and the Center for Post-Colonial Knowledge and Culture, Berlin. Since 2006 she is Professor at the Academy of Fine Arts, Vienna. From 1999-2006 she was Professor and researcher at the Institute for the Theory of Art and Design, ZHdK, Zürich and from 1996-1998, curator at Shedhalle Zürich (see www.k3000.ch and www.transculturalmodernism.org).

Hors-les-murs : jeudi 3 novembre, 18h-23h

Projection suivie d'une rencontre avec Marion von Osten : *La ville bidon* (J. Baratier, France, 1970) et *Douce France, la saga du mouvement beur* (M. H. Abdallah et K. Fero, France, 1992). À l'espace Khiasma (les Lilas)

samedi 5 novembre (journée)

Atelier en présence de chercheurs et d'universitaires

samedi 5 novembre, 18h

Projection dans le cadre du parcours *Hospitalités* (TRAM) : *Rêves de ville* (D. Cabrera, France, 1993) et *Carnet d'un arpenteur. Les Minguettes, juillet-août 2006* (M. Ganozzi, C. Pornon, J. Leguay, N. Flandin, R. Kuntz, France, 2006)

Hors-les-murs : jeudi 15 décembre, 19h

Intervention de M. von Osten au séminaire *Sous le ciel libre de l'histoire*, organisé par Bétonsalon au musée du quai Branly

Coordination et recherche :

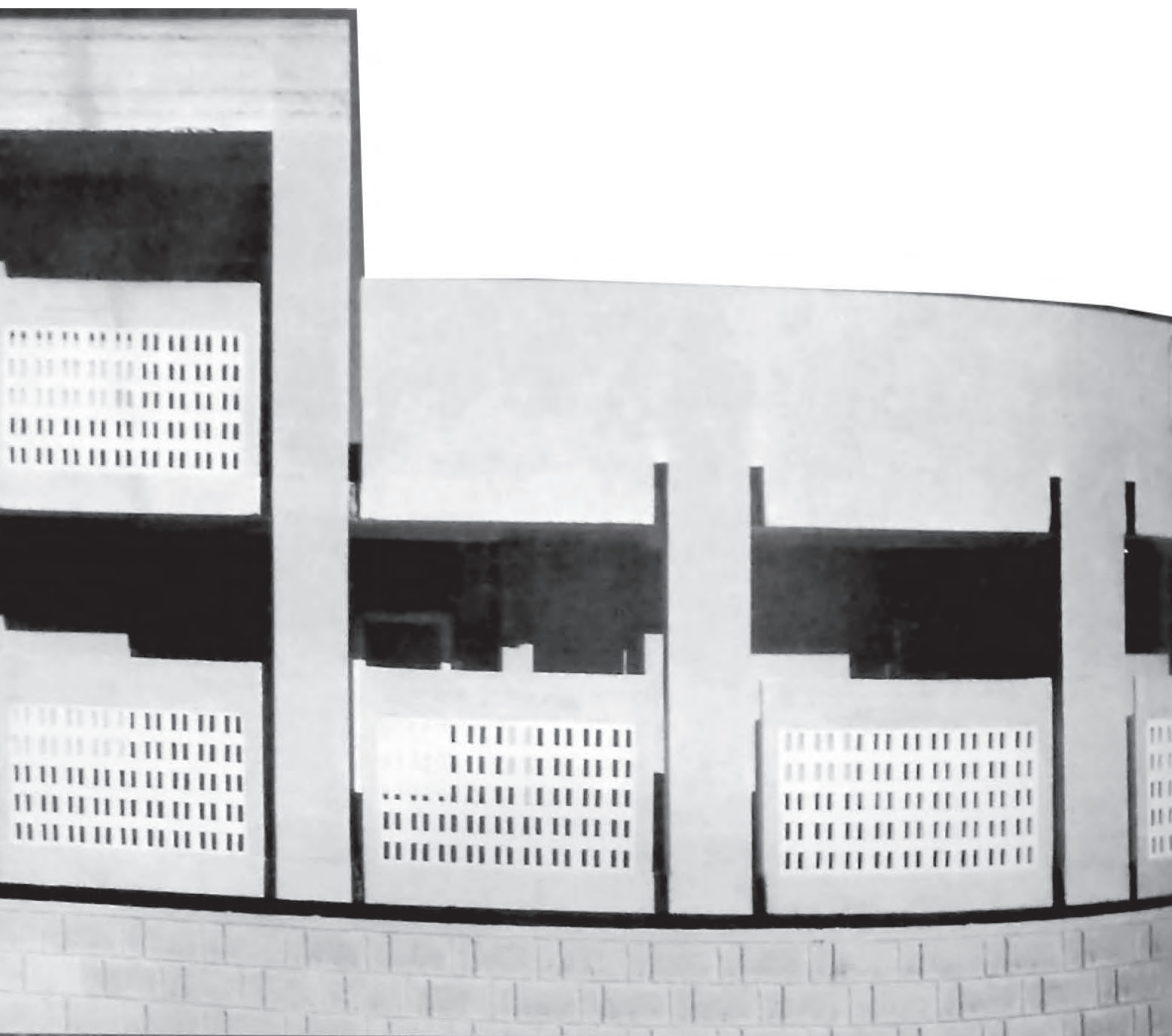
Mica Gherghescu

Textes parus

Architectures of Decolonization par Marion von Osten, JDL de janv.-avril 2011
Entretien avec Bernard Schmid par M. von Osten et M. Gherghescu, JDL de mai-août 2011

Projet réalisé en collaboration avec l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales), Paris et l'INHA (Institut national d'Histoire de l'art), Paris







Page de gauche : immeuble à étage, front sud.
 Ci-dessus : intérieur d'un logement à l'étage.
 Ci-contre, en haut : front ouest.
 Ci-contre, en bas : immeuble à étage, front nord.



"QUAND IL EST ABSEN
 DE MES SENS LE RE
 DANS TOUT CE QUI PS
 GRACIEUX ET CHA

Technique moulée sur
 Collection Nouredine Cherkasov

A partir de 1966, il entame des recherches sur de nouveaux supports, dont le cuir. Les taches blanches prennent de l'ampleur, les couleurs se concentrent, donnant la primauté au signe qui se détache ainsi du fond. Au mois d'avril, il participe au Festival International des Arts Nègres de Dakar et à l'exposition « Six Peintres du Maghreb », Galerie Peintres du Monde à Paris. En juin, il est présent dans une exposition de groupe à la Galerie Solstice, Paris. En juin et juillet, le critique d'art G. S. Whittet choisit dix de ses toiles inspirées du vocabulaire des signes berbères, pour les présenter aux côtés des œuvres de deux artistes brésiliennes, à l'Alwyn Gallery à Londres.

Avril : « Six Peintres du Maghreb » à la Galerie des Arts à Tunis. En mai, il présente une vingtaine d'huiles sur toile à la Galerie Solstice

1966



Ahmed, Ludmila et Nouredine Cherkasov Paris 1967.
 Photo C. Sibon



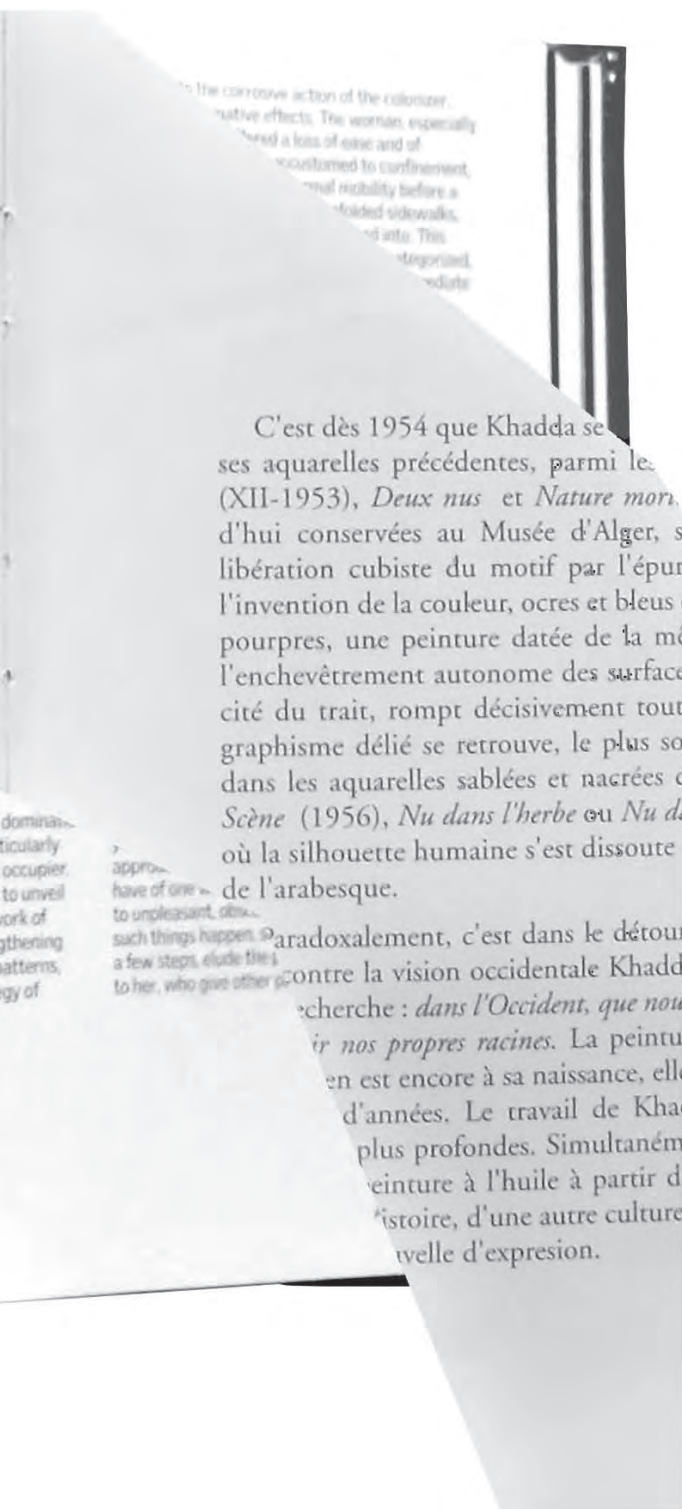
Aérien zéro
Huile sur toile, 1958
(100 x 81 cm)

stabilized, with
or color. M
psych
art

independence sub
in the practice of the Revolution
understood that problems are resolved
movement that raises them...

During the whole period of unchallenged
we have seen that Algerian society, and par
the women, had a tendency to flee from the
The tenacity of the occupier in his endeavor
the women, to make of them an ally in the w
cultural destruction, had the effect of stren
the traditional patterns of behavior. These p
which were essentially positive in the strate

Gillo Pontecorvo, *The Battle of
Algiers*, 1965. Film still, 35mm,
120 mins. Reproduced by kind
permission of Zaphira Yacef.



Libération guidant
Collage, Marion von Osten, 2011.

Images extraites des ouvrages *Maroc, 1900-1960, un certain regard* et *Veiling, Representation and Contemporary Art* ainsi que des catalogues d'Ahmed Cherkaoui, Mohammed Khadda et Roland Simounet.

/ Cut outs from the publications *Maroc, 1900-1960, un certain regard* and *Veiling, Representation and Contemporary Art* as well as from catalogues on Ahmed Cherkaoui, Mohammed Khadda and Roland Simounet.

LA SEMEUSE OU LE DEVENIR INDIGÈNE

Marjetica Potrč & RozO Architectes
en collaboration avec
Guilain Roussel

3^e mardi de chaque mois, 20h

« Les mardis de *La Semeuse* » : Quels sont les enjeux sociaux et écologiques du jardinage urbain ?
Conférences, discussions, balades, recettes, échanges de graines, projection de films autour du jardin communautaire *La Semeuse*.

chaque mercredi, 14h-18h

Portes ouvertes et ateliers pédagogiques animés par Guilain Roussel

Conception :

Marjetica Potrč et RozO Architectes
(Séverine Roussel et Philippe Zourgane)

Coordination, animation :

Guilain Roussel

Textes parus

Conversation entre Marjetica Potrč, Séverine Roussel, Philippe Zourgane et Carlos Semedo, JDL de mai-août 2011

Dates passées

4, 11, 18 et 25 mai 2011 : ateliers de sensibilisation à la biodiversité locale
25 mai 2011 : inauguration de l'exposition et présentation publique du projet
25 mai-10 juin 2011 : exposition d'introduction au projet et restitution des ateliers

« Le jardinage est fortement ancré dans l'identité d'Aubervilliers. La Semeuse, un laboratoire conçu par Marjetica Potrč et RozO Architectes, avec l'aide de Guilain Roussel (paysagiste) a commencé à se développer au printemps 2011. Il implique les habitants et associations d'Aubervilliers dans la recherche, le questionnement et la mise en valeur du multiculturalisme de la ville à travers sa biodiversité. Cette banque de graines et de plantes, hébergée par les Laboratoires d'Aubervilliers, permettra aux habitants d'y apporter des graines, et de les faire pousser, d'y échanger plantes et savoir-faire. La Semeuse s'appuie sur les migrations des graines qui, grâce à différents agents, s'implantent dans de nouveaux territoires et s'y développent jusqu'à devenir indigènes. C'est ce mouvement végétal que La Semeuse souhaite fixer dans l'espace et scénographier pour le transformer en monument à la ville d'Aubervilliers. ».

Le projet se déroule en cinq phases distinctes en 2011 et 2012 : rencontre avec les structures et associations albertvillariennes ; rencontres, conférences et ateliers autour du projet avec les artistes et la communauté locale ; création d'un fond de graines et construction de bacs et infrastructures ; ouverture de la banque de boutures (avril 2012) ; le jardin devient une réserve de plantes où chacun/e peut venir récupérer des boutures

L'architecte et artiste slovène Marjetica Potrč est internationalement reconnue pour ses projets de recherche, qu'elle nomme souvent *case studies* (études de cas), et qui se situent à la croisée de l'art avec l'activisme, l'urbanisme et l'anthropologie. Elle s'intéresse aux fondements de la vie humaine et au besoin d'être protégé(e)s et entouré(e)s. En agissant dans différents contextes géopolitiques, Marjetica Potrč encourage la participation des communautés locales et la mise en valeur de leurs savoirs.

Séverine Roussel et Philippe Zourgane fondent l'agence RozO Architecture Paysage Environnement en 1998. RozO

développe des projets innovants en architecture et à l'échelle territoriale où le génie environnemental et la place du corps occupent une position centrale. RozO développe également des travaux transdisciplinaires autour de la relation architecture/nature et dans le champ des études post-coloniales en Afrique et dans l'Océan Indien. Séverine Roussel est architecte-paysagiste et maître de Conférences à l'ENSA de Paris la Villette. Philippe Zourgane est architecte-paysagiste, chercheur au Centre for Research Architecture au Goldsmith College, où il est Phd Candidate. Il est également maître de conférence à l'ENSA de Paris Val-de-Seine.

In 2010, Marjetica Potrč joined RozO Architecture, an Aubervilliers-based architecture, landscape and environment office, to collaborate on the project La Semeuse ou le devenir indigène. Turning their attention to the future of multiculturalism, one of the core elements of the city of Aubervilliers, the artist and architects propose an "immaterial monument" to a city characterized by its great diversity. The project La Semeuse ou le devenir indigène is based on the notion of territory as examined through plants. There, vegetation is a central, political agent, and plants accompany humans in all their endeavors, often leading the way. A seed and plant bank will be installed on the esplanade in front of Les Laboratoires d'Aubervilliers.

The project unfolds in five distinct phases between 2011 and 2012: meetings are organised with Aubervilliers structures and non-profit organizations interested in public green spaces; meetings, seminars and workshops are organised with artists and local actors; seeds are collected and infrastructures are built; opening of the bank of cuttings. (April 2012); the garden becomes a bank of cuttings from which everyone can take cuttings.

The Slovenian architect and artist Marjetica Potrč is internationally recognized for her research projects, which she often refers to as "case studies", and which are situated at the crossroads of activism, urbanism, and anthropology. She is interested in exploring the foundations of human life and the need to be protected and surrounded by others. By acting in different geopolitical contexts, Marjetica Potrč encourages local community participation and promotes local knowledge.

Séverine Roussel and Philippe Zourgane created RozO Office, Architecture, Landscape and Environment in 1998. RozO is developing innovative projects in architecture and urban planning in

which environmental engineering and the human body have a central position. RozO is also regularly developing transdisciplinary works on the relation between architecture and nature and in the field of post colonial studies in Africa and Indian Ocean. The co-founders of RozO are often documenting this work through regular conferences and workshop sessions for master cycles abroad. Séverine Roussel is architect, landscape architect and assistant professor at the faculty of architecture of Paris La Villette. Philippe Zourgane is architect, landscape architect and researcher at the Centre for Research Architecture in Goldsmith College where he is a Phd Candidate. He is also assistant professor at the faculty of architecture of Paris Val-de-Seine.

Projet réalisé avec le soutien du Département de la Seine Saint-Denis, de la ville d'Aubervilliers, du service des espaces verts de Plaine Commune et de la CAF (Caisse d'allocations familiales) de la Seine Saint-Denis.

En partenariat avec Une oasis dans la ville, Les petits prés verts, le Jardin ouvrier des Vertus, l'OMJA et Auberfabrik. Remerciement à Katie Bachler, Allison Danielle Behrstock, Sébastien Guillemin, Valérie Lessertisseur et Carlos Semedo.

Les jardinables – alternative pour un territoire en mutation(s).

par Guilain Roussel*

Le territoire d'Aubervilliers ne répond pas aux canons de ce qui pourrait être la base d'un projet de paysage : il s'agit d'un territoire plein, réellement plein. Très peu d'espaces non-bâties. On peut dire qu'il n'y a aucun espace « dit » naturel. Pas de topographie notable : un plat quasi parfait. Historiquement c'est un ancien territoire maraîcher de Paris, mais il a été complètement industrialisé et bâti dès le XIX^e siècle par sa proximité à la capitale. Il ne comprend pas d'ensemble paysager majeur hormis cet ensemble de liaisons que représentent les canaux Saint-Denis vers l'ouest et de l'Ourcq vers l'est (étant plus au sud, il est moins en lien direct avec Aubervilliers).

Est-ce qu'il n'y aurait finalement pas de paysage ici ? Y a-t-il des endroits où le paysagiste ne peut pas donner de réponse paysagère ? Peut-il intervenir dans des domaines autres que l'aménagement décoratif ou le rapiéçage après opération d'architectes ou d'urbanistes ? Car souvent le paysagiste est appelé en dernier temps du projet d'aménagement pour donner les noms des plantes composant les zones vertes comportant l'annotation « espace vert ».

* Guilain Roussel est paysagiste DPLG diplômé de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, où il a réalisé son travail personnel de fin d'étude sur le développement de jardins dans un plan d'ensemble d'Aubervilliers. Il est co-fondateur de PG4, un collectif de jeunes paysagistes engagés dans des projets culturels et paysagers revendiquant une attention particulière au travail de terrain et à l'écoute des usagers. Il est par ailleurs président de l'association Frères Poussière, basée au centre ville d'Aubervilliers, qui mène un ensemble d'actions sociales et

culturelles autour de la réhabilitation d'un ancien théâtre. Il collabore à partir de 2011 avec Marjetica Potrč et RozO Architectes sur le projet *La Semeuse* ou le *devenir indigène*, où il anime des ateliers pédagogiques autour de la sensibilisation aux plantes, aux cycles de matière et aux écosystèmes. Interlocuteur précieux pour *La Semeuse*, il apporte au projet son expertise du paysage et sa connaissance de la ville, par l'animation de la banque de plantes et l'organisation de conférences et rencontres autour du projet.

Paysage

Finalement qu'est ce qu'ÊTRE paysage ? Je dirais avant tout, pour moi, qu'il s'agit d'un ensemble qui procure une émotion. Un ensemble d'éléments physiques et naturels avec une action humaine plus ou moins perceptible qui a le pouvoir de transporter par sa composition. C'est peut-être pour cela qu'à l'origine, la question de paysage est intimement liée à la question de l'image, de la représentation picturale.

La topographie, les dénivelés, les pentes. Les points de vue. Les motifs de paysage : haies, champs, parcellaire, patrimoine, ouvrages d'art. La géologie : le sous-sol et ses expressions terrestres. Les ensembles de forêts, d'eau. Les ensembles agricoles et leurs étendues ouvertes... Tous ces éléments agencés entre eux.

Un glissement lent et progressif, dicté par le manque de recul sur un territoire ainsi que la suprématie de l'investissement, laisse parfois oublier le rapport aux éléments naturels, banalise les espaces et autorise donc à faire des choses moins qualitatives (sous le prétexte qu'il n'y a plus d'environnement d'origine).

La question du BEAU paysage est toute relative.

Dans la vallée de la Drobie, vallée enclavée et déprise en Ardèche, le randonneur va trouver magnifique ce qui se présente à ses yeux : une vallée perdue, noyée de végétation, des cascades sauvages, des ponts en pierres sèches tendus comme des fils entre deux versants rocheux battus par les vents où s'accrochent quelques pins tortueux ou chênes verts nouveaux. La vision du natif du pays ne sera pas la même puisque tous les matins, par sa fenêtre, il voit ce territoire qui a complètement disparu par l'abandon de l'agriculture, il pense aux kilomètres de terrasses de pierres sèches qui s'effondrent dans les sous-bois sous la pression des sangliers. Pour ce dernier, ce paysage est moche car délaissé.

De la même façon, l'agriculteur de la Beauce trouvera magnifiques ses champs parfaitement labourés autant qu'un individu un minimum sensibilisé à la dégradation des terres par les pratiques agricoles intensives trouvera ces mêmes champs absolument dévastés et désolants.

Ce qui m'intéresse dans ce questionnement, c'est la notion de représentations mentales, d'images invoquées par l'esprit de tout individu. Il s'agit d'une dimension importante quand on réfléchit sur le paysage puisqu'on est en présence de représentations mentales qui font que l'on voit la réalité physique autrement.

Et au fond, le projet de paysage a pour but de transformer le regard sur un territoire, un espace. Lui redonner du sens en lui redonnant de la valeur. Prendre le temps de travailler les structures suffisamment fortes pour réunir une population autour d'une valeur paysagère identitaire.

« La culture est l'espace social où l'identité et le sens ont leur source. Les deux sont inséparables. L'identité et le sens donnent à l'être humain son orientation cognitive, affective et éthique. En un mot, ils sont ce qui détermine et nourrit tout comportement humain. Une perte de sens conduit à un enchaînement de comportements aberrants et destructeurs. La découverte d'un sens, en revanche, accroît la créativité, la compassion et la productivité. (...) Au bout du compte, toute lutte de pouvoir est une lutte pour le sens. Pourquoi ? Parce que l'être humain, dans sa nature profonde, recherche un sens, même faux, pour justifier son existence. »¹

Néflier d'Italie

Maria pousse le portail de la petite maison qui découvre une cour. « C'est un néflier d'Italie » me dit-elle. Elle me montre les fruits et, en effet, il ne s'agit pas des nèfles brunes qu'il faut manger blettes du *Mespilus germanica*. Ici les fruits sont ronds, orangés et très juteux. Sensibilisé à la botanique, mon premier réflexe en rentrant est de faire une recherche sur le néflier d'Italie. Je ne trouve rien. Je cherche des variantes autour du néflier d'Espagne... du Portugal. Rien. Car en fait il s'agit d'*Eriobotrya japonica*, néflier du Japon, qui est largement cultivé dans les régions chaudes, y compris le bassin méditerranéen. Lorsqu'elle a emménagé dans la banlieue parisienne pour le travail de son mari il y a 30 ans, cette femme d'origine espagnole et d'une soixantaine d'années a planté un néflier. Il est accompagné de la vigne, de la bignone, du laurier-sauce

¹ Cf. Perlas, Nicanor. *La société civile, le 3^e pouvoir*, Barret-le-Bas (Yves

Michel, 2003, p. 201).

ainsi que d'un bananier et d'un olivier dans des pots, eux. Il fait partie intégrante de sa culture méridionale et pour elle, ce néflier vient d'Italie, il représente le foyer, la maison.

Azzedine ne me croit pas... le néflier ne peut pas venir du Japon, il vient de chez lui où il est aussi planté au cœur de la cour pour protéger la maison, en Kabylie. Tian Tian connaît très bien ce fruit qui vient de Chine. En Crête, Elena, elle, mange la peau et ne comprend pas que l'on puisse les peler. Je me rends vite compte que certains végétaux sont des références communes très fortes à des cultures très différentes.

Dans le cas du néflier d'Italie (cas non isolé. Parmi beaucoup d'autres : observation, en Vendée, d'un lilas d'Espagne ramené par le fils des décennies auparavant qui « s'avère » en fait être un *Ligustrum japonica*), son origine a été réinventée. La personne en est convaincue. Et peu importe l'erreur botanique, d'une certaine façon, puisque cela a un sens pour elle, ici et maintenant dans le contexte d'une société mondialisée et que cela peut se révéler vecteur de communication entre les cultures.

Tab. 97a



Eriobotrya albertovillarsiana

Banlieue

Banlieue [bāljo], à l'origine, rien à voir avec un lieu banni mais en fait, une aire de juridiction seigneuriale d'une *lieue* autour de la ville sur laquelle pouvait être proclamé le *ban*.

À Aubervilliers, porte de la dernière enceinte de Paris, les fortifs de Thiers, ne serait-on pas finalement plutôt en situation de faubourg ? Il s'agit d'une agglomération constituée hors de l'enceinte initiale de la ville par son influence directe. On est en situation de faubourgs populaires, dernières banlieues rouges, largement stigmatisées sur les questions d'immigration.

Car étant en marge, le territoire d'Aubervilliers, moins cher que la capitale, a accueilli des travailleurs immigrés.

Belges, Lorrains, Alsaciens et Bretons arrivés dès le XIX^e siècle sont rejoints au XX^e siècle par beaucoup d'Espagnols fuyant la guerre civile et qui se réfugient ici. Cela donne des quartiers entiers qui accueillent ces communautés : la Petite Prusse vers les Quatre chemins, la Petite Espagne au Landy, quartier à cheval entre Aubervilliers et Saint-Denis.

Ces populations qui arrivent travaillent sur place dans l'industrie et font un peu de maraîchage.

Car avant tout, il s'agit d'une plaine maraîchère, la plaine des Vertus, qui se situe à l'extrême sud de l'agricole Plaine de France qui alimente Paris. On compte très tôt un grand nombre d'exploitations et de fermes de culture à Aubervilliers. À ce qu'on raconte, on produisait les meilleurs légumes des environs de Paris. En novembre 1860, on rapporte qu'un cultivateur de la ferme Mazier (aujourd'hui propriété de la ville d'Aubervilliers en vue d'un projet de valorisation), cultivant le jour et se rendant aux Halles la nuit, y apporta un artichaut pesant plus de trois kilos et mesurant quatre-vingt-deux centimètres de circonférence.

C'est ainsi que l'oignon jaune « Paille des Vertus » devient la spécialité de la plaine et le « Chou de Milan » devient ici le « Chou hâtif d'Aubervilliers ». Nouvelles plantes locales, donc. Identités recomposées.

L'industrie s'est très vite emparée de ce territoire à la topographie facile à investir, à la population ouvrière nombreuse et à la grande proximité de Paris. La cartonnerie Lourdelet ou la conserverie La Nationale, la manufacture d'allumettes, la verrerie Saint Gobain, les émailleries Edmond Jean, la parfumerie LT Piver entre beaucoup d'autres marquent profondément l'identité architecturale et sociale de la ville. Italiens et Portugais, Africains, Maghrébins et asiatiques ont rejoint le paysage albertivillarien qui voit aujourd'hui cohabiter plus de 70 nationalités. Dans les années soixante-dix, beaucoup d'installations se font dans les zones interstitielles des industries entre Aubervilliers, Saint-Denis, La Courneuve, dans des habitats de fortune, des bidonvilles qui seront rasés et à la place desquels on construira, sans véritable plan urbain, des grands ensembles d'habitations. Pensés à l'origine pour ne pas durer, beaucoup sont toujours debout.

Ce qui m'intéresse en tant que paysagiste, c'est donc qu'il s'agit d'un de ces endroits d'arrière de la ville, d'arrière de la capitale, de la société. C'est un espace qui n'a pas perdu ce que la marge peut avoir de riche, de diversifié et d'encore possible.

Ce n'est plus aujourd'hui dans Paris qu'on va inventer une nouvelle façon de vivre la ville : les lieux culturels sont quasiment tous institutionnalisés, conventionnels s'ils n'ont pas déjà été reconvertis en supermarchés. Les dernières grandes friches industrielles sont en train d'être transformées en parcs publics ou ZAC de logements et de bureaux.

La ville est pleine, on commence même à couvrir le boulevard périphérique pour retrouver de l'espace et on lance tous les plans possibles sur ses alentours pour projeter, densifier et faire toujours plus.

Pourtant, la ville a besoin de la marge pour ne pas se scléroser, pour rester créative, riche et diversifiée.

Pour Paris, les dés sont joués. Il faudrait un grand bouleversement, une catastrophe ou une guerre qu'on ne souhaite pas, pour pouvoir envisager autrement la pratique de la ville, le rapport au patrimoine et la structure urbaine elle-même...

Projets urbains

Dessinons un beau projet. Trouvons des investisseurs pour aménager. Rasons et refaisons, il n'y a rien à garder, tout est un peu vieux et sale...

Observer le territoire. Regarder les projets en cours...

Quartier de La Plaine, Stade de France. C'est le pôle d'investissements du tertiaire de la région.

Se rendre compte qu'on y déroule paradoxalement des projets pour ailleurs.

Le triste rush des heures du métro-boulot-dodo de gens en tailleurs et costumes envahissant la station RER pour rejoindre leurs bureaux de verre avant de recommencer le soir dans l'autre sens vers d'autres banlieues. Des quartiers en vie alternée qui meurent brutalement tous les jours.

Des heures dans les transports en commun. Un tunnel qui incite à ne pas

regarder ce qui nous entoure pour aller toujours plus loin et plus vite jusqu'au domicile.

Des vacances aux Seychelles pour décompresser, y consommer du paysage sans se soucier de l'impact écologique, des déchets produits par l'industrie touristique auxquels il ne vaut mieux pas penser pour ne pas gâcher son séjour, et revenir en forme travailler à la Plaine Saint-Denis.

Positionnement

Ce que le paysagiste peut apporter, c'est qu'il travaille à partir du SITE. Cela signifie qu'il doit chercher la ressource à révéler d'un territoire sur laquelle il va pouvoir travailler et questionner l'identité du lieu.

J'ai souhaité valoriser la force humaine et végétale de ce territoire. Je pense que travailler un site c'est travailler sur l'ICI et le MAINTENANT. La ville durable ne doit pas s'uniformiser spatialement et architecturalement au détriment de la diversité dans toutes ses formes.

Pourquoi finalement ne pas voir la ville comme la surface sensible d'accueil du vivant ?

Les ensembles bâtis sont les facteurs abiotiques de cet écosystème urbain si complexe. C'est de la roche, du matériau inerte ayant une influence sur son environnement direct (jouant sur les températures, les conditions de vie, etc.) par leur nature même. Sur cet ensemble, peut s'installer ou non la vie en fonction de la texture du matériaux, ce qu'il permet de retenir comme matière venue du ciel et cela de la plus petite à la plus grande échelle. Du macro au micro.

Texture et vie

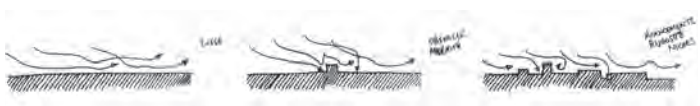
Le buddleia, immigré d'Asie, que l'on a planté dans les jardins, s'est évadé. Il s'avère même qu'il est très nomade, il erre dans les lieux oubliés. Il colonise la banlieue.

Sa graine vole facilement, le volume d'air la transporte et elle s'accroche là où elle trouve une aspérité.

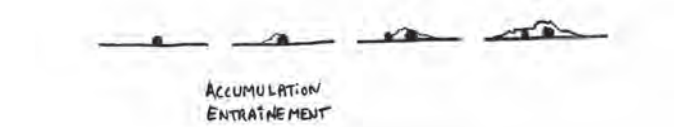
Il n'y a pas de terre, il n'y a rien. Le buddleia, cet indésirable qui « détruit les milieux naturels », ici s'installe et initie les balbutiements d'une nouvelle forme de vie. Il crée un milieu, même microscopique, où il n'y en avait pas.

Qu'est ce qui fait la texture de la ville ? C'est un ensemble d'aspérités agencées entre elles.

L'air charrie quantité de particules, de graines, de pollen, de poussières qui se déposent sans cesse sur la surface de la Terre. Ces éléments sont brassés au gré des vents et les facteurs locaux vont favoriser ou non leur installation. Dès qu'il y a obstacle, aspérité, il peut y avoir accumulation.



Les accumulations se font en fonction de l'assemblage de ces aspérités et s'alimentent d'elles-mêmes. L'accumulation entraîne l'accumulation et ainsi de suite.



L'équation est donc réglée par la pression de l'air sur le support dont la nature varie. Comme la résultante de facteurs humains sur un paysage est le résultat de la pression de l'environnement (air, Homme, animaux...) sur les facteurs abiotiques (primaires ou secondarisés).

La résistance du matériau entre en jeu.

Le matériau résiste. Sa constitution lui permet de résister à la pression. Si la pression augmente, il vient un point où le matériau ne peut plus

résister. Il casse.

Le matériau peut plier. Il peut même entrer en mouvement s'il est compris dans un système qui le lui permet. L'action de la pression sur le matériau a donc, dans ce cas, un effet positif et transforme la contrainte en énergie.



Par l'utilisation extrême de ce territoire par l'Homme, l'écosystème entier y a été forcé à recomposition et réinvention. Dans les niches, les vides d'activités, se sont accumulés des matériaux. Progressivement la vie s'est installée. Une flore toute entière compose aujourd'hui ces nouveaux écosystèmes urbains.

Doit-on condamner les espèces dites invasives qui colonisent ces lieux où il n'y a parfois même pas de terre, pas d'eau, où rien ne pousse ? Il y a seulement une aspérité qui permet à la graine de buddleia de s'installer.

Penser la ville comme surface sensible à l'accroche du vivant, c'est penser une ville diverse et riche. C'est vraiment considérer la présence d'espaces « naturels » variés dans les plans urbains d'ensemble comme étant primordiale et pouvant être prioritaire sur des projets de développement économiques. C'est peut être commencer à inventer une ville plus durable qui se projette dans 20 ans, dans 50 ans, dans 100 ans, toujours avec des espaces de marge et de jeu permettant la respiration et l'évasion.

Ces différents axes de ma réflexion orientent aujourd'hui ma démarche de projet de paysagiste sur le territoire d'Aubervilliers où je suis installé.

Le cursus de l'École nationale supérieure du paysage de Versailles, que j'ai suivi entre 2006 et 2010, menant au titre de paysagiste DPLG (diplômé par le gouvernement), est articulé autour d'ateliers de projet sur des sites concrets et encadrés par des professionnels du paysage. Le cursus se termine en dernière année par le TPFE (travail personnel de fin d'études) où l'étudiant choisi un site d'étude et expose une démarche. Il est encadré par un professeur qui, sensible à son approche, l'accompagne dans son projet.

Gilles Clément a accepté d'encadrer mon travail sur Aubervilliers. J'avais choisi ce sujet après plusieurs années passées à monter le projet d'un théâtre en centre ville avec mon association (les Frères Poussière) sans avoir jamais pensé qu'il s'agissait d'un territoire pouvant être porteur d'un projet de paysage d'envergure. La motivation personnelle d'entreprendre un projet de paysage sur le territoire d'Aubervilliers n'émane a priori pas d'une intuition première comme on peut l'avoir sur certains sites que l'on visite.

ILLEGAL _CINEMA

chaque lundi, 20h

Projections et débats

Conception :

Marta Popivoda
(TkH-Walking Theory)

Coordination :

Mathilde Chenin
(à partir du 5 septembre 2011)
Mathieu Lericq
(mai 2010 à juin 2011)

Textes et publications

Transformer la position du spectateur. Conversation entre Marta Popivoda, Corinne Bopp et Mathieu Lericq, JDL de janv.-avril 2011

D'un contexte à l'autre, par V. Bobin et M. Lericq, JDL janv.-avril 2011

Programmateurs/trices (mai-décembre 2010), JDL janv.-avril 2011

L'histoire d'illegal_cinema par Marta Popivoda, JDL de septembre-décembre 2010

illegal_cinema par Marta Popivoda, JDL (bulletin) de mai 2010

Publication d'un blog par TkH : www.howtodothingsbytheory.info

Dates passées

Séances chaque lundi soir depuis le 24 mai 2010



illegal_cinema #54, le 27 juin 2011. ©Andreas B. Krüger

Initié aux Laboratoires d'Aubervilliers par Marta Popivoda dans le cadre de la résidence de la plateforme serbe TkH-Walking Theory *How To Do Things By Theory* (voir p; 48), *illegal_cinema* est un rendez-vous hebdomadaire lors duquel des spectateurs montrent à d'autres spectateurs des films qui les touchent, pour en discuter ensemble. Chacun/e peut proposer une séance, en inscrivant le film choisi dans une problématique qui sera débattue après la projection. Rendre poreuses les frontières entre programmeur/trice et public : tel est l'enjeu du projet. Tout type de film peut faire l'objet d'une séance, qu'il s'agisse de courts ou de longs-métrages, de documentaires, de films d'animation, de vidéos d'artistes, ou autres objets filmiques. Une seule limite : un/e réalisateur/trice ne peut pas venir montrer ses propres films, la discussion collective devant l'emporter sur le discours d'autorité auquel nous sommes habitués face à un/e auteur/e ou un/e expert/e.

Pour proposer une séance, contacter Mathilde Chenin aux Laboratoires d'Aubervilliers : m.chenin@leslaboratoires.org.

Initiated by Marta Popivoda in the frame of Serbian platform TkH-Walking Theory residency How To Do Things By Theory (see p. 48), illegal_cinema is a weekly get-together at which moviegoers show other moviegoers films they find moving to spark group discussion. Anyone can lead a meeting by choosing films around a theme that is debated afterwards. The main idea behind the project is to blur the boundary between MC and viewer. A meeting of the group may focus on any kind of film, whether short or feature-length, documentary or animated, and even on art videos and other kinds of cinematic objects. There is only one rule: a director cannot screen his or her own films. Open discussion must win out over the authoritative discourse we are used to hearing from an auteur or expert. These discussions take place every Monday evening from May 2010 around films that are poorly disseminated in regular outlets or the media. Each film is presented by someone different. To propose a discussion by presenting a film, please contact Mathilde Chenin at Les Laboratoires d'Aubervilliers : m.chenin@leslaboratoires.org.

Walking Memory. La mémoire en marche.

par Mathieu Lericq*

Les rideaux noirs enveloppent la salle d'une obscurité habitée et précaire. L'écran blanc, bientôt recouvert de multiples mouvements lumineux, apparaît comme une source de fascination ou de déstabilisation pour l'être-là, celui/celle qu'on nomme « spectateur/trice », dont les yeux, les oreilles et l'existence entière sont plongés, le temps de l'audio-vision, dans un halo suspensif. Les chaises, une fois le remploi des luminaires classiques, sont arrachées à leur placement rectiligne et accueillent une forme de relation circulaire, sièges des mots humains les plus insoupçonnés. Trois éléments pour un seul espace de partage sensori-moteur, trois cadres faits de trous à remplir, de surfaces à biffer et de silences à défaire. L'espace est traversé d'individus ouverts aux dialogues d'images. L'illégalité, dans ce dispositif, extrait du souffle des films un fil immanent de paroles.

Le projet *illegal_cinema*, conçu par le collectif serbe *Teorija koja Hoda* (en français : « la théorie en marche ») a été mis en place à Belgrade à partir de l'année 2007. Fondé sur un principe simple mais non moins insoumis, à savoir permettre aux cinéphiles de choisir des films dont la diffusion fait défaut et d'en discuter librement pendant des débats, ce projet a émergé comme une réponse à des enjeux principalement culturels mais aussi sociaux et économiques. Il permettait pour la première fois, en effet, de 1. réunir des spectateurs/trices autour de films « difformes » vis-à-vis des codifications normalisantes de l'offre cinématographique, 2. mettre un espace à disposition d'un public divers et 3. favoriser la naissance d'un discours « déhiérarchisé », c'est-à-dire libéré de l'autorité qu'impose naturellement la parole des auteurs et des experts. Ces trois « ouvertures » sont demeurées les visées profondes du projet lors de son installation à Aubervilliers dès le mois de mai 2010. Lieu dédié à la recherche artistique, les Laboratoires d'Aubervilliers

étaient prédisposés à tenter cette aventure, à la fois ambitieuse, inattendue et éphémère.

Tel que le projet se développe dans la région parisienne, le terme *illegal* perd son sens proprement juridique, voire économique, pour acquérir une valeur de « détournement » face au discours qu'un auteur peut développer sur son film. En effet, *illegal_cinema* invite les spectateurs/trices à effectuer un triple déplacement autour de l'idée d'expérience ; expérimenter un mode de programmation où leur entière responsabilité est à l'œuvre, mettre en commun des points de vue spécifiques qui entrent rarement en interaction et développer une conversation centrée sur l'expérience filmique (plutôt que sur les intentions d'un artiste ou sur les conditions de production). Par conséquent, quoique le projet se veuille une plateforme de diffusion de films hors-normes, il évolue vers une minimisation des enjeux de diffusion et de production pour questionner des enjeux esthétiques, politiques, sociaux et culturels, en rapport aux identités représentées par les spectateurs/trices présent/es. Par conséquent, la contextualisation s'impose.

Lorsque le projet s'implante dans ce contexte complexe où cohabitent des populations aux cultures multiples, au-delà de l'audace théorique d'une telle entreprise, se pose la question des voies à emprunter pour mettre à disposition un espace où doivent présider le désir de programmer et la liberté de discuter. Déposé entre les mains des habitant/es d'Aubervilliers, de Paris et plus généralement d'Île-de-France, le projet suscite un enthousiasme, qui provoque la formation d'une communauté critique assidue bien que réduite à une dizaine de spectateurs/trices régulier/es. De plus, l'inscription dans le contexte contribue à centrer les thèmes des séances sur l'histoire et la place des minorités dans le monde (minorités sociales à Aubervilliers, minorités politiques aux États-Unis, minorités linguistiques aux Philippines, etc.), voire leur survie (les habitants de Sarayaku dans la forêt amazonienne), ainsi qu'à valoriser un questionnement théorique autour de la monstration des images, notamment celles de vidéos d'artistes habituellement diffusées dans les galeries.

Depuis plus d'un an, le projet *illegal_cinema* « s'installe » donc au sens où il valorise le partage d'individus qui n'ont pas d'autre occasion de se retrouver et qui trouvent dans le projet une façon de prendre en charge une question commune – comme par exemple les conditions de vie des immigrés dans les foyers de travailleurs migrants – dans l'espace-temps précis que constitue la séance. Le dialogue qu'il a permis d'élaborer entre les associations, les habitant/es, les lecteurs/trices des médiathèques, les acteurs/trices politiques et les personnes revendiquant des identités spécifiques, continue à alimenter des relations et des émotions nouvelles. Coordinateur depuis le début de ce projet, j'aimerais revenir sur ces relations et ces émotions, moins pour établir un bilan que pour en dessiner la mémoire en marche.

Mémoire en marche. Pourquoi emprunter une telle expression ? D'une part, parce que le cinéma est l'art du temps, il s'avère que la majorité des programmations se focalisent sur des problèmes liés aux sociétés et aux pratiques artistiques du passé, souvent réactivées en vue d'une (re-)définition du présent. Le dispositif discursif promu par le projet se fonde de surcroît sur la mémoire active des spectateurs/trices. Le projet *illegal_cinema* lui-même met donc en mouvement les souvenirs et favorise une mémoire en marche. D'autre part, l'immatérialité, la fragilité de certains discours et la dimension éphémère des discussions ne peuvent pas laisser place à l'oubli et dissimuler leur valeur. Plus qu'une archive brute, il s'agit donc d'esquisser ici une trace écrite du déroulement général des séances passées afin de permettre une mise en perspective performative du projet et de son fonctionnement. Autrement dit, je tenterai de restituer les lignes de force traversées par le projet, tant au niveau des films programmés, des publics présents que de la nature du discours véhiculé lors des débats.

Vues du dehors et du dedans

Depuis sa mise en place aux Laboratoires d'Aubervilliers, *illegal_cinema* passe par des étapes de développement qui font évoluer le contenu

* Mathieu Lericq étudie le cinéma à l'Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle. Ses travaux de critique sont notamment consacrés à l'esthétique et à la mémoire dans les cinématographies d'Europe

de l'Est. Outre ses activités critiques, il participe à la réalisation de films documentaires. Il a été coordinateur du projet *illegal_cinema* entre mai 2010 et juin 2011.

des séances, le type de films programmés mais aussi l'espace physique dans lequel se déroulent les séances hebdomadaires. Avant d'aborder les deux premiers points, ce dernier me paraît particulièrement révélateur du processus de *déhiérarchisation* opéré par le projet, lequel s'est accompagné d'une réflexion sur sa mise en espace. En effet, les premières séances *illegal cinema* se sont déroulées dans la grande salle des Laboratoires d'Aubervilliers, composée de gradins, maintenant ainsi la distribution duale employée traditionnellement (qui place le/la programmeur/trice nécessairement devant les spectateurs/trices). Or, rendre poreuse la distinction entre programmeur/trice et spectateur/trice étant l'une des visées du projet, l'espace de la petite salle s'est révélé plus adéquat tant au niveau de son confinement, et de l'intimité qu'il implique, que de la disposition variable que permet l'usage des chaises. C'est ainsi que progressivement l'absence de toute autorité, de toute distinction *a priori*, a trouvé une réponse spatiale.

Parallèlement à l'absence de hiérarchie au sein du dispositif de discussion, le projet suit un processus de démultiplication des thèmes traités, des genres et des formats de films choisis, ainsi que des supports de projection. Intimement liées à l'histoire de son contexte d'origine autant qu'aux principes-mêmes du projet, les premières séances d'*illegal cinema* ont donné lieu à un questionnement sur le corps politique, le spectacle nécessaire de sa prise de position publique, notamment en Serbie et en Europe centrale. Conceptrice du projet, Marta Popivoda a ouvert le bal le 24 mai 2010 en proposant *WR: Mysteries of the Organism*, un long-métrage expérimental de Dušan Makavejev, réalisé en ex-Yougoslavie en 1971. Le motif du corps s'est vu repris lors de la quatrième séance, également présentée par Marta Popivoda, lors du débat suivant la projection entre autres de *Black Film*, un documentaire du maître serbe Želimir Žilnik. Cette réflexion sur la présence physique et réelle du corps se fonde bientôt dans un questionnement sur les types de corps contemporains ; il est question de sa matière (disjointe parfois de toute physicalité), de son actualité ou de sa virtualité. Un corps qui n'existe que dans son rapport à la communication, traversant sans cesse les ondes téléphoniques pour rester en contact avec sa famille qui habite dans un quartier en guerre de Bagdad, telle est l'image du corps développée dans le film *Paris, printemps 2003* (Samia al Kayar, France, 2006) proposé par Nicolas Menet le 10 janvier 2011. Pendant cette même séance, certain/es spectateurs/trices se sont ému/es de l'absence de certains corps, plus précisément des corps féminins, dans l'approche de la guerre engagée dans le film *Je m'appelle* (Stéphane Elmadjian, France, 2002). Comme si, au fond, seuls les acteurs immédiats de l'état de guerre, les hommes, pouvaient prendre en charge le récit du désastre. Plus que des corps présents, les corps « absents » se sont donc invités dans les séances, comme lors de la présentation de *The Dubai in Me* (Christian Von Borries, Allemagne, 2010) par Eugenio Renzi le 26 juillet 2010, film dans lequel les ouvriers-construteurs de Dubaï sont relégués, tout comme les bâtiments qu'ils construisent, au statut de corps de l'arrière, déracinés, plongés dans la virtualité ou dans une pure invisibilité. La virtualité du corps était également au cœur de la programmation définie par Sébastien Ronceray sur les fantômes le 11 avril 2011 et celle dirigée par Laurent Cibien le 17 janvier 2011 à partir du documentaire subjectif d'Arnaud des Pallières *Disneyland, mon vieux pays natal* (France, 2000).

Plus que le langage et l'image du corps, certain/es programmeurs/trices ont désiré centrer leur programmation autour du corps qui parle, autour de corps à la parole défaite, déconstruite ou rejetée. C'est le cas de Diana Drljacic, personnalité associative d'Aubervilliers, qui propose le 20 septembre 2010 une séance sur la parole des détenus autour de deux films réalisés au cours d'ateliers à la maison d'arrêt de Fresnes et du court-métrage exceptionnel de Mohamed Bourouissa *Temps mort* (France, 2009). Les deux documentaires proposés par Michèle Soulinac et Corinne Bopp (association Périphérie), *L'Exil et le Royaume* (Jonathan Le Fourn et Andreï Schtakleff, France, 2008) et *L'Écume des mères* (Séverine Mathieu, France, 2008) présentés respectivement le 8 et le 22 novembre 2010, ont également initié une réflexion sur la parole des militants, engagés auprès des immigrés à Calais et sur la parole

maternelle détruite par les traumatismes sociaux. La parole de ceux qui ne sont pas entendus ne cesse de trouver sa place dans les séances, lors des séances présentées par Julia Varga (parole des patients d'un hôpital psychiatrique) le 7 février 2011, par Nicole Brenez (parole révoltée des expulsés de Cachan en 2006) le 14 mars 2011 et par Yassine Qnia (parole performative d'un apprenti acteur à la peau noire) le 23 mai 2011. Pendant ces séances, les modalités filmiques d'appréhension, de restitution ou de libération de la parole sont questionnées.

Plus généralement, par le biais des deux motifs principaux, à savoir le corps et la parole, *illegal cinema* conduit à penser l'histoire des minorités (immigrés/es, soldats, militant/es, noires, *queer*, etc.), à l'image de la projection proposée par Jennifer Lacey de *The Cockettes* (Bill Weber et David Weissman, USA, 2002) le 3 janvier 2011, un film consacré à un groupe de performeurs remettant en question les normes sexuelles aux États-Unis dans les années 1970.

Discours nomades

illegal cinema met à disposition un espace d'exposition d'images mais surtout un espace d'échanges de sensations, d'idées, de « mots-témoins » (en opposition aux « mots-valises »). Si le point de vue subjectif du/de la programmeur/trice est affirmé avant la projection, celui-ci devient un objet de discussion pendant le débat, donnant au/à la programmeur/trice un statut similaire à celui des spectateurs/trices. De fait, les spectateurs/trices présent/es ne constituent pas un collectif, une association, mais une communauté au sein de laquelle les présumés répondent à des référentiels multiples. Engageant le/la programmeur/trice et les autres spectateurs/trices à défier leurs appréhensions, les séances conduisent à se plonger dans des échanges d'un nouveau type, fondés sur l'*appropriation* d'un objet filmique et sur la *motivation* de chacun/e (au sens de la transmission collective de plusieurs énergies autant qu'au sens de mise en mouvement et en mots, de re-formulation).

Qu'est-ce que l'*appropriation* d'un objet filmique ? On dit d'un film haïssable que l'on demeure hors de lui, que l'on y « entre pas », qu'on reste « à l'extérieur » de son système visuel. À l'opposé, un film passionnant pourra nous « enfermer », tout au moins nous permettre d'être immergé dans l'univers qu'il donne à voir, les bruits et les mots qu'il donne à entendre. Il me semble que le problème de l'*appropriation* se situe à la lisière de ces deux phénomènes. Michel Serres a pointé la nécessité de « salir » un espace pour pouvoir se le rendre propre, se l'« approprier ». Aussi le spectateur, dans le processus d'*appropriation*, se situe entre l'ouverture et la fermeture, entre le propre et le sale, à la distance nécessaire pour favoriser l'avènement des idées sur ce qui est vu et entendu. Dans le projet *illegal cinema*, ce processus d'*appropriation* est déclenché dès le début des séances, au moment précis où le/la programmeur/trice exprime l'orientation théorique qu'il/elle souhaite donner à la programmation. Par conséquent, les films ne sont pas projetés, ou simplement montrés, ils sont mis à disposition de la perception de chacun/e selon un angle, un prisme. De plus, les séances d'*illegal cinema* ne peuvent pas être pensées seulement à partir de leur programmation mais doivent être comprises à l'aune des questions posées par le/la programmeur/trice, puis l'ensemble des spectateurs/trices, durant les discussions.

Le processus d'*appropriation* est la condition pour qu'une séance « prenne », au sens où des idées sont promulguées, discutées et « comprises ». La séance programmée par Laurent Cibien autour de *Disneyland...* d'Arnaud des Pallières a prouvé que, d'une part, ce phénomène d'*appropriation* est à la base de véritables discussions et que, d'autre part, il permet une diversification des interventions. En effet, convoqué pour soulever le thème de la censure, le film a suscité une gêne positive dépassant les problèmes de sa diffusion pour lancer un débat sur l'archaïsme, la dimension infernale, presque mythologique, qui enveloppe les corps présents à Disneyland. Le débat a également tourné autour du statut de spectateur/trice, volontairement infantilisé/e par le film pour mieux se confondre avec la perception de l'enfant dans ce non-lieu à

la fois merveilleux et monstrueux. L'appel à l'enfance a provoqué une adhésion quasi-totale au débat.

Au fond, à la parole préparée d'un/e programmeur/trice professionnel/le ou encore à l'échange sclérosé d'un ciné-club se substituent un partage d'indices, de mots plus ou moins opérants, un discours dont chaque spectateur/trice est à la fois le/la producteur/trice et le/la modérateur/trice. En effet, initiateur/trice d'idées, le/la spectateur/trice est également le/la dépositaire du discours. Il/elle est celui/celle par qui le discours s'alimente, s'arrête, reprend, se meut, s'écrit, se disjuncte, persuade, se rompt. Or, être producteur/trice et modérateur/trice du discours nécessite un état d'esprit que je nommerais *motivation*. Définie par chaque spectateur/trice selon son identité revendiquée, selon son histoire et sa nationalité, cette motivation est en fait de nature universelle, une mise en mouvement arrachée aux idées reçues et délivrée en fonction des images d'un film. Elle implique une énergie et une envie de discuter, de contester, voire de protester. Une énergie qui favorise la mise en mots et crée le partage performatif.

Rencontres performatives

La parole à l'œuvre au sein du projet *illegal_cinema*, fondée sur l'appropriation et la motivation du/de la spectateur/trice, se développe auprès de publics de plus en plus diversifiés au fil des séances. Si le projet est accueilli avec enthousiasme par le public cinéphile, habitué aux salles obscures, et du public de l'art contemporain, habitué aux expositions et aux galeries d'art, il trouve progressivement un écho auprès de personnes non-initiées aux problématiques de l'art mais curieuses et désireuses de répondre aux sujets de société soulevés par les programmeurs/trices. Par exemple, la séance proposée le 18 avril 2011 par Mamadou Kane, jeune travailleur social, donne l'occasion de voir *Collision* (Paul Haggis, États-Unis, 2006) et de questionner les rapports humains en milieu urbain. Y participent des étudiant/es de Saint-Denis, des artistes, une ex-institutrice parisienne, une galeriste hongroise, des habitant/es d'Aubervilliers, etc. L'un des sens profonds du projet, à savoir la mise en commun de savoirs, donne lieu à un échange d'autant plus stimulant s'il s'initie auprès de publics divers.

Les quelques liens tissés avec les acteurs/trices associatif/ves ont pour vocation de permettre cet élargissement et cette diversification nécessaires des participant/es. Différentes plateformes sociales (média-thèques, Point Information Jeunesse, Office Municipal de la Jeunesse d'Aubervilliers) se font aujourd'hui les relais du projet et diffusent les informations sur les séances auprès de leurs usagers. Au sein des média-thèques plus spécifiquement, l'idée est d'ouvrir les questionnements au référentiel littéraire, de permettre aux lecteurs, en amont des séances, d'étayer les sujets à l'aide de livres et de documents relatifs aux films et aux thèmes choisis. Par conséquent, plutôt que de conceptualiser l'idée de diversification, l'enjeu est de mettre à disposition un espace ouvert à chaque individu et de considérer chaque séance comme l'aboutissement d'un processus long, au cours duquel tout un chacun est appelé à intervenir.

Parcourir le monde grâce aux images et aux dialogues, traverser les paysages de Belgique, de Serbie, d'Autriche, des États-Unis, de Colombie, du Mexique, du Japon, des Philippines, c'est décidément sur les chemins transitoires qu'avancent les participant/es au projet *illegal_cinema*. Car, projet performatif s'il en est, il engage une réforme de l'histoire de chacun/e, de l'espace dans lequel il/elle croit s'inscrire, de son imagination et de ses idées. Autrement dit, si Michel Foucault mentionne la nécessité d'initier une « contre-épreuve de l'histoire », dénuée de héros et de triomphes, je dirais que le projet *illegal_cinema* poursuit également ce but et le renforce par une « contre-épreuve de la géographie ». Or cette double contre-épreuve n'est pas un étendard à afficher mais une visée à mettre en œuvre. Aussi deux séances passionnantes, liées au contexte, ont-elles été marquées du sceau de cette double contre-épreuve. La première, organisée le 7 juin 2010 et proposée par Carlos

Semedo, est l'occasion de découvrir *Aubervilliers*, un film d'Éli Lotar (France, 1945) et *Occupation* de John Menick (France, 2005). Le débat tourne autour de l'histoire d'Aubervilliers depuis 1945, l'insalubrité des habitations et l'accueil difficile de toutes les minorités linguistico-culturelles. La deuxième séance est proposée par Christophe Laplace-Claverie le 31 janvier 2011 ; à partir de *Salam* (Souad El Bouhati, France, 2000) et de *La dernière séance* (Hamouda Hertelli et Martine Monvoisin, France, 2010), le débat réunit des individus issus de milieux différents (travailleurs/euses et assistant/es sociaux/ales, directeurs/trices et employé/es de foyers d'accueil de migrants d'Aubervilliers et de Saint-Denis, travailleurs/euses migrant/es, élu/es locaux/cales, instituteurs/trices, étudiant/es) de tous âges. Il débute calmement autour de questions esthétiques puis se construit de manière plus vive autour de l'expérience que chaque personne entretient avec l'immigration et les conditions de vie auxquelles les immigré/es doivent faire face. C'est comme ça que l'esthétique rejoint le politique, que l'espace de dialogue renvoie au contexte et que les individus s'échangent une parole, habituellement confinée dans l'intime mais qui trouve ici son expression la plus brute, précise et précieuse. Ces séances nous disent à quel point l'histoire nationale se trouve invalidée par l'histoire vécue des individus et comment le contexte environnant que nous croyons nôtre n'est que la peau d'un espace complexe, stratifié, doté d'une large profondeur de champ, qu'il ne faut cesser de décrire et d'imaginer.

Une analogie surgit à l'évocation de cette mémoire qu'il reste à construire. Terre d'accueil et de combinaison de différentes nationalités, composée de nombreux espaces de travail et de dialogue à l'ombre des activités institutionnelles de Paris, attrayantes et touristiques, Aubervilliers s'affirme en métonymie du projet *illegal_cinema*. Un projet fondé sur la « rencontre » (au sens deleuzien du terme) de l'humain avec l'animal (politique), du documentaire avec la fiction, de la pellicule avec la vidéo, de la trivialité avec la finesse, du concret avec le conceptuel.

HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH - Walking Theory

Conception, coordination :

Ana Vujanović, Bojana Cvejić et Marta Popivoda,
en collaboration avec Siniša Ilić

Textes et publications

Des modalités de travail dans l'auto-éducation collective par Ana Vujanović,
JDL (bulletin) de mars 2010

Comment re-matérialiser le travail immatériel ? par TkH, JDL (bulletin) de mai 2010
Public Editing, par TkH, JDL (bulletin) de juin 2010

Re-hallucinating context Paris-Belgrade par TkH, JDL sept.-déc. 2010
Épuiser le travail immatériel dans la performance, édition conjointe du Journal de TkH
et du JDL, éditée en serbe, français et anglais en octobre 2010

Diagrams of Paris, par Bojana Cvejić et Ana Vujanović, JDL janv.-avril 2011
Publication d'un blog par TkH : www.howtodothingsbytheory.info

Dates passées

Re-Hallucinating Contexts

13 et 27 février, 6 mars, 22 mai, 19 et 25 juin 2010 : ateliers

24-31 janvier 2011 : voyage d'échange à Belgrade

14-20 février 2011 : voyage d'échange à Paris

Public Editing

21 mai, 16 et 23 juin 2010 : sessions d'écriture

21 octobre 2010 : lancement du journal

Performance and Public

27 juin 2011 : journée d'étude, Les Laboratoires d'Aubervilliers

1er juillet 2011 : journée d'étude, Hetveem Theater (Amsterdam)



Nancy KITCHEL, *Covering my face (my grandmother's gestures)*, 1973. DR

How To Do Things By Theory est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH – Walking Theory (Belgrade) pour faire émerger une réflexion critique, une dynamique d'auto-organisation et des modes alternatifs de production et de partage de savoir au sein de la scène des arts vivants en Île-de-France. Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et public autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange active et critique entre acteurs locaux et internationaux. En 2010, trois formats ont été initiés : *Re-Hallucinating Contexts*, *Public Editing* et *illegal_cinema*. Début 2011, le groupe constitué pour *Re-Hallucinating Contexts* à Aubervilliers et un groupe de Belgrade se sont rencontrés en France et en Serbie pour un échange sur les contextes artistiques locaux. Les membres de TkH entament à présent une recherche de 18 mois autour du rapport entre performance (ou pratiques culturelles) et espace public : **Performance et public**. Prenant appui sur la notion de chorégraphie sociale développée par Andrew Hewitt, elles étudient de quelle manière les pratiques chorégraphiques contemporaines affectent le comportement social, et inversement. Plus d'informations sur www.howtodothingsbytheory.info

TkH – Walking Theory est un collectif de recherche artistique et théorique ainsi qu'une organisation indépendante (TkH Center For Performing Arts Theory And Practice, « Centre pour la théorie et la pratique des arts scéniques et performatifs ») basée à Belgrade depuis 2000. L'objectif principal de TkH est de renforcer, dans un contexte donné, les pratiques critiques et expérimentales liées aux arts scéniques et performatifs, ainsi que de les inscrire dans un contexte plus large, régional et international. Les activités de TkH consistent en une praxis théorique dans le champ des arts scéniques et performatifs contemporains, à l'œuvre lors de la production de textes, l'auto-organisation, la pensée critique de

l'éducation et des politiques culturelles. Ces activités sont déclinées en plusieurs programmes : *TkH Journal For Performing Arts Theory*, programmes éducatifs ou dédiés à la réflexion critique sur la scène locale, une plateforme en ligne régionale (tkh-generator.net), des événements artistiques et théoriques, ainsi que l'organisation de présentations et conférences par des artistes et théoriciens étrangers. TkH participe activement à des initiatives auto-gérées, aux côtés d'associations et plateformes de Belgrade (Other Scene), des Balkans occidentaux (Clubture), ainsi que quelques autres plateformes européennes.

<http://www.tkh-generator.net/>

How To Do Things By Theory is a long-term initiative conceived by the TkH – Walking Theory platform (Belgrade) and aimed towards activating critical thinking, self-organization dynamics and alternative modes of producing and sharing knowledge within the performing arts scene in Paris. Over the course of three years (2010-2012), various modules bring together artists, students, theoreticians and amateurs around questions of theoretical and political urgency, creating a platform for active and critical exchange amongst local as well as international actors. In 2010, three modules were initiated at Les Laboratoires d'Aubervilliers: Re-Hallucinating Contexts, Public Editing and illegal_cinema. In the beginning of 2011, the group gathered for Re-Hallucinating Contexts and a similar group from Belgrade have met in France and Serbia for an exchange on local contexts.

TkH now starts an eighteen-month research on the relation between performance (or cultural practices) and public space. Feeding on the notion of social choreography that Andrew Hewitt developed, they study how contemporary choreographic practices affect social behaviour, and vice versa.

More informations on www.howtodothingsbytheory.info

TkH – Walking Theory is a collective for artistic and theoretical research and an independent organization (TkH Center for performing arts theory and practice) based in Belgrade since 2000. The main objective of TkH platform is to strengthen, in a given context, critical and experimental practices in the field of performing arts and to inscribe them in a broader regional and international context. TkH's activities consist in a theoretical praxis in the contemporary performing arts field, through the production of texts, self-organization, critical thinking of education and cultural

policies. These activities decline into several programs: TkH journal for performing arts theory, educational programs or programs dedicated to critical thinking on the local scene, a regional online platform (tkh-generator.net), artistic and theoretical events, and presentations and conferences by foreign artists and theoreticians. TkH is actively involved in self-organized initiatives with Belgrade-based platforms and organizations (Other Scene), Western Balkans (Clubture) as well as other European platforms.

<http://www.tkh-generator.net/>

Performance and Public: an introduction

by TkH-Walking Theory

MAPPING THE FIELD OF RESEARCH: CONCEPTUAL FRAMEWORK, PRELIMINARY THESES, INITIAL QUESTIONS

by Bojana Cvejić and Ana Vujanović (January 2011)

Theses for elaboration

Public space

The public sphere in Western liberal democracies today isn't defined by genuine discussion, but is marked by the performance of discussion. Performance here implies rhetorics, seduction, and manipulation, and it also implies and indicates rules, procedures, codes, and conventions that limit and normativize the scope of what could be said and by whom, and not only how. Our critical thesis could be supported by an interpretation of the socialist/communist public space in the second half of the 20th century that shows it as the space where discussion was, had to be restricted, whilst in the democratic one it is performed.

We are uncertain about genuine discussion as a real possibility in any political system. We don't have any recourse to an ideal model, nor do we support projections of Athenian democracy.

Action in public space

We propose to shift perspective from performing to acting in public space in order to emphasize action, the verb "to act" and the act itself. Acting, act, action and actor are a set of terms that offer advantages to performance: 1. acting means activity, shaping actively, intervention, intrusion; 2. it implies fiction, "as-if" role, which endows it a speculative dimension. Performance is prescribed; its success is in its failure, in breaking or betraying the rules (competence, procedure, completeness, intentions). Acting, by contrast, doesn't presuppose or prefigure rules. *To act might also mean to enact a new situation!*

Related questions and assumptions

Concerning the problems of performance and performativity today:

Do we affirm and struggle for a right to performance (Judith Butler)? Or, do we critique the general paradigm of performance in the context of post-industrial capitalism (Jon McKenzie)? If so, what do we affirm?

What is the role of performance in two antagonistic political systems of the 20th century, namely, capitalism and communism?

- Capitalism entails performance – from competence to competition, from productivity to efficiency; performance of the individual's competence, hiding its ideology; instrumental performance

- Socialism presupposes performance of the ideology – the state or the people perform itself/ themselves (self-referential, tautological)

Concerning the difference in the status of public sphere and public space in former socialism and capitalism:

Investment in situations – by interest/profit (pragmatism)

Investment in public good – by duty/concern (dogmatism)

Third way proposed by the philosophers of science, insisting on situations and networks, "complexity", deferral, no resolution, process, participation, struggle (Bruno Latour, Isabelle Stengers)

Fourth way, our ideas, approaches we are interested in: legacy of the socialist approach to public space in the context of neo-liberal capitalism/private property

Concerning the context:

The focus is on the actual social context and time. But three historical periods (fictionalized or not) are important:

- Ancient Greece (Athenian democracy)
- 18th century & Enlightenment, etc.
- Second half of the 20th century & communism, socialism

Concerning the ideological and political dimension of the departing point:

Equality – difference(s): our departure is equality, and not constituted differences (or differences to be constituted) like in community art.

"What is public space?" and related questions

(considered from the viewpoints of acting, action, act, performance, intervention, practice)

Is it different from **the social** field? How is the social dissociated from the public space? In what ways is the social not the public space?

Is public space the space of **the common**? The common brings back the question of "us". The public in practice belongs to no one; how to make it belong to any-body and yet not structure it on the definition of what is common for everybody?

The public is traditionally defined by the opposition to **the private**. What does the collapse of borders between the public and the private mean in the light of Michel Foucault/Judith Butler's motto "**the personal** is political"?

Do we imply that the public space is the **political scene**?

Is public space only that which we produce, but do not own? That which we have to share? That which we belong to, but which doesn't belong to anyone individually?

How are public sphere, *public interest* and **public good** related? Is it only about the sum of individual interests, or something beyond it? In that case, what is it driven by? Ideology?

Who **governs** the public space today? Can we rethink the public space in the situation where private property rules? The public space is governed by:

- political parties – government, economic power;
- mass-media – information, knowledge;

- creative industry – entertainment, leisure.

(Contemporary art has a limited place.)

Is the public space **one and unique**? Or, are there numerous public spaces that are present simultaneously? Or does the public space arise around a problem, mobilizing the actors concerned by it? The answer to the question is a strategic one:

If we admit that there are several co-existing ones, like it was during the identity politics in the 1980-90s, we risk losing the public space; there is always a hierarchical distribution of the many, which doesn't dissolve the hegemony of the one. A more oblique position would be to claim one public space, and admit the struggles of many for predominance.

Is, or should public space be **a space of discussion**? Or **a space of performance**? Or is every discussion in public a performance of the discussion? Or is the performance of discussion characteristic only for totalitarian regimes? And not for democratic ones? If democracy fosters and entertains public debate, and if this debate is structured like a performance with a normative structure for success, should the performance indicate the degree of totalitarianism?

Categories from which to examine the publicness of performance

Social & political performances in public space

- Social drama and social choreography as the interpretative framework for the "political unconscious" (Fredric Jameson) – "gesture"; social drama in the NATO bombardment of Serbia; social choreography in Taylorism in relation with Laban and Meyerhold's biomechanics; social choreography of walking; social choreography of protesting; social choreography of "well-being" today

- State performance and State choreography that manifest the political "consciousness" of the state, its "ideological state apparatuses" (Louis Althusser) – "slets" in Communist countries in comparison with German *Körperkultur* and *Sokoli* (*Falcons*) in Slavic countries

- Political actions and activism that proactively instrumentalize art – "action"; "artivism" and political activism (Aldo Milohnić, Brian Holmes, Gerald Raunig); student and civic protests in 1996-1997 in Belgrade; gay pride in Eastern Europe in 2000; antiglobalist movement at the end of 1990s (Genoa, Seattle)

- "Assembly" (Bruno Latour, "Making Things Public")
- "Community" & common (Isabell Lorey's analysis)

Performance of the self in public

Articulating difference between "doing" and "showing doing" (Richard Schechner)

- Performance of the self: social roles, behaviour, self-presentation (Erving Goffman)

- Man as actor: in history in three decisive paradigms, the Ancients, Enlightenment, the legacy of the 19th century for 20th century (Richard Sennett) – charismatic leadership (presidents as actors, Berlusconi, Obama, Reagan)

- Technologies of the self: care of the self, biopower, biopolitics and discipline (Michel Foucault), from *Körperkultur* to the New Age body systems (yoga, Alexander technique, Feldenkreis, BMC, fitness culture)

- Performativity of identity: including difference between performativity and performance (Judith Butler), and social networking (Internet)

- Performance of the entrepreneurial self: in the neoliberal capitalist context, actualizing possibilities (Jon McKenzie), economic value of communication, expression... (Maurizio Lazzarato) – managerial handbooks and trainings (behaviour, body language)

Art engaging issues of the public/private

Where audience is seen as a narrowed sphere of public

- Artistic citizenship (Randy Martin)
- Contextual approach (in post-socialism) vs. contextual art (Paul Ardenne)
- Participation and /in art (Claire Bishop, Irit Rogoff)

- Historical practices: direct democracy of Joseph Beuys, clandestine hijacking of Tomislav Gotovac (Belgrade / Zagreb)

- Current practices: Thomas Hirschhorn; Wochenklausur; Public Movement (Israel); Arpad Schilling and Kretakor (Budapest); Théâtre Permanent (Les Laboratoires d'Aubervilliers); Christoph Schlingensiefel; Urban Campment; Aernout Mik; Tania Bruguera; Hannah Hurtzig's *Blackmarket of Knowledge*...

- Theater in private space (at home): the living room theater of Jean-Lorin Sterian and private house festival, Livingroom Festival (Madrid / Berlin), Collective Actions in Moscow in the 1980s (Andrei Monastyrski et al.)

A SHORT TOUR THROUGH THE PROCESS OF RESEARCH

by Ana Vujanović and Marta Popivoda (March-June 2011)

Theoretical research focuses on the introductory chapter: What is public space / sphere?

- Definitions of the "public":
 - in regard to: space, sphere, good, domain, opinion, and discussion / debate
- History of the public sphere / space:
 - ancient Greece > Rome
 - Enlightenment (18th century) > bourgeois society (19th century)
 - communism/socialism (second half of the 20th century)
- Specific problems / relations:
 - public space – social sphere
 - public – common (+ common sensorium)
 - public space – political scene
 - public – private

Talks, working sessions, and/or interviews led and planned to conduct the research

- Jelena Vesić (Belgrade), art historian, curator, theoretician.

Subject: *The No More Reality [Crowd and Performance: demonstration, public space, use of body]*, a research curatorial project by Claire Staebler and Jelena Vesić. Topics: crowd, people, mass, multitude; demonstrations and protestations, patterns of behaviour in modern cities. Belgrade, March 2011

- Isabell Lorey (Berlin), political philosopher, sociologist. Topics: relations the public–the common, public sphere–social sphere, public space–political scene; precariousness and precarisation, becoming-common. Berlin, May 2011

- Aernout Mik (Amsterdam), visual artist. Subject: his video-art; topic: choreographing group behaviour. Amsterdam, June 2011

- Julie Heintz (Paris), art historian, curator. Topics: demonstrations / manifestations: embodiment of ideas; new demonstrations in and since the 60s. (not yet confirmed)

- Bruno Latour (Paris), sociologist, theorist of science. Subject: the book *Making Things Public*; topics: res publica > politics–things – public; assembly. (not yet confirmed)

The research into video archives focuses on "Slets" (parades, collective working actions etc. in communist countries (SFRY/China/USSR)), *Sokoli* (*Falcons*) in Slavic countries, student and civic protests in 1996-1997 in Belgrade and gay prides in Eastern Europe in 2000.

Bibliography:

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses", in *Mapping Ideology*, Žižek, Slavoj (ed), Verso, London-New York, 1995
- Critical Art Ensemble. *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*, Brooklyn, NY: Autonomedia, 1996
- Fraser, Nancy "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", *Social Text* No. 25/26, 1990, pp. 56-80
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiry into a category of bourgeois society*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, (1962) 1989
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, 1991.
- Latour, Bruno; Weibel, Peter eds. *Making Things Public; Atmospheres of democracy*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, (2005)
- Lorey, Isabell. "Governmentality and Self-Precarization; On the normalization of cultural producers", 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en>; "Attempt to Think the Plebeian; Exodus and Constituting as Critique", 2008, <http://eipcp.net/transversal/0808/lorey/en>; "Becoming Common: Precarization as Political Constituting", *e-flux journal* #17, June-August 2010, <http://www.e-flux.com/journal/view/148>
- McKenzie, Jon. "Hacktivism and Machinic Performance", <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/hacktivism-and-machinic-performance-jon.html>
- Milohnić, Aldo. "Artivism", <http://www.eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>
- Negt, Oskar; Kluge, Alexander. *Public Sphere and Experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993
- *Performance Research* Vol. 16, No. 2 – "Performing Publics", 2011
- Saxonhouse, Arlene W. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008
- Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, New York: W. W. Norton & Company, (1977) 1992
- Sheikh, Simon. "In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments", 2004, http://www.republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm
- Thoreau, Henry David. "On the Duty of Civil Disobedience", http://www.transcendentalists.com/civil_disobedience.htm
- *Version*. Artist Run Magazine, 0.5, April 2005; esp. Julie Heintz, "The Manifestation: body and image", in *Ibidem*, pp. 15-20
- Wider references: Aristotle. *Nichomachian Ethics, Politics*; Hannah Arendt. *The Sources of Totalitarianism, The Human Condition, Between Past and Future*; Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics: The distribution of the sensible*, Continuum, London, 2004; *Disagreement: Politics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; various Internet sources (e.g. <http://publicsphere.ssrc.org/guide/>)

Two faces of the crowd.



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, huile sur toile, 1830
 Eugène Delacroix, *Liberty Leading the People*, oil on canvas, 1830



Camille Pissarro, *Boulevard des Italiens, matin, soleil*, 1897
 Camille Pissarro, *Boulevard des Italiens, Morning, Sunlight*, 1897



Cérémonie de la Journée de la Jeunesse, 1982, RFSY (République Fédérale Socialiste de Yougoslavie) (1)
 Youth Day celebration, 1982, SFRY (Socialist Federal Republic of Yugoslavia) (1)



Cérémonie de la Journée de la Jeunesse, 1982, RFSY (République Fédérale Socialiste de Yougoslavie) (2)
Youth Day celebration, 1982, SFRY (Socialist Federal Republic of Yugoslavia) (2)



Cérémonie de la Journée de la Jeunesse, 1982, RFSY (République Fédérale Socialiste de Yougoslavie) (3)
Youth Day celebration, 1982, SFRY (Socialist Federal Republic of Yugoslavia) (3)



Émeutes anti-gay pride à Belgrade, 2010
Anti gay pride parade riots in Belgrade, 2010



Manifestation anti-G8 à Gênes, 2011
Anti G8 demonstration in Genoa, 2011

Performance et public, une introduction

par TkH-Walking Theory
(traduit par Clémentine Bobin)

CARTOGRAPHIE DU CHAMP DE RECHERCHE : CADRE CONCEPTUEL, THÈSES PRÉLIMINAIRES, QUESTIONS INITIALES

par Bojana Cvejić et Ana Vujanović (janvier 2011)

Thèses à développer

L'espace public

La sphère publique dans les démocraties libérales occidentales aujourd'hui n'est pas définie par un vrai débat, mais par une performance du débat. La performance dans ce contexte implique rhétorique, séduction et manipulation, et indique également des règles, des procédures, des codes et conventions qui limitent et normativisent non seulement la façon de dire les choses, mais aussi le champs de ce qui pourrait être dit, et par qui.

Notre thèse critique pourrait trouver appui sur l'espace public tel que le définit le modèle socialiste/communiste dans la seconde moitié du vingtième siècle, qui le définit comme l'espace au sein duquel le débat était voire devait être contrôlé, par opposition au débat mis en scène du modèle démocratique.

Nous ne sommes pas certaines que le débat réel soit véritablement possible au sein de quelque système politique que ce soit. Nous n'avons pas de modèle idéal sur lequel nous rabattre, nous n'entretiens pas non plus de projections de la démocratie athénienne.

L'action dans l'espace public

Nous proposons de recentrer le débat, de la performance dans l'espace public à l'action dans l'espace public, afin de mettre l'accent sur l'action, le verbe « agir » et l'acte lui-même. Agir, acte, action, et acteur représentent un jeu de notions qui offrent plusieurs avantages par rapport à la notion de performance : 1. agir signifie activité, mise-en-forme active, intervention, intrusion ; 2. cela implique l'idée de fiction, un rôle de « faire comme-si », qui ouvre la voie à une dimension spéculative. La performance est préécrite ; son succès se trouve dans son échec, dans le fait de s'affranchir ou de pervertir les règles du jeu (compétence, procédure, achèvement, intentions). Agir, en revanche, ne présuppose et ne préfigure aucune règle. Agir pourrait donc également signifier créer une nouvelle situation !

Hypothèses et questions posées

Concernant les problèmes de la performance et de la performativité aujourd'hui :

Devons-nous affirmer et nous battre pour un droit à la performance (Judith Butler) ? Ou critiquons-nous le paradigme général de la perfor-

mance dans le contexte du capitalisme post-industriel (Jon McKenzie) ? Auquel cas, qu'affirmons-nous ?

Quel rôle joue la performance dans les deux systèmes politiques antagonistes du vingtième siècle, le capitalisme et le communisme ?

- Le capitalisme implique la performance – de la compétence à la compétition, de la productivité à l'efficacité ; la performance liée à la compétence de l'individu, cachant son idéologie ; la performance utilitaire.

- Le socialisme présuppose la performance de l'idéologie – l'État ou le Peuple exécute sur lui-même sa propre performance (auto-référencielle, tautologique)

Concernant la différence de statut de la sphère publique et de l'espace public au sein du socialisme et du capitalisme historiques :

Investissement dans des situations – par intérêt/profit (pragmatisme)
Investissement dans le bien public – par devoir/préoccupation (dogmatisme)

Troisième voie proposée par les philosophes de la science, qui insiste sur les situations et les réseaux, la « complexité », l'ajournement, l'absence de résolution, les processus, la participation, les difficultés rencontrées (Bruno Latour, Isabelle Stengers)

Une quatrième voie, nos idées, les approches qui nous intéressent : l'héritage de l'approche socialiste de l'espace public dans le contexte du capitalisme néolibéral / de la propriété privée.

Concernant le contexte :

L'accent est porté sur le contexte social réel et sur la période actuelle. Mais trois temps historiques (fictionnalisés ou non) sont importants :

- La Grèce ancienne (la démocratie athénienne)
- Le 18^e siècle, les Lumières...
- La deuxième partie du 20^e siècle et le communisme, le socialisme

Concernant la dimension idéologique et politique de notre point de départ :

Égalité – différence(s) : notre point de départ est l'égalité, et non des différences établies (ou à définir) comme c'est le cas dans le community art.

« Qu'est ce que l'espace public ? » et autres questions

(janvier 2011)

(du point de vue du jeu, de l'action, de l'acte, de la performance, de l'intervention, de la pratique)

L'espace public diffère-t-il du domaine **social** ? Qu'est-ce qui dissocie le social de l'espace public ? En quoi le social n'est-il pas l'espace public ?

L'espace public est-il l'espace du **commun** ? Ce qui est en commun appelle la question du « nous ». En pratique, l'espace public n'appartient à personne ; comment le faire appartenir à tout un chacun sans pour autant le structurer autour de la définition de ce qui est commun à tous ?

Le public est traditionnellement défini par opposition au **privé**. Qu'est ce que l'effondrement de la frontière entre public et privé signifie à la lumière de la maxime de Michel Foucault/Judith Butler « le personnel est politique » ?

Cela implique-t-il que l'espace public est la **scène politique** ?

L'espace public est-il simplement ce que nous produisons, mais ne possédons pas ? Ce que nous sommes forcés à partager ? Ce qui nous appartient, sans appartenir individuellement à quiconque ?

Comment relier la sphère publique, l'intérêt public et le **bien public** ? Le bien public se limite-t-il à la somme des intérêts particuliers, ou va-t-il au-delà ? S'il ne s'y limite pas, qu'est-ce qui le gouverne ? Une idéologie ? Qui gouverne l'espace public aujourd'hui ? Pouvons-nous repenser l'espace public dans un contexte où l'espace privé est prépondérant ? L'es-

pace public est gouverné par :

- les partis politiques – le gouvernement, le pouvoir économique ;
- les médias de masse – l'information, le savoir ;
- l'industrie de création – le divertissement, le loisir

(L'art contemporain y occupe une place limitée.)

L'espace public est-il **unique et indivisible** ? Ou existe-t-il simultanément plusieurs espaces publics ? Ou encore : l'espace public prend-il forme autour d'un problème, en mobilisant les acteurs concernés ? La question appelle une réponse stratégique :

En présupposant que plusieurs espaces publics existent simultanément, comme il était admis du temps des politiques identitaires dans les années 1980 et 1990, on risque de perdre l'espace public ; il y a toujours une distribution hiérarchique, dans le multiple, qui ne dissout pas l'hégémonie de l'un. Une approche indirecte de la question serait de s'approprier un espace public unique, et d'admettre que les multiples puissent lutter pour y occuper une place prépondérante.

L'espace public est-il ou devrait-il être un **espace de discussion** ? Ou un **espace de performance** ? Ou : une discussion publique est-elle forcément une performance de la discussion ? Ou la performance de la discussion est-elle uniquement caractéristique des régimes totalitaires, mais non des régimes démocratiques ? Si la démocratie encourage et entretient le débat public, et si ce débat est structuré comme une performance avec le succès pour norme structurelle, la performance doit-elle servir d'indicateur du degré de totalitarisme ?

Trois catégories au sein desquelles examiner le caractère public de la performance :

Les performances sociales & politiques dans l'espace public

- Le drame social et la chorégraphie sociale en tant que cadre interprétatif pour « l'inconscient politique » (Fredric Jameson) – « la gestuelle » ; le drame social dans le bombardement de la Serbie par l'OTAN ; la chorégraphie sociale dans le Taylorisme, en relation avec la biomécanique de Laban et Meyerhold ; la chorégraphie sociale de la marche ; la chorégraphie sociale de la protestation ; la chorégraphie sociale du bien-être aujourd'hui
- La performance d'État et la chorégraphie d'État, qui manifestent la « conscience » politique de l'État, ses « appareils idéologiques d'État » (Louis Althusser) – les « Slets » (chorégraphies de masse) dans les pays communistes, en comparaison avec la Körperkultur allemande et les Sokoli (« faucons ») dans les pays slaves
- Les actions politiques et l'« artivisme », qui instrumentalisent proactivement l'art – l'« action » ; « artivisme » et activisme politique (Aldo Milohnić, Brian Holmes, Gerald Raunig) ; la contestation étudiante et civique en 1996/7 à Belgrade ; la gay pride en Europe de l'Est en 2000 ; le mouvement antimondialiste à la fin des années 1990 (Gène, Seattle)
- « L'assemblée » (Bruno Latour, « Making Things Public »)
- « La communauté » et le commun (analyse d'Isabell Lorey)

La performance de soi dans la vie publique

Articuler la différence entre « faire » et « montrer l'action de faire » (Richard Schechner)

- La performance de soi : les rôles sociaux, le comportement, la présentation de soi (Erving Goffman)
- L'homme comme acteur : en trois paradigmes historiques décisifs, les Anciens, les Lumières, l'héritage du dix-neuvième siècle pour le vingtième (Richard Sennett) – le leadership charismatique (les présidents comme acteurs, Berlusconi, Obama, Reagan)
- Technologies du soi : prendre soin de soi, le biopouvoir, la biopolitique et la discipline (Michel Foucault), de la Körperkultur aux systèmes corporels New Age (yoga, technique Alexander, Feldenkreis, BMC, la culture fitness)
- Performativité de l'identité : entre autres, la différence entre

performativité et performance (Judith Butler), et les réseaux sociaux (Internet)

- Performance du soi entrepreneurial : dans le contexte capitaliste néolibéral, l'actualisation des possibles (Jon McKenzie), la valeur économique de la communication, de l'expression... (Maurizio Lazzarato) – les manuels et formations au management (comportement, langage du corps)

L'art s'attaquant aux questions posées par le rapport public/privé

Le public d'art comme microcosme du « public » en général.

- Citoyenneté artistique (Randy Martin)
- Approche contextuelle (dans le post-socialisme) vs. art contextuel (Paul Ardenne)
- Participation à/dans l'art (Claire Bishop, Irit Rogoff)
- Les pratiques historiques : la démocratie directe de Joseph Beuys, les détournements clandestins de Tomislav Gotovac (Belgrade/Zagreb)
- Les pratiques actuelles : Thomas Hirschhorn ; Wochenklausur ; Public Movement (Israël) ; Arpad Schilling et Kretakor (Budapest) ; Théâtre Permanent (Les Laboratoires d'Aubervilliers) ; Christoph Schliengensief ; Urban Campment ; Aernout Mik ; Tania Bruguera ; le Blackmarket of Knowledge d'Hannah Hurtzig...
- Le théâtre dans l'espace privé (à domicile) : le living room theater de Jean-Lorin Sterian, le private house festival, le Livingroom Festival (Madrid/Berlin), les Actions Collectives dans le Moscou des années 1980 (Andrei Monastyrski et al.)

VISITE GUIDÉE A TRAVERS LE PROCESSUS DE RECHERCHE

par Ana Vujanović et Marta Popivoda (mars-juin 2011)

La recherche théorique se concentre sur l'importance du chapitre introductif : qu'est ce que l'espace public/la sphère publique ?

- Définitions de « public » :
 - en relation avec les notions suivantes : espace, sphère, bien, domaine, opinion, et discussion/débat ;
- Histoire de la sphère et de l'espace publics :
 - Grèce antique > Rome
 - Lumières (18^e siècle) > société bourgeoise (19^e siècle)
 - Communisme/socialisme (deuxième moitié du 20^e siècle)
- Problèmes/rerelations spécifiques :
 - espace public – sphère sociale
 - public – commun (+ sensorium commun)
 - espace public – scène politique
 - public – privé

Conférences, sessions de travail et/ou entretiens menés ou prévus dans le cadre de la recherche :

- Jelena Vesić (Belgrade), historienne de l'art, curatrice, théoricienne. Sujet : The No More Reality [Crowd and Performance: demonstration, public space, use of body], un projet de recherche curatoriale de Claire Staebler et Jelena Vesić. Thèmes : la foule, le peuple, la masse, la multitude ; manifestations et protestations, modèles de comportement dans les villes modernes, Belgrade, mars 2011
- Isabell Lorey (Berlin), philosophe politique, sociologue. Thèmes : relations entre le public et le commun, la sphère publique et la sphère sociale, l'espace public et la scène politique ; précarité et précarisation, le devenir-commun. Berlin, mai 2011
- Aernout Mik (Amsterdam), artiste. Sujet : son video-art ; thème : chorégraphier les comportement de groupe. Amsterdam, juin 2011

• Julie Heintz (Paris), historienne de l'art, curatrice. Thèmes : manifestations, l'incarnation des idées ; les nouvelles manifestations dans les années soixante, et depuis. (à confirmer)

• Bruno Latour (Paris), sociologue, théoricien de la science.

Sujet : l'ouvrage Making Things Public; thèmes : res publica > politique – choses – public ; assemblée. (à confirmer)

La recherche dans les archives vidéo se concentre plus particulièrement sur les « Slets » (parades, actions de travail collectives, etc. dans les pays communistes (RFSY/Chine/URSS), les Sokoli (« faucons ») dans les pays slaves, les manifestations civiques et étudiantes en 1996-1997 à Belgrade, et les gay prides en Europe de l'Est en 2000.

Bibliographie :

- Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. (Notes pour une recherche) », La Pensée n° 151, juin 1970. In ouvrage de Louis Althusser, *POSITIONS (1964-1975)*, pp. 67-125. Paris, Les Éditions sociales, 1976
 - Critical Art Ensemble. *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*, Brooklyn, NY : Autonomedia, 1996
 - Fraser, Nancy « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy », *Social Text* No. 25/26, 1990, pp. 56-80
 - Habermas, Jürgen. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, éditions Payot, 1978
 - Jameson, Fredric. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, École Nat.sup.des Beaux-Arts, 2007
 - Latour, Bruno ; Weibel, Peter eds. *Making Things Public ; Atmospheres of democracy*, Cambridge Massachusetts : The MIT Press, (2005)
 - Lorey, Isabell. « Governmentality and Self-Precarization; On the normalization of cultural producers », 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en>; « Attempt to Think the Plebeian; Exodus and Constituting as Critique », 2008, <http://eipcp.net/transversal/0808/lorey/en>; « Becoming Common: Precarization as Political Constituting », e-flux journal #17, June-August 2010, <http://www.e-flux.com/journal/view/148>
 - McKenzie, Jon. « Hacktivism and Machinic Performance », <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/01/hacktivism-and-machinic-performance-jon.html>
 - Milohnić, Aldo. « Artivism », <http://www.eipcp.net/transversal/1203/milohnic/en>
 - Negt, Oskar; Kluge, Alexander. *Public Sphere and Experience: Toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993
 - Performance Research Vol. 16, No. 2 – « Performing Publics », 2011
 - Saxonhouse, Arlene W. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008
 - Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*, New York : W. W. Norton & Company, (1977) 1992
 - Sheikh, Simon. « In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments », 2004, http://www.republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm
 - Thoreau, Henry David. *La Désobéissance civile*, (trad. Guillaume Ville-neuve), Mille et une nuits, 1997 (1re éd. 1849)
 - Version. *Artist Run Magazine*, 0.5, April 2005; esp. Julie Heintz, « The Manifestation: body and image », in *Ibidem*, pp. 15-20
 - **Références plus larges:** Aristote, *Éthique à Nicomaque* ; Hannah Arendt, *Les origines du totalitarisme*, 3 volumes (Sur l'antisémitisme, L'Impérialisme, Le système totalitaire), *Condition de l'homme moderne* ; Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Médiante ;
- Ressources en ligne: <http://publicsphere.ssrc.org/guide/>

(DES FORMES DE VIE)

Franck Leibovici

janvier – septembre 2011

Enquête

(des formes de vie) est une enquête sur les « formes de vie » et les « collections de pratiques » des artistes. L'idée de ce projet est née en 2009 de discussions paresseuses entre Franck Leibovici et Christine Macel. La paresse a fait son chemin et les Laboratoires d'Aubervilliers ont invité Franck Leibovici à développer, en 2011 et 2012, cette investigation collective sur l'écologie des pratiques artistiques. Ce projet tente de produire d'autres images du processus de création, de rendre visible une écologie de l'oeuvre généralement négligée dans l'appréhension du travail d'un artiste.

La première phase du projet consiste en une enquête réalisée auprès d'artistes au cours de l'année 2011. L'année 2012 verra la publication des résultats de cette enquête.

Franck Leibovici (Paris) : quelques storyboards (2003), 9+11 (2005), des documents poétiques (2007), portraits chinois (2007). Développe depuis deux ans un mini-opéra pour non-musiciens, projet conçu comme instrument de redescription des « conflits de basse intensité ». Les performances, fondées sur des protocoles de la musique expérimentale, de la danse, des science studies ou de l'analyse conversationnelle, ne relèvent toutefois en rien

du « spectacle vivant ». Différentes séquences du mini-opéra pour non-musiciens ont été présentées à Paris, Berlin, Oslo, Copenhague, Sydney. (des formes de vie) constitue une nouvelle étape d'un projet d'enquête sur l'art et ses formes, amorcé avec nos secrets en alcôves (Centre Pompidou, 2009).

<http://questions-theoriques.blogspot.com>
<http://www.ubu.com>

Textes parus

(des formes de vie) par Franck Leibovici, JDL de janv.-avril 2011

Entretien avec Franck Leibovici par Grégory Castéra, JDL de mai-août 2011



Chèvres dans un arganier. ©Christelle Peltier

(forms of life) is an unusual survey we are launching about "forms of life" and "collections of practices." The idea behind this project was born two years ago of Franck Leibovici and Christine Macel's discussions paresseuses. Well, those "lazy discussions" have finally born fruit, and the Laboratoires d'Aubervilliers have invited Franck Leibovici to develop this collective inquiry into the ecology of artistic practices over the year 2011-2012. Its purpose is to produce alternative images of the creative process, to reveal an ecology of the artwork that is generally overlooked in our understanding of an artist's work.

The first step of the project consists in an inquiry about artists forms of life, throughout 2011. Then, in 2012, the results of this inquiry will be published.

Franck Leibovici (Paris). Main publications: quelques storyboards (2003), 9+11 (ubu.com, 2005), des documents poétiques (Al dante "forbidden beach", 2007), portraits chinois (Al dante, 2007). Has been developing for the last two years a project entitled a mini-opera for non-musicians. This project is supposed to create tools of redescription of "low intensity conflicts". Performances, based on protocols and notation systems stemming from experimental music or

dance, science studies, or conversation analysis, are not related, however, to any form of "live art". Sequences of the mini-opera for non-musicians have been performed in Paris, Berlin, Oslo, Copenhagen, Sydney. (forms of life) is the new step of an inquiry on art and its forms, which started with our secrets in alcoves (Centre Pompidou, 2009).

<http://questions-theoriques.blogspot.com>
<http://www.ubu.com>

Entretien avec Franck Leibovici (suite)¹

par Grégory Castéra

1.

franck leibovici ... dans ces images que tu poses devant nous, l'atelier est présenté de différentes façons : matisse rend compte des objets présents sur la table et de choses accrochées au mur ; braque fait de même mais ajoute un personnage plongé dans une activité secondaire, ludique peut-être, complémentaire sûrement ; bazille, lui, peuple son espace de travail d'individus, qui sont probablement des camarades à lui, s'affairant à des tâches diverses (l'un joue du piano, d'autres discutent d'affaires sérieuses, etc.). la question de l'atelier, que tu suggères, est intéressante, mais j'ai l'impression que celle des « formes de vie » ne coïncide pas tout à fait avec elle, car l'atelier renvoie immédiatement vers la cellule de production, or la notion d'écosystème voudrait sortir de cette séquence production-exposition-contemplation. en revanche, il peut être amusant de se demander, à partir de ces images d'atelier, quelles formes de vie s'y implicitent. il n'est pas anodin d'en faire un espace de solitude ou, à l'inverse, de mondanité. vider ou peupler : deux formes de travail, qui parfois se rejoignent.

Grégory Castéra Je t'ai montré ces images car il me semble que le thème de l'atelier d'artiste, par l'étendue des œuvres et documents qu'il comporte, constitue un des horizons d'attente majoritaires quant aux coulisses de la production d'une œuvre et la représentation de la vie d'un artiste. C'est au lycée que j'ai découvert cette photo d'André Breton. Elle m'évoquait une certaine idée de « l'homme cultivé ». J'interprétais la collection en arrière-plan comme une allégorie du savoir accumulé en une vie – variété des cultures, noblesse des matériaux et raffinement du goût. Tout comme la bibliothèque, la collection est une représentation archétypale d'une forme de vie², autant dans sa composition, son organisation que dans ses usages. Mais il me semble peut être plus intéressant pour ton projet de connaître comment la collecte s'est effectuée. Pour Breton, ignorant tout de lui, je fantasmais un homme décidé qui affirmait ses opinions en public, un misogynne charmeur avec une fortune personnelle suffisante pour lui permettre de voyager, acheter des œuvres,

avoir un bel appartement et ne dépendre de presque personne...

fl ...alors qu'en fait il n'avait qu'un petit appartement très modeste, rue fontaine, et que beaucoup de ces objets étaient acquis à drouot, et ne possédaient à l'époque qu'une très faible valeur économique.



Henri Matisse, *L'Atelier rouge*, 1911



Frédéric Bazille, Édouard Manet, *L'Atelier de Bazille*, 1870



Sabine Weiss, *L'Atelier d'André Breton*, 1960



Atelier de Georges Braques (réf. inconnue)

2.

GC Parmi les réponses que nous recevons, certains artistes proposent des œuvres, d'autres des documents. Comment rends-tu compte du statut des propositions dans ton enquête ?

fl cette partition œuvres / documents est le fait de certains artistes, pas du mien. l'exercice demandé relève, encore une fois, d'une invention de formes de représentation. en cela, l'enquête porte bien sur une question poétique, au sens étymologique de « fabrication de forme » (*poiein*). une réponse, pour être pertinente dans cette enquête, doit inventer une forme. son statut est donc, selon moi, en amont de la distinction œuvres / documents.

GC Hier, nous avons rencontré _____. Celui-ci disait que sa contribution à l'enquête serait textuelle. Il a d'ailleurs distingué ses œuvres (qui relèvent principalement d'installations et pièces sonores) des documents qu'il publie sous forme de livres. Tu lui as répondu que, pour représenter une forme de vie, les techniques que l'artiste maîtrise peuvent être plus appropriées que le texte. Alors que, conventionnellement, le texte est reconnu comme la principale technologie de la discursivité, tu affirmas qu'« une peinture peut être une proposition théorique ». Il me semble utile d'explicitier les controverses auxquelles cette affirmation fait référence.

fl oui, le texte ou la conversation sont les outils traditionnellement mobilisés pour contextualiser, « mettre en situation », cadrer précisément un travail. il est courant que, lors d'un vernissage, l'artiste présente personnellement l'exposition sous forme de visite guidée, ou qu'il écrive un texte fonctionnant comme une note d'intention. or, il m'intéresse que l'artiste utilise ses outils habituels, issus de sa pratique, pour se livrer à l'exercice d'invention de représentation demandé. je ne cherche pas une explication causaliste des œuvres, je ne cherche pas non plus des commentaires sur les pratiques artistiques. il aurait été tout à fait possible de demander à un sociologue de l'art d'étudier les pratiques d'un ensemble d'artistes, et d'en livrer une analyse. mais ce n'est pas ce que je cherche. il est important pour moi, non seulement, de demander aux indigènes du groupe étudié de représenter leurs cosmogonies respectives, mais, dans ce travail de représentation, je cherche aussi à éviter au maximum tout métalangage. c'est pour cela que la demande est si difficile : les artistes sont priés d'utiliser les outils qui font leur pratique, pour produire des représentations de leur écosystème. en aucun cas, il ne leur est demandé de livrer un commentaire *méta-* sur leurs pratiques (la « documentation » ou le para-).

¹ Lors du précédent entretien (Journal des Laboratoires mai-août 2011), Grégory Castéra et Franck Leibovici ont discuté de différents aspects de la notion de « forme de vie », de la maintenance d'une pratique aux formations collectives, des enjeux publics du projet et de la

redéfinition de l'œuvre qui s'en suit.

² On se souviendra notamment des bibliothèques de Jean-Luc Parant, Yann Sérandour, Martha Rosler ou Jean-Yves Jouannais, qui ont été rendues publiques en étant exposées, troquées, discutées, etc..

GC Il me semble pourtant que produire une représentation d'un écosystème pourrait relever du métalangage – c'est à dire produire un langage qui consiste à parler du langage lui-même.

fl justement pas. le *méta-* implique une distance, et une différence de niveau (on se situe à l'étage au-dessus). ici, la redescription se passe *de l'intérieur*, le vocabulaire utilisé n'est autre que celui ordinairement pratiqué par l'artiste quotidiennement. quand on est au milieu des choses, on peut arpenter un territoire, et décrire ce qu'on y voit, mais on n'essaiera jamais de s'extérioriser, de sortir de soi. ce serait comme vouloir se soulever soi-même par les cheveux...

le projet demande un travail d'*invention* de représentations, aussi ai-je toujours la crainte que répondre par un texte ou une conversation ne remplisse qu'une partie de l'enquête : du contenu, qui évacuerait la question de la forme. à moins que l'artiste ne pense la conversation ou le texte comme une de ses pratiques, à la manière de david antin³ – ce qui est alors différent. à l'opposé de ce genre d'enquête, se trouvent ainsi les réponses *statements*. malheureusement, elles n'aident en rien, car les *statements* fonctionnent sur un mode similaire au *méta-*. en terme d'énonciation, le *statement* exprime la subjectivité d'un « je » : « moi, je pense que... » (en général, suivi d'une indignation). la notion de « forme de vie » viserait plutôt à se défaire d'un « je » un peu simpliste et à construire une énonciation collective un peu plus articulée. on a besoin de cartographies, pas de *statements*.

GC La peinture peut donc être une proposition théorique car elle peut être plus utile qu'un texte pour cartographier une pratique.

fl la peinture ou n'importe quoi d'autre. oui, une peinture peut fonctionner comme une proposition théorique. il faut distinguer le régime d'écriture (théorique, ludique, informatif) du format utilisé (article universitaire, *vademecum*, livre de vacances). même si, habituellement, les deux se confondent (c'est surtout dans les articles universitaires, que l'on a appris à repérer le régime d'écriture théorique), on gagne néanmoins à les distinguer, car on obtient alors plus de libertés d'action. un régime d'écriture peut donc investir différents médiums, différents formats, différents supports. de même qu'un format (medium, support) peut accueillir différents régimes d'écriture. jean-luc godard raconte cela très bien dans ses premiers textes quand il dit que lorsqu'il était aux *cahiers du cinéma*, il faisait déjà des films, mais avec un papier et un stylo, et qu'ensuite il a continué à faire de la théorie, mais avec une caméra.

GC Autrement dit, si je reviens sur tes remarques précédentes sur le métalangage et sur la peinture comme proposition théorique, il y aurait un malentendu dans ce qu'on entend par théorie.

fl bien souvent, des poètes ou des artistes mettent en avant un refus de « théoriser *sur* » leur pratique. évidemment, s'il s'agit d'en rajouter une couche, de produire un commentaire jargonieux destiné à fournir la plus-value d'un travail, cela peut se comprendre. mais peut-être y-a-t-il un malentendu sur ce qu'est la théorie, peut-être y-a-t-il un problème de préposition : la théorie n'est pas « sur », mais « dans » ou « au sein de », elle est concomitante à la pratique, ce sont les deux faces d'une même pièce. d'ailleurs, bien souvent, ces mêmes artistes élaborent leurs pratiques sur une « position théorique » très nette : ils savent exactement ce qu'ils font, ils refusent un certain nombre de choses, développent une direction claire. le refus initial disparaît quand il ne s'agit plus de parler sur, mais d'arpenter un territoire. en fait, on pourrait presque dire que leur pratique façonne leur position théorique. dans le titre d'emmanuel hocquard, « théorie des tables »⁴, on sent bien que la théorie n'est pas de l'ordre du *méta-* : la « théoria », c'est la contemplation. pourquoi « des tables » ? la table, c'est un support, c'est ce qui permet de poser des choses : sans base, sans support, les objets tomberaient par terre, s'effondreraient. la table, c'est en définitive ce qui permet de voir les choses,

d'en mettre même plusieurs, de natures différentes, côte-à-côte. la table devient ainsi une technique de visualisation. une « théorie des tables », c'est ce qu'on fait quand on se pose la question de savoir comment faire apparaître des objets, comment rendre visible des choses qui n'ont à ce jour pas encore de plan, comment les stabiliser. les tables proposent une autre échelle de plan pour définir d'autres cadrages. la théorie n'a que peu à voir avec le *méta-*, elle traite, avant tout, de questions d'échelles.

3.

GC Une large part du travail, avec l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers et les artistes qui participent à l'enquête, consiste à expliciter le lexique que nous utilisons – les formes de vie, l'écologie d'une pratique, etc. L'application de ces termes à un champ qui ne leur sont pas propres relève de ce que Nelson Goodman appelle la « métaphore »⁵. Pour Goodman, une métaphore est liée à un ensemble d'usages, et ne peut donc être désignée que pour une période donnée. Dans ce sens, le travail d'explicitation auquel nous nous appliquons dans les récits ordinaires me semble relever d'une « dé-métaphorisation ».

fl tout à fait d'accord, il faudrait voir ce projet comme une tentative de littéralisation des expressions « formes de vie » et « écosystème » : ces termes ne sont pas encore « implantés » dans l'usage courant mais ils pourraient être fort utiles pour changer certaines choses, ou sortir de certaines apories. le travail de redescription demandé aux artistes, consistant à rendre compte du parcours qu'ils empruntent quotidiennement, littéralise ce qui pouvait être auparavant considéré comme métaphorique. en cela, dé-métaphoriser et littéraliser (c'est-à-dire, décrire), c'est proposer un nouveau lexique, et cela a pour conséquence directe, si ce nouveau lexique est utilisé, de modifier nos habitudes de vision ou d'action (nos croyances) car, soudainement, les objets changent d'échelle, de format, les repères ne sont plus les mêmes – ce n'est plus seulement l'artefact exposé qui est saisi, mais un ensemble beaucoup plus large qui reçoit un *nouveau* nom. c'est un peu ce qu'on disait dans notre dernière discussion : ce qui est visé en dernier ressort, c'est la modification des cadres de perception de ce qu'on appelle une œuvre d'art. du coup, il devient impossible de distinguer la dimension politique du projet de questions d'ontologie de l'art.

GC Si je résume, cette modification des cadres de perception rend saillants les types de collectifs qu'une pratique artistique va engendrer – en terme de composition, de temporalité, de dynamique d'échange et de renouvellement de ses membres, etc. Les œuvres sont autant ce par quoi ces collectifs se forment que ce qui est construit par ces collectifs.

Le modèle qui articule les fonctions de production/création et de réception/interprétation est-il toujours opératoire dans le cadre des formes de vies ? Et comment aborder l'idée de discipline artistique depuis les formes de vies ?

fl c'est une très bonne formulation que tu proposes là : « une modification des cadres de perception destinée à rendre saillants les types de collectifs qu'une pratique artistique engendre ». disons que le modèle création/interprétation se capillarise... à partir du moment où l'on se met à lier les œuvres aux collectifs qu'elles engendrent, il arrive un moment où il devient difficile de distinguer, de façon étanche, une audience d'un producteur, car les participants d'un collectif sont partie prenante d'un

³ David Antin improvise des *talk poems* qui entrelacent le récit, la conférence, l'anecdote, le monologue, la méditation et le dialogue philosophique. On a dit de lui qu'il était « un mélange de Mark Twain et de Gertrude Stein », « un

croisement de Lenny Bruce et de Ludwig Wittgenstein ». (source : *Les Presses du Réel*)

⁴ Emmanuel Hocquard, *Théorie des tables*, POL, Paris, 1992

⁵ Pour Nelson Goodman (cf. *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*, Éditions Jacqueline Chambon, Nice, 2005), la métaphore consiste à implémenter (c'est-à-dire, à activer) une notion dans un contexte qui lui est étranger. Le transfert d'un « royaume » vers un autre s'opère par la sélection et la mise en avant de certaines étiquettes. Si un homme est qualifié de « bulldozer », c'est généralement, l'idée de « force » qui est mobilisée. Mais, des prédicats habituellement placés en second plan, peuvent, dans certaines situations, remotiver le transfert : avancer en ligne droite de manière imperturbable, avoir des chenilles en guise de roues,

etc. (appliquons cette image taurique à un coureur de fond et observons ce qui s'en dégage). La littéralisation de l'expression « formes de vie » pose donc la question non seulement des modalités d'implémentation de l'expression, mais surtout celles de son *implantation* (pour user de l'expression d'Olivier Quintyn) : « une métaphore est, d'abord ou logiquement, une opération d'implémentation (lexicale et cognitive), mais si elle "réussit", ou si elle est lexicalisée, ou si elle produit simplement des effets, elle peut se réimplanter ou modifier les implantations des prédicats ou des concepts qui lui sont associés ».

projet – de près ou de loin – et sont, tout à la fois, acteurs et récepteurs. ils forment le « public » d'un projet. celui qui est capable de voir les types de collectifs qu'une pratique artistique engendre, gagnant ainsi une sorte de compétence *gestaltiste*⁶, continuera à interpréter les œuvres, mais son interprétation ne se fondera pas sur les mêmes ensembles.

GC Et pour les disciplines ?

fl elles sont un des moteurs producteurs des « formes de vie », car elles sont liées à cette question de l'exercice, de l'entraînement et de l'ascèse. il est d'ailleurs amusant de remarquer qu'en anglais, pour dire « s'entraîner à », on traduit par « to practice ». c'est vrai en sport, en art, en religion, en politique...

4.

GC Demander à des artistes de produire des visualisations qui représentent leurs formes de vies implique que ceux-ci choisissent ce qu'ils veulent rendre saillant, laissant inaccessible un ensemble de paramètres qui pourraient être considérés comme des conditions minimum de contextualisation, par exemple (j'exagère volontairement les critères) le lieu de naissance, le(s) lieu(x) de travail, la religion et la culture religieuse, les sensibilités politiques, le genre, le sexe, la sexualité, les revenus, la part de ces revenus allouée à la consommation, aux voyages, à constituer un fond de roulement (très important chez certains artistes ayant une pratique liée aux nouvelles technologies par exemple), la formation initiale et supérieure, les pairs ayant eu une influence, le rapport aux médias et à la culture en général, les autres pratiques (hobbies, boulots alimentaires), etc. En résumé : quels sont les critères de validité d'une réponse ?

fl oui, c'est vrai : l'enquête ne ressemble pas au « jeu de la vérité » de patrick sabatier. on ne cherche pas à révéler des scoops, ni à violer des intimités. les artistes rendront donc saillants ce qu'eux-mêmes auront jugé pertinent. cela demande, d'une part, une grande honnêteté de l'artiste, car celui qui se défile par un bon mot ne nous aidera en rien, mais, d'autre part, cela indique aussi qu'accepter les représentations indigènes implique de ne pas évaluer les réponses à partir de critères extérieurs, et encore moins d'essayer de lister exhaustivement tous les critères qui pourraient jouer un rôle pour les appliquer systématiquement à chaque cas. c'est le groupe concerné qui décide des *épreuves* à mettre en place pour évaluer l'intérêt d'une réponse, pas un ensemble de critères pré-établis par le ministère ou l'université. pour juger de la pertinence ou de l'efficacité des réponses, il faudra donc attendre, attendre de voir si elles permettent de faire bouger les choses ou les regards, ou si elles ne font que reconduire l'existant. faire confiance aux artistes dans leur choix des saillances, c'est aussi quitter une posture critique qui chercherait à découvrir les *vrais* mécanismes *cachés* derrière, présidant au fonctionnement *réel* du monde de l'art, pour mieux les dénoncer. j'allais dire : s'ils sont honnêtes, les artistes savent ce qu'ils font quand ils répondent de telle ou telle manière. mais je dirais finalement plutôt ceci : s'ils sont suffisamment attentifs, ils arriveront à décrire ce qu'ils font avec exactitude (au lieu de dire ce qu'ils pensent qu'ils font). avant d'effectuer ce type d'exercice, on ne *sait* pas exactement ce qu'on fait, non parce qu'on agirait de façon inconsciente, mais parce qu'on automatise nos routines, et que par-là, on les invisibilise. ou encore, parce qu'on cadre certains gestes comme des préalables à d'autres, quand ils devraient être décrits pour eux-mêmes.⁷

5.

GC Maintenant que la plupart des réponses à l'enquête sont arrivées, comment procèdes-tu pour traiter les données ?

fl la semaine dernière, nous avons commencé à « dépiater » les premières réponses. étaient présents les 3 directeurs des laboratoires d'aubervilliers, alicia chauchat, nataša petrešin-bachelez et toi, ainsi que virginie bobin, qui coordonne le projet, claire harsany qui s'occupe de l'administration, et anne millet, qui s'occupe de la communication. nous avons pris les réponses les unes après les autres. quand l'un de nous en savait un peu plus que les autres sur l'artiste en question, il tentait de contextualiser la réponse que nous avions sous les yeux. nous lisions donc les contributions à la lumière de ce qui était apporté par les conversations. car, bien évidemment, une image ne parle pas d'elle-même. c'était une expérience très riche, une expérience de lecture, ou de vision, qui est, en réalité, très ordinaire : voir comment un groupe entre dans une entreprise de déchiffrement.

durant les mois de juillet et août, c'est à cette activité que nous nous attellerons. on verra alors quel rendu public est le plus pertinent.

GC Même si pour certains artistes, nous étions capables de contextualiser leur proposition, il apparaît aussi que nous ne sommes pas experts pour bon nombre d'entre eux. Ce manque d'information est-il un problème pour certaines réponses ? L'inexactitude de nos connaissances peut-elle te servir ou vaudrait-il mieux rencontrer des spécialistes ?

fl c'est une question à la fois difficile mais centrale pour ce projet. car elle pose le problème de l'expertise. d'une part, une image ne parle pas d'elle-même. donc, effectivement, mieux on la contextualisera, mieux on connaîtra son fonctionnement et le cadre pour lequel elle a été prévue, mieux ce sera. en ce sens, le problème du statut des réponses, la façon de s'en saisir, est identique à celui que l'on connaît face à une œuvre. dans le même temps, ces réponses sont censées permettre un mode d'appréhension différent de l'œuvre de l'artiste, un changement d'échelle. elles doivent donc permettre de faire fonctionner différemment les travaux de l'artiste en question. ce qui veut dire qu'on a deux usages possibles des réponses que nous sommes en train de recevoir : soit on les articule à un corpus d'œuvres pré-existantes et on voit comment elles modifient la perception de l'ensemble, soit on cherche à les faire fonctionner pour elles-mêmes. le premier usage vise à modifier les questions que l'on se pose face à une œuvre exposée, ou à en ajouter de nouvelles (quelle forme de vie peut produire un tel travail ? ou quelle forme de vie est engendrée par une telle pratique ?). le second usage porte spécifiquement sur la question de l'*invention de formes de représentation* de quelque chose qu'on ne sait pas encore représenter. dans le premier cas, on fera attention à ce qui est dit, et c'est dans ce processus d'interprétation que la question de l'expertise peut se poser. dans le second cas, on portera son attention sur le caractère plastique de la réponse.

évidemment, les deux usages ne sont pas totalement dissociables, ils se nourrissent l'un l'autre. mais il y a toujours cette utopie de l'outil qui consiste à penser que, pour le second cas, la forme inventée pourrait circuler et s'appliquer à d'autres travaux. on navigue donc entre deux conceptions de la réponse : d'une part, une autonomie de la réponse, une auto-suffisance de sa plasticité fondée sur l'espoir que, réussie, elle pourrait devenir une quasi-« technologie intellectuelle »⁸, un format de description d'une nouvelle échelle ; d'autre part, une réponse-prothèse, qui en s'adjoignant de façon particulière à un corpus spécifique, produit un nouvel ensemble, une nouvelle définition de l'œuvre. dans un cas, on rêve une circulation publique d'outils, dans l'autre, l'extension de ce qu'on appelle « œuvre » passe toujours par de l'*ad hoc*, et n'est pas véritablement généralisable.

si je voulais être méchant envers moi-même, je dirais presque qu'on retrouve la tension traditionnelle, mais en des termes très différents et par des chemins tout autres, de l'œuvre moderniste : entre singularité et universalité...

⁶ Née au début du XXe siècle, la gestalt-theorie est à la croisée de la psychologie de la perception et de la phénoménologie. Elle vise à dégager les lois qui permettent à chacun de saisir perceptuellement les formes. Contre un essentialisme ou un idéalisme qui penserait ces dernières comme existant par elles-mêmes, la gestalt-theorie considère que c'est dans l'action qu'émergent conjointement un sujet et un objet.

⁷ Un peu comme en psychanalyse où il ne s'agit pas de savoir si le/la patient/e dit la « vérité » des faits, mais de comprendre quelles représentations il/elle met en place. Ou encore, en ethnologie, lorsqu'on demande au groupe étudié de reconstituer sa cosmogonie, sans se demander si la danse rituelle décrite fait, au regard des critères de notre science moderne, effectivement tomber la pluie.

⁸ Le terme de « technologie intellectuelle » est tiré de l'ouvrage

de Jack Goody *La raison graphique*, Éditions de Minuit, Paris, 1979.

EDITORIAL

by Grégory Castéra, Alice
Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez
(translated by David Pickering)

In this editorial, we would like to discuss the importance of method in the context of artistic research, and more specifically how discussing the method of a given research is of a public concern.

Many projects hosted at Les Laboratoires d'Aubervilliers seem to deal with their own way of working or the ways others work. Gangplank¹ brought together technicians, artists and researchers for several days, to share knowledge and tools connected with performing arts techniques. Special Issue #0² was the opportunity for rich exchanges regarding the production of discourse through performance. Franck Leibovici³ leads a survey into artists' forms of life, the exercises, the atmospheres, organizations, etc., which they set up in order to sustain their practices.

A classic research methodology could be described in several steps: one starts with an initial postulate, conducts tests, analyzes the results, and hence proceeds by adjusting between what one sought out to do and what one does. The artistic research projects which we follow at Les Laboratoires d'Aubervilliers do not always seem to rigorously follow these steps. It is always difficult to determine what initiates a research project, for example if the object of a work determines a method of work or if this object is chosen according to methodological principles, if a postulate leads to one or several research processes, if the artist has any idea of what the result may be upon beginning to work, or if s/he doesn't, etc.

An artistic research project is always situated⁴, which is to say it situates itself in a given time duration and directly or indirectly involves different types of collaborations and interactions with a given context. How does one work with this one or that one? How does one work at Les Laboratoires d'Aubervilliers rather than somewhere else? How does one work in Aubervilliers? How can art be inhabited, charged with the socio- and geopolitical urgencies of a context? On the other hand, when the art researcher is included in the object of his/her research, any possibility of objectivity in tackling the process

as an encounter between reactive poles is forsaken. To approach theoretical questions in a practical way comes down to "visiting" the notions, to inhabit them in order to know them and to know our personal relationship with these notions. For example, in the research conducted by Bojana Kunst, time is all at once the object and the condition of her research⁵. Several other projects which evolve at Les Laboratoires d'Aubervilliers are based on a directly theoretical approach. Taking these practices out of the university demands a close-knit exchange between theoretical fundamentals and practical reality. For example, the eipc collective will conduct a workshop in Aubervilliers on the subject of daily practices and tactics pertaining to the concept of heterolinguality.⁶ A situated practice involves mobilizing ideas, actions and (human and non-human) relations, and putting forth a group of practices, exercises, reflexes, and ways of focusing, which modify the context of said situated practice, as well as its actors/tresses, as much as they are modified by it.

In other words, and to extend the ecological metaphor developed by the project (forms of life), a research project constructs, situates itself in, modifies and is modified by a biotope.⁷ It is composed by the implementation of methods and tools in its biotope. The ethic of a research project, for each of its active participants, could focus on circumscribing and maintaining its biotope while keeping an eye on the way in which foreign bodies are implemented. In this sense, the object of any artistic research is also the research itself: how does one determine its stakes, describe its territory, maintain its progression, guarantee its course, or address it publicly? Which activities does this research require?

The research can be the artwork itself. The artwork can also be the activities it brings about, or even its public interfaces – the ways in which it is discussed, books, exhibitions, shows, newsletters, etc. Depending on its biotope, a research project will produce its own modalities of public address. The idea is to make methods of action tangible, and to transmit tools and techniques in order to create different levels of personal and collective action. It is no accident that the conference cycle entitled *How to live together*, which Roland Barthes gave at the Collège de France in 1976 and 1977, seems to be an inextinguishable source of inspiration for contemporary artists. How does one feed other's research, how does one learn from others, teach others, and what settings can play host to these activities? One of the goals of the Les Laboratoires d'Aubervilliers is to make these methods public, because we believe they can help create activities, be they artistic or not.⁸ This is the reason why we encourage the experimentation of structures for the exchange and the production of knowledge, as embodied by Gangplank and TkH collectives, and projects La Semeuse or *illegal_cinema*⁹. These projects perform research and involve different participation modes of their audience.

A research project also aims to create tools for other research projects. Research in art, if it is relevant for this term to designate a whole, could be perceived as the circulation of tools between different biotopes. After all, these epistemological questions are not foreign to the reform of academic research in Europe. The knowledge economy in the realm of "cognitive capitalism" promotes efficiency, innovation and the transmission of research, which led to a tendency for standardization and institutionalization of methodologies being applied to the art world. The current critique of this process¹⁰ condemns the conspicuous complicity between the world of artistic research and the neoliberal economic and political regimes which transform this research into an academic, quantifiable and applicable discipline. Hence our claim that the only suitable framework for research is a tool which can adapt to it. One of the main conditions for allowing the renewal of research, artistic practices and cultural models is to encourage and maintain the construction of methods through situated actions.

¹ Pp. 28-34.

² A souvenir of Special Issue number zero, created by Nicolas Couturier, can be found as a supplement to this issue of the *Journal des Laboratoires*.

³ In pages 58-61, Franck Leibovici and Grégory Castéra continue their interview around forms of life.

⁴ Cf. The notion of situated knowledge in Donna Haraway, *Manifeste cyborg*

et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes, Paris : Exils, 2007.

⁵ Pp. 14-20.

⁶ Pp. 4-8.

⁷ Beyond Franck Leibovici's project (forms of life), the extension of ecology from what is commonly referred to as "nature" onto social constructions and mental processes was notably developed by Félix Guattari in his short publication *Les trois*

écologies (1989), and by Isabelle Stengers through the notion of the ecosystems of practices. This shift exists on another level in the project entitled *La Semeuse* ou le devenir indigène by Marjetica Potrč, RozO architects with Guilain Roussel (pp. 40-44).

⁸ For example the TkH collective (pp. 48-58) operates back and forth between the performance field and social practices.

⁹ Pp. 44-48.

¹⁰ Simon Sheikh, "Talk Value: Cultural Industry and Knowledge Economy", in: Maria Hlavajova, Jill Winder, Binna Choi (eds.): *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2008, 196-7. Tom Holert: "Art in the Knowledge-based Polis", e-flux journal #3, 2009. <http://www.e-flux.com/journal/view/40>. Hito Steyerl, "Aesthetics of Resistance. Artistic Research as Discipline and Conflict", Transversal webjournal, 2010. <http://eipc.net/transversal/0311/steyerl/en>.

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

Le Journal des Laboratoires
Mai-août 2011
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires
Janvier-avril 2011
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires
Septembre-décembre 2010
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires
Akram Zaatar, avril 2010
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires 2009
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires 2008
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires 2007
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires n°5
(2006)
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires n°4
(2005)
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires n°3
(2004)
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires n°2
(2004)
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires n°1
(2003)
Gratuit/Free

À PARAÎTRE

Akram Zaatar, *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé: Avi Mograbi/ Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi*, 2011
Coédité avec / Co-Published With BlackJack éditions, Sternberg Press. Avec le concours de la / With Support From The Kadist Art Foundation

ÉDITIONS/PUBLICATIONS



Expedition - European platform for artistic exchanges, 2008
Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers Publication
Gratuit/Free



Antonia Baehr, *Rire / Laugh / Lachen*, 2008
Coédité avec / Co-Published With : l'Oeil d'Or et Make up productions. Avec le concours du / With Support From The Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication, 22 €

Patrick Bouvet, *Big Bright Baby* (DVD), 2006
Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers Publication. Avec le concours du / With Support From The : DICREAM (CNC-DAP), 30 €



Boris Achour, *Unité*, 2005
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, et l'Espace Paul Ricard, 29 €



Scolí Acosta, *A deep puddle in Paris - Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule*, 2005
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, 20 €



Xavier Boussiron, *Menace de mort et son orchestre* (CD), 2005
Coproduit avec / Co-Published With : Suave et le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 18 €



Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2005
Coédité avec les éditions Xavier Barral / Co-Published With Xavier Barral Publications, 40 €



Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible pour agoranon représentative*, 2004
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard, 10 €



Walid Raad et l'Atlas Group, *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive*, 2004
Coédité avec / Co-Published With : La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung Walther König, 34 €



Pierre Alferi, *Cinépoèmes et films parlants*, (DVD), 2003
Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers / A Laboratoires d'Aubervilliers publication, 30 €



Lincoln Tobier, *Radio Ld'A*, 2003
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers, 25 €



Dominique Petitgand, *Notes, voix, entretiens*, 2002
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA, 18 €



Fabrice Raymond, *Nescafer*, (DVD), 2002
Coédité avec / Co-Published With : l'Institut Français de Stuttgart, 25 €



Majida Khattari, *En Famille*, 2001
Coédité avec / Co-Published With : l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers, 9,30 €



Théâtre Permanent
Ouvrage collectif (réalisé sous la direction d'Yvane Chapuis), 2010
Publié aux éditions Xavier Barral avec le concours de / Published by the Editions Xavier Barral, with support from : les Laboratoires d'Aubervilliers et de la Cie Gwenaël Morin. 25 €

Les éditions
sont disponibles
sur le site internet
leslaboratoires.org

SEPTEMBRE

L'Europe, espace de traduction : la politique de l'hétérolingualité

lundi 12 (20h)

Séance d'*illegal_cinema* programmée par eicpc :
sélection de films réalisés par le collectif de cinéastes
les Engraineurs (Pantin)

mardi 13 (20h)

Les enjeux politiques de la traduction, conférence et discussion
(en anglais) avec Boris Buden, Birgit Mennel
et Stefan Nowotny (eicpc)

samedi 17 (18h)

Concert de l'association Musik À Venir (Pantin) : *Tox*,
projet participatif de prévention des conduites à risques,
où 50 adolescents performant des *battles* (danse et musique)

mardi 20 (20h)

La Semeuse ou le devenir indigène

« Les mardis de *La Semeuse* » : programmation en cours

jeudi 22 (20h)

Enfant. Rouge. Guitare

Performance de Barbara Manzetti,
avec Pascaline Denimal et Renaud Golo

OCTOBRE

samedi 1^{er} (20h)

Nuit Blanche

Idéographie (Noé Soulier), 20h30

No Future et No Past (Pauline Boudry et Renate Lorenz), 20h-22h

du 11 au 15 (16h-21h)

« À suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine

Rencontre avec Bojana Kunst et Danae Theodorou
(sur rendez-vous individuel)

mardi 18 (20h)

La Semeuse ou le devenir indigène

« Les mardis de *La Semeuse* » : programmation en cours

mercredi 19 (20h)

Something You Should Know

Séance exceptionnelle aux Laboratoires d'Aubervilliers
avec Mårten Spångberg

DE SEPTEMBRE À DÉCEMBRE

chaque lundi (20h)

illegal_cinema

Projections et discussions - Programmation ouverte à tous

chaque mercredi (14h-18h)

La Semeuse ou le devenir indigène

Portes ouvertes et ateliers pédagogiques

Les interventions hors les murs sont indiquées à l'intérieur du journal,
dans les pages liées à chaque projet.

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France - Ministère de la culture et de la communication. Les Laboratoires sont membres de Tram réseau art contemporain Paris/Île-de-France.

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association underwritten by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, the Conseil régional d'Île-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France).
Les Laboratoires d'Aubervilliers is a member of the TRAM contemporary art network.

NOVEMBRE

mercredi 2 (20h)

« À suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine

Conversation entre Bojana Kunst et Boyan Manchev

samedi 5 (18h)

Architectures de la décolonisation

Projection dans le cadre d'Hospitalités (TRAM) : *Rêves de ville
et Carnet d'un arpenteur. Les Minguettes, juillet-août 2006*

mardi 15 (20h)

La Semeuse ou le devenir indigène

« Les mardis de *La Semeuse* » : programmation en cours

vendredi 18 (20h)

Version(s)

Présentation de la troisième étape de travail : *Version(s) 3.1*

dimanche 20 (18h-00h)

« À suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine

Conversation entre Bojana Kunst et Ivana Müller

DÉCEMBRE

du 9 au 12 (14h-18h)

« À suivre » : capturer le temps dans la performance contemporaine

Conversation entre Bojana Kunst et Igor Štromajer
(sur rendez-vous individuel)

mardi 20 (20h)

La Semeuse ou le devenir indigène

« Les mardis de *La Semeuse* » : programmation en cours

Bar et restauration sur place
les soirs d'ouverture à partir de 19h30

Entrée gratuite sur réservation à
reservation@leslaboratoires.org
ou au 01 53 56 15 90

