

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 52 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN:1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

JANVIER-AVRIL 2011



Version(s)

Cuqui Jerez & Gilles Gentner _____ p.4

Talk Show

Bettina Atala _____ p.11

(des formes de vie)

Franck Leibovici _____ p.14

Idéographie

Noé Soulier _____ p.16

Architectures de la décolonisation

Marion von Osten _____ p.18

ÉDITION SPÉCIALE

un magazine performé _____ p.24

HOW TO DO THINGS BY THEORY

illegal_cinema
TkH - Walking Theory _____ p.26

Gangplank _____ p.34

Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi

Akram Zaatari _____ p.36

Ma première fois avec un dramaturge

Jennifer Lacey _____ p.42

Clean Room

Juan Dominguez _____ p.46

LES LABORATOIRES 
D'AUBERVILLIERS

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Le Journal des Laboratoires est une publication quadrimestrielle gratuite éditée par/Le 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
 Bureaux ouverts du lundi au vendredi, de 10h à 13h et de 14h à 18h
 info@leslaboratoires.org

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
 Alain Herzog
 Isabelle Launay
 Jean-Pierre Rehm
 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)
 Claire Harsany (administration)
 Jean-François Hennion (comptabilité)
 Pauline Hurel (accueil)
 Mathieu Lericq (stagiaire, coordinateur d'*illegal_cinema*)
 Anne Millet (communication et relations presse)
 Tanguy Nédelec (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:

Bettina Atala
 Virginie Bobin
 Corinne Bopp
 Grégory Castéra
 Alice Chauchat
 Juan Dominguez
 Lou Forster
 Cuqui Jerez
 Jennifer Lacey
 Franck Leibovici
 Mathieu Lericq
 Barbara Manzetti
 Nataša Petrešin-Bachelez
 Marta Popivoda
 Marion von Osten

Traduction et relecture/Translation and Proofreading:

Virginie Bobin
 Clémentine Bobin
 Alice Chauchat
 Aubin Leroy
 David Pickering

Design graphique/Graphic Design:

g.u.i.

Mise en page/Layout:

Anne Millet

Impression/Printing:

Imprimé en 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



En couverture : photos de Cuqui Jerez

SOMMAIRE DÉTAILLÉ

p3 *Des formes de vies publique aux Laboratoires d'Aubervilliers / Forms of Public Life at Les Laboratoires d'Aubervilliers*, Grégory Castéra, Alice Chauchat et Nataša Petrešin-Bachelez

p4 *Version(s)* - Cuqui Jerez et Gilles Gentner

p5 *Interview with Cuqui Jerez / Entretien avec Cuqui Jerez*, Alice Chauchat

p11 *Talk Show* - Bettina Atala

p12 *Statistiques intuitives / Intuitive Statistics*, Bettina Atala

p14 *(des formes de vies)* - Franck Leibovici

p15 *Invitation*, Franck Leibovici

p16 *Idéographie* - Noé Soulier

p17 *Note d'intention*, Noé Soulier*

p18 *Architectures de la décolonisation* - Marion von Osten

p19 *Architecture of Decolonization / Architectures de la décolonisation*, Marion von Osten

p24 Édition Spéciale/Special Issue

p26 *How to Do Things by Theory* - TkH-Walking Theory

p27 *Switching the position of viewer / Transformer la position de spectateur*, Marta Popivoda, Corinne Bopp et Mathieu Lericq (conversation)

p33 *D'un contexte à l'autre*, Virginie Bobin et Mathieu Lericq*

p33 *Programmateurs d'illegal_cinema**

p34 Gangplank aux Laboratoires d'Aubervilliers

p35 *Présentation**

p36 Conversation avec un cinéaste israélien imaginaire: Avi Mograbi / Conversation with an imaginary filmmaker named Avi Mograbi

- Akram Zaatar

p37 *Ways of seeing, telling and sharing / Manières de voir, de raconter et de transmettre*, Nataša Petrešin-Bachelez

p42 Ma première fois avec un dramaturge

- Jennifer Lacey

p43 *Je pensais qu'elle ne se marierait jamais*, Barbara Manzetti*

p44 *Cisambule*, Lou Foster*

p46 Clean Room

- Juan Dominguez

p47 *Portfolio*, Juan Dominguez

p50 2010 : projets artistiques, projets accueillis, partenaires et collaborations, diffusion

p51 Les éditions des Laboratoires

*disponible en anglais sur le site des Laboratoires d'Aubervilliers www.leslaboratoires.org

Archives Janvier-décembre 2010

A *Running Commentaries* - Bojana Cvejčić

B *I Heart Lygia Clark* - Jennifer Lacey, Barbara Manzetti & Audrey Gaisan

Des formes de vie publique aux Laboratoires d'Aubervilliers

Pour cet éditorial, nous reprenons le titre du projet qui sera initié par Franck Leibovici en 2011 (14) pour décrire les différentes manières dont les projets accueillis depuis 2010 développent une vie publique.

Depuis près de dix ans, les Laboratoires d'Aubervilliers sont dédiés à l'accompagnement de recherches artistiques qui peuvent être de toutes disciplines et de durées variables. Parce que l'art est une affaire publique, toute recherche artistique porte aussi sur les moyens de son partage. C'est pourquoi les Laboratoires d'Aubervilliers sont le lieu de production de différentes formes de vie publique comme autant de manières d'apprendre et d'inventer ensemble.

Les audiences se composent selon diverses **temporalités** : invitation, presque une personne à la fois, à venir « témoigner » d'une situation éphémère (B, 24, 11) ; programmation régulière, comme ce pourrait être le cas dans un théâtre ou un cinéma (A, 27, 42, 4, 11) ; morcellement d'une même recherche sur plusieurs rendez-vous réguliers, parfois sur près d'une année (26, 46, 18, 34) ; consultation d'ouvrages et sites publiés (5, 18, 14, 4, 42, 36, 46, 26).

Ces temporalités correspondent à différents **formats** produits au cours des recherches. Beaucoup de projets nécessitent la mise en place de groupes de travail lors de sessions publiques (26, 46, 42, 4, 11, 16, 34) ou par internet (27, 46), ou encore d'enquêtes (11, 18). Certains prennent la forme de performances (46, A, B, 36, 42, 4, 11), de films (26, B), d'ouvrages (36, 14), de conversations téléphoniques (B), de lettres (15), de site de troc (14). Il peut aussi y avoir des programmes de projections (27, 36), des fêtes (B), des expositions (18), des séminaires (26, 18), où l'artiste prend plutôt un rôle de curateur. Souvent, ces projets induisent la constitution d'archives (42, 14, 26, 18). D'autres peuvent être qualifiés de dispositifs discursifs (A), expérimentations sur les manières de produire un discours par la performance qui feront l'objet du magazine performé *Édition Spéciale* (24). Tous ces projets sont rendus publics par le biais d'articles (A, 19, 27, 37), de cartes (16, 26), d'annonces (15, 34, 24), d'interviews (5, 26, 42, B), de portfolios (12, 47, B) et autres interventions (17) sur des supports papiers et internet. L'archive des projets ayant eu lieu aux Laboratoires d'Aubervilliers depuis 2001 sera actualisée début 2011. Elle s'accompagne d'une bibliothèque composée de documentation sur les projets et d'ouvrages de référence, consultables sur place.

Ces formats impliquent des **modes de participation** nécessaires aux processus de recherche. Certains artistes adoptent une ignorance partagée, qui les engage à construire un savoir et des pratiques avec le public (26, 42, 24, 34), voire la fabrication d'une oeuvre (46, 42, 11). D'autres artistes s'effacent et laissent la prise en charge du dispositif par le public (27, 24). Certains projets permettent le développement d'une pratique critique de spectateur/trice, proche de la dramaturgie (46, 11, 42, 4, 16, 24), alors que d'autres s'apparentent plus à des jeux (A, 24) ou à des trocs et autres collections (14). Souvent, ces projets proposent des rendez-vous réguliers qui peuvent induire des habitudes (26, A, 27, 42, 24, 14, 18). Parfois, des spectateurs/trices entretiennent un échange intime avec l'artiste (B), prennent une position de témoin (36, 37), passent du temps avec elle/lui (26, 46, A, B). Au contraire, d'autres projets nécessitent de rassembler une large audience (27, B, 36, 11, 24, 18). Enfin, certains projets se réalisent hors des Laboratoires d'Aubervilliers (26, B, 14, 18).

En soutenant la production de ces formes de vie publique, les Laboratoires d'Aubervilliers se font l'outil d'une recherche plus large sur les formes possibles d'auto-éducation et de pratiques artistiques à une époque traversée par les questions de la production et du partage du savoir.

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

Forms of Public Life at Les Laboratoires d'Aubervilliers

This editorial, whose title we borrowed from a project Franck Leibovici is inaugurating in 2011 (14), describes how various projects hosted since 2010 are developing a public life.

For almost 10 years, Les Laboratoires d'Aubervilliers has been dedicated to supporting artistic research projects in any and all disciplines and for varying lengths of time. Because art is a public affair, all artistic research is necessarily concerned with the means by which art is shared. That is why Les Laboratoires d'Aubervilliers positions itself as a center for the production of forms of public life, as so many ways of learning and creating together.

Public openings fall into several **temporal categories**: invitations to witness an ephemeral situation on a practically individual basis (B, 24, 11); regularly scheduled events, like in theatres or movie theatres (A, 27, 42, 4, 11); research projects that are broken down into several regular events over the course of up to a year (26, 46, 18, 34); local or on-line consultation of works or websites (5, 18, 14, 4, 42, 36, 46, 26).

Each of the many **forms** that may be generated over a period of inquiry has its own temporal identity. Many projects convene workgroups, which may meet in person (26, 46, 42, 4, 11, 16, 34) or over the internet (27, 46) and some even use public opinion surveys (11, 18). Projects may take the form of performances (46, A, B, 36, 42, 4, 11), films (26, B), publications (36, 14), telephone conversations (B), letters (15) or barter (14). The artist may play curator at film series (27, 36), parties (B), exhibitions (18) and seminars (26, 18). Some projects can also lead to the creation of archives (42, 14, 26, 18). Others may be characterized as discursive systems (A) – experiments on producing a discourse through performance. This is the subject, for example, of the performance review Special Issue (24). All of these projects are publicized through articles (A, 19, 27, 37), cards (16, 26), advertising (15, 34, 24), interviews (5, 26, 42, B), portfolios (12, 47, B) and other printed or on-line announcements (17). Les Laboratoires d'Aubervilliers' project archives dating back to 2001 will be updated in early 2011, and will include a library of project documentation and reference works, available for consultation.

Each format infers a **mode of participation** corresponding to a process of research. Some artists adopt a posture of shared ignorance in order to get the public involved in constructing a body of knowledge or set of practices (26, 42, 24, 34), or even in creating the work itself (46, 42, 11). Other artists minimize their role and hand over control of the situation to the public (27, 24). Some projects allow the spectator to develop a critical practice approaching dramaturgy (46, 11, 42, 4, 16, 24), while others more closely resemble games (A, 24), trading posts or collections (14). Regular get-togethers, which may develop a following, are often organized around a project (26, A, 27, 42, 24, 14, 18). Sometimes, some spectators develop a close relationship with the artist (B), serving as second pair of eyes (36, 37) or simply spending time with the artist (26, 46, A, B). Some projects are just the opposite and require a large audience (27, B, 36, 11, 24, 18). Finally, some projects occur outside Les Laboratoires d'Aubervilliers (26, B, 14, 18).

By supporting the production of these forms of public life, Les Laboratoires d'Aubervilliers is helping to spearhead a broader inquiry into potential forms of self-education and artistic practices in a era that is increasingly preoccupied with production and the exchange of knowledge.

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

VER- SION(S)

Cuqui Jerez &
Gilles Gentner

Version(s) 2.1
Mardi 25 janvier 2011, 20h*

Version(s) 2.2
Mercredi 2 février 2011, 20h*

Version(s) 2.3
Novembre 2011
(date précisée ultérieurement sur www.leslaboratoires.org)

* Réservation conseillée au 01 53 56 15 90 ou reservation@leslaboratoires.org
The schedule is available in English on the website www.leslaboratoires.org

Conception et mise en scène :
Cuqui Jerez

Conception et lumière :
Gilles Gentner

Assistants artistiques :
Amaia Urrea, Ismeni Espejel

Dates passées

Jeu. 9 septembre 2010, *Version(s) #1*
Mardi 14 septembre 2010, *Version(s) #2*
Sam. 18 septembre 2010, *Version(s) #3*

Textes et publications

Portfolio par Cuqui Jerez, Journal
des Laboratoires septembre-décembre 2010



Photo : Cuqui Jerez

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 de deux résidences de trois semaines en janvier et en novembre 2011, Cuqui Jerez et Gilles Gentner poursuivront la recherche qu'ils ont amorcée en septembre 2010 aux Laboratoires d'Aubervilliers. Au cours du processus, différentes versions seront présentées au public, en continuité avec les trois présentations qui ont eu lieu en septembre 2010.

Cette recherche aboutira à la création d'un spectacle qui sera présenté fin novembre.

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), *Digase 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 Urrea, 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-Baptist Sastre, Ann Caillère, Louido De Lenqueseing que de danse avec Jérôme Bel, Boris Char-matz, Olga De Soto, Sylvain Pruneneq, 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 Guisepppe 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 two residencies of three weeks, in January and November 2011, Cuqui Jerez and Gilles Gentner will continue the research they began in September 2010 at Les Laboratoires d'Aubervilliers. New versions will be performed before an audience at various stages of the process, picking up where the three September 2010 performances left off.

This gestation period will end with the creation of a show that will be performed in late November.

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), *Digase 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 Urrea, 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 every Gutmann show. He shares his light designer's activities between various projects: theatre projects with Catherine Marnas, Arnaud Churin, Etienne Pommeret, Jean-Baptist Sastre, Ann Caillère, Louido De Lenqueseing; dance projects with Jérôme Bel, Boris Char-matz, Olga De Soto, Sylvain Pruneneq, Tomeo Verges, Cuqui Jerez, Claudia Triozzi, Richard Siegal; fashion with Cartier; installation with Laurent P. Berger, boarder in the villa Medicis in Rome and Tomeo Verges; opera with Guisepppe Frigeni; music with Xavier Boussiron.

Interview with Cuqui Jerez

by Alice Chauchat*

Alice Chauchat During your work in September, you soon made the choice of working with still life scenes rather than action scenes. Which sense of time do you seek to establish by such an accumulation of suspended moments?

Cuqui Jerez The fact of imagining many possible beginnings of a show that starts with a still life scene brings exactly what you say, an accumulation of suspended moments. And for the idea of a beginning this is quite interesting because it helps each time to go back to zero, go back to a new possibility. It is like rewinding each time, playing a game of erasing the previous moments, but of course this is impossible and this is what is interesting, because you experience time in one direction but at the same time you play to experience it in multiple directions and I think this relationship is quite fun.



Photo: Cuqui Jerez

CJ We started trying both possibilities, action and still scenes, but very soon we realised that using a still life situation was more interesting to work in the concept of version linked to the idea of versions of a possible beginning; as a still life situation raises a lot of expectations because somehow you are waiting for something to happen, you are waiting for the action.

CJ Originally the idea was to work just with the light of the stage, so in the beginning we thought of using a stage with nobody, just props. Then we didn't like it so much as we wanted to work with expectations, and the fact of not having anybody on stage was not going too far in

* This interview was realised via email; we chose to leave it as it was written

that direction. So we tried with action scenes, but then we realised that as soon as there is some action on stage you follow it and you don't watch so much the rest, and I am very interested in how the space changes. So then we tried with still life actions and in a way it worked quite well, because it creates a lot of expectations and at the same time you are able to perceive the changes and variations on each version.

AC During your work in September, you soon made the choice of working with still life scenes rather than action scenes. Yet these scenes create suspense. How do you consider "action" in your work? Where does it take place?

CJ That is an interesting question because it is a kind of dilemma I have now. I love to work with action on stage, especially when we perform the pieces, so I still don't understand it so well. That's an interesting question because it is a kind of dilemma I have now. In a way it feels strange to me not to have action on stage, I still don't understand it so well. But for the concept it works quite well as we are working on the idea of imagining many possible beginnings of a show, so that the fact of having a still life scene creates a big expectation and as a spectator you wonder what will happen after that situation. But even if the concept is very interesting, there is something about it that feels weird even if the action is somehow in the two people that are imagining how the show will start but not on stage. Anyway in the last days of the residency in September we started to try a different direction of the work where there is action on stage exactly because it feels quite weird to have the audio recorded and no action on stage, so somehow it feels more like a movie rather than a live situation, and there is something too static about it for the moment. I am not so sure if it would be very fun to perform after a while... That is why I would like to think more about it.

CJ Suspense was something that appeared very soon as a tool that allowed us to create many beginnings.



Photo: Cuqui Jerez

CJ Suspense was an interesting discovery in the process, because it allows us to think a lot about what expectation means.

CJ The fact of using a scene with a dead body is very interesting to work on suspense, because we have all these references of cinema but also because as a spectator you wonder what happened before, how did this person die etc...

CJ The fact of having a dead body on stage allows us to play a lot with the suspense of the crime scene and to think of many different versions of how this person was killed or how did he die and put him in very different scenarios. It works more on a narrative level.

AC During your work in September, you soon made the choice of working with still life scenes rather than action scenes. Following your interest for versions, how much can a still life vary?

CJ When we watched still life scenes we realised that the perception of the space, objects, light, colours, textures was more interesting because we realised that as soon as there is some action on stage you follow it and you don't watch so much the rest.

CJ We started trying both possibilities, but still life scenes allow us to work more with other elements of theatre like the lights, objects, textures and colour, which is one of the goals of this project. I think still life can vary in infinite ways and on many levels like aesthetic, formal, narrative, semiotic, spatial... But for us it is not a matter of finding infinite possibilities; it is more about showing the process of choosing.

AC Following your interest for versions, how much can the exact same scene vary in a spectator's mind?

CJ I love little variations and how these changes create a completely different reality, like the game of finding the seven differences. What I am interested in is the gap between an image and the version of it. The jump created from the reference stored in your memory to the new one.

CJ I love little variations and how these changes create a completely different reality, like the game of finding the eight differences. What I am interested in is the gap between an image and the version of it. The jump created from the reference stored in your memory to the new one.

CJ I like very much small variations and how these changes create completely different realities (~~like the game of finding the differences~~). What I am looking for is the gap between an image and a version of it. To observe how the reference stored in your memory jumps to the new one.

CJ I LIKE VERY MUCH SMALL VARIATIONS AND HOW THESE CHANGES CREATE COMPLETELY DIFFERENT REALITIES (LIKE THE GAME OF FINDING THE DIFFERENCES) WHAT I AM LOOKING FOR IS THE GAP BETWEEN AN IMAGE AND A VERSION OF IT. TO OBSERVE HOW THE REFERENCE STORED IN YOUR MEMORY JUMPS TO THE NEW ONE.

CJ I like very much small variations and how these changes create completely different realities (like the game of finding the differences). What I am looking for is the gap between an image and a version of it. To observe how the reference stored in your memory jumps to the new one.

AC Images occur in two "spaces" in this work: in the audience's imagination and on stage. There is an unavoidable difference between these two media, yet you also make variations in the way a spoken image is transferred into a staged image. Can you explain some of these variations?

CJ I think what is interesting about announcing something and then show it is to observe what the variation in the announcement produces in your imagination, how much information you give and what kind of information, how complete or incomplete or subjective or whatever it is and what does this create in your projection of the image.

Anyway I think in this transfer there will always be a change, even if we give a lot of details of what will be the image produced, the audience will always create or project their own image before actually seeing the one that will be produced on stage, so yes there is one more gap there. If I tell you that I will show you a red car, then you will imagine first your own red car and after you will actually see the red car I want to show you, but even if I explain extremely detailed how this car is I think it will always be a different car from the one you imagined, probably similar but different. This is an interesting question especially when you work in collaboration with others (in this case the two people talking, us). Even if you are talking about the same thing one will have a different projection on an image and in fact this is what we do; one of us proposes a possible beginning and the other says that he/she imagined it differently, so what we do is to show the two possibilities. But at the same time the audience has a different projection of the description of the image.

CJ I would say that the images occur in three spaces: in our imagination (the two people talking and imagining different beginnings), in the audience's imagination and finally on stage.

AC Are you interested in constructing a narrative throughout the piece? How do versions build a story?

CJ We still don't know if we want to construct a narrative or not. Or how narrative the narrative should be. For now we are staying every time in the same moment, the very beginning. We are dealing with choices, to show many possible choices for one single scene, the starting scene. The accumulation of possibilities (or possible choices) creates a kind of narrative but we still don't know how far this can or should go. Sometimes we make a little step forward and we decide something, we decide that something will stay for sure in the hypothetical piece we are imagining and when this choice is in connection to the next one it creates a narrative. But we still have to research a lot on that, we need to understand it better.

CJ I am not sure if I am so interested in creating a story through the versions, or at least I don't know what this story could be. On the other hand it think there is a story created between the people imagining the scene. So in a way I think the level of the two people imagining the scene is more narrative than what is happening on stage.

CJ I think the narrative aspect of the versions is a matter of accumulation, it is the fact that you see one possibility after another and this creates a narrative through time, not necessarily a narrative very "narrative" but a narrative anyway.

AC I think different narratives develop in the piece: the story of the speakers, the story of the scene, the story of the translation from a described scene to a performed scene are three of those. Do you consider the game the audience plays in connecting these layers as another narrative? If yes, how do you write it?

CJ Somehow yes, but I see it as the text that the audience produces. So I guess this is the text that the audience writes, not me.

CJ Yes, but I think I am not the one writing this text, I think it's the reading of the audience that produces a text, so the audience is writing this text not us. But like in every piece, I think. There is always this text that each member of the audience is writing through their own reading.

CJ Yes. I think that is where the audience has his/her space, so it is a text but that is not my space it is the space for the audience to navigate through these narratives and connect things the way they want. So I think it is a space about an experience that creates the writing, not the other way around.

CJ Yes, I think this narrative is something created by the audience. Of course through feedback we understand it better what this narrative is, and we can direct it more in one direction or another, but I think it is important to leave this space for the audience, so they can produce it the way they want.

CJ Yes and no. I think this is something that the audience can read or not. I think it is very personal and subjective on how you read the work and what kind of connections you make between these layers.

Entretien avec Cuqui Jerez

par Alice Chauchat

Alice Chauchat Pendant votre résidence en septembre dernier, vous avez rapidement choisi de travailler avec des scènes de nature morte plutôt que des scènes d'action. Quelle perception du temps désirez-vous créer avec une telle accumulation de moments suspendus ?

Cuqui Jerez Le fait d'imaginer de nombreux débuts possibles pour un spectacle qui ouvrirait sur une scène de nature morte produit exactement ce que tu décris : une accumulation de moments suspendus. Et ceci est très intéressant pour l'idée d'un début, parce que ça aide à reprendre à zéro, à revenir à une nouvelle possibilité à chaque fois. C'est comme si on rembobinait, comme si on jouait à effacer les moments précédents. Bien sûr, c'est impossible et cette impossibilité est intéressante parce qu'elle permet de ressentir le temps qui passe dans une direction tout en jouant à ressentir un temps multi-directionnel, et je trouve cette relation très amusante.

CJ Nous avons d'abord essayé les deux possibilités (scènes d'action et natures mortes), mais la situation de nature morte nous a rapidement semblé plus intéressante pour travailler le concept de version, dans l'idée des versions d'un début possible. Une situation de nature morte crée beaucoup d'attentes parce qu'on attend que quelque chose se passe, on attend l'action.

CJ Notre première idée était de ne travailler qu'avec la lumière sur scène, en utilisant le plateau sans personne, avec uniquement des accessoires. Mais ça ne nous a pas tellement convaincu, parce que nous voulions travailler avec les attentes, et le fait qu'il n'y ait personne sur le plateau n'allait pas assez loin dans cette direction. Alors nous avons essayé avec des scènes d'action, mais nous nous sommes rendu compte que dès qu'il y a de l'action sur scène, on la suit et on ne regarde plus tellement le reste, alors que je suis très intéressée par la manière dont l'espace se transforme. Alors on a essayé avec des actions en nature morte, et dans un sens ça a très bien marché, parce que cela produit beaucoup d'attentes et qu'en même temps on est capable de percevoir beaucoup de changements et variations dans chaque version.

AC Pendant votre résidence en septembre dernier, vous avez rapidement choisi de travailler avec des scènes de nature morte plutôt que des scènes d'action. Cependant, ces scènes créent du suspens. Comment considérez-vous « l'action » dans votre travail ? Où se passe-t-elle ?

CJ C'est une question intéressante parce qu'elle touche un dilemme que j'ai en ce moment. Dans un sens, je trouve étrange de ne pas avoir d'action sur le plateau, c'est quelque chose que je ne comprends pas encore très bien. Mais ça marche bien ; comme nous travaillons à imaginer de nombreux débuts possibles pour un spectacle, la scène de nature morte crée de fortes attentes et le spectateur se demande ce qui arrivera ensuite. Mais bien que ce soit très intéressant pour le concept, quelque chose me semble encore étrange là-dedans, même si l'action se situe plutôt entre les deux personnes en train d'imaginer comment le spectacle commencera, qui ne sont pas sur scène. Dans les derniers jours de notre résidence en septembre, nous avons commencé à tester une nouvelle direction de travail avec de l'action sur le

plateau justement parce que ça nous semblait bizarre, cette situation avec le son enregistré et aucune action sur le plateau, elle nous évoque un film plutôt qu'une situation en temps réel et on trouve ça trop statique pour l'instant. Je ne suis pas si sûre que ce serait très amusant à jouer, au bout d'un moment... C'est pourquoi je voudrais y réfléchir un peu plus.

CJ Le suspens est apparu très tôt comme un outil qui nous permettait de créer de nombreux débuts.

CJ Le suspens était une découverte intéressante dans le processus, parce qu'il nous permet de beaucoup réfléchir à ce que signifie le terme d'attente.

CJ Le fait d'utiliser une scène avec un cadavre est très intéressant pour travailler avec le suspens, parce que nous avons toutes ces références au cinéma mais aussi parce qu'en tant que spectateur, on se demande ce qui s'est passé, comment cette personne est morte, etc...

CJ Le fait de mettre en scène un cadavre nous a permis de beaucoup jouer avec le suspens de la scène de crime, et de penser à de nombreuses différentes versions de la manière dont cette personne a pu être tuée, ou comment elle est morte, et de la placer dans des scénarios très variés. Ça fonctionne plus sur un plan narratif.

AC Pendant votre résidence en septembre dernier, vous avez rapidement choisi de travailler avec des scènes de nature morte plutôt que des scènes d'action. Vous vous intéressez aux versions ; à quel point une nature morte peut-elle varier ?



Photo : Cuqui Jerez

CJ Quand nous avons regardé des scènes de nature morte, nous nous sommes rendu compte que la perception de l'espace, des objets, de la lumière, des couleurs et des textures était plus intéressante parce que dès qu'il y a de l'action sur le plateau, on la suit et on ne regarde plus tellement le reste.

CJ Nous avons d'abord testé les deux possibilités, mais les scènes de nature morte nous permettent plus de travailler avec d'autres éléments du théâtre tels que la lumière, les objets, les textures et la couleur, ce qui est un des buts de ce projet. Je pense qu'une nature morte peut varier d'une infinité de manières et sur beaucoup de plans comme les plans esthétique, formel, narratif, sémiotique, spatial... Mais pour nous, il ne s'agit pas tant de trouver une infinité de possibilités que de montrer le choix en tant que processus.

AC Vous vous intéressez aux versions ; à quel point la même scène peut-elle varier dans l'esprit d'un spectateur ?

CJ J'adore les petites variations et la façon dont ces changements peuvent créer une réalité complètement différente, comme dans le jeu des

sept différences. Ce qui m'intéresse, c'est le décalage entre une image et sa version. Le passage entre la référence qu'on a gardé en mémoire et cette nouvelle image.

CJ J'adore les petites variations et la façon dont ces changements peuvent créer une réalité complètement différente, comme dans le jeu des huit différences. Ce qui m'intéresse, c'est le décalage entre une image et sa version. Le passage entre la référence qu'on a gardé en mémoire et cette nouvelle image.

CJ J'aime beaucoup les petites variations et la façon dont ces changements peuvent créer une réalité complètement différente (comme dans le jeu des différences). Ce que je cherche, c'est le décalage entre une image et sa version. Pour observer comment la référence qu'on a gardé en mémoire passe à cette nouvelle image.

CJ J'AIME BEAUCOUP LES PETITES VARIATIONS ET LA FAÇON DONT CES CHANGEMENTS PEUVENT CRÉER UNE RÉALITÉ COMPLÈTEMENT DIFFÉRENTE (COMME DANS LE JEU DES DIFFÉRENCES). CE QUE JE CHERCHE, C'EST LE DÉCALAGE ENTRE UNE IMAGE ET SA VERSION. POUR OBSERVER COMMENT LA RÉFÉRENCE QU'ON A GARDÉ EN MÉMOIRE PASSE À CETTE NOUVELLE IMAGE.

CJ J'aime beaucoup les petites variations et la façon dont ces changements peuvent créer une réalité complètement différente (comme dans le jeu des différences). Ce que je cherche, c'est le décalage entre une image et sa version. Pour observer comment la référence qu'on a gardé en mémoire passe à cette nouvelle image.

AC Avec ce travail, les images se produisent dans deux « espaces » différents : dans l'imagination du spectateur et sur le plateau. Il y a une différence inévitable entre ces deux médias, mais vous variez aussi la manière dont une image racontée devient une image mise en scène. Peux-tu expliquer quelques-unes de ces variations ?

CJ Ce que je trouve intéressant dans le fait d'annoncer quelque chose avant de le montrer, c'est d'observer ce que la variation dans l'annonce produit sur l'imaginaire, combien d'informations on donne et de quelle sorte, si elles sont plutôt complètes ou incomplètes, subjectives ou je ne sais quoi d'autre, et ce que ça fait à notre projection de l'image. Mais je pense qu'il y aura toujours du changement dans ce transfert, même si nous donnons beaucoup de détails sur l'image qui sera montrée, les spectateurs créeront ou projeteront toujours leur propre image avant de voir celle qui sera produite sur scène, alors il y a encore un écart de plus, là. Si je te dis que je vais te montrer une voiture rouge, tu vas d'abord imaginer ta propre voiture rouge et ensuite tu verras effectivement la voiture rouge que je veux te montrer, mais même si j'explique de façon extrêmement détaillée comment est cette voiture je pense qu'elle sera toujours différente de celle que tu auras imaginée, sans doute similaire, mais différente.

CJ C'est une question intéressante, surtout quand on travaille en collaboration avec d'autres personnes (dans ce cas, c'est nous, les deux personnes qui parlent). Même si on parle de la même chose, chacun projettera une image différente, et c'est exactement ce que nous faisons; l'un de nous propose un début possible et l'autre dit qu'il ou elle l'avait imaginé différemment, et alors nous montrons les deux possibilités. Mais en même temps, les spectateurs ont une autre projection de l'image décrite.

CJ À mon avis les images se produisent dans trois espaces : dans notre imagination (l'imagination des deux personnes qui parlent et imaginent différents début), dans l'imagination du public et enfin sur le plateau.

AC Êtes-vous intéressés par la construction d'une narration au fil du spectacle ? Comment les versions construisent-elles une histoire ?

CJ Nous ne savons toujours pas si nous voulons construire une narration ou pas. Ou à quel point la narration devrait être narrative. Pour l'instant

nous restons à chaque fois dans le même moment, au tout début. Nous travaillons sur les choix, pour montrer de nombreux choix différents d'une unique scène, la première scène. L'accumulation de possibilités (ou de choix possibles) crée une sorte de narration, mais nous ne savons pas encore jusqu'où ça peut ou doit aller. Parfois, nous faisons un petit pas en avant et nous décidons de quelque chose, nous décidons que quelque chose restera dans la pièce hypothétique que nous imaginons, et quand ce choix est lié au suivant cela crée une narration. Mais nous avons encore besoin de chercher beaucoup là-dessus, pour mieux le comprendre.

CJ Je ne suis pas sûre d'être tellement intéressée par la création d'une histoire à travers les versions, ou du moins je ne sais pas ce que cette histoire pourrait être. D'un autre côté, je pense qu'une histoire se crée entre les gens qui imaginent la scène. Alors dans un sens je pense que le plan des deux personnes qui imaginent la scène est plus narratif que ce qui se passe sur le plateau.

CJ Je pense que l'aspect narratif des versions est une question d'accumulation, c'est le fait de voir une possibilité après l'autre qui crée une narration avec le temps, pas nécessairement une narration très "narrative", mais une narration quand même.

AC Je pense que différentes narrations se développent dans la pièce : l'histoire de ceux qui parlent, l'histoire de la scène, l'histoire de la transposition d'une scène décrite à une scène présentée en sont trois. Est-ce que vous considérez le jeu que joue le public, en connectant ces trois plans, comme un autre fil narratif ? Si oui, peux-tu le décrire ?

CJ Dans un sens, oui, mais je le vois comme le texte que le public produit. Alors je pense que ceci est le texte écrit par le public, pas par moi.

CJ Oui, mais je pense que ce n'est pas moi qui écris ce texte, que c'est la lecture du public qui produit un texte, de sorte que le public écrit ce texte, pas nous. Il y a toujours ce texte que chaque spectateur écrit par sa propre lecture.

CJ Oui. Je pense que c'est là que le public a son espace, c'est donc un texte, mais ce n'est pas mon espace, c'est l'espace dans lequel le public navigue à travers ces narrations différentes en liant les choses comme il veut. Je pense que c'est l'espace d'une expérience qui crée l'écriture, pas l'inverse.

CJ Oui, je pense que cette narration est créée par le public. Bien sûr, avec les retours du public nous comprenons mieux ce que cette narration peut être, et nous pouvons l'orienter dans une direction ou une autre, mais je trouve important de laisser cet espace aux spectateurs pour qu'ils puissent la produire comme ils veulent.

CJ Oui et non. Je pense que c'est quelque chose que le public peut lire ou pas. Je pense que c'est très personnel et subjectif, la manière dont on lit le travail, et le genre de connexions qu'on peut faire entre ces plans.

TALK SHOW

Bettina Atala

Avec *Talk Show*, Bettina Atala souhaite recréer sur scène les conditions d'un *talk show*, format de débat télévisé iconique des chaînes américaines. Lors de cette interview publique et en direct avec un seul et unique « spécimen » de citoyen/ne américain/e, elle adopte une position volontairement naïve pour questionner la part de réalité cachée derrière les fictions hollywoodiennes et les clichés de la culture américaine. Le spectacle inclura des numéros de *stand-up comedy*, des publicités pour des commerçants et artistes locaux, et d'autres types d'intervention typique des *talk shows* américains. Un « public test » sera également constitué, échantillon représentatif de la population (environ 20 personnes par séance) qui modifiera la dramaturgie du projet en répondant à un questionnaire détaillé sur le contenu du *talk show*. Plusieurs de ces « consultations » ponctueront le processus de création.

« Je m'appelle Bettina Atala et je suis née à Saintes en 1977. J'ai pris un grand plaisir à aller à l'école primaire, au collège puis au lycée. J'ai pratiqué des activités variées comme l'escalade, le kayak ou le théâtre à la MJC de Caen. Souvent j'allais au cinéma, la plupart du temps au Lux qui était près de chez moi. J'ai eu mon bac du premier coup en 1995. A cette époque je suis partie à Paris pour m'inscrire à l'Université. J'ai passé du temps dans les bars, les expositions et les bibliothèques. J'ai raté par deux fois le concours d'entrée d'une école de cinéma à Bruxelles. Je suis alors plongée au restaurant universitaire puis factrice dans le 11ème arrondissement. Au début du siècle j'obtiens une licence en cinéma. Peu de temps après je rencontre Grand Magasin (Pascale Murtin, François Hifflier). Nous obtenons une bourse pour aller

au Japon, j'emprunte donc un avion de la compagnie Japon Airlines afin de me rendre à la Villa Kujoyama à Kyoto. Nous y tournons quelques films et empruntons frénétiquement les transports en communs. De retour en France nous fabriquons ensemble cinq spectacles : *Voyez-vous ce que je vois ?*, *0 tâche(s) sur 1 ont été effectuée(s) correctement*, *Panorama commenté*, *5ème forum international du cinéma d'entreprise*, *Les déplacements du problème*, que nous montrons dans des lieux et festivals du monde entier. À 30 ans je décide de réaliser un film : *Saison 1 épisode 2*, qui est projeté en ma présence au centre Georges Pompidou, et dans d'autres lieux en France, en Europe, et à New York. À ce jour, je n'ai toujours pas le permis de conduire. »

<http://www.34567films.com>

Talk Show : présentation

Samedi 14 mai 2011 au MAC/VAL (94)

Séances test (voir appel ci-dessous)

Mai – juin 2011

Talk Show : tournée

Automne 2011

(dates précisées ultérieurement sur www.leslaboratoires.org)

The schedule is available in English on the website www.leslaboratoires.org

Recherchons spectateurs-tests pour assister aux répétitions d'un *talk-show* sur l'Amérique ! Si vous vous reconnaissez dans les statistiques ci-dessous, veuillez contacter Virginie Bobin : v.bobin@leslaboratoires.org ou 01 53 56 15 94. Dates: mai-juin 2011



- homme/femme de 16 à 25 (tous horizons)
- homme/femme de 25 à 50 ans (tous horizons)
- homme/femme de 25 à 50 ans (art, enseignement, recherche)
- homme/femme de 50 à 80 ans (tous horizons)
- homme/femme de 50 à 80 ans (art, enseignement, recherche)

In Talk Show, Bettina Atala tries her hand at interviewing a guest in public to find out how much truth there is behind Hollywood's fictions. Her inquiry will take place live on stage. She has chosen a single, solitary specimen of American citizen to confront her representations of the country with lived experience. The show will include stand-up comedy routines, publicity by local artists and businesses, and other guest appearances typical of American-style talk shows. Producing the show will necessitate the use of a "test audience", a cross-section of the general population (about 20 people in each session) whose answers to a detailed questionnaire on the show's contents will modify the project's dramaturgy. Several of these "consultations" will punctuate the creative process.

"My name is Bettina Atala, and I was born in Saintes, France in 1977. I very much enjoyed going to elementary school, to junior high, and then to high school. I practised a variety of activities, such as rock climbing, kayaking, or acting at the youth center in Caen. I would often go to the cinema, mostly to the Lux, which was close to my house. I passed my final high school exam (the Baccalauréat) on my first try in 1995. It is around this time that I left for Paris to register at the university. I spent my time in bars, exhibitions, and in libraries. I failed the entrance exam to a film school in Brussels twice. I then became a dishwasher in the university restaurant, then later a letter carrier in Paris' 11th arrondissement. At the beginning of the century, I got a B.A. in Cinema. Not long afterwards, I met Grand Magasin (Pascale Murtin, François Hifflier). We

received a grant to go to Japan, so I took a plane owned by the company Japan Airlines in order to reach the Villa Kujoyama in Kyoto. There, we shot several films and frenetically used public transportation. Once back in France, we created 5 shows together: *Can You See What I See?*, *0 Out Of 1 Task(s) Have Been Performed Correctly*, *View With Commentary*, *5th International Forum Of Corporate Cinema* and *The Resurfacing Problem*, which we showed in many venues and festivals all over the world. At age 30, I decided to direct the film *Season 1 episode 2* which was projected in my presence in many French and European venues and festivals and also in New York. To this day, I still do not have my driver's license."

<http://www.34567films.com>

Les bus scolaires sont-ils jaunes aux Etats-Unis ?

Oui.

À New York, y a-t-il des gens habillés en rouge et bleu qui volent dans le ciel ?

Non.

Habitez-vous dans un immeuble muni d'un *fire escape* ?

Oui.

Est-ce que tous les immeubles ont un *fire escape* à New York ?
Probablement pas, mais c'est tout de même chose commune, particulièrement à Manhattan.

À Manhattan, combien d'immeubles sont munis d'un *fire escape* ? Pouvez-vous me donner une estimation ?

Quatre sur cinq ?

Oui c'est ça, je dirais 80%, ça semble exact, car les très grands immeubles n'en ont pas.

Avez-vous déjà emprunté un *fire escape* pour fuir quelque chose, ou quelqu'un ?

Non, jamais.

Avez-vous déjà emprunté un *fire escape* pour poursuivre quelque chose ou quelqu'un ?

Non.

Passez-vous du temps dans les centres commerciaux ?

Non, mais les gens font ça oui. Dans les centres commerciaux, il y a généralement un cinéma, une salle de jeux, des restaurants, on peut essayer des vêtements et acheter des choses. Donc, oui, les gens passent du temps dans les centres commerciaux.

Combien de cartes de crédit possédez-vous ?

Une.

Et votre mère ?

Je ne suis pas sûre, beaucoup je crois.

En gros ?

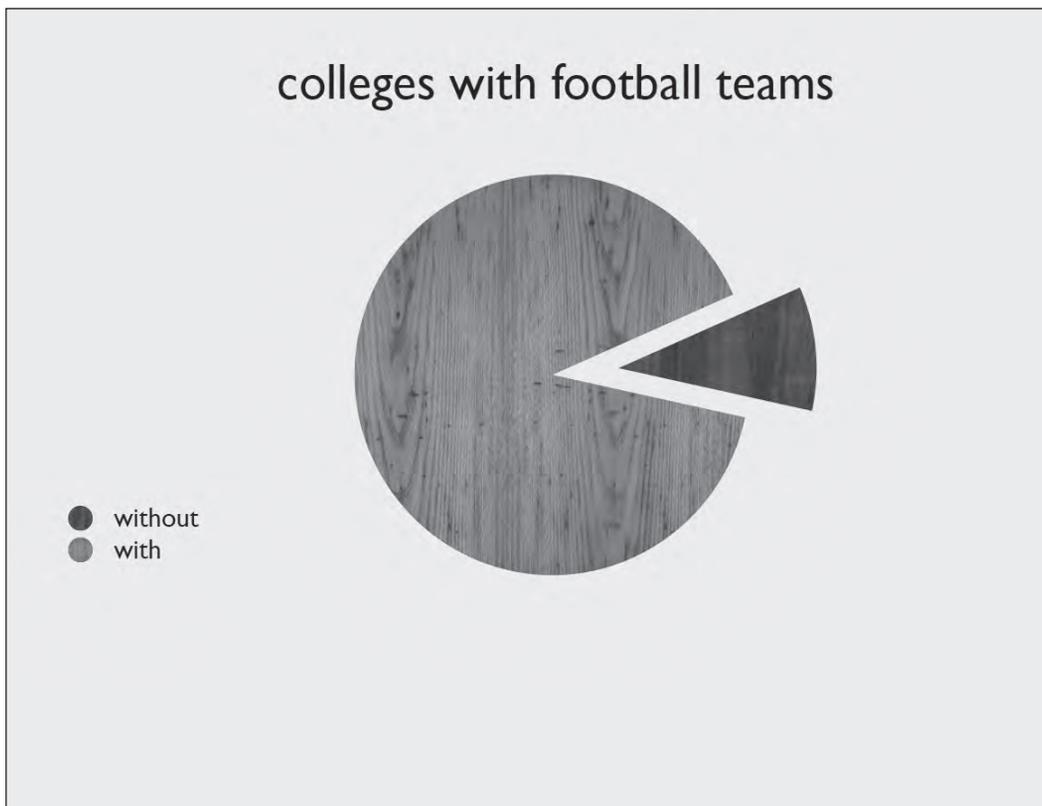
Huit.

Elle passe du temps dans les centres commerciaux ?

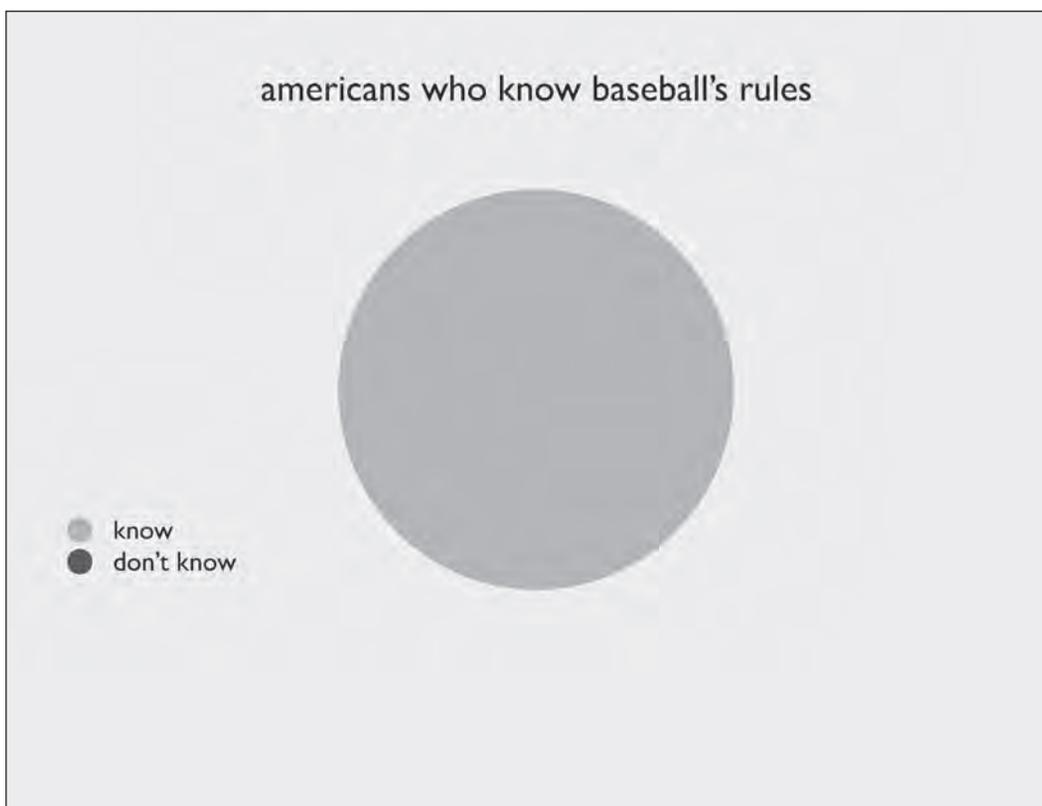
Oui elle adore les centres commerciaux.

Statistiques intuitives

par Bettina Atala



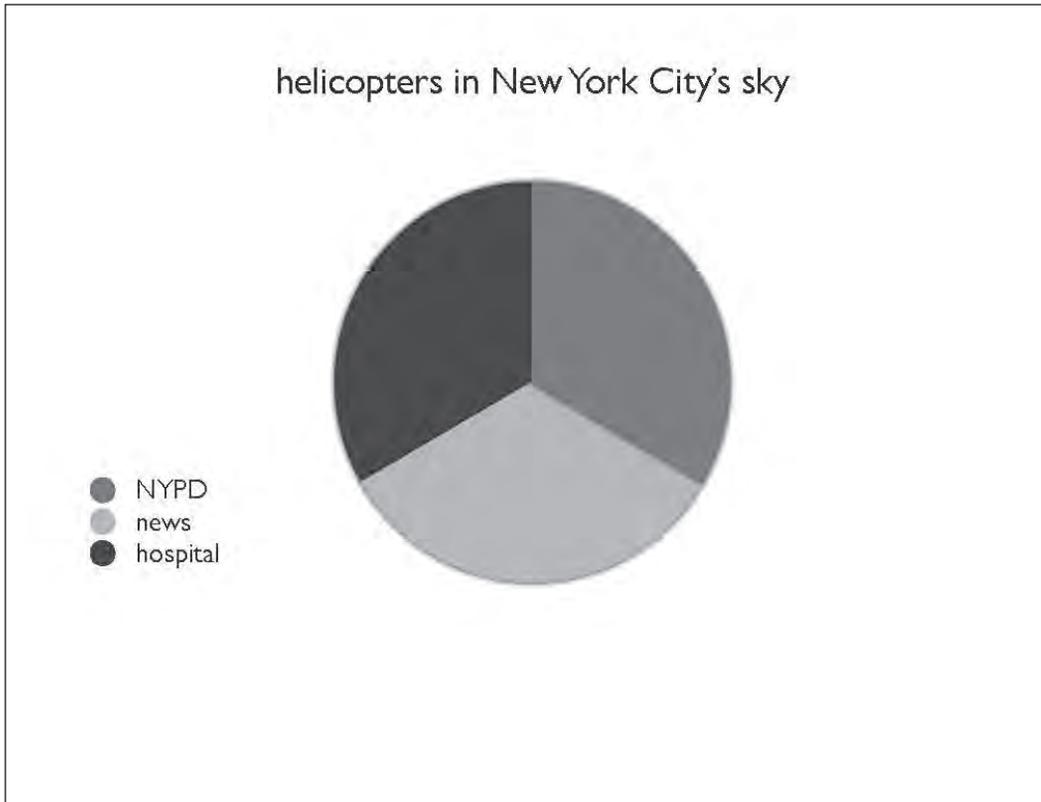
Universités ayant une équipe de football. Sans. Avec.



Américains connaissant les règles du baseball. Connaissant. Ne connaissant pas.

Intuitive Statistics

by Bettina Atala



Les hélicoptères dans le ciel de New York. New York Police Department. Infos. Hôpital.

Are school buses yellow in the United States?
Yes.

In NYC, are there people dressed in red and blue who fly in the sky?
No.

Do you live in a building with a fire escape?
Yes.

Do all buildings have fire escapes in NYC?
I guess not but it's really common, especially in Manhattan.

In Manhattan how many buildings have a fire escape? Can you give an estimation?
Four out of five?
Yes that's what I would say 80%, it sounds right, because the really big buildings don't have any.

Did you ever use the fire escape to escape from something or someone?
No, never.

Have you used a fire escape to run after someone?
No.

Do you hang out at the mall?
I don't but some people do, at the mall there's a theatre, an arcade, a food court, and you can try on clothes, buy stuff. So yes people spend time there.

How many credit cards have you got?
One.

What about your mother?
I'm not sure . She has a lot, I think.

Roughly?
Eight.

Does she spend time at the mall?
Yes, she loves the mall.



Escaliers de secours dans les immeubles. Sans. Avec

(DES FORMES DE VIE)

Franck Leibovici

- on ecology of our everyday practices -

Cher / Chère _____

Nous commençons aujourd'hui une forme d'enquête un peu particulière sur les « formes de vie » et les « collections de pratiques ». Le point de départ est la lettre qui est jointe à ce mot. Elle fonctionnera comme le véhicule de cette enquête.

L'idée de ce projet est née il y a deux ans de *discussions paresseuses* entre Franck Leibovici et Christine Macel. La paresse a fait son chemin. Les Laboratoires d'Aubervilliers ont invité Franck Leibovici à développer, durant l'année 2011-2012, cette investigation collective sur l'écologie des pratiques artistiques

L'enjeu de ce projet nous semble très important car il tente de produire d'autres images du processus de création, de rendre visible une écologie de l'œuvre généralement négligée dans l'appréhension du travail d'un artiste. Nous serions donc très heureux de vous savoir parmi les contributeurs à cette enquête. Vous pouvez, pour cela, user du dessin, de la photo, du film, du texte, du son, peu importe le médium. Les croquis, plans, protocoles, partitions, textes, œuvres sont tout autant bienvenus.

Envoyez tout document soit sous la forme électronique à : formesdevie@leslaboratoires.org, soit par courrier postal à : Virginie Bobin, les Laboratoires d'Aubervilliers, 41 rue Lécuyer, 93300 Aubervilliers. Pour tout format plus imposant ou nécessitant un transport particulier, contactez préalablement : formesdevie@leslaboratoires.org / 01 53 56 15 94. Les envois seront réceptionnés jusqu'en mars 2011. En 2012, les résultats de l'enquête seront rendus publics.

Enfin, si vous pensez qu'un ou des artistes de votre connaissance pourraient enrichir cette enquête, n'hésitez pas à leur transférer ce mot ou à nous communiquer leurs coordonnées pour que nous puissions les contacter : la diversité des réponses renouvellera la compréhension de ce qu'est une œuvre.

Dans l'impatience de votre réponse,

Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Claire Harsany, Franck Leibovici, Anne Millet, Nataša Petrešin-Bachelez

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 *sciences studies* ou de l'analyse conversationnelle, ne relèvent toutefois en rien du « spec-

tacle vivant ». Différentes séquences du *mini-opéra pour non-musiciens* ont été présentées à Paris, Berlin, Oslo, Copenhague. (*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>

- on ecology of our everyday practices -

Dear _____

We are writing to inform you of an unusual survey we are launching about "forms of life" and "collections of practices." The attached letter is the first step toward getting the message out. It will act as a vehicle for this inquiry.

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 2011-2012 year.

We think something important is at stake in this project. 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. That is why we would be delighted to count you among the contributors to this project. You may use drawing, photo, film, text or sound in your response. The medium is not important. Sketches, blueprints, protocols, scores, texts, and other works are all welcome.

Please send your documents, either in electronic form to: formesdevie@leslaboratoires.org. Or by snail mail to: Virginie Bobin, les Laboratoires d'Aubervilliers, 41 rue Lécuyer, 93300 Aubervilliers, France. For any large format or other submission needing special transportation, please contact us beforehand at: formesdevie@leslaboratoires.org / +331 53 56 15 94. Submissions will be collected until February 2011. In 2012, the results of the survey will be made public.

Finally, if you know of an artist or artists in your circle who you feel could make a contribution to this inquiry, feel free to forward them this note or send us their contact information so that we can get in touch with them directly: the more diverse the responses, the better our understanding of what an artwork is.

We eagerly await your responses.

Best regards,

Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Claire Harsany, Franck Leibovici, Anne Millet, Nataša Petrešin-Bachelez

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 systems of notation stemming from experimental music or dance, science

studies, or conversation analysis, are not related, however, to any form of "live show". Sequences of the mini-opera for non-musicians have been performed in Paris, Berlin, Oslo, Copenhagen. (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>

(des formes de vie)

face à une œuvre d'art, je me demande souvent quelle forme de vie se trouve derrière. c'est-à-dire, quelle forme de vie son auteur a mis en place pour que la production d'une telle pièce soit rendue possible. je me demande aussi, inversement, quelle forme de vie découle de l'œuvre qui est devant mes yeux. par exemple, si elle semble avoir demandé une grosse production, je me dis qu'elle a nécessité de l'argent et des assistants, il a peut-être fallu même faire appel à des entreprises extérieures. je vois alors l'auteur à la tête d'une petite entreprise avec ses coûts, ses contraintes économiques, ses échelles de travail, son emploi du temps modelé par toutes ces choses – travaille-t-il quotidiennement ou uniquement à la commande, lorsque la pièce est financée, lorsqu'il connaît l'espace qui le recevra? quand je vois un dessin, à l'inverse, je me demande si l'artiste dessine tous les jours. pour cela, il n'a besoin de rien, si ce n'est d'une feuille et d'un crayon. ce sont des technologies efficaces, légères, mais qui, elles aussi, déterminent une forme de travail particulière, une économie, un type d'espace d'exposition qui leur est propre. évidemment, telle pratique n'est pas supérieure à telle autre, et évidemment, ces deux exemples ne sont pas, non plus, exclusifs l'un à l'autre : un même artiste peut avoir plusieurs pratiques, plusieurs échelles.

je me souviens d'artistes qui articulaient très fortement leur pratique à la forme de vie qu'ils s'étaient choisis : l'un aimait acheter des livres, les lire, les offrir, passer du temps avec ses amis, faire des jeux de mots, etc. sa pratique artistique reflétait tout cela. un autre n'aimait rien de plus que la cueillette aux champignons et il voulait composer sa musique comme une promenade au hasard dans une forêt. un autre encore considérait que son entourage devait se comporter *idéalement*, aussi idéalement que sa manière d'envisager la poésie qui était, *fondamentalement*, éthique – beaucoup, en le voyant vivre, le décrivaient comme fou, et sa poésie, incompréhensible. tel autre, enfin, voyait dans les marchands ambulants le symbole de la société dans laquelle il vivait : ils traversaient la ville le matin, la retraversaient le soir, traînant toute la journée leur petite échoppe, ne se fixant jamais. alors, bien que monumentales, ses sculptures pouvaient se plier dans une petite boîte qu'il transportait, à la fin de l'exposition, sous le bras.

je me dis que ce doit être le cas pour chacun d'entre nous : nos formes de vie et nos pratiques sont intimement liées.

une forme de vie est un terme un peu vague. je dirais que c'est un ensemble de pratiques, de gestes, de positionnements éthiques, politiques, économiques. mais quand j'essaie de m'imaginer ce que sont vos différentes formes de vie et vos pratiques, j'avoue que l'image mentale que j'obtiens est assez floue. j'avoue que je n'en sais rien. je me dis pourtant que ce serait quand même important que d'être capable de voir qu'une œuvre d'art ne se réduit pas à un bibelot à poser sur une cheminée ou à décorer un salon ou un musée, mais qu'elle est un processus, qu'elle est une façon de *rendre compte* d'un processus, une étape en fait, une façon de *noter* les choses à un moment donné, façon qu'on aurait montée en bricolant,

qu'une œuvre indique aussi et surtout la forme de vie que son auteur essaie d'inventer pour lui-même, refusant des formes de vie toutes faites.

les pratiques qui m'intéressent ne nécessitent pas une grande virtuosité technique, elles peuvent d'ailleurs être absolument non artistiques, mais elles sont déterminantes dans notre travail. le romancier haruki murakami dit qu'il ne pourrait écrire s'il ne pratiquait pas quotidiennement la course à pied. comment articule-t-il le marathon à l'écriture? je n'en sais rien, mais je comprends qu'une forme de vie fonctionne un peu comme une boîte à outils : il y a divers éléments qui servent les uns avec les autres (un marteau, un clou) sans que l'un ne soit nécessairement la cause directe de l'autre (en soi, courir n'a jamais eu comme effet direct la production d'un roman). tel autre artiste qui travaille sur la guerre civile au liban collectionne, au fil des jours, à beyrouth, les briquets-lampe de poche que produit le hezbollah – ils disent, selon lui, beaucoup d'une situation géopolitique instable, beaucoup de rapports de forces en présence. on est loin de la course à pied, mais en est-on vraiment si loin?

décrire ou représenter ses pratiques, gestes et formes de vie : cela peut être des collections que vous avez constituées, et qui soutiennent votre travail, ou qui sont le résultat de la répétition au quotidien de vos gestes (mais peut-être éviterons-nous les collections « reliquaires » ou « autobiographiques », car tel n'est pas le propos), cela peut être aussi un dessin par lequel vous tenteriez de représenter ces pratiques. en fait, tout ce qui permettrait de déclencher, chez le spectateur, l'expression suivante : « ah ! c'est aussi cela le travail de x ! ».

je me dis donc que parfois nos pratiques, nos gestes inventés produisent notre travail, que, parfois, ils le rendent possible, ou parfois lui donnent son sens, etc. c'est variable.

afin de m'aider à diminuer l'opacité de ces images mentales, cette lettre voudrait ouvrir une *enquête*. elle circule parmi vous. en bon véhicule, elle voudrait pénétrer dans vos ateliers, dans votre quotidien, suivre vos gestes, vos postures mentales. si vous acceptiez d'y répondre par un court texte (de quelques lignes à une page), ou par des images, des vidéos, des fichiers sons, que sais-je encore?, nous pourrions peut-être avoir une idée un peu plus claire, mais surtout plus *exacte* de ce que c'est que de produire une œuvre – une image dont, peut-être, le marché ne rend pas clairement compte.

la forme que les résultats de cette enquête emprunteront est encore inconnue (publication? performances, conférences? expositions?). mais elle sera d'abord la forme que vous aurez bien voulu lui donner. je sais que l'exercice n'est pas des plus aisés (éviter des formules slogans, arriver à rendre haptique un savoir à partir de techniques à inventer, surtout arriver à *transformer* en représentation quelque chose qui, à ce jour, n'a pas de représentation). certains d'entre nous ne s'y sont peut-être même encore jamais risqués. je prévois pourtant un résultat du plus haut secours.

bien amicalement

franck leibovici.

IDÉO- GRA- PHIE

Noé Soulier

Lors de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, le chorégraphe Noé Soulier explorera les possibilités d'usage de modèles de composition provenant du champ chorégraphique avec, comme matière première, des argumentaires philosophiques, pour créer une conférence performée qui renverse la logique académique. Il ne s'agit donc pas d'un projet théorique, mais de chercher des chemins de pensée qui puissent produire une expérience artistique « abstraite ». D'autre part, en tant que pendant de cette recherche, Noé explorera différentes idées chorégraphiques dans le mouvement. L'état de ces recherches sera présenté dans chaque numéro du Journal des Laboratoires, et lors de présentations publiques dont la forme est encore à préciser.

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

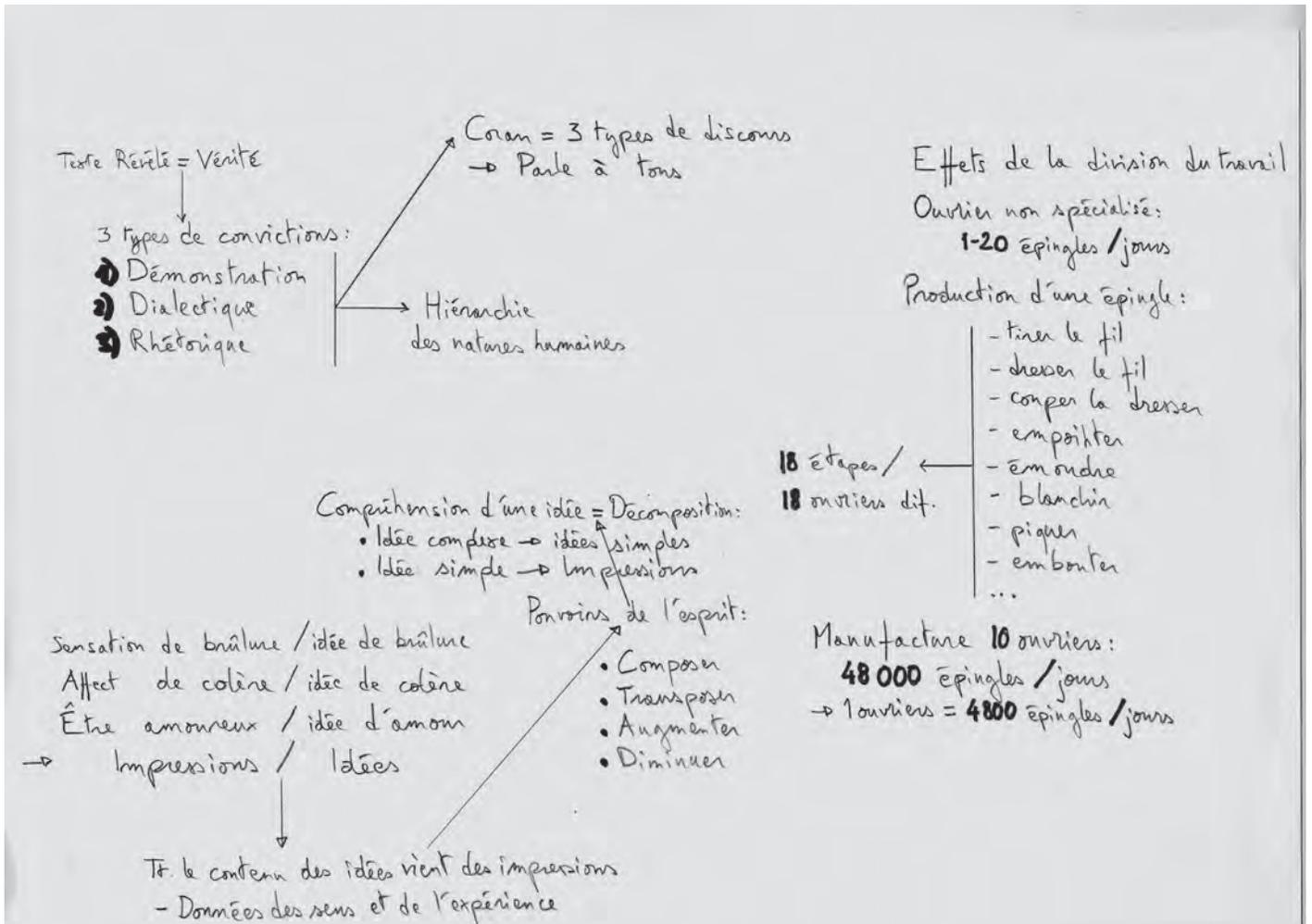
(Paris IV). Il a aussi étudié le clavecin avec Elisabeth Joyé. En 2009, il présente le solo *The Kingdom of Shades* au Beursschouwburg (Bruxelles). En 2010, il est lauréat du premier prix du concours Danse Élargie, organisé par le Théâtre de la Ville (Paris) et le Musée de la Danse (Rennes), avec la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

During his 2011 residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers, Noé Soulier will explore the potential for combining the raw material of philosophical argumentation with compositional models of choreographic origin, in order to stage a conference-performance that turns academic logic on its head. The goal is not to elaborate a theoretical project, but to search for new lines of reasoning that produce an "abstract" artistic experience. Meanwhile, as part of his ongoing research, Noé will explore different choreographic ideas in movement. Status updates will be published in each edition of Le Journal des Laboratoires and at public performances whose form has yet to be defined.

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*.

Idéographie est une coproduction des Laboratoires d'Aubervilliers et du Kaaitheater (Bruxelles, Belgique), réalisée avec le soutien de WP Zimmer (Anvers, Belgique)



Idéographie¹

par Noé Soulier

Le contexte dans lequel on approche la théorie à l'université est très spécifique. Il existe des formats définis auxquels on doit se plier : conférences, cours, mémoires, essais... Ces formats conditionnent le type de discours que l'on peut produire. Les échanges se font entre des interlocuteurs spécialisés et selon des protocoles définis. Naturellement, ces formats ont leur raison d'être au sein de l'académie. J'aimerais utiliser le contexte du théâtre, qui implique des contraintes très différentes, pour transformer les conditions mêmes du travail théorique. Le contexte dans lequel on se place détermine pour beaucoup ce qu'il est possible de penser. En transformant le contexte, j'espère donc transformer ce possible. Les règles en place dans un contexte universitaire n'ont pas cours au théâtre et vice-versa. L'enjeu est donc double : qu'arrive-t-il à la théorie lorsqu'on change le contexte de son élaboration ? Mais aussi : comment l'utilisation du théâtre comme contexte de production théorique affecte-t-elle notre perception du théâtre lui-même ?

I. Contexte et interprétations

Je ne citerai pas directement les textes, et je ne mentionnerai pas l'auteur, le titre et la période à laquelle ils ont été écrits. Chaque texte sera analysé en suivant précisément la manière dont il est construit : axiomes, inférences, exemples... C'est le contenu extrait de cette analyse qui formera le matériel de la composition. Il ne s'agit donc pas d'une lecture directe de textes existants, mais d'une reformulation. Ce n'est pas un travail d'acteur où l'on essaierait de donner vie à des textes existants, mais une pensée qui s'élabore oralement sur un plan structuré. Le travail d'analyse des textes fournira pour chacun d'entre eux des plans très précis qui seront les matériaux de base de la composition.

Lorsque l'on approche des textes théoriques, on est souvent confronté à une interprétation établie qui délimite la lecture que l'on peut en faire. Le fait de présenter ces idées hors de leur contexte permet de contourner cette lecture établie, et d'offrir de nouvelles possibilités de compréhension. Il s'agit d'élargir et d'ouvrir le champ des interprétations possibles, mais aussi de conférer à ces textes une urgence que l'approche habituelle tend parfois à éteindre. L'interprétation établie rend souvent plus acceptables les idées et les positions que l'on trouve dans les textes. Elle nous offre une distance et un regard critique qui nous protège de la force perturbatrice de ces idées et qui nous empêche de réellement nous y confronter. Sans dénier toute la pertinence de la prise en compte du contexte dans lequel sont produits les textes, j'aimerais profiter de la liberté qu'offre l'espace artistique du théâtre pour conduire une autre lecture de ces textes où leur violence, leur incompatibilité possible avec nos positions actuelles, et leur capacité à nous interpeller seraient soulignées et non adoucies².

II. Auteurs et œuvres

Les différentes théories seront entremêlées, et des théories appartenant à des domaines très différents seront juxtaposées. Ainsi, je pourrai analyser l'augmentation de la productivité générée par la mise en place de la division du travail dans une usine de clous (Adam Smith, *La Richesse des Nations*), puis la variabilité chez les pigeons domestiques (Darwin, *L'Origine des Espèces*) sans que l'on perçoive nécessairement que je passe d'un texte fondateur du capitalisme et du libéralisme à la théorie de l'évolution.

Dans *La Mort de l'Auteur*, Barthes remet en question l'autorité du point de vue de l'auteur dans l'interprétation des textes, et Foucault, dans *Qu'est-ce qu'un Auteur ?*, pousse la critique encore plus loin, en s'interrogeant sur la pertinence de l'unité de l'œuvre dans l'analyse théorique. J'essaie ici de mettre en pratique cette émancipation de l'interprétation de l'autorité de l'auteur et de l'œuvre. En juxtaposant et en entremêlant les théories, j'espère susciter des liens, des correspondances, ou des oppositions entre des constructions théoriques qui n'ont à première vue aucun rapport. Je n'articulerai pas moi-même ces liens, j'essaierai plutôt d'offrir cette possibilité au spectateur. La simple juxtaposition des idées, sans commentaires particuliers de ma part, peut permettre au public de développer sa propre interprétation. Je propose un travail mental : comparer, distinguer, revenir sur ce qui a été dit, relever les contradictions, créer de nouveaux découpages, donner sens aux discours... Je ne détiens pas la signification de ce collage théorique. Il ne s'agit pas de développer une thèse en s'appuyant sur différents auteurs, mais de juxtaposer des éléments théoriques dans un ensemble dont le sens n'est pas évident de prime abord. Je n'essaierai pas de construire une conférence en choisissant des textes dont je peux analyser les liens à l'avance, mais au contraire de confronter ces textes sans préjuger de ce que produira cette confrontation. La plupart des discours théoriques sont orientés par une thèse. Il s'agit de proposer une certaine interprétation des choses, et de montrer toute la pertinence de cette interprétation. Ici, j'essaierai de construire un réseau d'idées sans l'organiser ou l'orienter vers une thèse que je défendrais. C'est peut être là ce qui constitue la spécificité de ce projet, et ce en quoi on peut parler d'un type de discours artistique et non simplement théorique.

III. Composition

Le projet se compose de deux parties distinctes. La première est la juxtaposition de théories hétérogènes dont j'ai parlé jusqu'ici. Le matériel n'est pas composé selon une logique discursive mais à partir de stratégies de composition appartenant à d'autres domaines, particulièrement la musique et la chorégraphie. Ces stratégies pourront être soit des structures existantes qui déterminent l'ordonnement (durées, répétitions, ordre...) des matériaux théoriques, soit des principes de composition qui guident le développement du discours. Certains modèles seront sûrement abandonnés, d'autres apparaîtront durant le processus. J'utiliserai ces types de composition pour éviter l'organisation du discours selon une logique argumentative, et pour constituer un réseau de concepts dont le sens et la portée ne sont pas prédéterminés. Il s'agit de produire un discours qui est pour le public comme pour moi un objet d'étude, et d'interroger quelles perspectives produisent ces différents modes de composition importés de la musique et de la chorégraphie au sein d'une construction théorique.

La seconde partie consistera à appliquer ces modes de compositions non pas à un corpus de théories hétérogènes mais à un argument spécifique. Je choisirai un argument conduit selon une logique explicite, tel que l'on peut en trouver chez Spinoza et Kant, ou Carnap. J'analyserai les différentes phases de cet argument pour le décomposer dans ses plus petits éléments, et je le recomposerais selon les modes de composition que j'ai mentionnés. Je suis curieux de voir comment cette recomposition affecte l'argument : est-ce que le sens change ? Est-il encore possible de comprendre l'argument ? À quel point le comprend-on ? Est-ce qu'il peut devenir plus facile à comprendre ? Peut-il exister quelque chose comme un *flashback* logique ? (Si les prémisses viennent après la conclusion, ou si un exemple vient appuyer une proposition développée auparavant.) Je présenterai les différentes recompositions en incluant l'original parmi elles.

Il existe un précédent à ce type de recomposition. Descartes et Spinoza ont des manières très différentes d'exposer leur doctrines. Descartes reparcourt le chemin qui l'a mené à sa conclusion avec le lecteur, tandis que Spinoza présente l'argument à partir d'un minimum d'axiomes dont il fait dériver la conclusion selon des règles d'inférences définies. Cela produit deux types de discours différents : le discours narratif des *Méditations Métaphysiques*, et l'exposition systématique de *L'Éthique*. Dans les réponses aux objections aux *Méditations Métaphysiques*, Descartes, à l'invitation du Père Mersenne, offre une exposition géométrique du contenu des *Méditations Métaphysiques*. Cela produit une traduction d'un type de discours à un autre, et on peut se demander si la signification des deux textes est la même. J'entreprendrai un processus de traduction comparable, mais selon des modes de compositions étrangers à la logique discursive elle-même.

1 L'idéographie (*Begriffsschrift*) est un langage entièrement formalisé inventé par Gottlob Frege.

2 Hannah Arendt, dans *La Crise de la Culture*, insiste sur la nécessité de

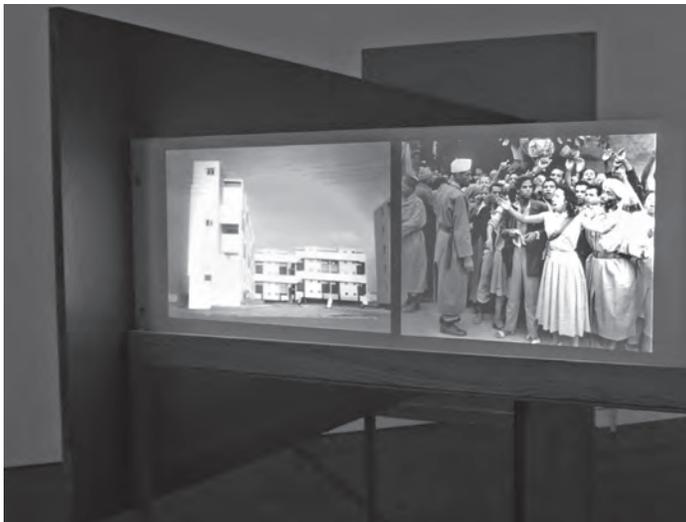
nouvelles modalités de lecture des textes (probablement très éloignées de celles que j'élabore ici) : "the thread of tradition is broken, and we have to read its authors as though no one had ever read them before".

ARCHITECTURES DE LA DÉCOLONISATION

Marion von Osten

Séminaire
Novembre 2011

(date précisée ultérieurement sur www.leslaboratoires.org)



DR

Le projet que Marion von Osten, artiste et commissaire allemande, veut mener dans les zones périphériques de Paris, est la suite logique de son projet *In the Desert of Modernity. Colonial Planning and After* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin – Casablanca, 2008). Celui-ci analysait le laboratoire colonial que constituait le développement des logements sociaux à Casablanca pour l'Europe. La thèse principale pour la poursuite de ce projet est que la décolonisation a changé la structure épistémologique de la pensée et a tracé le chemin vers la pensée post-moderne. Le cas des grands ensembles construits autour de Paris depuis les années 1950 sera le point d'ancrage pour une réflexion sur des sujets tels que la rupture dans les mouvements sociaux à travers la décolonisation, le cinéma non-aligné, le féminisme et la décolonisation. Marion von Osten travaillera en collaboration étroite avec des chercheurs/euses de plusieurs universités et instituts, des activistes et des artistes. En 2011, la recherche sera rendue publique par le biais de séminaires en juin et novembre.

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 un 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 Zürich et de 1996 à 1998, curatrice à la Shedhalle de Zürich. Parmi ses projets récents : *In the Desert of Modernity – Colonial Planning and After*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin et Abattoirs, Casablanca, 2008-2009 ;

reformpause, Kunstraum de l'Université de Luneburg, 2006 ; *Projekt Migration* (avec Kathrin Rhomberg) et *TRANSITMIGRATION*, Cologne, 2002-2006 ; *Atelier Europa*, Kunstverein Munich, 2004 ; et *Be Creative! The Creative Imperative!*, Musée du Design, Zurich, 2003. Parmi ses publications : *The Colonial Modern* (avec Tom Avermate & Serhat Karakayali) (2010), *Das Erziehungsbild* (avec Tom Holert) (2010) ; *Projekt Migration* (avec Aytac Enilymaz, Martin Rapp, Kathrin Rhomberg & Regina Röhmhild) (2005) ; *Norm der Abweichung [Norm of Deviation]* (2003) ; et *MoneyNations* (avec Peter Spillmann) (2003).

<http://www.kleinespostfordistischesdrama.de>
<http://k3000.ch>

In the outskirts of Paris, German curator Marion von Osten wants to head up a project that would be a logical next-step to her In the Desert of Modernity, Colonial Planning and After (Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Casablanca, 2008). That project dealt with Casablanca and the way its housing developments served as a colonial laboratory for Europe. The central thesis of the next leg of the project is that decolonization has changed the epistemological structure of thought and blazed the path toward postmodernism. Here, the shantytowns built around Paris between the 1950s and the current day will provide a context in which to address issues such as the rupture in social movements through decolonization, the nonaligned cinema, feminism, and decolonization. Marion von Osten will be working in close collaboration with artists, activists and researchers at several universities and institutes.

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 Zurich. Recent projects include: In the Desert of Modernity – Colonial Planning and After, Haus der Kulturen der Welt, Berlin and Abattoirs, Casablanca, 2008-2009; reformpause, Kunstraum

of the University of Luneburg, 2006; Projekt Migration (with Kathrin Rhomberg) and TRANSIT MIGRATION, Cologne, 2002-2006; Atelier Europa, Kunstverein München, Munich, 2004; and Be Creative! The Creative Imperative!, Museum for Design, Zurich, 2003. Her publications include: The Colonial Modern (with Tom Avermate & Serhat Karakayali) (2010), Das Erziehungsbild (with Tom Holert) (2010); Projekt Migration (with Aytac Enilymaz, Martin Rapp, Kathrin Rhomberg & Regina Röhmhild) (2005); Norm der Abweichung [Norm of Deviation] (2003); and MoneyNations (with Peter Spillmann) (2003).

<http://www.kleinespostfordistischesdrama.de>
<http://k3000.ch>

Architectures of Decolonization

by Marion von Osten

In the post-war period, from early 1950s till end of the 1960s, global geopolitical conditions went through most radical changes. Not only the system competition between the capitalist North-Western to the communist North-Eastern system known as the Cold War constituted in that period, moreover, it was the era of colonial empires withdrawal as well as radical state led modernization programmes. From the late 1940s onwards many countries of the global South gained their independence due to anti-colonial struggles or many other forms of resistance and disobedience against the dominance of European colonial rule and their governmental techniques. A variety of projects and alliances of the global south, like the Non-Aligned and the Tricontinental Movement, tried to establish an alternative third way to Cold War ideology. Moreover, decolonization as such challenged the very foundation of Western thought. Social struggles and independence movements against ruling powers in the West and non-West were major actors in changing ideas of the role of the intellectual. Not only in France, decolonization was a movement that constructed new ways of thinking. They questioned the epistemological basis of Western knowledge production and opened an alternative map for social struggles and new political actors like Civil Rights Movement, the Women's Movement, and new ways of thinking that are followed by today's gender, queer, subaltern and post-colonial studies. Decolonization questioned the domination, segregation and discrimination by Western forces and governance techniques, as well as the Eurocentric *episteme* and capital led modes of production. Decolonization brought also radical changes in the understanding of the role and function of aesthetic practices. Architecture and planning was one of many of these fields in which these political shifts were negotiated.

After the Second World War, modern housing and urban planning projects in Europe acquired a symbolic function for the future-oriented reorganisation of modern societies and their ways of life under Fordist conditions. By the mid-1960s, the social housing complexes built for hundreds of thousands of families in France, England, Holland, Germany, Switzerland and the U.S.A. had already become, and would remain, international symbols of the failure of modernism. Described as inhospitable because of their strict functional separation of work, leisure and housing and their isolation from city centres, post-war modernist architecture and above all social housing represents a frequently cited negative backdrop. Most research, however, tend to leave wholly unexplored the context in which these plans were able to arise. Even in current historiography, they also largely ignore the broader planning structures in which modernist construction projects was embedded. The architect's view and the authorship of the object of his / her analysis and planning also remains unquestioned, along with the question of the representation of architecture itself, which is generally photographed in the uninhabited state of its first completion. Above all, however, there is no explanation of the motives behind the large scale building activities that have been first developed in the former French colonies in North Africa. Many architects that were building in the colonies have been engaged in the Modernization programmes in Europe after the independence of their former working context. The colonial and anti-colonial conditions in which the discourse of architecture as town planning arose were also forgotten in the discourse about European post-war modernism, whether it was being vilified or historically reconceptualised. Thus, the influence of both colonialist and anti-colonial movements have been underestimated in the discussion on large scale housing projects and satellite cities.

Taking the Empires withdrawal as a starting point to discuss the large epistemological shifts in the late 1950s and the 1960s, discourses of Modernism and Post-Modernism need a revision today as they have to be understood as spaces of social struggles and transnational negotiations. Already Modernism was an effect of transnational and transcultural encounters. In "The Short Century" of Independence as Okwui Enwezor has described the era of decolonization in his eponymous exhibition, Modernism went through a phase of re-appropriation and resulted in an heterogeneity of multiple, local modernisms which emerged in a constant flux of domination and resistance in the post-, cold war era of decolonization. Thus, also the relationship of the West to the non-West has been constantly transformed under colonial, anti-colonial, and post-colonial conditions. Moreover, Modernism has never been a coherent unity, but an internally conflicted movement that created a multiplicity of outcomes. Nevertheless, the disciplines of art and architecture history, as Kobena Mercer has pointed out, are often lacking this specific perspective in their methodologies and objectives, although:

*"Modernism, one might say, was always multicultural – it is simply our consciousness of it that has changed. Each of the ruptures inaugurated in European modernism circa 1910 made contact with a global system of trans-national flows and exchanges – from Malevich's conception of monochrome painting, shaped by his reading of Vedic philosophy and Indian mysticism, to Duchamp's ready-mades, which mirrored the de-contextualised mobility of tribal artefacts. Modernist primitivism may be the generic paradigm in which these (unequal) exchanges are most visible, but a broader understanding of cross-culturality as a consequence of modern globalisation also entails the necessity to question the optical model of visibility that determines how cultural differences are rendered legible as 'readable' objects of study."*¹

This paradox immediately emerges, when trying to grasp transcultural and transnational relations and encounters. As encounters, conflicts and negotiations cannot be easily extracted from an image or an object itself, art and architecture history is challenged to create new ways of hermeneutics and needs to accept its limits. Because the different ways in which the various spheres of modernity – socio-economic, artistic, and political, etc. – are interrelated and still regulated by a regime that changes through negotiations, conflicts, and struggles is one of the central research demands of post-colonial studies to understand the fabric of our present.

The crisis of High-Modernism in the third phase of globalization (in the post-war era of the 1950s and 1960s) caused the erosion of a whole visual, conceptual and epistemological framework. Many architects in that time attempted to engage with the experience of colonization / decolonization by synthesizing the way of living of people in the North African colonies, usually apostrophized as "premodern", with the project of modernization into a new and "other" modernism. One path of this movement was to learn from vernacular architecture, to acknowledge the pre-industrial city as well as dwelling practices of nomadism as major influences for new designing and planning methods. Such references are to be found in the influential exhibitions *Mostra Di Architettura Spontanea* by Giancarlo de Carlo in Milano 1951 and *This Is Tomorrow* with the involvement of Alison and Peter Smithson at the Whitechapel Art Gallery 1956 or in the famous show *Architecture Without Architects* by Bernard Rudofsky at the MoMa New York 1964. Theoretical writings followed like the influential book *The Matrix of Man* by Sibyl Moholy-Nagy published in 1968.

In the writings and projects of the Swiss architect André Studer in North Africa, this concept of a new synthesis between the modern and the pre-modern can even be found more than ten years earlier. His housing complex "Sidi Othman" built in 1952 in the outskirts of Casablanca reflected these concepts. The building complex was embedded in the larger extension plan of Casablanca designed by the *Service de l'Urbanisme*, which was led by the architect and urban planner Michel Ecochard. Another path of this post-war modernism engaged with the locus of anti-colonial liberation movements – the *bidonville* – and drafted from there a new perspective that focused on dwelling practices and hence was critical of previous modern approaches of the dwelling. As a dwelling environment the *bidonville* was not only the locus of the first encounters and negotiations with the modern city for a lot of people coming from rural areas, above all it was also the spatial expression of a non-planned way of organizing an urban environment. European architects like George Candilis and Shadrach Woods declared the *bidonville* as a study object and investigated this environment in an anthropological manner. They "learned" from the inhabitants of the *bidonville* how everyday dwelling practices enabled an urban neighbourhood through self-organisation. This trajectory of architectural debate acknowledged the self-build environment in the colonial

¹ Kobena Mercer: "Art History after Globalisation: Formations of the Colonial Modern", in: Tom Avermaete,

Serhat Karakayali, Marion von Osten (eds.), *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*,

Londres, Black Dog, 2010, p.236-237.

city as valuable housing practices from which European planners would need to learn. The studies in Casablanca or John Turner's similar studies on self-build housing in the shanty towns of Peru influenced a generation of non-plan architects as well as participatory planning strategies. Moreover, as well non-western architects and planners of the era of decolonization created new adaptations and methodologies of the modern movement, some directly on the ground of colonial modern town planning in Africa or South-America. Architects like Elie Azagury, Patrice de Mazieres, Abdeslem Faraoui, Yona Friedman, Yasmeeen Lari, Moshe Safdie, and many others developed approaches and perspectives that related to the colonial condition of the city and local climate and dwelling practices. As the architecture historian Udo Kultermann argues – who has published *Neues Bauen in Afrika* already in 1963 –, the process of decolonization did not only change the former colonized world, but also questioned the Western hegemony of universal planning methodologies.

Moreover, many new urban developments had been tested in the colonial and evoked strong reactions from inhabitants and users in Europe and its former colonies. This focus on the colonial modern's cracks, and the resistance against it and within it opens the possibility of new perspectives that correspond with areas of thought opened up by decolonization. As in response to the global liberation movements in the post-war era, critics of imperial Europe started to write a new post-colonial modernity, one that wanted to exist outside the realms of dominance, control, and discipline. Even European countries defined themselves over the colonial area – and/or over this area populating allegedly "others" at the same time the contact zones established through colonization produced many breaks and criticism. Existing narrations were questioned and revised. New participants entered the stage of history. Moreover, the negotiations (in the colonial and post-colonial context) that continue to take place in the form of different types of aesthetic expression, planning techniques, and development of modern housing are also the product of physical and/or mediated encounters between different actors, as in the case of the utopian projects of modernist Western architects and planners with non-Western politicians, inhabitants, artists, and activists. The colonial era and the anti-colonial movement were highly transnational. Many intellectuals from the global South studied in Paris, Berlin and London and the anti-colonial struggles have been mostly organized extritorially and internationally as one can witness in the movement of the Tricontinental, of which Mehdi Ben Barka was such an important member.

This concept of transnational relations and concrete negotiations detaches itself critically from approaches that regard modernism and modernity solely as impositions. And emphasising these lines of transnational relations, connections and conflicts has been important not just because they have been overlooked by historiography and its colonial archives, but also because they point to commonalities, to a post-colonial future, which began then and which is still unfinished and rife with conflict till today.

Today, self-proclaimed "Indigènes de la République" is a political movement fighting against racism and discriminations. Born from the urban fights coming from immigration, this rather controversial movement presents contemporary France as a "neo-colonial Republic". It does not only condemn the social conditions in the banlieues as being the administration of people and social relations and thus as analogous to techniques of colonial rule. It also aims at the core of the janus-faced character of modernity, since as the colonized, or as Jacques Rancière has put it, the "uncounted" in general, by claiming their rights represent the true meaning of democracy. Thus, with their critique, they go beyond the conclusions of research into colonialism which demonstrates that certain techniques of rule are (post-)colonial re-imports. What they rather put on the agenda is the tension within modernity between the governance of people as populations and their appellation as subjects, as citizens.

Des architectures de la décolonisation

par Marion von Osten

Entre le début des années 50 et la fin des années 60, dans le contexte d'après-guerre, la situation géopolitique mondiale connut des changements radicaux. Cette période vit non seulement l'établissement de la concurrence entre le système capitaliste à l'Ouest et le bloc communiste à l'Est – qu'on baptisera Guerre Froide – mais elle fut également celle du retrait des empires coloniaux ainsi que de l'émergence de programmes de modernisation radicaux gérés par les États. À partir de la fin des années 40, de nombreux pays de l'hémisphère sud gagnèrent leur indépendance à la suite de luttes anti-coloniales – ou à l'issue de bien d'autres formes de résistance ou de désobéissance à l'encontre du système colonial européen et des méthodes de ses gouvernements. Un certain nombre de projets et d'alliances originaires de l'hémisphère sud, comme le mouvement des Non-Alignés et le Mouvement Tricontinental, essayèrent d'établir un nouveau mode de pensée comme alternative à l'idéologie de la Guerre Froide tandis que la décolonisation elle-même ébranlait les piliers de la pensée occidentale. Les mouvements d'indépendance et de lutte sociale s'opposant aux pouvoirs en place – en Occident comme ailleurs – furent des acteurs majeurs du changement de la vision du rôle des intellectuels. Il n'y a pas qu'en France que la décolonisation fut un mouvement créateur de nouveaux courants de pensée ; ces nouvelles idéologies remirent en question l'épistémologie de la production intellectuelle occidentale et ouvrirent la voie aux mouvements de lutte sociale ainsi qu'aux nouveaux acteurs sur la scène politique, tels que le combat pour les Droits de l'Homme ou le Mouvement de Libération des Femmes. La décolonisation remit en question la domination des forces occidentales et leurs méthodes de gouvernance qui imposaient un régime de ségrégation et de discrimination, ainsi qu'une culture eurocentrée et des modes de production dictés par les capitaux. Elle apporta également des changements radicaux dans la compréhension du rôle et de la fonction des pratiques esthétiques. L'architecture et l'urbanisme firent partie des domaines dans lesquels ces transformations furent le résultat de discussions politiques.

Après la Seconde Guerre Mondiale, les projets européens de développement urbain et de construction d'habitations modernes devinrent un symbole pour des sociétés nouvelles tournées vers l'avenir, fonctionnant suivant le modèle fordiste. Mais dès les années 60, les complexes de logements sociaux conçus pour abriter des centaines de milliers de familles en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Suisse et aux États-Unis étaient déjà devenus – et resteraient – des symboles internationaux de l'échec du modernisme. Décrits comme inhospitaliers parce que leur caractère strictement fonctionnel imposait une séparation stricte entre travail, loisirs et logement, et parce qu'éloignés des centres villes, l'architecture post-moderne et avant tout les logements sociaux

ont acquis une connotation négative fréquemment citée en exemple. Cependant, la plupart des études ont tendance à oublier le contexte dans lequel ces projets virent le jour. Même l'historiographie actuelle tend à ignorer les vastes projets d'aménagement dont les constructions modernistes faisaient partie. Il n'y a aucune analyse du point de vue et des motivations de l'architecte, pas plus que de la représentation de l'architecture en elle-même – généralement photographiée juste après avoir été achevée et lorsqu'elle est encore inoccupée. Par-dessus tout, il n'y a aucune explication à l'essor des entreprises de construction à grande échelle qui se développèrent d'abord dans les anciennes colonies françaises d'Afrique du Nord. De nombreux architectes travaillant dans les colonies furent engagés dans les programmes de modernisation en Europe après que les pays dans lesquels ils officiaient eurent gagné leur indépendance. Le climat pro- et anti-colonial dans lequel le concept d'architecture comme organisation de l'espace municipal vit le jour fut également oublié lors des études sur le modernisme d'après-guerre en Europe, qu'il ait simplement été dénigré ou bien historiographiquement redéfini. Ainsi, l'influence des mouvements pro- et anti-coloniaux fut sous-estimée lors des débats sur les logements sociaux et les villes satellites.

Prenant le retrait des empires coloniaux comme point de départ pour analyser les importants changements épistémologiques de la fin des années 50 et des années 60, les théories modernistes et post-modernistes ont aujourd'hui besoin d'être réétudiées pour être interprétées en tant qu'ensemble de luttes sociales et de dialogues internationaux. En fait, le modernisme est lui-même le résultat d'échanges internationaux et interculturels. Le « court siècle » d'indépendance – expression utilisée pour son exposition éponyme par Okwui Enwezor et qui désignait la période de décolonisation – connut une phase de ré-appropriation, résultant en une multiplicité hétérogène de modernismes locaux qui donnèrent naissance à un flux constant de dominations et de résistances durant la période qui suivit la Guerre Froide. De fait, les rapports Est-Ouest ont été en constante évolution, fonction des périodes pro-, anti- et post-coloniales de l'histoire. En outre, le modernisme n'a jamais été un seul ensemble uni et cohérent, mais plutôt un mouvement sujet à des conflits internes menant à de multiples variations. Néanmoins, Kobena Mercer souligne que cette perspective bien spécifique fait souvent défaut à la méthodologie et aux objectifs de l'histoire de l'art et de l'architecture, même s'il déclare qu'« on pourrait dire que le modernisme a toujours été multiculturel – c'est simplement notre conscience du modernisme qui a changé. Chacune des ruptures constatées dans le modernisme européen aux alentours de 1910 correspond à une série de flux et d'échanges internationaux – des idées de Malevitch sur les monochromes, façonnées par ses lectures sur la philosophie védique et le mysticisme indien, aux ready-made de Duchamp qui faisaient écho aux objets tribaux qu'on avait sortis de leur contexte. Le primitivisme moderne pourrait être le paradigme générique dans lequel ces interactions – inégales – sont les plus perceptibles, mais une compréhension plus profonde du mélange des cultures qui découle de la mondialisation actuelle nous pousse à nous demander comment interpréter ces différences culturelles ».¹

Ce paradoxe s'impose dès lors que l'on veut comprendre les relations et les rencontres interculturelles et internationales. Une image ou un objet est toujours marqué par les conditions, conflits et négociations qui entourent sa création, et l'histoire de l'art comme l'histoire de l'architecture sont au défi de créer de nouvelles herméneutiques et se doivent de faire face à leurs limites. Du fait des diverses manières dont les différentes sphères du modernisme – socioéconomique, artistique, politique, etc. – sont reliées et toujours régulées par un régime fluctuant au fil des négociations, des conflits et des combats, l'un des objectifs majeurs des études post-coloniales est de comprendre de quoi est fait notre présent. La crise du modernisme dans le contexte d'après guerre des années 50 aux années 60 engendra l'érosion de tout un système visuel, conceptuel

¹ Kobena Mercer: "Art History after Globalisation: Formations of the Colonial Modern", in: Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten

(eds.), *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, Londres, Black Dog, 2010, p.236-237.

et épistémologique ; à cette époque, nombre d'architectes essayèrent de mettre à profit ce qu'ils avaient appris de la colonisation et de la décolonisation en synthétisant le mode de vie des civilisations des colonies nord-africaines, souvent qualifiées de « pré-modernes », avec le projet d'inaugurer un modernisme nouveau et différent. L'une des modalités d'action de ce mouvement était d'apprendre de l'architecture locale, de s'inspirer des villes pré-industrielles et des modes d'habitation nomades comme influences majeures pour de nouvelles méthodes de conception et d'urbanisme. On peut trouver ces références dans plusieurs expositions majeures, telles que *Mostra Di Architectura Spontanea* de Giancarlo de Carlo (Milan, 1951) et *This is Tomorrow* présentée par Alison et Peter Smithson à la Whitechapel Art Gallery (1956), ainsi que dans la célèbre exposition *Architecture without Architects* de Bernard Rudofsky présentée au Museum of Modern Art (MoMa) de New York en 1964. Des écrits théoriques suivirent tel le fondateur *The Matrix of Man* de Sibyl Moholy-Nagy, publié en 1968.

On peut déjà trouver ce concept d'une nouvelle synthèse combinant le moderne et le pré-moderne plus de dix ans auparavant, dans les écrits et les projets nord-africains de l'architecte suisse André Studer. Son complexe d'habitations « Sidi Othman » construit en 1952 dans la banlieue de Casablanca reflétait déjà ces concepts. Il faisait partie du projet d'extension de Casablanca planifié par le Service de l'Urbanisme, alors dirigé par l'architecte et urbaniste Michel Écochard.

Une autre approche de ce modernisme d'après-guerre s'intéressa au lieu [NDLR : l'auteur emploie le terme de « locus », qui indique un lieu tant symbolique que réel] même des mouvements de libération anti-coloniaux : les bidonvilles. Une nouvelle perspective naquit de cet intérêt pour les pratiques d'habitation, par là même critique des précédentes approches modernes de l'habitat. En tant que zone d'habitation, les bidonvilles n'étaient pas seulement le lieu des premières rencontres et négociations avec les villes modernes pour bon nombre de gens issus de zones rurales, mais c'était surtout l'expression spatiale d'une organisation non-planifiée d'un environnement urbain. Des architectes européens tels que George Candilis ou Shadrach Woods virent dans les bidonvilles un sujet d'étude et analysèrent cet environnement de façon anthropologique. Ils apprirent de leurs habitants comment les pratiques quotidiennes de l'habitat avaient donné naissance à un environnement urbain autogéré. Ces réflexions architecturales en vinrent à accepter cet environnement autodéveloppé dans des cités coloniales comme un environnement viable duquel les architectes européens auraient beaucoup à apprendre.

Les études sur Casablanca ou celles, semblables, de John Turner sur les habitations de fortune dans les bidonvilles péruviens influencèrent toute une génération d'architectes impliquant la population dans leurs productions, ainsi que des stratégies de développement urbain participatives. Par ailleurs, des architectes non-occidentaux et des urbanistes de la période de décolonisation créèrent de nouvelles adaptations et méthodologies du modernisme, certaines basées directement dans les cités modernes d'Afrique ou d'Amérique du Sud. Des architectes tels qu'Élie Azagury, Patrice de Mazières, Abdeslem Faraoui, Yona Friedman, Yasmeen Lari, Moshe Safdie et bien d'autres développèrent des approches et des perspectives liées au passé colonial du lieu, au climat et aux coutumes locales. D'après l'historien de l'architecture Udo Kultermann – qui a publié *Neues bauen in Afrika* en 1963 –, l'influence de la décolonisation s'étendit au-delà des pays anciennement colonisés puisqu'elle remit également en question l'hégémonie occidentale et les méthodes d'urbanisme universelles.

Du reste, de nombreuses nouvelles méthodes de développement urbain avaient été testées dans les colonies et provoquèrent de vives réactions de la part des habitants et des utilisateurs de ces grands ensembles en Europe et dans ses anciennes colonies. Cette focalisation sur les faiblesses des colonies modernes, et le rejet venant de l'extérieur comme du sein même de ces colonies ouvrit la voie à de nouvelles perspectives – faisant écho aux nouveaux courants de pensée générés par la décolonisation. En réponse aux mouvements de libération mondiaux

de la période d'après-guerre, les critiques de l'impérialisme européen commencèrent à développer un nouveau modernisme post-colonial qui voulait exister hors de toute contrainte de domination, de contrôle et de discipline. Les pays européens eux-mêmes se définissaient par leurs colonies ; les concepts existants furent remis en question et repensés. De nouveaux participants à l'Histoire entrèrent en scène. De plus, les discussions – dans le contexte colonial et post-colonial – qui s'expriment sous la forme de différents styles d'expression esthétique, de techniques d'urbanisme et du développement d'habitations modernes sont également le produit d'échanges directs ou indirects entre les différents acteurs. C'est également le cas des projets utopiques des architectes et urbanistes modernistes occidentaux collaborant avec des politiciens, habitants, artistes et activistes du reste du monde. La période coloniale et le mouvement anti-colonial dépassèrent largement les frontières. Beaucoup d'intellectuels de l'hémisphère sud étudièrent à Paris, Berlin ou Londres, et les luttes anti-coloniales furent en grande partie organisées extraterritorialement et internationalement – la preuve en témoigne avec le Mouvement Tricontinental dont Mehdi Ben Barka fut un membre important.

Cette idée de discussions et d'échanges concrets dépassant les frontières se détache radicalement des approches considérant le modernisme et la modernité uniquement comme un ensemble de contraintes imposées. Et la mise en avant de ces relations, connections et conflits internationaux est importante non seulement parce qu'ils ont été rayés des archives de la colonisation et ignorés par les historiens, mais surtout parce qu'ils montrent la voie vers un futur post-colonial ignorant les frontières, un futur qui a commencé mais qui est loin d'être terminé – et est toujours sujet à de nombreux conflits.

Aujourd'hui, les autoproclamés « Indigènes de la République » est un mouvement politique qui lutte contre le racisme et les discriminations. Né des luttes urbaines issues de l'immigration, ce mouvement non dénué de controverses, met en avant la France contemporaine comme « une République néo-coloniale ». Il ne condamne pas seulement les banlieues comme moyen de gérer la population et ses relations sociales – un système analogue au mode de fonctionnement des anciennes colonies – il pointe aussi du doigt le double visage de la modernité, puisque les colonisés – ou « ceux qu'on ne compte pas » en général, d'après l'expression utilisée par Jacques Rancière – incarnent les vraies valeurs de la démocratie lorsqu'ils font valoir leurs droits. Ainsi, en protestant, ils vont plus loin que les conclusions établies par les études sur le colonialisme démontrant que certaines méthodes de gouvernance sont en fait des techniques issues de l'ère (post)coloniale. Ce qu'ils démontrent, c'est la tension créée par la modernité entre la gouvernance des peuples en tant que populations et leur dénominateur de citoyens, de sujets.

Traduction : Aubin Leroy

ÉDITION SPÉCIALE

Publiée sous forme d'événements, ÉDITION SPÉCIALE rassemble des contributions aux formats performatifs variés : jeux, archives processuelles, expérimentation des conditions de monstration d'une pièce, conférences-performances, etc.

Les contributions d'ÉDITION SPÉCIALE inventent des manières de produire un discours, de former un collectif, d'articuler théorie et pratique ou encore les spécificités de la critique orale et écrite.

ÉDITION SPÉCIALE rend visibles ces pratiques en tant que phénomène majeur de la performance contemporaine internationale.

ÉDITION SPÉCIALE est bilingue (français, anglais), éditée par Les Laboratoires d'Aubervilliers et paraît occasionnellement dans divers lieux.

**UN MAGAZINE
PERFORMÉ**

**/
A PERFORMED
MAGAZINE**

SPECIAL ISSUE

Published in the form of events, SPECIAL ISSUE collects contributions in various performance formats: games, archives of process, experimentation of a piece's conditions of presentation, lectures-performances and so on.

SPECIAL ISSUE's contributions invent new ways of producing discourse, forming communities, articulating theory and practice, as well as the specifics of oral and written criticism.

SPECIAL ISSUE gives visibility to these practices, which are a major phenomenon in contemporary international performance.

SPECIAL ISSUE is bilingual (FR & EN) and is published by Les Laboratoires d'Aubervilliers on an occasional basis, and distributed in various locations.

ÉDITION SPÉCIALE # 0

Avril 2011

/
Avril 2011

1 exemplaire, gratuit

/
One copy, free

HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH-Walking Theory

illegal_cinema

Projections et débats tous les lundis, 20h (janv-juin 2011)

Re-Hallucinating Contexts Paris-Belgrade

Création d'une carte des scènes artistiques de Belgrade et d'Île-de-France (jointe à ce numéro)

Re-Hallucinating Contexts Paris-Belgrade

24-31 janvier et 14-20 février 2011

Séminaires et rencontres à Paris et Belgrade entre les membres des groupes de travail.

TkH-Walking Theory à l'École du Magasin (Grenoble)

21-24 février 2011

Intervention de Marta Popivoda et Ana Vujanović (avec l'École supérieure d'art de Grenoble et l'École nationale des Beaux-arts de Lyon)

The schedule is available in English on the website www.leslaboratoires.org

TkH-Walking Theory :

Ana Vujanović, Bojana Cvejić, Marta Popivoda, Bojan Djordjević et Siniša Ilić

Textes et publications

Re-hallucinating context Paris-Belgrade par TkH-Walking Theory, Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

L'histoire d'illegal_cinema par Marta Popivoda, Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

Public Editing, par TkH-Walking Theory, Journal des Laboratoires (flyer) de juin 2010

illegal_cinema par Marta Popivoda, Journal des Laboratoires (flyer) de mai 2010

Comment re-matérialiser le travail immatériel ? par TkH-Walking Theory, Journal des Laboratoires (flyer) de mai 2010

Des modalités de travail dans l'auto-éducation collective par Ana Vujanović, Journal des Laboratoires (flyer) de mars 2010

Publication d'un blog, tenu par les membres de TkH : www.howtodothingsbytheory.info

Programmes et dates 2010

illegal_cinema, projections et débats chaque lundi soir. Une projection a eu lieu hors les murs, à l'ENSA de Paris, présentée par Marta Popivoda le 26 octobre.

Conception : Marta Popivoda. Coordination : Mathieu Lericq. Liste des programmeurs p.33

Re-Hallucinating Contexts, ateliers les samedis 13 et 27 février, 6 mars, 22 mai, 19 juin et vendredi 25 juin; conception d'une cartographie de la scène culturelle francilienne. Coordination : Ana Vujanović, Bojana Cvejić. Participants réguliers : Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Delphine Jonas, Sabine Macher, Fabricia Martins, Yves Mettler, Marta Popivoda, Nathalie Rias, Vanessa Theodoropoulou, Ana Vujanović. Invité : Franck Leibovici

Public Editing, sessions de rédaction publique d'un journal portant sur le travail immatériel : vendredi 21 mai, mercredi 16 juin et vendredi 23 juin; lancement du journal : jeudi 21 octobre. Coordination : Bojan Djordjević. Comité de rédaction : Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Bojan Djordjević, Nataša Petrešin-Bachelez, Ana Vujanović. Intervenants : Goran Sergej Pristaš, Judith Ickowicz, Maurizio Lazzarato, Florian Schneider

HOW TO DO THINGS BY THEORY est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH - Walking Theory (Belgrade) et visant à susciter 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 région parisienne. Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et toute personne intéressée autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange actif et critique pour les acteurs locaux et internationaux. En 2010, trois formats ont été initiés : *Re-Hallucinating Contexts*, *Public Editing* et *illegal_cinema*. En 2011, le groupe constitué pour *Re-Hallucinating Contexts* et un groupe semblable de Belgrade se rencontreront en France et en Serbie pour un échange à partir des cartes réalisées. Puis TkH entamera une recherche de dix-huit mois autour du rapport entre performance (ou pratiques culturelles) et espace public. Prenant appui sur la notion de chorégraphie sociale développée par Andrew Hewitt, ils étudieront de quelle manière les pratiques chorégraphiques contemporaines affectent le comportement social, et inversement. Deux journées d'études autour de ces questions sont prévues en juin et en décembre. Les textes relatifs à la résidence de TkH - Walking Theory aux Laboratoires d'Aubervilliers sont présentés sur le blog 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 laymen 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 2011, the people gathered for *Re-Hallucinating Contexts* and a similar group from Belgrade will meet in France and Serbia for an exchange based on the maps they realized. TkH will then start 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 will study how contemporary choreographic practices affect social behaviour, and vice versa. Two conferences around these questions are planned in June and December. Texts related to TkH - Walking Theory's residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers are available 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/>

Programme 2010 réalisé avec le soutien de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), Paris
Programme 2011 réalisé en coopération avec l'Allianz Cultural Foundation, Munich

[illegal_cinema]

SWITCHING THE POSITION OF VIEWERS

A conversation between Marta Popivoda, Corinne Bopp and Mathieu Lericq*

The French edition of *illegal_cinema* was initiated by the Walking Theory (TkH) collective during the first year of their residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers, in the context of their project *How to Do Things by Theory*. *Illegal_cinema* is an "open source" project that explores different procedures and formats for watching and discussing films, with a strong contextual approach. Thus the process of its progressive autonomy started early on: as a regular program of Les Laboratoires d'Aubervilliers, it is now producing new relation(s) within the context of Les Laboratoires and the wider cultural scene in Paris. However, it remains theoretically attached to Walking Theory research and its ideological positions in order to enable us to follow and study the process of translation from one context (Belgrade) to another (Paris) as well as to further develop the concept of theoretical activism.

During the first few months of TkH's residency at Les Laboratoires, we met many actors of the experimental cinema, documentary and video-oriented contemporary art scene in Paris and Île-de-France¹. These encounters were organized in order to get to know the context better and to determine specificities and focuses of *illegal_cinema* within it. The Montreuil-based non-profit organization Périphérie has been involved in the discussions since the very beginning (participation in the same roundtable at the Côté Courts festival about "alternative spaces" for the dissemination of cinema in June 2010, etc). We thus invited Corinne Bopp to pursue and publicize this exchange about what is at stake with the implementation of *illegal_cinema* at Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Marta Popivoda

* Marta Popivoda is a member of TkH and initiator of *illegal_cinema*, Corinne Bopp is a member of Périphérie [Centre de Création Cinématographique, Montreuil] and the general coordinator of les Rencontres du Cinéma Documentaire, and Mathieu Lericq is the coordinator of *illegal_cinema* at Les Laboratoires d'Aubervilliers

¹ Le Peuple Qui Manque, Braquage, *La Promesse de l'Écran* by Pierre Leguillon...

Corinne Bopp As general coordinator of les Rencontres du Cinéma Documentaire, I have a lot of experience moderating debates with filmmakers. My point of view is that of a practitioner, not a theoretician.

Marta Popivoda I am not a theoretician either; I am a filmmaker.

CB I wanted to ask you a few questions about the *illegal_cinema* session I attended in June. Two films by Sven Augustijnen² were selected and screened by Bojana Cvejić³, your colleague from TkH. Had you seen the films before?

MP No.

CB Thus you were a simple viewer, a typical *illegal_cinema* viewer, like us.

MP Yes.

CB If you remember, I said during the discussion that I suffered a little during the screening of *Johan*, the second film. The first film, *L'École des pickpockets*, was not problematic for me. It is a fiction film, with a documentary part, but it is easy to grasp: one cannot imagine anything. It doesn't try to convince anyone or to change one's point of view. The second film is different. It provoked a strange reaction, a feeling of unclarity. What was unclear to me was its status as a documentary film.

MP Are you referring to the position of the person who did the video?

CB Yes, I am, but even more to the position of the viewer. During the discussion, one of you said that it was not a documentary film, that it is more than a documentary film. I was wondering what you meant? To be honest, my field is documentary film and not video art at all. But from my point of view, this field is very large. In fact, this is the field of cinema. We could also talk about the differences between cinema and video art, both regarding the status of filmmakers and the status of viewers. What struck me is that the place – a movie theatre, the name – "illegal_cinema", and also the way Bojana Cvejić introduced the film were very close to the way I introduce documentary films myself. I was in the position of a viewer watching a documentary film, but it was not the same, even though the film had a strong documentary dimension. I mean, it is real, the situation happens, it has a beginning, a middle and an end... However I couldn't consider it a documentary film because my place as a viewer was not conceived of by the filmmaker the way it would have been for a documentary film. My place was different. I thought that maybe I was not supposed to be sitting in a movie theatre but watching it in a different way, on a monitor, in a gallery, in an exhibition, whatever.

MP What would be different if you were sitting in a gallery? Do you think that the film imposes a one-to-one relationship on you?

CB Yes, it is not a triangle. It is very difficult for me to define the position of a viewer in front of video art. In front of a documentary, there is a triangle: the filmmaker, the person who is filmed and the viewer. The filmmaker really proposes a certain type of relationship between the three. He is at the centre of the documentary film. And here, in this video, I couldn't understand how the triangle functioned.

MP I would say that the film creates a direct communication between the person who is filmed and the audience. I also had a kind of strange feeling about this video. There is something uncomfortable about it. Maybe the fact that the person who is filmed is aphasic, and then there is the issue of the content. Or maybe because of the way it is composed – everything is in one shot and you don't explicitly see the author's perspective. It's more like the whole video is exposure of the situation. Then there is the matter of the filming procedure...

CB In documentary films, there is an infinite number of possible forms.

² The fifth meeting of the *illegal_cinema* project, presented and moderated by Bojana Cvejić (TkH) took place on June 21st, 2010. Two short films were screened at the event: *L'École des pickpockets* (Sven Augustijnen, Belgium, 2000, 52 min.) and *Johan* (Sven Augustijnen, Belgium, 2001, 23 min.). The debate focused on the

filmmaker's point of view on the medical profession and, specifically, the aphasic individual at the center of the film *Johan*.

³ Bojana Cvejić practices critical theory in writing, teaching, dramaturgy and performance in dance, theater and contemporary music.

And sometimes the author's view can be very difficult to spot. So of course you're right: one could not easily identify a point of view or what the director thinks about this.

Mathieu Lericq Maybe the problem is that the film is based on one shot. Only one. As the film exposes a problematic situation, we could have defined the author's point of view, his discourse, through the editing. This is not the case here. Usually an image is only a part of a bigger, larger system. And the triangle seems possible only if you can define a discourse throughout this system. In this specific film, the exposure of the situation is difficult to see because of the absence of editing. Don't you think?

CB I don't think so.

ML Or it may also be the fixity of the shot.

CB No, because there are examples of films that are completely static. Take for instance *He Fengming*⁴, a three-hour film by Wang Bing. There are a variety of shots but ninety percent of the film consists of a single static shot of a 70-year-old Chinese woman narrating the story of her life. It is very, very long. Yet the clock is running and you don't have this feeling at all. One has a sense of the passing of time, as the light dies for instance, until Wang Bing asks the woman to turn the light on. So she goes to do it, then comes back and starts talking again. Where is the editing?

MP Maybe editing is not the problem...

CB But the woman is addressing us. She is addressing Wang Bing above all.

MP She is conscious of the situation.

CB She is very conscious. She is in another consciousness because she wrote a story down and even published it. She worked on the story, she thought about it a lot, she is able to articulate her discourse. But that is another point. The important thing is that she is addressing Wang Bing, and us through him. This is the huge difference with Johan in Augustijnen's film, because Johan is not addressing us but his therapist. I think that is the point.

MP In *Johan*, there is also a kind of triangle because of the therapist...

CB Yes, but it is an inner triangle. The problem is: where am I as a viewer? In a certain sense, the therapist is making a kind of show. It turns into a show. Is therapy a show? At the very beginning of the film, the director speaks directly to the character. There I have my place as a viewer, because I understand what the filmmaker is staging with this person, and this person's expectations. But when the therapy began, I started to lose my place.

ML So your issue with this film comes from the fact that you can feel the director losing control of the situation step by step, to the advantage of the therapist. The director is losing control over the film.

CB Yes. And it is the director who attributes a place to me, nobody else.

MP But I feel the director throughout because I feel that everything that is done in front of the camera is done for him.

CB Well, it's ambiguous. But you know perfectly well that nobody is the same in front of a camera. The therapy that day differs from another session another day with another camera. It is film-therapy.

MP So you think that the uncomfortable feeling of the film has nothing to do with the content but with the form?

CB Yes I do. The problem is not being aphasic. It is the way the film deals with it. Actually, in one part of Wang Bing's first film, *West of the Tracks*⁵ – a nine-hour film describing the fall of a huge industrial steel complex – there is this terrible sequence with a father and his son. The son is in a desperate situation and gets drunk. He falls on the ground, and his father picks him up. The place is crowded and everyone is staring at him. It is a very tough scene, but as a viewer, there is no problem.

ML What is very interesting in Wang Bing's films is that he leaves time for the spectator to enter the process of understanding the characters. That is not the case in *Johan*. Thus, if the first point is duration, the second one may be distance. In *Johan*, one has the impression of being too close to the character and therefore unable to grasp the situation. In *He Fengming*, one feels the presence of the director deeply, his position in space. It comes from the distance. In *Johan*, you don't know where people are, they escape your perception, maybe this explains the trouble you have.

CB Yes. My conclusion is that I could cross the symbolic place and the physical place. When I am in a movie theatre, I am static and captive. When I am in an exhibition, I move, I walk, I can stay for a while and see something else... I build relationships between different things that are offered to me. My symbolic position is different.

ML You act as an editor, building a discourse while watching an exhibition...

CB Yes, in a way.

MP But it is not the same for every work of art. Sometimes, you have to sit and watch, and it is very much like being in a movie theatre. Last month, I shot interviews with several international video artists such as Rosa Barba, Tim Etchells, Julieta Aranda, etc. I asked them about the difference between video art and art film. They don't see a lot of differences, besides maybe the institutional framework, and economy of the video medium in comparison to film. One of the video artists said that, to her, making video is a good way of doing journalism, as it was in the past, critical journalism. You can do something in the moment; you can have an instant critical perspective. It is not the same when you make a film, you have to construct a lot and it takes time. But, besides this, they didn't make precise distinctions between the medium of experimental film or video art.

ML Corinne, do you think that the space of the movie theatre is what defines cinema?

CB It is a complicated question. Nobody can define cinema, so I won't. But, yes, there is something about the place. It remains, even nowadays, the best place to watch films. Strange, isn't it? This is why I was joking about the symbolic and the physical place.

MP I could say that *illegal_cinema* is more a symbolic cinematic space because it always uses different kinds of physical spaces. But do you think that the format and procedures of *illegal_cinema* actually influenced your feelings about the video we watched?

CB The reason I mentioned these personal feelings at the beginning of the discussion is because they relate to *illegal_cinema* in general, beyond the specific experience of watching *Johan*. Is this question of the viewer's position relevant to you in the context of the project? What questions were you hoping to trigger through the screenings?

MP Yes, the viewer's position is a fundamental issue for the *illegal_cinema* project, alongside that of the context. How does contextualizing a film differently affect the viewer's experience? More specifically, I like the hybridization of the situation that allows you to come one day and watch video art in a movie theater, and come another day to watch traditional films. I like this situation of switching the position of the viewer. The other big switch is that the viewers or participants are the ones making the programs. They somehow curate themselves. It is not already programmed for them. I think about the dispositif rather than trying to provoke a special kind of reaction to the choice of films. I don't control the situation. I don't curate the program. The main change is to make the audience active, in terms of expressing an opinion. This is not so unusual, one can do it during proper screenings. Yet, when somebody is presenting someone else's film, the situation is more amenable to discussion because no one is expecting to get an answer from the source of the film, from the author "who knows what it means". *Illegal_cinema* is really based on discussions among ourselves, on what this film means to us and what kinds of questions it raises. People have to familiarize themselves with the situation in order to be able to discuss the film freely.

CB That is very interesting. It is an unusual undertaking: questioning what I feel as a viewer, rather than understanding the director's vision, which is more or less the purpose of debates about films.

⁴ *He Fengming, A Chinese Memoir* ("Chronique d'une femme chinoise", Wang Bing, 2007)

⁵ *West of the Tracks* ("À l'Ouest des rails", Wang Bing, 2003)

ML And Les Laboratoires d'Aubervilliers is not a movie theatre. Watching films in that space – which looks like a real movie theatre but is not – offers the opportunity to try out a different kind of screening, of debate.

MP Also, it's different from an exhibition situation.

CB An exhibition would provide a very different, very rich viewing situation. In a certain way, the time that one may lack, one regains it in the accumulation of works. The viewer may get used to a particular situation and it may then become possible to define one's own specific position in response.

MP This is interesting for me. *Illegal_cinema* is about watching films in different formats. Speaking of which, it might be interesting to see how some video installations function in the movie theatre, as a continuous and narrative process. Because you lose synchronicity and you don't miss any details. You have everything and you have time to position yourself.

ML Maybe we can raise the basic point that, in cinema, a curator or moderator requires that you watch the film from beginning to end. In an exhibition, if the film doesn't function for you, you can leave it and go to another one. It is contingent. The opposition between contingency and necessity seems relevant here. Of course in cinema you can leave the theater but the director calls upon you to watch the film from beginning to end. As an open program situated in a center for artistic research, *illegal_cinema* allows contingency and necessity to be brought together.

CB The issue is not obligation, but acceptance. One accepts that one must stay.

MP The format of *illegal_cinema* stresses collectivity. We can now see each other as individuals in a collective and not just as an anonymous mass in the dark, who watches a film and then leaves in silence. Concretely, in Belgrade *illegal_cinema* is a cultural project, dealing with issues of context and audience. It is a process of creating community, similar to what we have here. But I also did *illegal_cinema* as an artistic project within some exhibitions⁶. There, it has more to do with the process of thinking about certain topics in the medium of film. For example, I was asked to do *illegal_cinema* as a side-program of an exhibition in Istanbul. Yet I decided not to do it that way, because I wanted to see how it could stand up as an artwork. So I asked other artists in the exhibition to try to think about the topic of the exhibition in the medium of film, or to expose their references, side ideas and so on. This is a completely different thing. In Belgrade and Aubervilliers, it has a lot to do with wider context and community. And, as I am not from here, I would like to know how you see this initiative in the context of the scene of Île-de-France. What are its specificities and what is interesting about it for you, if it is interesting at all. When we started here, we had a lot of doubts about *illegal_cinema*, wondering if it would function here, so close to the "city of cinema"! Here you have access to a lot of films. It is very different in Belgrade, where we have very poor film distribution.

CB In my opinion, your position, which is different from the one you have in Belgrade, is that here you are not showing films that are never shown or can only be seen with great difficulty. Rather you focus on context. The way you make works travel between video art, documentary and so on is very important to me. It is a crucial point in this day in age. I was in Marseille in July for an international documentary festival that actually showed art videos in a movie theater and 50-minute documentary films at an exhibition. One was unable to appreciate the films time-wise, as the starting times of the screening weren't mentioned in the space. One couldn't even see them. What is the point?

ML In that context, you think that *illegal_cinema* has a role to play?

CB Yes, because one can talk about it, think about it, try to confront different points of view. You can move forward. It is a field of thinking, really, which is rarely dealt with. Except of course by a few people, like Olivier Marboeuf in Khiasma⁷.

ML Actually, the film by Polish director Maciej Mądracki⁸ that got the prize at the FID in Marseille is a film that is situated at the threshold between video art and narrative. There is a narrative thread, in this way of filming the old Polish workers and seeing them singing, speaking about their lives. And the film ends with a choreography in a soccer field that has a very art video dimension.

CB Video art's uniqueness lies in the fact that it is very close to performance. This film is a documentary that focuses on a performance at the end.

MP I have the feeling that there are several different projects dealing with the question of how to show cinema or video, or something which is really rare, etc. on the scene of Île-de-France. But it is always about programming. It is always about showing something that is not shown anywhere else, to bring some originality to the themes or formats being shown. But those projects don't try to create a community. *Illegal_cinema* in Belgrade really fits the context of the independent scene. It is organized for the scene, as a public space where people can bring up certain issues through the medium of film or video. I have this feeling that here people think more about different kinds of programming than about doing away with the opposition between audience and programmer or curator, or about rethinking this relationship. But you must have a much wider perspective than me.

CB In fact I don't know if this has been around for a long time or if it's new, but there are screenings and programs in Île-de-France that are organized by young people who are not programming professionals. Though it is true that some of the collectives that I know, like Les Yeux dans le Monde (www.lesyeuxdanslemonde.org) or Histoire(s) de voir (<http://histoiresdevoir.org>), are made up of filmmakers and function as a way for them to show their own films.

MP Do you think that, because everything is so structured and available here, there is a lack of self-organized initiatives, or do you think that the scene is vibrant in these terms?

CB You know, it depends on what kind of films. Yes, it is true that you can see almost any film, but mainly fiction, feature films. For art house films it is not so clear. And for documentaries it is very difficult, there are not so many places to see them. There are places for video art and experimental films, there are collectives, there is experimental film programming at la Cinéma-thèque française, there is pointligneplan... But not much else. I don't know if it is vibrant. I don't know if people have the desire to show things, or rather I don't know whether the scene is big compared to other scenes.

MP But what is typical is that Les Yeux dans le Monde, Histoire(s) de voir and pointligneplan (www.pointligneplan.com) propose screenings of documentary or experimental films in a context where people know each other or share common ground. They show the films for themselves in a way. At the Laboratoires d'Aubervilliers, this is not the case. People come from very different backgrounds. There is this process of finding a common ground every Monday evening.

CB Yes, in a way it is the topic of discussion that provides a common ground in this context. If the topic of the discussion is "why do we see this film in this way here", it's a discussion that we are not used to. And it needs time. This is what *illegal_cinema* should be working on.

ML What I mean is that it's even harder here than at La Fémis⁹ (where the pointligneplan screenings happen), where people go on a regular basis. We would like to create a kind of community of spectators step-by-step.

Transcription: Mathieu Lericq and Virginie Bobin

⁶ Read about previous occurrences of *illegal_cinema* in the Sept.-Dec. 2010 issue of Le Journal des Laboratoires.

⁷ Based in Les Lilas (93), since 2001 the

Khiasma Association has been bringing together art professionals (editors, visual artists, video artists, cultural mediators, graphic designers) and educators (teachers, researchers, students,

psychologists) around the production and dissemination of projects that combine the social field with artistic practices concerned with pedagogy and hands-on participation.

⁸ *The Work of Machines* ("Praca Maszyn", Gilles Lepore, Maciej Mądracki & Michał Mądracki, Poland, 2010)

⁹ La Fémis is a national film school in Paris.

[illegal_cinema]

TRANSFORMER LA POSITION DU SPECTATEUR

Conversation entre Marta Popivoda,
Corinne Bopp et Mathieu Lericq*

L'édition française d'illegal_cinema a été initiée par le collectif TkH lors de sa première année de résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, dans le cadre de son projet How to Do Things by Theory¹. Illegal_cinema est un projet « open-source » qui explore différents formats et procédures possibles pour regarder et discuter des films, avec une attention toute particulière portée au contexte. Avec la mise en place d'un programme régulier aux Laboratoires d'Aubervilliers, le projet a rapidement pris son autonomie, produisant de nouvelles relations avec le contexte des Laboratoires et, plus largement, celui de la scène culturelle à Paris et alentours. Il n'en reste pas moins théoriquement rattaché à la recherche de TkH et à ses positions idéologiques, afin de nous permettre de suivre et d'étudier le processus de traduction d'un contexte (Belgrade) à un autre (l'Île-de-France), ainsi que d'approfondir le concept d'activisme théorique.

Au cours des premiers mois de la résidence de TkH aux Laboratoires d'Aubervilliers, nous avons rencontré de nombreux acteurs du cinéma expérimental, du documentaire et de la scène de l'art contemporain (vidéo) à Paris et en Île-de-France². Ces rencontres ont été organisées afin d'affiner notre connaissance du contexte pour mieux déterminer les spécificités et les accents de l'édition française d'illegal_cinema. Périphérie, association montreuilloise dédiée au film documentaire, s'est impliquée dans ces discussions depuis le début, notamment à travers la participation commune à une table ronde organisée par le festival Côté Courts autour des « lieux alternatifs » pour la diffusion du cinéma en juin 2010. Nous avons donc invité l'une de ses membres, Corinne Bopp, à rendre ici publique la poursuite de cet échange autour des enjeux de l'implantation d'illegal_cinema aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Marta Popivoda

Traduction : Virginie Bobin

* Marta Popivoda est membre de TkH et initiatrice d'illegal_cinema, Corinne Bopp est membre de Périphérie, centre de création documentaire basé à Montreuil (www.peripherie.asso.fr), et déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire, et Mathieu Lericq

est coordinateur d'illegal_cinema aux Laboratoires d'Aubervilliers

¹ « Comment faire par la théorie »

² Le Peuple Qui Manque, Braquage, La Promesse de l'Écran de Pierre Leguillon...

Corinne Bopp En tant que coordinatrice générale des Rencontres du Cinéma Documentaire, je suis habituée aux débats avec les cinéastes. Mon point de vue est celui d'une praticienne, et non d'une théoricienne.

Marta Popivoda Je ne suis pas théoricienne non plus ; je suis réalisatrice.

CB J'ai quelques questions à propos de la session d'illegal_cinema à laquelle j'ai assisté en juin. Deux films de Sven Augustijnen³ ont été sélectionnés et projetés à cette occasion par Bojana Cvejić⁴, votre collègue au sein de TkH. Aviez-vous vu ces films auparavant ?

MP Non.

CB Vous étiez donc là en tant que simple spectatrice, une spectatrice typique d'illegal_cinema, comme nous.

MP Oui.

CB Vous vous souvenez peut-être de m'avoir entendu dire pendant la discussion qui a suivi que j'avais un peu souffert pendant la projection du second film, Johan. Le premier, L'école des pickpockets, ne m'a pas posé de problèmes. C'est une fiction, avec un volet documentaire, mais c'est un film facile à appréhender : il n'y a rien à imaginer. Le film ne cherche pas à convaincre ou à modifier le point de vue du spectateur. Ce n'est pas le cas du second film. Il a provoqué une réaction étrange, une sensation de flou. Je suis restée dans l'incertitude en ce qui concerne son statut de film documentaire.

MP Est-ce que vous faites référence à la position du réalisateur ?

CB Oui, mais surtout à la position du spectateur. Au cours de la discussion, l'une de vous a dit que ce n'était pas un film documentaire, mais plus que cela. Je voulais savoir ce que vous entendez par là. Pour être honnête, mon domaine est le film documentaire, et non l'art vidéo. Mais de mon point de vue c'est un domaine très vaste. C'est d'une certaine façon le domaine du cinéma. On pourrait aussi discuter de la différence entre cinéma et art vidéo, en ce qui concerne le statut du cinéaste et celui du spectateur. Ce qui m'a frappée c'est que le lieu (une salle de cinéma), le nom (« illegal_cinema »), et la façon dont Bojana Cvejić a présenté le film sont très proches de la façon dont moi-même je présente des films documentaires. J'étais dans la position d'une spectatrice face à un film documentaire, mais ce n'était pas tout à fait ça, même si le film a une forte dimension documentaire. Il est ancré dans le réel, les situations ont réellement lieu, il a un début, un milieu et une fin... Et pourtant, je n'arrive pas à le voir comme un film documentaire, parce que ma place de spectatrice telle que l'a pensée le réalisateur n'était pas celle du film documentaire. Ma place était différente. J'ai pensé sur le coup que peut-être je n'étais pas censée être assise dans une salle de cinéma, que j'aurais dû voir ce film d'une façon différente, sur un moniteur, dans une galerie, dans une exposition, peu importe.

MP Quelle différence y aurait-il eu à voir le film dans une galerie ? Vous pensez que le film impose une relation individuelle ?

CB Oui, ce n'est pas une relation triangulaire. Il m'est très difficile de définir la position du spectateur face à l'art vidéo. Face au film documentaire, il y a un triangle : le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. Le cinéaste propose réellement un certain type de relation entre les trois. Il est au centre du film documentaire. Hors là, dans cette vidéo en particulier, je n'arrive pas à déterminer comment ce triangle fonctionne.

MP Je dirais que le film crée une communication directe entre la personne filmée et le public. J'ai également eu une sensation étrange face à cette vidéo. Elle provoque un certain inconfort, peut-être simplement parce que la personne filmée est aphasique, auquel cas c'est une question de contenu. Ou alors c'est à cause de la façon dont le film est fait – le fait que tout soit montré dans un plan unique, et l'absence de point de vue explicite de l'auteur. C'est comme si la vidéo n'était que l'exposé d'une situation. Auquel cas c'est une question de procédé filmique.

CB Le film documentaire offre une infinie possibilité de formes. C'est parfois très mince ; le point de vue de l'auteur peut être très difficile à percevoir. Vous avez raison en ce qui concerne la difficulté à déceler un point de vue, ou l'opinion du réalisateur sur son sujet.

³ Il s'agit de la cinquième séance du projet illegal_cinema, présentée et animée le 21 juin 2010 par Bojana Cvejić (TkH). Deux courts-métrages furent projetés : L'école des pickpockets (Sven Augustijnen, Belgique, 2000, 52 min.) et Johan (Sven Augustijnen, Belgique, 2001, 23 min.). Le débat fut l'occasion de traiter de la question du regard posé par

le documentariste sur le milieu hospitalier et plus particulièrement sur l'individu aphasique, au centre du film Johan.

⁴ Bojana Cvejić pratique la théorie critique par l'écriture, l'enseignement, la dramaturgie et la performance dans les domaines de la danse, du théâtre et de la musique contemporaine.

Mathieu Lericq Le problème vient peut-être du fait que le film soit un plan-séquence. Un seul plan. Comme le film expose une situation problématique, on aurait pu définir le point de vue de l'auteur, son discours, grâce au montage. Ce n'est pas le cas ici. La plupart du temps une image n'est qu'une partie d'un système plus large. Le triangle n'apparaît possible que si on peut identifier un discours au sein de ce système. Dans ce film en particulier, il est difficile de voir au-delà de l'exposé d'une situation en raison de l'absence de montage. Vous ne croyez pas ?

CB Je ne crois pas que cela soit la raison principale.

ML Il peut aussi s'agir de la fixité du plan.

CB Non, parce qu'il existe des exemples de films complètement fixes. Prenez par exemple *Chronique d'une femme chinoise*⁵, un film de trois heures réalisé par Wang Bing. Il y a plusieurs plans différents mais le film consiste à quatre-vingt-dix pour cent en un plan fixe d'une septuagénaire chinoise qui raconte l'histoire de sa vie. C'est un plan très, très long. Pourtant le temps s'écoule sans qu'on se rende compte. On sent le passage du temps, parce que la lumière baisse par exemple, jusqu'à ce que Wang Bing demande à la vieille dame d'allumer la lumière. Elle le fait, puis revient et reprend son récit. Où est le montage ?

MP Peut-être que le problème n'est pas le montage...

CB Mais la vieille femme s'adresse à nous. Elle s'adresse à Wang Bing avant tout.

MP Elle est consciente de la situation.

CB Elle en est très consciente. Elle en est à un autre niveau de conscience parce qu'elle a écrit cette histoire et l'a même publiée. Elle a travaillé son histoire, elle y a beaucoup pensé, elle est capable d'articuler son discours. Mais c'est un autre débat. L'important c'est qu'elle s'adresse à Wang Bing, et à nous à travers lui. Il y a là une grande différence avec Johan dans le film d'Augustijnen, parce que ce n'est pas à nous que Johan s'adresse, c'est à son thérapeute. Je pense que c'est un point à souligner.

MP Dans Johan, il y a également une sorte de triangle, parce qu'il y a le thérapeute.

CB Oui, mais c'est un triangle interne. La question est : où suis-je en tant que spectateur ? En un sens, le thérapeute se met en scène. Ça devient un spectacle. Une thérapie est-elle un spectacle ? Au tout début du film le réalisateur s'adresse directement au personnage. Là, j'ai ma place en tant que spectatrice, parce que je suis à même de comprendre ce que le réalisateur met en place avec cette personne et avec ses attentes. Mais lorsque la thérapie a débuté, j'ai commencé à perdre ma place.

ML En quelque sorte le problème que vous avez avec le film vient du fait que vous sentez le réalisateur perdre petit à petit le contrôle de la situation, au bénéfice du thérapeute. Le réalisateur perd le contrôle du film.

CB Oui. Et c'est le réalisateur, et lui seul, qui peut m'attribuer une place.

MP Mais je perçois le réalisateur tout au long du film, parce que je sens que tout ce qui est fait devant la caméra est fait pour lui.

CB C'est ambigu. Vous savez pertinemment que tout le monde est sensible à la présence de la caméra. La séance de thérapie qui a lieu ce jour-là diffère d'une autre séance, un autre jour, avec une autre caméra. C'est une thérapie-film.

MP Donc vous pensez que le sentiment d'inconfort que donne le film a moins à voir avec son contenu qu'avec le dispositif ?

CB C'est ça. Le problème n'est pas l'aphasie, c'est la façon dont le film la traite. D'ailleurs, dans le premier film de Wang Bing, *À l'Ouest des Rails*⁶ – un film de neuf heures décrivant la chute d'un gigantesque complexe industriel sidérurgique – il y a une séquence terrible entre un père et son fils. Le fils est dans une situation désespérée et s'enivre. Il s'effondre, et son père le relève. Le lieu est bondé et tout le monde le regarde. C'est une scène très dure, mais pour le spectateur, il n'y a pas de problème.

ML Ce qui est intéressant dans les films de Wang Bing, c'est qu'il donne le temps au spectateur de s'attacher à comprendre les personnages. Ce n'est pas le cas de Johan. Par conséquent, si le premier point est la durée, le second est

peut-être la distance. Dans Johan, on a l'impression d'être trop proche du personnage, d'être incapable d'appréhender la situation. Dans *Chronique d'une femme chinoise*, on a toujours une conscience très forte de la présence du réalisateur, sa position dans l'espace. Cela vient de la distance. Dans Johan, on ne sait pas où se situent les personnes, elles échappent à notre perception. Peut-être que cela explique le problème que vous avez avec ce film.

CB Oui. J'en suis arrivée à la conclusion que je pouvais traverser l'espace symbolique et l'espace physique. Dans une salle de cinéma, je suis statique et captive. Dans une exposition, je bouge, je marche, je peux rester un moment à un endroit et puis voir autre chose... Je construis des relations entre les différents éléments qui me sont offerts. Ma position symbolique est différente.

ML Vous agissez comme une monteuse, construisant un discours en visitant une exposition.

CB Oui, en quelque sorte.

MP Mais ce n'est pas vrai de n'importe quelle œuvre. Parfois, il faut s'asseoir et regarder, et l'expérience est très proche de celle de la salle de cinéma. Le mois dernier, j'ai réalisé des entretiens vidéo avec plusieurs vidéastes internationaux tels que Rosa Barba, Tim Etchells, Julieta Aranda, etc. Je leur ai posé la question de la différence entre l'art vidéo et le film d'art. Ils ne voient pas beaucoup de différences, à part peut-être le cadre institutionnel, et l'économie du médium vidéo par rapport à celle du film. L'une des vidéastes a dit que pour elle la vidéo est un bon moyen journalistique, comme elle l'a été par le passé, un journalisme critique. Il est possible de faire quelque chose dans l'instant ; une perspective critique instantanée est envisageable. Ce n'est pas le cas pour la fabrication d'un film, il y a beaucoup à construire et c'est un processus qui prend du temps. Mais au-delà de ces remarques, ils n'ont pas fait de distinction précise entre le cinéma expérimental et l'art vidéo.

ML Corinne, pensez-vous que l'espace de la salle de projection est ce qui définit le cinéma ?

CB C'est une question complexe. Personne ne peut définir le cinéma, et je ne vais pas tenter de le faire ici. Mais je pense en effet que ça a quelque-chose à voir avec le lieu. La salle reste, même aujourd'hui, le meilleur endroit où voir un film. Étrange, non ? D'où ma plaisanterie à propos de l'espace symbolique et de l'espace physique.

MP On peut dire qu'illegal_cinema est plutôt un lieu de cinéma symbolique, parce que le projet utilise sans arrêt des espaces physiques différents. Pensez-vous que les formats et les procédures qui sont ceux d'illegal_cinema ont de facto influencé votre sentiment envers la vidéo présentée ?

CB J'ai mentionné ces sensations personnelles au début de la discussion parce qu'elles se rapportent à illegal_cinema en général, au-delà donc de l'expérience particulière qu'a été la projection de Johan. La question de la position du spectateur est-elle pertinente pour vous dans le cadre du projet ? Quelles questions souhaitez-vous poser à travers ces projections ?

MP La position du spectateur est une question fondamentale pour le projet illegal_cinema, au même titre que la question du contexte. En quoi une contextualisation différente du film peut-elle affecter l'expérience du spectateur ? Plus précisément, j'aime cette hybridation qui permet à chacun de venir un jour dans une salle de cinéma regarder une vidéo d'art, et un autre jour d'y regarder un film traditionnel. J'aime l'idée que la position du spectateur puisse être transformée. L'autre changement majeur, c'est que ce sont les spectateurs ou les participants eux-mêmes qui ont la possibilité de réaliser les programmes. En quelque sorte, ils sont eux-mêmes curateurs, les choses ne sont pas choisies pour eux. Je pense au dispositif, plutôt que de chercher à provoquer une réaction particulière en réponse au choix du film. Je ne contrôle pas la situation. Je ne suis pas curatrice du programme. Le grand changement, c'est de rendre le public actif, en ce qui concerne l'expression d'une opinion. Ce n'est pas inhabituel, ça arrive aussi lors de projections officielles. Et pourtant, quand quelqu'un présente le film d'un autre, la situation est plus favorable à la discussion que lorsque l'on attend simplement une réponse de la personne à l'origine du film, de l'auteur « qui sait ce que ça veut dire ». Le débat est réellement fondé sur des discussions entre nous, à propos de ce que le film représente pour nous et des questions qu'il provoque. Les gens doivent se familiariser avec la situation pour pouvoir discuter du film librement.

CB Ce que vous dites est très intéressant. Illegal_cinema est un projet inhabituel. Il permet de questionner ce que je ressens en tant que spectatrice, plutôt que de chercher à comprendre le projet des cinéastes, ce qui est plus ou moins le but des débats habituels sur les films.

⁵ *Chronique d'une femme chinoise* (« He Fengming, A Chinese Memoir », Wang Bing, 2007).

⁶ *À l'ouest des rails* (« West of the Tracks », Wang Bing, 2003).

ML Qui plus est, les Laboratoires d'Aubervilliers ne sont pas une salle de cinéma. Voir des films dans cet espace – qui ressemble à une salle de cinéma mais n'en est pas une – offre au public la possibilité de faire l'expérience d'un autre type de projection, d'un autre type de débat.

MP Cela diffère également du contexte d'une exposition.

CB Dans une exposition, l'expérience du spectateur serait différente, très riche. D'une certaine façon, le temps qui peut manquer au spectateur réapparaît via la mise en série. Le spectateur peut s'habituer à une situation particulière. Il lui devient alors possible de se définir une position spécifique en réponse à cette situation.

MP Ce que vous dites me paraît intéressant. *Illegal_cinema* se penche sur les différents formats de perception des films. Pour aller plus loin, il serait intéressant de voir comment certaines installations vidéo fonctionneraient dans une salle de cinéma, dans un processus narratif continu. On perd la synchronisation, et il devient possible de ne manquer aucun détail. Le spectateur a tout à sa portée, et il a le temps de se positionner.

ML Peut-être peut-on souligner ce point essentiel qui est qu'avec le cinéma, un curateur ou présentateur impose au spectateur une sorte de nécessité de regarder le film du début à la fin. Dans une exposition, si le film ne vous parle pas, vous pouvez partir et en trouver un autre; c'est contingent. L'opposition entre contingence et nécessité apparaît ici comme pertinente. Bien sûr, au cinéma, il est toujours possible de sortir de la salle, mais le réalisateur impose au spectateur de regarder le film du début à la fin. Parce que c'est un programme ouvert situé dans un centre dédié à la recherche artistique, *illegal_cinema* permet de réunir nécessité et contingence.

CB Mais ce n'est pas une question d'obligation, c'est plutôt une question d'acceptation. On accepte de rester.

MP Le format d'*illegal_cinema* insiste sur la collectivité. On peut se voir les uns les autres en tant qu'individus au sein d'un collectif et pas seulement en tant que masse anonyme perdue dans l'obscurité, qui regarde le film puis s'en va en silence. Concrètement, à Belgrade, *illegal_cinema* est un projet culturel, qui se penche sur la question du contexte et sur celle du public. C'est un processus de création d'une communauté, similaire à ce qu'on a ici. Mais j'ai aussi eu l'occasion de le présenter comme un projet artistique au sein de plusieurs expositions⁷. Dans ce cadre-là, il s'agit plutôt d'un processus de réflexion sur certains aspects du médium filmique. On m'a par exemple proposé de présenter *illegal_cinema* sous la forme d'un programme annexe lors d'une exposition à Istanbul. Mais j'ai décidé de ne pas le faire sous cette forme, parce que je voulais voir ce qu'il adviendrait s'il était proposé en tant qu'œuvre d'art. J'ai donc demandé aux autres artistes investis dans l'exposition de réfléchir à la question de l'exposition dans le médium du film, ou d'exposer leurs références, associations d'idées, etc. C'est une démarche complètement différente. À Belgrade et à Aubervilliers, *illegal_cinema* a beaucoup à voir avec un contexte plus large et l'idée d'une communauté. Et comme je ne suis pas d'ici, j'aimerais savoir ce que vous pensez de cette initiative dans le contexte de la scène artistique francilienne. Quelles sont ses spécificités? En quoi est-ce que ça vous paraît éventuellement intéressant? Quand nous avons commencé à travailler ici, nous avons énormément douté de la façon dont *illegal_cinema* pourrait fonctionner ici, à côté de Paris, la « ville du cinéma »! Vous avez accès à un très grand nombre de films. La situation est différente à Belgrade, où la distribution des films est limitée.

CB À mon sens, la position que vous adoptez ici, qui est différente de celle adoptée dans le contexte belgradois, ne concerne plus le problème de la projection de films invisibles ou dont la projection pose un certain nombre de difficultés. Ici, vous vous concentrez sur le contexte. La façon dont vous faites voyager les œuvres entre l'art vidéo, le documentaire et autres me paraît extrêmement importante. C'est une idée cruciale aujourd'hui. J'étais à Marseille en juillet pour le Festival International du Documentaire au cours duquel ont été montrés des vidéos d'art dans une salle de cinéma, et des films documentaires de 50 minutes dans une exposition. Il était impossible d'apprécier les films en termes de temps, les horaires de la projection n'étant même pas mentionnés dans l'espace d'exposition. Y assister était tout simplement impossible. Quel est l'intérêt?

ML Dans ce contexte, vous pensez qu'*illegal_cinema* a un rôle à jouer?

CB Je pense que oui, parce que ça peut être discuté, pensé, on peut y confronter les points de vue. Vous pouvez vous lancer, c'est encore un domaine de réflexion, qui n'est pas du tout exploré. À part peut-être par une poignée de

personnes, comme Olivier Marboeuf au sein de *Khiasma*⁸.

ML Le film du réalisateur polonais Maciej Mađracki⁹ qui a été primé au FID à Marseille était lui-même un film en tension entre l'art vidéo et le documentaire. Il y a un fil dans la façon dont le film traite des vieux travailleurs polonais, dans le fait de les voir chanter, parler de leurs vies. Et le film se termine avec une chorégraphie sur un terrain de football qui a une très forte dimension d'art vidéo.

CB La particularité de l'art vidéo est d'être très proche de la performance. Ce film est un documentaire qui tourne autour de la performance qui est réalisée à la fin.

MP J'ai l'impression qu'il y a en Île-de-France plusieurs projets distincts qui questionnent les différentes façons de montrer le cinéma, la vidéo, quelque chose de rare, etc. Mais c'est toujours une question de programmation. Il s'agit toujours de montrer quelque chose qui n'est pas montré ailleurs, d'apporter une certaine originalité dans les thèmes ou les formats de projection. Mais il manque l'opportunité de créer une communauté. *Illegal_cinema* à Belgrade est vraiment inscrit dans le contexte de la scène artistique indépendante. Le projet est proposé pour cette scène et c'est un espace public dans lequel il est possible d'aborder certaines questions par l'intermédiaire du film ou de la vidéo. J'ai l'impression qu'ici la réflexion se concentre plutôt sur les différents types de programmation que sur la suppression de l'opposition entre le public et le programmeur ou curateur, ou sur la façon de repenser leur relation. Mais vous avez sans doute une vision beaucoup plus large que la mienne de ce sujet.

CB En fait, je ne sais pas si c'est récent ou non mais il y a des projections et des programmes en Île-de-France qui sont proposés par des jeunes qui ne sont pas des professionnels de la programmation. Mais c'est aussi vrai que la plupart des collectifs auxquels je pense, comme les Yeux dans le Monde (www.lesyeuxdanslemonde.org) ou Histoire(s) de Voir (<http://histoiresdevoir.org>), sont constitués de réalisateurs et que c'est une façon pour eux de montrer leurs films.

MP Pensez-vous que parce qu'en France tout est très structuré et facilement disponible, on manque d'initiatives spontanées, ou pensez-vous que cette scène-là reste vivace?

CB Ça dépend du type de films. C'est vrai qu'il est possible de voir presque tous les films, mais c'est surtout vrai de la fiction, du long-métrage. Pour les films d'art-et-essai, c'est moins clair. Et pour le documentaire c'est souvent difficile, il n'y a pas tellement de lieux où ces films sont vus. Il y a des lieux pour l'art vidéo et le cinéma expérimental, il y a des collectifs, il y a une programmation de films expérimentaux à la Cinémathèque française, il y a PointLignePlan... mais ce n'est pas énorme. Je ne sais pas si c'est vivace. Je ne sais pas si les gens éprouvent le désir de montrer des choses, ou plutôt je ne sais pas s'il y en a beaucoup en comparaison avec d'autres scènes.

ML Mais typiquement Les Yeux dans le Monde, Histoire(s) de voir ou Point-LignePlan (www.pointligneplan.com) proposent des projections de films documentaires ou expérimentaux dans un contexte où les gens se connaissent ou partagent un bagage commun. Ils projettent les films pour eux-mêmes en quelque sorte. Aux Laboratoires d'Aubervilliers, ce n'est pas la même chose. Les gens viennent de milieux très différents. Chaque lundi soir il faut réinventer une base commune.

CB Oui, d'une certaine façon c'est le sujet de la discussion qui propose une base commune dans ce contexte. Si le sujet de la discussion est « pourquoi est-ce que nous voyons ce film, de cette façon, dans ce lieu-ci? », c'est une discussion à laquelle nous ne sommes pas habitués. C'est ce sur quoi *illegal_cinema* devrait travailler.

ML C'est encore plus compliqué ici qu'à la Fémis¹⁰ (où se tiennent les projections de Pointligneplan), où les gens viennent régulièrement. L'enjeu est de voir émerger, dans un processus à long terme, une communauté de spectateurs « conscients »

Traduction : Clémentine Bobin

⁷ Vous pouvez lire le compte-rendu des séances précédentes d'*illegal_cinema* dans

le numéro Septembre-Décembre 2010 du Journal des Laboratoires.

⁸ Basé aux Lilas (93), l'association *Khiasma* rassemble depuis 2001 des professionnels des domaines artistique (éditeurs, plasticiens, vidéastes, médiateurs culturels, graphistes...) et socio-éducatif (enseignants, chercheurs, étudiants, psychologues...) autour de la production et la diffusion de projets à l'interface entre champ social et pratiques artistiques axés

sur la transmissions et la mise en action des participants. www.khiasma.net

⁹ *The Work of Machines* (Praca Maszyn, Gilles Lepore, Maciej Mađracki & Michał Mađracki, Poland, 2010)

¹⁰ La Fémis est l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son

D'un contexte à l'autre

par Virginie Bobin et Mathieu Lericq*

Le processus de transposition d'illegal_cinema de Belgrade à Aubervilliers a suscité un certain nombre de questions quant à la légitimité et à la spécificité d'un tel dispositif dans le contexte particulier des Laboratoires d'Aubervilliers et, plus largement, de la scène culturelle d'Île-de-France. L'idée de départ du projet est d'offrir la possibilité à toute personne intéressée de partager l'expérience d'un ou plusieurs objet(s) filmique(s) de son choix, et de proposer une discussion autour de problématiques liées. Une seule contrainte: on ne peut montrer ses propres films, afin d'éviter l'autopromotion. Comme il n'y a ni commissaire ni programmateur/trice, un coordinateur a été embauché pour assurer la mise en œuvre du projet, recevoir les propositions et préparer les séances hebdomadaires (gratuites) avec les « présentateurs/trices ».

Le terme « illégal », notamment, a été très débattu lors de la préparation du projet: dans quelle mesure ses connotations « pirate » et activiste gardaient-elles leur sens dans un environnement où quasiment tous les films peuvent être obtenus par des moyens légaux? Et dans une institution publique soumise au respect de la législation sur la diffusion et sur les droits d'auteurs? En outre, était-il pertinent d'ajouter un nouveau programme de projections – même de films « rares ou difficilement accessibles » – si près de Paris, dite capitale du Cinéma, et dans un département (la Seine-Saint-Denis) où abondent salles labellisées art-et-essai, associations de diffusion du cinéma expérimental, festivals de films documentaires, espaces dédiés à l'art vidéo et autres initiatives publiques ou privées? Autant de questions qui ont continué à alimenter les débats autour du projet depuis les premières séances du lundi soir, en mai 2010.

Avec illegal_cinema, il s'agit non pas tant toutefois de rareté d'un objet projeté que de construire la possibilité pour une discussion critique d'émerger au sein du public. Prendre le parti de conserver le titre inchangé était donc à la fois un moyen de reconnaître la qualité conceptuelle du projet initié par Marta Popivoda dans son entité et de revendiquer l'expropriation du discours de l'expert. Dépasser l'autorité du/de la spécialiste pour produire une parole collective autonome autour de films et, au-delà, autour de problèmes sociaux et politiques. La diversité des personnes venues proposer des films et initier des discussions autour de problématiques liées à leur choix a permis la constitution progressive d'un public varié à mesure des séances. Les débats qui émergent d'un tel dispositif – incluant et subsumant tout type d'objet filmique, comme discuté par Marta Popivoda et Corinne Bopp dans l'interview ci-dessus – dépassent les frontières habituelles entre les formats et leurs publics respectifs, qu'ils soient spectateurs/trices de cinéma, publics de l'art ou amateurs/trices de documentaires.

Illegal_cinema a donc ouvert un nouvel espace de réflexion et de partage dans la scène culturelle d'Île-de-France, libéré à la fois des querelles de spécialistes et d'une forme de dépendance au spectacle qui va de pair avec la quête de rareté. Par sa spécificité, le projet ne se pose donc nullement en compétiteur d'initiatives préexistantes et éminemment respectables telles que Khiasma ou Le Peuple qui Manque – qui sont de fidèles interlocuteurs depuis le début. Après les premiers mois d'expérimentation, illegal_cinema s'est avéré suffisamment viable, voire même indispensable pour être poursuivi en 2011. Le débat reste ouvert, tous les lundis à 20h. Soyez les bienvenus/e/s.

Programmateurs/trices d'illegal_cinema

(mai-décembre 2010)

Marta Popivoda (conceptrice du projet *illegal_cinema* et documentariste, TkH)
 Ana Vujanovic (artiste, TkH)
 Carlos Sémédo (resp. vie associative et relations internationales d'Aubervilliers)
 Bojana Cvejić (chercheuse, théoricienne, TkH)
 Alexander Provan (rédacteur en chef, revue Triple Canopy, NYC, USA)
 Julien Chollat-Namy (président du Collectif Killmeway)
 Vivian Rehberg (historienne et critique d'art)
 Valérie Malek (documentariste et journaliste)
 Eugenio Renzi (critique de cinéma, revue Independencia)
 Camille Wintrebert (coordinatrice du Festival Génération Court)
 Damien Almar (étudiant) et Xavier Tabard (ass. administrateur de théâtre)
 Damien Marguet (administrateur Collectif Jeune Cinéma)
 Julien Blanpied (artiste-photographe)
 Yves Mettler (artiste interventionniste et chercheur)
 Diana Drljacic (administratrice, association Culture.Art.Société)
 Andreas B. Krüger (photographe et directeur de la photographie)
 Frédéric Danos (poète, performeur)
 Yan Ciret (artiste en résidence à Synesthésie)
 Romas Zabarauskas (programmateur de l'Ore Film Event, Vilnius, Lituanie),
 Agnès Jahier (association ethnoArt)
 Jennifer Verraes (cofondatrice du Silo)
 Michèle Soullignac (directrice de Périphérie)
 Corinne Bopp (déléguée générale des Rencontres du cinéma documentaire)
 Flavia Tavares (association Les Impatientes)
 Gérard Leprun (délégation Éducation à l'altérité d'Aubervilliers)
 Aliocha Imhoff (Le Peuple qui Manque)

* Virginie Bobin est coordinatrice des projets aux Laboratoires d'Aubervilliers,

et Mathieu Lericq est coordinateur d'illegal_cinema.

GANG- PLANK

AUX LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Ateliers et rencontres
Juin 2011

(dates précisées ultérieurement sur www.leslaboratoires.org)

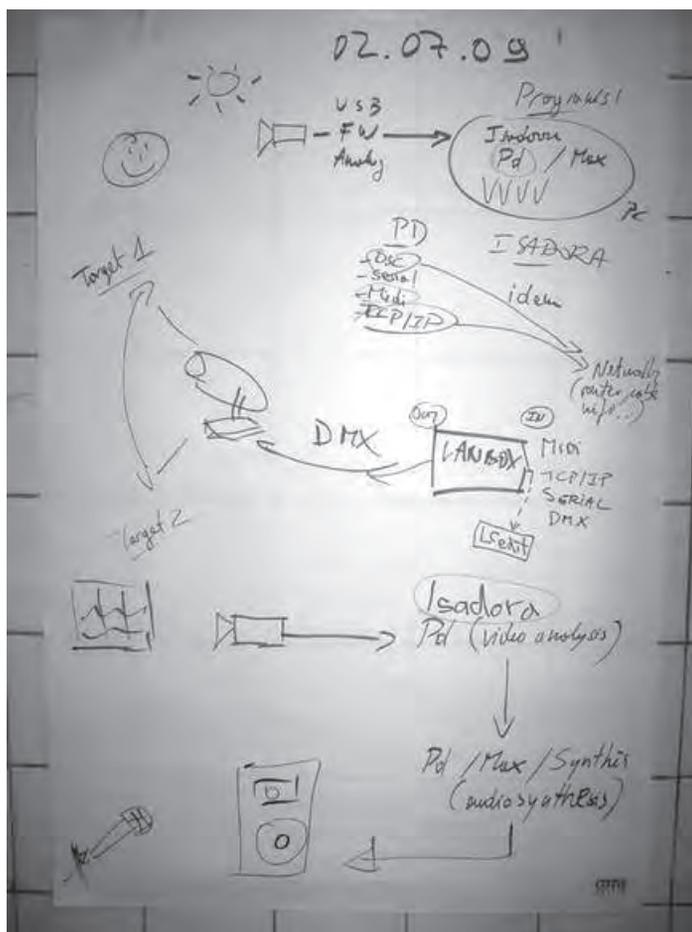


Image : Gangplank

Gangplank est un projet expérimental qui rassemble des éclairagistes, musiciens/nes, danseurs/euses, chorégraphes, metteurs/euses en scène, vidéastes et autres artistes liés au spectacle vivant en un réseau informel. 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 du champ des arts vivants.

Du 13 au 26 juin 2011, dix membres de Gangplank travailleront aux Laboratoires d'Aubervilliers pour deux semaines intensives. L'invitation à des collègues d'Île-de-France sera l'occasion d'élargir le réseau, ses questionnements et les réponses possibles. Les outils développés pendant cette période seront présentés dans le Journal des Laboratoires et sur le site internet.

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). Résidences futures: Les Laboratoires d'Aubervilliers (juin 2011), Pact-Zollverein Essen (juillet 2011).

Gangplank is an experimental project that connects lighting designers, musicians, dancers, choreographers, directors, videographers and other artists tied to the performing 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 10th to 13th June 2011, ten members of Gangplank will work intensively at Les Laboratoires d'Aubervilliers for two weeks. Extending the invitation to colleagues in Île-de-France will be the opportunity to expand the network, its lines of questioning, and possible responses. The tools developed during this period will be presented in the Journal des Laboratoires and on the website.

Gangplank was initiated by Bruno Pocheron, and is currently jointly 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 matrices 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 residencies: Les Laboratoires d'Aubervilliers (juin 2011), Pact-Zollverein Essen (juillet 2011).

Appel à participation

Lors de l'accueil de cet atelier aux Laboratoires, cinq places sont ouvertes à de nouveaux collaborateurs/trices résidant en région parisienne. Si vous souhaitez vous joindre à cette quinzaine de réflexion et d'enseignements croisés et en savoir plus sur ses modalités, merci de contacter Virginie Bobin (v.bobin@leslaboratoires.org / 01 53 56 15 94)

Gangplank,

anglais, nom commun : une planche mobile utilisée pour embarquer ou débarquer d'un bateau.

ORIGINE

À l'origine de Gangplank se trouvent les notions de coopération interdisciplinaire et de réseaux artistiques dans le spectacle vivant, ainsi que la volonté de définir des méthodes de travail et des modes d'écritures communs aux différentes pratiques mises en oeuvre dans les processus de création.

La recherche proposée par Gangplank se base d'une part sur des pratiques et leur technicité (lumière, son, musique, chorégraphie, danse, jeu, écriture etc.) et d'autre part sur l'interrogation de la communication entre ces pratiques. Il s'agit de générer des modes d'écriture dramaturgique incluant consciemment (et dès le début, non pas seulement quand on a plus d'autre choix) ces pratiques dans toute leur diversité (temporalité, matérialité, nécessités en terme d'espace, langages spécifiques etc.), et explorant les modalités de leur mise en relation.

Gangplank met en cause la notion de *design* appliqué à une oeuvre chorégraphique ou théâtrale, et défend l'idée d'une approche créative horizontale et interdisciplinaire. Une telle approche amène au questionnement des habitudes de création et des structures de production généralement appliquées au spectacle vivant. Elle entraîne également une réflexion sur la notion d'auteur et les « hiérarchies artistiques » au sein des productions contemporaines.

UNE PLATEFORME À L'USAGE DE PERSONNES, DE PRATIQUES ET DE PROJETS

Gangplank est une plateforme collaborative opérant et apparaissant à différents niveaux :

Création d'espaces de réflexion, d'échange et de débat autour des processus de création interdisciplinaire

Gangplank organise des périodes de résidence rassemblant une quinzaine d'artistes pour des périodes d'une ou deux semaines, dans une perspective de travail de fond non directement lié à des productions. Les principaux axes de réflexion sont :

- 1 – interrogation des modes de création et des relations à la technologie dans le processus créatif ; développement d'approches dramaturgiques et d'outils technologiques pour des collaborations basées sur la notion de réseau ; développement de méthodes de communication à l'intérieur de réseaux artistiques ;
- 2 – développement de méthodes de communication envers les acteurs culturels institutionnels ; développement d'outils de documentation des processus créatifs et de recherche, et d'outils de transmission des résultats de ces processus, au travers de différents formats (électroniques, imprimés, ateliers et rencontres).

Création de plateformes inter-projets

Au sein des résidences, Gangplank invite chaque participant à partager des questions, désirs, aspects pratiques et techniques liés à ses projets personnels. Le groupe pourra donner des retours et, collectivement ou en petits groupes de travail, apporter un soutien aux travaux individuels. Ce soutien pourra prendre des formes diverses : soutien dramaturgique, soutien technique, développement d'un outil logiciel adapté etc.

Développement et publication d'outils libres de droits pour le spectacle vivant

Gangplank promeut principalement (non exclusivement) l'utilisation de logiciels libres (comme par exemple Puredata) pour le développement d'interfaces de communication physiques et logicielles entre les différents média mis en oeuvre dans la création contemporaine (par exemple lumière, son, vidéo...). Ce développement est nourri de réflexions conceptuelles menées au cours des résidences et intimement connecté à l'idée d'écriture dramaturgique globale déjà évoquée. Des manuels relatifs à l'utilisation de ces outils sont également mis à disposition.

Développement d'une base de données dédiée aux processus artistiques interdisciplinaires

Gangplank se propose de développer une documentation électronique, prête à imprimer, accessible à tous et clairement organisée de ses activités et publications, incluant une bibliothèque d'outils logiciels téléchargeables.

CONVERSATION AVEC UN CINÉASTE ISRAËLIEN IMAGINÉ : AVI MOGRABI

Akram Zaatari

Publication du script de la performance

Printemps 2011,
en français, anglais, arabe et hébreu

Textes et publications

En sourdine (pour A.Z & A.M) par Adrian Rifkin, Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

Relief (portfolio) par Avi Mograbi, Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

Earth of Endless Secrets, publication d'un numéro spécial du Journal des Laboratoires (avril 2010)

Dates passées

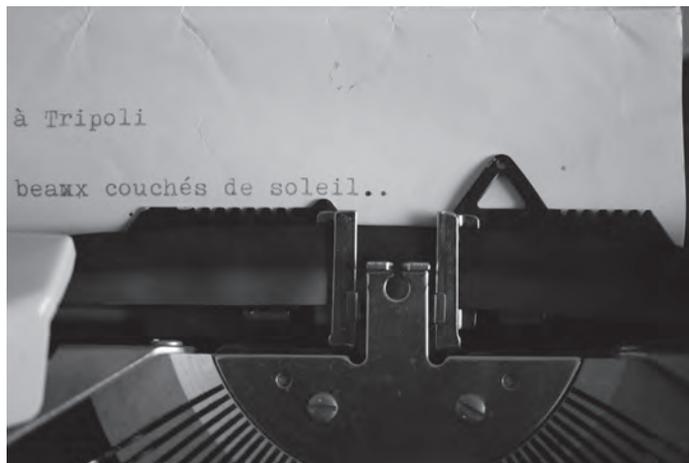
documents | rumeurs | histoires (8 avril - 11 mai 2010), exposition de documents personnels liés au conflit israélo-libanais.

Happy Birthday M. Mograbi, d'Avi Mograbi (Israël, 1999), projeté vendredi 9 avril 2010, 19h30

Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi, performance d'Akram Zaatari, jeudi 8 avril 2010, 19h30

Tout va bien à la frontière, d'Akram Zaatari (Liban, 1997), suivi d'une lecture de textes (lettres de prisonniers libanais) par Akram Zaatari, mardi 6 avril 2010, 19h30

In Absentia, carte blanche à Nicole Brenez (projection de films), lundi 5 avril 2010, 19h30



« Dactylo que mon père m'a offert en 1982 » / "Typewriter given by my dad in 1982".
Photo : Akram Zaatari

Suite à la résidence d'Akram Zaatari aux Laboratoires d'Aubervilliers en avril 2010, une édition en quatre langues – arabe, hébreu, anglais, français – verra le jour au printemps 2011. Cet ouvrage reprendra le scénario et les documents (photos, vidéos) utilisés lors de la performance jouée avec un réalisateur israélien imaginé, que l'on a nommé Avi Mograbi.

Lors de sa résidence en 2010, Akram Zaatari a imaginé le scénario de cette performance intitulée *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi*. Il a ainsi poursuivi son travail lié à l'histoire des guerres d'Israël contre le Liban, à travers la recherche et la collection de lettres, photographies et récits personnels d'anciens prisonniers libanais en Israël, et à travers ses propres archives. Autant de matériaux qu'Akram Zaatari accumule et met régulièrement en scène dans ses vidéos, conférences et séries photographiques.

Lors de cette conversation-performance, Akram Zaatari a présenté des enregistrements vidéo datant de l'occupation israélienne de Saïda (1982-1985), conservés depuis son adolescence, et a imaginé ce qu'aurait pu rassembler un cinéaste israélien à la même période. À travers cet échange, il pose notamment la question de la rencontre entre une histoire subjective, intime, et des événements historiques d'une violence telle que l'invasion du Liban par Israël en 1982, l'opération « Raisins de la Colère » en 1996 et la guerre de Juillet 2006.

Akram Zaatari, artiste, vit et travaille à Beyrouth. Il est l'auteur d'une quarantaine de vidéos. Celles-ci abordent des problématiques concernant le Liban d'après-guerre, notamment la médiation des conflits territoriaux et des guerres par la télévision, la logique des résistances religieuse et nationale, la circulation et la production des images dans le contexte de la division géographique actuelle du Moyen-Orient. Son travail a été présenté lors d'expositions personnelles (2009 Kunstverein Munich ; 2007, Art Basel ; 2005, Grey Art Gallery, New York ; 2004

Portikus, Francfort ; 2002, Palais des Beaux Arts, Bruxelles) et collectives (2008, Centre Georges Pompidou, Paris ; 2007, 52ème Biennale de Venise ; 2006, Biennale de Sao Paulo, Biennale de Gwangju, Corée ; Biennale de Sydney). Co-fondateur de la Fondation Arabe pour l'Image (Beyrouth), Akram Zaatari a récemment orienté son travail vers la collecte et l'étude de l'histoire photographique du Moyen-Orient, notamment à travers la découverte des archives du travail du photographe libanais Hashem el Madani (1928-), comme registre des relations sociales et des pratiques photographiques.

In Conversation With An Imagined Filmmaker Named Avi Mograbi, Akram Zaatari attempted to write, improvise and restate his conversation with an imagined Israeli filmmaker who he named Avi Mograbi. It was performed at the Laboratoires d'Aubervilliers in April 2010 and will be transcribed into a book to be released in the beginning of 2011 (in French, English, Arab and Hebrew). During his residency, Akram Zaatari pursued his long-term work about objects and personal documents linked to the history of Israel wars against Lebanon, through researching letters, photographs, personal stories by former Lebanese prisoners in Israel, which the artist then presents in his videos, conferences and photographs. The artist notably questions the encounter between a subjective and personal history and violent historical events. Around this Conversation, Akram Zaatari presented film projections, a reading and an exhibition of documents, thus contextualizing the idea of this script.

Akram Zaatari, artist, lives and works in Beirut. He is the author of about forty videos, on issues about post-war Lebanon, especially the way television mediates territorial conflicts and wars, the logic of religious and national resistance movements, and the circulation and production of images in the context of today's geographic division in the Middle East. His work has been presented in solo exhibitions (2009 Kunstverein Munich ; 2007, Art Basel ; 2005, Grey Art Gallery, New York ; 2004 Portikus, Frankfurt ;

2002, Palais des Beaux Arts, Brussels) as well as collective ones (2008, Centre Georges Pompidou, Paris ; 2007, 52nd Venice Biennial ; 2006, Sao Paulo Biennial, Gwangju Biennial, Corée ; Biennale de Sydney). Co-founder of the Arab Image Foundation (Beirut), Akram Zaatari recently based his work in collecting and studying the Middle East's photographic history, especially the work of Lebanese photographer Hashem el Madani (1928-), as an archive of social relations and photographic practices.

La résidence d'Akram Zaatari aux Laboratoires d'Aubervilliers est soutenue par le Département de la Seine-Saint-Denis.

Co-éditeurs : Blackjack Editions (Paris), Sternberg Press (Berlin / New York)
Partenaires : Kadist Art Foundation (Paris)

Ways of Seeing, Telling and Sharing

On Akram Zaatari's *Conversation With
An Imagined Israeli Filmmaker
Named Avi Mograbi*

by Nataša Petrešin-Bachelez

"I see my motivation for research not as that of a historian but an artist interested in history; not a social scientist or urbanist but rather an artist interested in socio-urban issues."¹

During his residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers in April 2010, Akram Zaatari, Lebanese artist, documentary filmmaker and co-founder of the Arab Image Foundation², organized a mini-festival of screenings and talks that paved the way for this one-time lecture performance. In it, Zaatari attempted to write, improvise, and deliver a conversation with an imagined Israeli filmmaker, giving him the name of Avi Mograbi. In this long conversation Zaatari revisited recordings from his childhood that he had either made himself or heard and saw growing up during the Israeli occupation of his city Saida (1982-1985), and tried to envision what an Israeli filmmaker might have lived through during those same years. Zaatari built on an idea that Avi Mograbi dealt with when he invented the character of a Palestinian producer in his film *Happy Birthday Mr. Mograbi* (1999), played by Palestinian producer Daoud Kuttub himself. In the case of *A Conversation...* Zaatari assigned a role for Mograbi to perform.

The framing of personal narrative in the context of larger "events" by way of photographic documents and archives seems to have become one of the most widespread forms used by Lebanese artists today. Kaelen Wilson-Goldie finds certain typologies in the use of these documents in the Lebanese contemporary art scene, and she argues about the significant ways "in which [the artists] treat the material traces of the war as symptoms, as scraps of visual information that slide around without fixed meaning."³ As Zaatari himself often puts it, part of his

¹ A. Zaatari: "Photographic Documents/Excavation as Art", in Charles Merewether (ed.), *The Archive*, London: Whitechapel Gallery / Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006, p.183. The text was written before the war of July 2006.

² A non-profit organisation led by artists interested in collecting and studying photography in the Middle East. <http://www.fai.org.lb>

³ Kaelen Wilson-Goldie: "Contemporary Art Practices in Post-War Lebanon: An Introduction", in: Suzanne Cotter (ed.), *Out of Beirut*, Oxford: Modern Art Oxford, p.89.

work as an artist involves looking for and collecting "documents" for potential incorporation into his projects. Though he has always been interested in documents that originate outside art practices – and often in those produced for commercial, personal or other purposes – since the late 1990s, Zaatari has become more focused on locating and collecting existing documents that help him assess the complex political situation in the so-called Middle East, and which have helped provide him with "keys to understanding the complex relationships that tie society to its image(s)."⁴ Thus in his video *All is Well on the Border* (1997), he explored the Lebanese-Israeli conflict in South Lebanon through its mediated / televised images. For a later video entitled *This Day* (2000-03), he collected all sorts of documents, photographs, notebooks, e-mail attachments of pictures, and testimonies from conflict zones, particularly in Iraq and Palestine. In the context of this work, these documents were linked to a psychological and geographic journey through Lebanon, Syria and Jordan, and looked at possibilities of representing landscapes and cityscapes loaded with the histories of past wars. In the same work Zaatari used his own personal documents dating back to his adolescence, during which time he lived with his family and experienced the 1982 Israeli invasion of South Lebanon firsthand.⁵



View of the documents exhibition proposed by Akram Zaatari at Les Laboratoires d'Aubervilliers (April-May 2010) / *Vue de l'exposition de documents présentée par Akram Zaatari aux Laboratoires d'Aubervilliers (avril-mai 2010)*. Photo : Virginie Bobin

Before beginning their staged conversation, Akram first confronted the audience with his intention to fictionalize not only Avi Mograbi, the Israeli dissident documentary filmmaker, but also himself: "We are both playing roles that have been pre-scripted to us by a situation, like characters in a play or film, and like two individuals born in two enemy states. As much as in prison one thinks of freedom, in wartime, it is inevitable not to think of peace. But, we know that it is not simple to unmake history, to go back in time and unmake injustice, violence, occupation and war. This is why we could only be individual voices, fictive because we don't represent. In fact we misrepresent. Fictive because we are out of sync with national entities. Our voices are our nations' imagination(s) as opposed to nations' realities."⁶ Avi joined the conversation, first via Skype and then by entering the stage and sitting down at the table next to Akram, after which he pretended to unpack his backpack as if arriving from a long journey. The exchanges between Avi and Akram, which were interwoven with autobiographical anecdotes and several unresolved questions, revolved around photos, films, and personal notes from public archives or their own private collections documenting the years of conflict between their respective countries. Because the intention was to fictionalize these conversations, however, they alternately registered in the mind of the curious spectator as highly plausible or potentially invented. Interestingly enough, such mediation of fragmented knowledge and speculation

⁴ Cf. note 1, p.181.

⁵ Zaatari writes: "While making *This Day*, I worked on the first photographs I took in my life, using my father's Kiev camera: six images of explosions

after an Israeli air raid on Mar Elias hill in Saida, on 6th June 1982. The photographs were taken within five minutes. In my personal notebook I noted that I had taken important photographs", *ibid.*, p.183.

⁶ Extract from the script of the performance, in print with co-publishers Blackjack editions / Paris and Sternberg Press, Berlin / New York.

echoes what Akram described some years ago in his lecture *The Singular of Seeing* ("Al Marra min Nazar", 2003) in relation to photography (or documents, in a larger sense) and its context: "One usually finds photographs separated from their corresponding narratives, whereas films - whether to advantage or disadvantage - carry their narratives within them, often in packaged, edited format such as feature or short films, documentaries or reports. When separation between image and narrative occurs, the narrative, or illustrative information, in a certain fragment is reduced to the strictest minimum observed in that fragment. What is of interest, at this instant, is the state of initial cognition before any meaning is generated, or synthesized by the audience and before any links with other fragments get drawn."⁷ In the performance they also presented a few of the missions fulfilled by Avi on Akram's request and which have been happening since Israel's last invasion of Lebanon in 2006. At the very end of the performance, at its dramaturgical climax, spectators were able to discover the very last mission, Avi's documentation of Akram's wish to film the border with Lebanon from the Israeli side, which Akram can only imagine but is never able to see. It is worth drawing attention to the fact that the lecture performance is a widely-used format of semi-fictional and semi-autobiographical narrative that accompanies many contemporary Lebanese artistic positions. To mention but a few: Walid Raad with his second-to-last project *The Atlas Group*, Rabih Mroué (who calls his performances "semi-documentary theatre"), Joana Hadjithomas and Khalil Joreige all employ rhetorical and/or choreographic means to linguistically mediate and share information, and visually enhance it through projected images in a classical dispositive where the speaker is placed face-to-face with audience members.

Lecture performance designates a performative format of public speech that has established itself in the last decade as a form of action and communication with specific features. We can trace its beginnings back to those artists whose educational methods represented a constituent and lively part of their artistic practice: Joseph Beuys and John Cage being the most prominent ones, and Robert Morris more specifically. In contrast to an academic dispositive, lecture performance tests the spectators' doubts about conveying and transmitting knowledge in an academic way. Half-knowledge, invention and fiction thus become its most productive elements.

In the literary genre of essay-writing, Jenny Dirksen sees a form of hybridity between "pragmatic and aesthetic interest... between communicating content and shaping that communication formally"⁸ that is similar to that of lecture performance. Dirksen shows how the (self-) reflexive method used both in first-person written narrative, and by a physically present lecturer, enables the writing or speaking subject to become visible rather than just verifying the theses and statements deployed within either format. However, in a dialogue with Dirksen's speculation about this greatly expanded artistic practice that consists of re-valorizing the right of today's artists to speak about, and gain control over, the distribution of the tangible aspects of his or her work, it would also be interesting to draw a parallel to the artistic strategy called self-historicization, which is an artistic attempt at writing one's own (artistic) history. Self-historicization is a term that has been widely promoted within the former Eastern European countries by several artists (Irwin, Ilya Kabakov, Zofia Kulik, and others) and, most prominently, by Zdenka Badovinac, director of Moderna galerija in Ljubljana and curator of several crucial exhibitions related to that region. "Because the local institutions that should have been systematizing neo-avant-garde art and its tradition either did not exist or were disdainful of such art," writes Badovinac, "the artists themselves were forced to be their own art historians and archivists, a situation that still exists in some places today. Such self-historicization includes the collecting and archiving of documents, whether of one's own art actions, or, in certain spaces, of broader movements, ones that were usually marginalized by local politics and invisible in the international art context."⁹ Whereas the heart of self-historicization as an artistic strategy in Eastern Europe has been the art production itself, in most cases (except in the most recent series of works produced by Walid Raad) the focus of self-historicization in Lebanese contemporary art, and more specifically in *Conversation...*, seems to be the history of the war, unwritten, fragmented, torn apart and personalized in so many different narratives.

⁷ Akram Zaatar, "The Singular of Seeing (Al Marra min Nazar)", in: Christine Tohme, Mona Abu Rayyan (eds.), *Homeworks. A Forum on Cultural Practices in the Region. Egypt, Iran, Iraq, Lebanon, Palestine and Syria*, Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan, 2002, p. 103.

⁸ Jenny Dirksen, "Ars Academica - The Lecture between Artistic and Academic Discourse", in: Kathrin Jentjens, Radmila Joksimović, Anja Nathan-Dorn, Jelena Vesić (eds.), *Lecture Performance*, Berlin: Revolver Publishing, 2009, p. 9.

⁹ Zdenka Badovinac, "Interrupted Histories," in: Zdenka Badovinac et al.

(ed.), *Prekinjene zgodovine / Interrupted Histories*, Ljubljana: Museum of Modern Art, 2006), unpaginated. Cf. Nataša Petreščin-Bachelez, "Innovative Forms of Archives: Exhibitions, Events, Books, Museums", in: e-flux journal nr.13, 2010 and e-flux journal nr.16, 2010, www.e-flux.com/journal/view/111, www.e-flux.com/journal/view/138.

Manières de voir, de raconter et de transmettre

À propos de la Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi d'Akram Zaatari.

par Nataša Petrešin-Bachelez

« Mes motivations pour la recherche, telles que je les vois, sont moins celles d'un historien que celles d'un artiste que l'histoire intéresse ; moins celles d'un sociologue ou d'un urbaniste que d'un artiste qu'intéressent les questions socio-urbaines. »¹

Dans le cadre de sa résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en Avril 2010, Akram Zaatari, artiste libanais, cinéaste documentaire et cofondateur de la Fondation Arabe pour l'Image², a organisé un mini-festival de projections et de débats préparant le terrain pour une unique conférence-performance. Zaatari s'y est attaché à écrire, improviser et présenter une conversation avec un cinéaste israélien inventé, qu'il a baptisé Avi Mograbi. Dans cette longue conversation, Zaatari revisite des enregistrements datant de son enfance, qu'il a réalisés, ou avec lesquels il a grandi, pendant l'occupation israélienne de sa ville d'origine, Saida (1982-1985), et imagine ce qu'un cinéaste israélien aurait pu vivre ces mêmes années. Zaatari approfondit une idée qu'Avi Mograbi avait envisagée dans son film *Happy Birthday M. Mograbi* (1999) en inventant le personnage d'un producteur palestinien, qu'interprétait lui-même le producteur palestinien Daoud Kuttab. Dans le cas de Conversation..., Zaatari a attribué à Mograbi un rôle que celui-ci va jouer.

La mise en relation de l'intime avec les « évènements », par le biais du document photographique et de l'archive, semble être devenu la forme la plus interrogée et la plus répandue parmi les artistes originaires du Liban. Kaelen Wilson-Goldie retrouve certaines typologies dans l'usage du document dans la sphère artistique libanaise contemporaine, et étudie les différentes manières « dont [les artistes] considèrent les traces

guerre de juillet 2006.

² Une organisation à but non-lucratif qui s'attache à collecter et étudier la photographie au Moyen-Orient. <http://www.fai.org.lb>

¹ Akram Zaatari : « Photographic Documents/Excavation as Art », in Charles Merewether (ed.), *The Archive*, London : Whitechapel Gallery/Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2006, p.183. L'écriture du texte précède la

matérielles de la guerre comme des symptômes, comme des fragments d'information visuelle qui dérivent sans avoir de signification établie »³. Comme Zaatari l'explique souvent lui-même, rechercher et réunir des « documents » pouvant potentiellement être incorporés à ses projets fait partie intégrante de son travail en tant qu'artiste. Intéressé par les documents qui trouvent leur origine hors des pratiques artistiques, produits souvent dans un but commercial ou pour des raisons personnelles ou autres, Zaatari s'est depuis 1990 concentré sur la recherche et la compilation de documents existants l'aidant à évaluer les situations politiques complexes du « Moyen-Orient », et « qui [lui] fournissent des clés pour la compréhension des relations complexes qui lient la société à ses images »⁴. Dans la vidéo *Tout va bien à la frontière* (1997), il explore ainsi le conflit libano-israélien à travers ses images médiatiques et télévisées. Pour une vidéo ultérieure, *Aujourd'hui* (2000-03), il a réuni toutes sortes de documents, photographies, carnets de notes, photos jointes à des emails et témoignages issus de zones de conflit, en particulier l'Irak et la Palestine. Dans le contexte de son travail, ces documents étaient mis en rapport avec un cheminement psychologique et géographique entre le Liban, la Syrie et la Jordanie, afin d'étudier les possibilités de représentation des paysages et paysages urbains chargés d'histoire(s) des guerres passées. Dans cette même œuvre Zaatari utilise des documents personnels propres remontant aux années de son adolescence, alors qu'il vivait avec sa famille l'invasion Israélienne du Sud-Liban en 1982.⁵

Au début de la conversation qu'il met en scène, Akram a tout d'abord mis le public face à son intention de fictionnaliser non seulement Avi Mograbi, cinéaste documentaire et dissident israélien, mais aussi lui-même : « Nous jouons tous les deux des rôles pré-écrits pour nous par une situation, comme les personnages d'une pièce ou d'un film, et comme deux individus nés dans deux états ennemis. Tout comme en prison on rêve de liberté, en temps de guerre, il est inévitable de penser à la paix. Mais nous sommes bien conscients que ce n'est pas si simple de défaire l'histoire, de revenir dans le temps et de défaire l'injustice, la violence, l'occupation et la guerre. C'est pourquoi nous ne pouvons faire entendre que des voix individuelles, fictives parce que nous ne représentons rien ; d'une certaine façon, nous présentons une image inexacte. Fictives parce que nous ne sommes pas en phase avec les entités nationales. La voix que nous faisons entendre est celle de l'imaginaire - ou des imaginaires - de nos nations, par opposition à leurs réalités »⁶. Avi a d'abord rejoint la conversation sur Skype avant d'entrer sur scène et s'asseoir à la table à côté d'Akram, en prétendant défaire son sac-à-dos comme s'il arrivait d'un long voyage. En raison de leur intention de fictionnaliser cette conversation, les échanges qu'avaient Avi et Akram à propos de photos, de films, de leur propres notes tirées d'archives personnelles ou publiques, et concernant les années de conflit entre leurs pays respectifs, étaient entrecoupées d'anecdotes autobiographiques et à plusieurs reprises de questions laissées sans réponse, à la frontière dans l'esprit du spectateur curieux entre le hautement probable et le potentiellement inventé. Il est intéressant de noter que ce mode de communication d'un savoir fragmenté et de simples hypothèses fait écho à ce qu'Akram décrivait il y a plusieurs années dans sa conférence *The Singular of Seeing* (« Al Marra min Nazar », 2003) à propos de la photographie (ou du document au sens large) et de son contexte : « Les photographies se trouvent souvent séparées des récits qui leur sont attachés, alors que les films - à leur avantage ou à leur détriment - portent leurs propres récits, souvent sous des formats édités et conventionnels tels que le long ou court-métrage, le documentaire ou le reportage. Lorsqu'il y a séparation entre l'image et le récit, le récit ou l'information illustrée dans un fragment particulier est réduit(e) au strict minimum observé dans ce fragment. Ce qui est intéressant, à cet instant, est cet état de cogni-

³ Kaelen Wilson-Goldie : « Contemporary Art Practices in Post-War Lebanon : An Introduction », in : Suzanne Cotter (ed.), *Out of Beirut*, Oxford: Modern Art Oxford, p.89.

⁴ Cf. note 1, p.181.

⁵ Zaatari écrit : « Lors de la création de *This Day*, j'ai travaillé sur les premières photographies que j'ai prises dans ma vie, avec l'appareil photo Kiev de mon père : six images d'explosions après un raid

aérien israélien sur la colline de Mar Elias à Saida, le 6 juin 1982. Les photos ont été prises en l'espace de cinq minutes. Dans mon carnet de notes j'ai écrit que j'avais pris ce jour-là des photos importantes. », *ibid*, p.183.

⁶ Extrait du scénario de la performance, sous presse chez les coéditeurs Blackjack éditions/Paris et Sternberg Press, Berlin/New York.

tion initiale avant toute production ou synthétisation de sens par le public, et avant toute mise en relation des fragments entre eux»⁷. Ont également été présentées au cours de la performance certaines missions accomplies par Avi à la demande d'Akram depuis la dernière invasion d'Israël au Liban en 2006. À la toute fin de la performance et en guise de point culminant, d'un point de vue dramaturgique, les spectateurs ont pu voir la toute dernière mission, la documentation du désir qu'a Akram de pouvoir filmer côté israélien la frontière avec le Liban, qu'il peut imaginer, mais pas voir.



Détail de l'exposition. "Été 1982", photo prise à Saïda, Liban / Detail from the exhibition. "Summer 1982", picture taken in Saïda, Lebanon. DR

Il est intéressant de souligner que le format de la conférence-performance est un format utilisé fréquemment en relation avec les récits semi-fictionnels et semi-autobiographiques, et qui accompagne de nombreuses positions artistiques libanaises contemporaines. Pour ne citer qu'eux : Walid Raad et son précédent projet *The Atlas Group*, Rabih Mroué (qui appelle ses performances du « théâtre semi-documentaire »), Joana Hadjithomas et Khalil Joreige emploient tous des moyens rhétoriques et/ou chorégraphiques pour partager et faire partager de l'information linguistiquement, mise en valeur par la projection d'images dans le dispositif classique du conférencier et de ses auditeurs.

La conférence-performance désigne une forme performative de discours public qui s'est établie cette dernière décennie comme un mode d'action et de communication aux caractéristiques spécifiques. Ses débuts remontent à des artistes dont les méthodes éducatives représentaient une partie intégrante et vivace de leur pratique artistique : Joseph Beuys et John Cage étant les plus connus, et Robert Morris plus spécifiquement. A la différence d'un dispositif théorique, la conférence-performance teste les doutes que peut avoir le spectateur face aux méthodes théoriques de communication et de transmission du savoir. Ce sont le savoir parcellaire, l'invention et la fiction qui en deviennent les éléments les plus productifs.

Comme dans la conférence-performance, Jenny Dirksen observe cette qualité hybride entre « l'intérêt pragmatique et esthétique... entre la communication d'un contenu et la mise en forme de cette communication »⁸ dans le genre littéraire de l'essai. Dirksen montre comment la méthode (auto-)réflexive présente tant dans l'écriture à la première

personne que dans la présence physique du conférencier permet au sujet qui écrit ou qui parle de devenir visible, et non pas uniquement de vérifier les thèses et les affirmations exposées dans les deux formats. Cependant, pour dialoguer avec l'hypothèse émise par Dirksen sur cette pratique artistique élargie qui revalorise aujourd'hui le droit qu'a l'artiste de s'exprimer et de prendre le contrôle de la distribution du sens, en relation avec son travail, il serait également intéressant de la comparer à la stratégie artistique qu'on appelle auto-historicisation – soit une démarche artistique qui consiste à écrire sa propre histoire (artistique). L'auto-historicisation est un terme largement mis en avant en ex-Europe de l'Est par un certain nombre d'artistes (Irwin, Ilya Kabakov, Zofia Kulik, entre autres), et en particulier par Zdenka Badovinac, directrice de la Moderna galerija à Ljubljana et curatrice de plusieurs expositions cruciales en lien avec la région. « Parce que les institutions locales qui auraient dû systématiser la néo-avant-garde en art et sa tradition, soit n'existaient pas, soit traitaient cet art avec dédain », écrit Badovinac, « les artistes eux-mêmes étaient obligés d'être leurs propres historiens d'art et archivistes, une situation qui existe toujours aujourd'hui à certains endroits. Cette auto-historicisation comprend le regroupement et l'archivage de documents, relatifs soit aux propres actions de l'artiste, soit, dans certains espaces, à des mouvements plus larges, de ceux qui étaient généralement marginalisés par les politiques locales et invisibles sur la scène artistique internationale »⁹. Alors que le cœur de l'auto-historicisation comme stratégie artistique en ex-Europe de l'Est était la production artistique elle-même, dans la plupart des cas (sauf la série récente d'œuvres réalisées par Walid Raad) l'auto-historicisation dans l'art contemporain libanais, et plus spécifiquement dans *Une conversation...*, semble se concentrer sur l'histoire de la guerre, non-écrite, fragmentée, déchirée et personnalisée à travers tant de narrations différentes.

Traduction : Clémentine Bobin

⁷ Akram Zaatari, « The Singular of Seeing (Al Marra min Nazar) », in: Christine Tohme, Mona Abu Rayyan (eds.), *Homeworks. A Forum on Cultural Practices in the Region. Egypt, Iran, Iraq, Lebanon, Palestine and Syria, Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan, 2002, p. 103.*

⁸ Jenny Dirksen, « Ars Academica – The Lecture between Artistic and Academic Discourse », in: Kathrin Jentjens, Radmila Joksimović, Anja Nathan-Dorn, Jelena

Vesić (eds.), *Lecture Performance, Berlin: Revolver Publishing, 2009, p. 9.*

⁹ Zdenka Badovinac, "Interrupted Histories," in: Zdenka Badovinac et al. (ed.), *Prekinjene zgodovine / Interrupted Histories, Ljubljana: Museum of Modern Art, 2006*, non-paginé. Cf. Nataša Petrešin-Bachelez, « Innovative Forms of Archives: Exhibitions, Events, Books, Museums », in: *e-flux journal* nr.13, 2010 and *e-flux journal* nr.16, 2010, www.e-flux.com/journal/view/111, www.e-flux.com/journal/view/138.

MA PREMIÈRE FOIS AVEC UN DRAMATURGE

Jennifer Lacey

Archives (titre de travail)

par Jennifer Lacey, présentées dans le cadre d'Édition Spéciale (voir p.24)

Conception, chorégraphie et interprétation Jennifer Lacey

Dramaturgie

Bruno Bonhoure, Déborah Braun, Laurent Golon, Alain Kleiman, Lamarche & Ovize, Cédric Schönwald, Philippe Zourgane

Textes et publications

Confronter les contemporanéités correctes, entretien avec Jennifer Lacey par Virginie Bobin (contributions de Alain Kleiman, Cédric Schönwald, Philippe Zourgane), Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

Pour une interview avec Jennifer Lacey, par Virginie Bobin, Grégory Castéra et Alice Chauchat, Journal des Laboratoires (flyer) de juin 2010

Entretien avec Silke Bake (extrait) par Jennifer Lacey, Journal des Laboratoires (flyer) en mars 2010

Dates passées

Ma première fois avec un dramaturge #7, 17 décembre 2010, avec Lamarche & Ovize

Ma première fois avec un dramaturge #6, 8 octobre 2010, avec Laurent Golon

Ma première fois avec un dramaturge #5, 18 juin 2010, avec Bruno Bonhoure

Ma première fois avec un dramaturge #4, 30 avril. 2010, avec Déborah Braun

Ma première fois avec un dramaturge #3, 22 mars 2010, avec Philippe Zourgane

Ma première fois avec un dramaturge #2, 1er mars 2010, avec Cédric Schönwald

Ma première fois avec un dramaturge #1, 12 février 2010, avec Alain Kleiman



Ma première fois avec un dramaturge #6, discussion avec Laurent Golon (8 octobre 2010). Photo : Anne Millet

La chorégraphe américaine Jennifer Lacey a demandé aux Laboratoires d'Aubervilliers de la mettre en contact avec des « dramaturges locaux dilettantes », avec qui travailler une semaine durant pour produire nombre de versions du même solo initialement dénué de sens. « *Bien entendu, la partie la plus intéressante de ce projet est la communication entre moi-même et le dramaturge potentiel - une discussion avec une personne non spécialisée autour du contexte et du sens d'une danse, du rapport entre processus et produit, de l'incorporation et de l'évasion des codes, de la construction d'une liberté personnelle à travers un processus et de liberté sociale à travers la forme. Je vois le projet comme un générateur de langage et de méthode critiques.* » Sept solos ont été présentés aux Laboratoires d'Aubervilliers entre février et décembre 2010, donnant lieu à des discussions publiques ou des présentations de documents et du contexte.

Jennifer Lacey est une chorégraphe new-yorkaise basée à Paris. Elle fonde avec Carole Bodin en 2000 la compagnie Megagloss et débute une collaboration privilégiée avec l'artiste visuelle et scénographe Nadia Lauro, avec qui elle crée plusieurs spectacles. Ces dernières années, Jennifer Lacey a aussi produit différents projets aux frontières équivoques : *Projet Bonbonnière*, un projet de recherche vivant et itinérant conçu pour réhabiliter les théâtres à l'italienne ; *Prodwheel!*, une série de per-

formances jetables utilisant l'accueil en résidence comme monnaie d'échange ; *Robin Hood*, une performance mythique et invisible avec l'artiste Cerith Wyn Evans ; *Robin Hood - The Tour*, un acte de vol perpétré avec le compositeur et musicien Florian Hecker. Plus récemment, elle a produit *Transmaniastan*, une œuvre commandée pour « Une exposition chorégraphiée » à la Kunsthalle St. Gallen, et a également collaboré avec l'artiste Tonia Livingstone sur la performance *Culture and Administration*.

American choreographer Jennifer Lacey asked Les Laboratoires d'Aubervilliers to put her in touch with "local dilettante dramaturges". She would spend a week with each of them working to produce a different version of the same - initially meaningless - solo. "Of course, the most interesting part of this project is communication between myself and the potential dramaturge - a discussion with a non-specialist around the context and the meaning of a dance, the relationship between process and product, incorporating and escaping codes, building a personal freedom through a process and a social freedom through form. I see the project as a generator for critical language and method." Seven solos were presented at Les Laboratoires d'Aubervilliers between February and December 2010, alongside introductions to the context through public discussions or the presentation of documents.

American choreographer Jennifer Lacey moved from New York to Paris where she founded the Megagloss company with Carole Bodin in 2000 and started a privileged collaboration with visual artist and scenographer Nadia Lauro, creating several shows. Over the last few years, Jennifer Lacey also produced various projects with equivocal borders: Projet Bonbonnière, a living and travelling research project conceived to rehabilitate the "théâtres à l'italienne"; Prodwheel!, series of dispo-

sable performances using residencies as a trading currency. Robin Hood, a mythical and invisible performance with artist Cerith Wyn Evans; Robin Hood - The Tour, an act of robbery perpetrated with musician and composer Florian Hecker. More recently, she produced Transmaniastan, a piece commissioned for "A Choreographed Exhibition" at Kunsthalle St. Gallen and has also been collaborating with artist Tonia Livingstone on a performance entitled Culture and Administration.

Je pensais qu'elle ne se marierait jamais

par Barbara Manzetti

Elle pratique des ouvertures avec une cuillère en bois. Elle aimerait qu'on la questionne sur la méthode. Après avoir balancé la possibilité d'un thème. Tu vois quand tu balances le reste de café refroidi pour t'en resservir. Buvons-le brûlant. Maintenant tu le vois toi aussi que ça continue de parler quand on a enlevé le sujet. Faire. L'invention de la pratique. C'est à ce moment-là que tu commences à l'aimer. Elle te désarme avec des petites phrases. Quand tu dors elle fait des pompes. Tu le vois aux épaules. Elle n'a pas pris froid aux pieds. Les siens sont en marbre. De Carrara. Deux mille ans d'existence, c'est animalier. C'est inconscient. C'est musclé. C'est sensuel. Quelque chose explose. Toujours. Un truc plus vivant. Que tu n'avais pas prévu. C'est quelqu'un qui n'a pas peur. Une âme en train. Du temps puissant de la vapeur. Au moment où il traverse le pont suspendu tu vois. L'Amérique c'est plus grand. De plus grands pieds pour traverser ces paysages. Des enjambées. La neige monte aux cuisses. Elle se met à ta disposition. C'est le capitaine d'un Titanic. Qui chavire. Sans couler. Alors que tout est versé. Je vous écris de l'intérieur une critique de fœtus. Je me suce le pouce. Je ne suis pas observateur. Je suis monocle et je l'aime. C'est un compte-rendu que j'écris poursuivie pas ses baskets jaune pâle. Que j'ai aperçues vides dans le couloir. Cela produit du changement de s'appuyer sur ce qui bouge. Vivre sur un bateau. Ce qui tangué c'est toi. Tu as des pensées mais elles roulent. Tu saisis ce que tu peux et tu tanges. La vie à l'internat de filles tu vois. Heureusement qu'on a des copines. Un uniforme. Jupe plissée bleue acrylique. Une collection de bas blancs. Les dramaturges entrent sûrement et calmement. Ils se frottent aux mètres carrés. Ils sont chats. Elle est déplacée et chargée de missions. En baskets jaune pâle. Il y avait la tempête à Aubervilliers, elle était accrochée à un poteau bourré d'échardes et ça sentait le biscuit. Je me régale. Le dramaturge cuisine trop bien. C'est un ensemble d'avancements. De pas et de bonds. Avec une casserole. Parce que c'est quelqu'un avec des pieds. Avec des sacrées fesses. Adorées par les Indiens. Quelqu'un avec des secrets. Avec tellement de secrets. Fais le curcuma dans ses lentilles. En souriant. Elle a une vue de haut. Sorte de chamois. Sorte d'edelweiss. *Leontopodium alpinum*. Gnaphale à pied de lion. Préfère les massifs calcaires de haute altitude. Insigne des troupes de montagne en Autriche. Jennifer Lacey. À Aubervilliers elle est désormais un avion qui décolle. Et les dramaturges sont des chats. Des pionniers. Elle m'a sauvée. Je l'ai secourue. Qu'attend-elle du dramaturge ? Comment s'y prennent-ils pour cuisiner ces biscuits sablés avec un micro-ondes ? La dernière fois quelqu'un est parti au moment de l'introduction d'ustensiles de cuisine dans le champ dramaturgique. Quelqu'un de pas courageux. Je voudrais que l'on m'enferme dans un endroit chaleureux. Avec ces biscuits sablés. Chatouillis sur la peau fine des avant-bras. Entourée de tricots. Apportez-lui ces lapins noirs. Je paierai mes factures plus tard. Elle aime ses pieds et moi aussi. Alors j'ai l'impression à chaque fois qu'elle a aménagé ailleurs avec quelqu'un. Ce projet est une crémaillère. Quelqu'un qui veut la lancer. Quelqu'un qui veut la nourrir. Quelqu'un qui veut l'entourer. Quelqu'un pour qui elle est la muse. Quelqu'un qui est son ami en arts plastiques. Quelqu'un qui partage un banc avec elle. Quelqu'un qui comprend son choix de chaises. Quelqu'un qui voit en elle un fauve. Pour la liste de mariage je propose de revoir la place des genres dans la langue française. Ah mais pour toi c'est féminin ou masculin ? Sur quels espaces s'appuie-t-elle ? Patinoires. Les paumes gantées contre la glace. Saupoudrez généreusement de sucre impalpable. Je pensais qu'elle ne se marierait jamais. C'est quelqu'un qui sait choisir ses chaussettes.

Cisambule

par Lou Forster

Le « money shot » est la scène dans laquelle un acteur porno éjacule. La rémunération étant liée à l'enregistrement de l'éjaculation elle a donné son nom à cet instant qui désigne du même coup l'échange marchand entre le producteur et l'acteur. Par extension le *money shot* désigne dans l'industrie du porno : 1 / le point culminant et la fin de l'action dramatique du film ; 2 / le point de convergence entre la fiction construite par le film et l'excitation qu'il est censé provoquer chez le spectateur. Il symbolise donc cette limite vers laquelle la relation du spectateur avec le personnage tend à devenir une relation avec l'acteur. La fiction créée par le film fait place dans le *money shot* à une pseudo-identité des jouisseurs. Cet instant fait donc culminer le complexe dramatique dans sa totalité car il conjoint le processus marchand (tournage, rémunération, achat) et la relation avec le spectateur individualisé (visionnage, jouissance) par l'intermédiaire de la fiction. Par ailleurs *\$Shot* est une pièce de Jennifer Lacey¹. Dans la réflexion que suggère ce titre s'articule un des enjeux propre au travail de Jennifer Lacey. Comment les oeuvres peuvent-elles articuler leur processus de création et un modèle public ? Plus spécifiquement, comment faire pénétrer les formes et les outils développés pendant le processus au coeur des échanges sociaux ?

Les « soins esthétiques » que proposent Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan dans le cadre d'*I Heart Lygia Clark* (NDLR : projet accueilli aux Laboratoires d'Aubervilliers de mai à novembre 2010) articulent, à travers la forme d'un soin corporel proposé à chaque spectateur / client, les pratiques thérapeutiques expérimentées au cours de deux autres projets, *mhmhmm* (2005) et *Projet Bonbonnière* (2004). Des compétences développées dans le travail de création (et qui ont donné lieu à des oeuvres) s'actualisent ici dans une forme *ready made*. Cette forme fait ainsi pénétrer dans l'intimité d'un corps déjà travaillé par les échanges marchands. Dans *Les assistantes* (2008), la production du spectacle est directement assurée par l'organisation du temps de travail qui a été expérimentée lors du processus de recherche. La division du temps de travail (changement de tâche tous les ¼ d'heures) inspirée des méthodes fouriéristes, a été mise en oeuvre par les danseuses pour produire des matériaux, des outils et un mode de vie avant de devenir la structure dramatique du spectacle. Ainsi le spectacle s'organise-t-il comme le travail nécessaire à la production d'un bien (le spectacle conçu comme un service) ; et le rapport spectateur / danseuse est seulement institué par la relation d'échange.

Dans chaque cas, les oeuvres mettent donc en jeu des échanges marchands pour actualiser des outils développés pendant le processus de recherche. Jennifer Lacey introduit ainsi des pratiques expérimentales dans les complexes individu-machine-échange développés par l'industrie des services qui tendent à normer les pratiques et à réifier les interactions humaines. On comprend dès lors la place stratégique que peut avoir une réflexion sur le *money shot* comme paradigme de ce type d'échange.

L'autre versant de cette recherche est une attention particulière aux conditions sociales de

¹ En collaboration avec Nadia Lauro (2000).

production du savoir pour essayer de générer de nouvelles pratiques. Ainsi les processus qu'elle développe se réfèrent régulièrement à leur structure de production. Pour *Les assistantes*, elle évoque l'envie de « se situer dans la réalité de la situation de production ». « Pour produire, en France ou en Europe, on est en résidence (la plupart du temps, dans des centres chorégraphiques) et on vit ensemble. Cet état de fait a été une matière première de recherche »², il a conduit à une organisation spécifique du travail qui est devenu la matrice du spectacle. C'est également le cas pour un *workshop* donné en août 2010, dans le cadre de l'un des festival de danse les plus renommés d'Europe, ImpulsTanz. Ce festival propose, au-delà des spectacles, un très grand nombre de formations adressées principalement aux professionnels. Il contrôle non seulement le dispositif de production et de diffusion des oeuvres mais également une partie du réseau éducatif. Dans ce cadre, Jennifer Lacey propose aux participants du *workshop* de prendre à tour de rôle les positions de professeurs et d'élèves pour se donner cours les uns aux autres. À la situation d'échange institutionnalisé elle substitue ainsi des techniques collectives d'*empowerment* car les élèves sont amenés à expérimenter « l'ensemble des processus et des recettes par où chacun des membres d'un collectif acquiert, grâce aux autres et avec les autres, une capacité propre de penser, de sentir, de décider qu'il n'avait pas individuellement »³.

Ma première fois avec un dramaturge poursuit par bien des traits cette recherche en intensifiant les relations entre les conditions sociales de production de savoir (processus) et leur médiation (inscription dans les relations sociales).

La contribution la plus apparente de chaque « dramaturge dilettante » était l'apport de méthodes et de matériaux qui venaient s'adjoindre, se mêler ou structurer les matériaux proposés par Jennifer Lacey : un solo de danse contemporaine, un texte poétique de réflexion sur l'histoire de la danse et ses propres qualités d'interprètes. Alain Kleiman, Cédric Schönwald, Philippe Zourgane⁴, Déborah Braun, Bruno Bonhoure et Laurent Golon ont enrichi ces matériaux et ces pratiques de leurs savoirs respectifs dans le cadre d'un dialogue réglé avec l'auteur. Chaque modèle public témoignait ainsi d'une assez grande diversité des approches et reflétait ce que Jennifer Lacey nomme de manière un peu emphatique des « conflits de contemporanéité »⁵. Si les conventions esthétiques d'une certaine forme de danse contemporaine pouvaient s'en trouver froissées, chacune des propositions aurait pourtant pu s'intégrer dans le champs des pratiques contemporaines des arts vivants. Il n'y avait pas à proprement parler de « choc esthétique », les collaborations avec les dramaturges ne créaient pas des formes foncièrement nouvelles, elles négociaient plutôt un jeu subtil d'identité et de différence avec les normes esthétiques. Les collaborations venaient, en effet, s'intégrer dans un champ où l'hybridation des pratiques est monnaie courante soit que l'on constate que le théâtre est souvent un espace « multi-média » susceptible de favoriser les rencontres, les collaborations ou les synthèses entre les arts, soit que l'on observe que le système de l'assurance chômage des intermittents du spectacle favorise une réappropriation du temps de l'activité dans des démarches d'auto-formation, soit que l'on réintègre ces pratiques dans le champ de la post-modernité.

La déterritorialisation des pratiques de chaque dramaturge venait plutôt remettre en cause la spécialisation du rôle de dramaturge. Réapparue dans la danse à la fin des années 80 cette fonction apparaît, dans le dispositif proposé par Jennifer Lacey, comme une forme de collaboration favorisant l'articulation de différentes pratiques dans le but de produire un spectacle. Les savoirs très spécifiques de chaque « dramaturge dilettante » venaient donc concurrencer ceux des spécialistes qui détiennent le monopole des procédures de création. Sur les identités catégorielles créées par les institutions, Jennifer Lacey démontre donc la primauté des affinités construites. On pourrait cependant regretter que la dénaturalisation de la fonction de dramaturge au profit d'une composition renouvelée des subjectivités singulières se soit fait dans une fonction où la spécialisation reste tout de même relativement faible.

² Dossier de Presse Jennifer Lacey, Festival d'Automne à Paris 2008, texte en ligne. www.festival-automne.com

réalisé par Andrée Bergeron, in *Multitudes*, n° 20, printemps 2005, consultable sur <http://multitudes.samizdat.net/Le-defi-de-la-production-d>

⁵ Cf. Le Journal des Laboratoires de septembre-décembre 2010, « Confronter les contemporanéités correctes, entretien avec Jennifer Lacey » pp.41-45.

³ Isabelle Stengers, « Le Défi de la production de l'intelligence collective », entretien

⁴ Dont je n'ai pas vu la présentation

CLEAN ROOM

Juan Domínguez

Forum Clean Room

<http://cleanroom.leslaboratoires.org>

Forum actif en 2011, modéré par Juan Domínguez

Conception, chorégraphie et interprétation

Juan Domínguez

Aide à la conception

Cuqui Jerez, Maria Jerez

Interprétation

Maria Jerez

Création du forum

g.u.i.

Textes et publications

Entretien avec Juan Dominguez par Alice Chauchat et Grégory Castéra, Journal des Laboratoires septembre-décembre 2010

Dates passées

Judi 2 décembre 2010, Saison 01 pilote + épisode 01

Vendredi 3 décembre 2010, Saison 01 épisode 02

Samedi 4 décembre 2010, Saison 01 épisode 03

Dimanche 5 décembre 2010, Saison 01 épisode 04



Favorites. Photo : Juan Domínguez

En octobre et novembre 2010, Juan Domínguez a travaillé dans le théâtre des Laboratoires d'Aubervilliers avec deux assistantes pour explorer les possibilités d'une « série performative », sur le modèle des séries télévisées. Les protagonistes en sont les éléments de la performance : interprète, texte, actions et image vidéo comme signes mis en jeu pour le déploiement de fils narratifs, etc.

Poursuivant son intérêt pour les notions de temps et de durée à l'oeuvre dans le spectacle vivant, Juan Domínguez déploie ainsi une dramaturgie à tiroirs, par laquelle le sens de ce qui est montré se reconfigure non seulement au sein de chaque épisode, mais également au long de la série.

Un pilote et quatre épisodes ont été créés et montrés au public début décembre 2010. Les spectateurs/trices désirant suivre le processus de recherche ont pu participer à la création des épisodes lors d'ateliers et via un forum internet.

Juan Domínguez, né à Valladolid en 1964, est danseur et chorégraphe. Il a étudié la danse et la vidéo en Espagne et aux USA et a reçu plusieurs bourses pour étudier à Movement Research à New York. Il travaille depuis 1987 comme interprète et assistant artistique, et développe depuis 1992 son propre travail en interrogeant le médium du théâtre ainsi que le temps et l'espace comme paramètres de la danse. Explorant la relation entre les différents codes, ses pièces tendent vers une dissolution complète des frontières entre

fiction et réalité. Ses pièces les plus récentes sont *The Taste is Mine* (2000), *All Good Spies are my Age* (2002), *The Application* (2005), le 7ème acte de l'opéra *Seven Attempted Escapes from Silence* (2005), *Shichimi Togarashi* (2006), *All Good Artists my Age are Dead* (2007), le projet de recherche *From... To...* (2007), *Don't Even Think About It* (2008), et *Blue* (2009). Depuis 2003, il est directeur et programmateur du Festival In-Presentable à La Casa Encendida de Madrid et, depuis 2010, co-directeur du Living Room Festival.

In October and November, Juan Domínguez has been working with two assistants on exploring the potential of a "performative series" based on the model of TV series. Its protagonists will be the tools of performance: performer, text, actions and video, like signs used to unravel narrative threads, etc.

Following his interest for the ways time and duration are active in the performing arts, Juan Domínguez thus unfolds a layered dramaturgy by which the meaning of what is presented is reorganised within each episode as well as throughout the series.

One pilot episode and the first four episodes of the series have been created and publicly performed in the beginning of December 2010. Spectators who wished to follow the research participated in the creation of the episodes during workshops and through an Internet forum.

Juan Domínguez, born in Valladolid in 1964, is a performer and a choreographer. He studied dance and video in Spain and the USA and received various grants to study in Movement Research, New York. Since 1987, he has worked as a performer and artistic assistant, and since 1992 he has developed his own work, questioning the medium of performance as well as time and space as parameters of dance. Exploring the relation between the different codes, his performances tend towards a complete dissolving of

the borders between fiction and reality. His most recent works are The Taste is Mine (2000), All Good Spies are my Age (2002), The Application (2005), the 7th act for the opera Seven Attempted Escapes from Silence (2005), Shichimi Togarashi (2006), All Good Artists my Age are Dead (2007), the research project From... to... (2007), Don't Even Think About It (2008), and Blue (2009). Since 2003, he directs and programs the Festival In-Presentable in La Casa Encendida, Madrid, and, since 2010, co-director of the Living Room Festival.

Clean room • Index page

http://cleanroom.leslaboratoires.org/index.php

comunidad de madrid

¿Desea que Firefox recuerde la contraseña para "Juan" en leslaboratoires.org? Recordar Nunca para este sitio Esta vez no

Les Laboratoires d'Aubervilliers

CLEAN ROOM

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Home Discussions Episodes Characters Photos Videos User Control Panel FAQ Members Logout [Juan]

Board index

[Moderator Control Panel]

Episodes	4	5	by the (pro)filer 14 Nov 2010, 15:39
Characters	1	1	by the (pro)filer 05 Nov 2010, 09:32
Subforums: Juan, Cuqui, Maria			
Photos	4	6	by Juan 09 Nov 2010, 11:57
Videos	0	0	No posts
Discussions	16	32	by Juan 13 Nov 2010, 16:01
Subforums: Feed Back, Speculations, Ideas, Diary			

Board index The team • Delete all board cookies • All times are UTC

Who is online

In total there is 1 user online :: 1 registered, 0 hidden and 0 guests (based on users active over the past 5 minutes)
Most users ever online was 4 on 27 Oct 2010, 13:29

Registered users: Juan
Legend: Administrators, Global moderators

Statistics

Total posts 46 • Total topics 27 • Total members 16 • Our newest member Ismeni Espejel

Page du menu administrateur du Forum (réalisée à partir de captures d'écran). Image : Alice Chauchat, Juan Dominguez

Clean room » View topic - Previously in S1 E3 (the plot)

http://cleanroom.leslaboratoires.org/viewtopic.php?f=9&t=19

comunidad de madrid

Últimas noticias Apple Yahoo! Google Maps YouTube Wikipedia Noticias Populares Google VIAJE A JAPÓN Toda... Apple Yahoo! Google Maps YouTube Wikipedia

SEARCH vuzze remote Facebook Twitter Vuze Blog [10] E-mail Notifier

Clean room » View topic - Previous

Home Discussions Episodes Characters Photos Videos User Control Panel FAQ Members Logout [Juan]

Board index \ Clean Room by Juan Dominguez \ Episodes

[Moderator Control Panel]

Previously in S1 E3 (the plot)

Post reply Search this topic... Search

1 post • Page 1 of 1

Previously in S1 E3 (the plot) Edit X ! ? Quote

By Juan » 07 Nov 2010, 16:24

The **CLEAN ROOM** writers decided to transform the reality of the process into episodes. In that way they can work in a parallel way on the content and on the stage situation.

Previously in episode 1:

- The main characters updated a kind of practice they are using. More info about the origin of this practice at <http://in-presentable.com/la-herramienta/el-paso.html>. Which let guess a bit the way of working between them. And also the kind of decisions they take being away from each other. Meaning not being in the same city all the time.
- Then they start talking about the situation on stage. Who are they? A group of artistes working in writing a series. What is the series about? Sharing concerns in order to get a common sensibility that allows them to create desire of transformation. Looking for the moment in which they think there is a track to build (for transformation). This specific momentum of taking decision; wrong or right. How they are going to look for it? Methodology, tools, temporality, situation, Meta situations, space, spectators, Meta spectators, spectators as characters, forth wall, now walls, no walls open space, everybody is a character.

Another question on the table is: when this is going to happen? Easy answer, as Michael Jackson used to say; we will feel it. How many episodes do we need to get the point of the series? Is this series about building a series, which we will never see? Are they building the first season? What about the second season? Will it be the result of the first one? Coming back to a situation, main characters speculated about the situation on stage. Juan explains to Maria and Cuqui how interesting is the sitcom situation for him. In a sitcom situation what happen is that the team is shooting the different scenes of an episode, which will be finally edited and watched on TV. The spectators on the set witness the shooting knowing that the result is not for them in the present. So there are parallel temporalities going on for the spectators and also for the actors who can fail and stop the shooting or repeat the scene for 10 times till the director is satisfied. Main characters of **CLEAN ROOM** talk about the possible use of the sitcom situation.

Then under the speculation of what happen on the sitcom set when actors fail or have a break, Juan broke the forth wall and started to talk about the sitcom situation with the spectators. (These spectators are people attending **CLEAN ROOM** process every Thursday)

- Finally they end up speculating what kind of spectators they are, not the ones that will attend the final version, so possible characters of this process as the series is about writing the series???

CLEAN ROOM forum appear as the last topic. Thinking it as a new tool for the process. Forums are usually used when the episodes are done, they serve as reference to chat about it, speculate and predict about the next.

For **CLEAN ROOM** is another way of participating in the process and becoming also a virtual character. What kind of character???

At the end of the episode and after discussing about every issue, they speculate about what happen with a possible forum's member who is not a secondary character, who is not attending every Thursday to open process moments. And they think that this people can be even more a type or virtual virtual character.

To finish I want to tell you a joke:

A philosophy professor comes into class to take the final exam of their students. Making them watch the first season's first episode of **CLEAN ROOM** on TV tells them; "using whatever applicable thing you have learned during this course, show me that this episode does not exist "

All the students start working, using his pencils and erasers, venturing in arguments to prove that the episode does not exist. But a student, after writing quickly his answer delivere its test to the amazement of his companions. After a few days the final notes are delivered, to the astonishment of all, the student who gave his review within 30 seconds gets the highest rating. His response: "What episode?"

Post reply

1 post • Page 1 of 1

Juan Online

Posts: 20
Joined: 27 Oct 2010, 14:44

PM

Clean room • View topic – episode 1
 http://cleanroom.leslaboratoires.org/viewtopic.php?f=17&t=14

Home Discussions Episodes Characters Photos Videos User Control Panel FAQ Members Logout [Juan]

Board Index \ Clean Room by Juan Domínguez \ Discussions \ Speculations

[Moderator Control Panel]

episode 1

Post reply Search this topic... Search 2 posts • Page 1 of 1

episode 1 Edit X | | ? Quote **agnieszka**

↳ by **agnieszka** » 06 Nov 2010, 16:15

Episode one - practicing authentic movement

There are no distinct failures to laugh at
 No stumbling, tripping, slipping,
 No lines forgotten
 No lights dying
 No costumes cracking
 No pressure
 No efficiency
 No result

There is a constant spanglish that makes one smile
 A character that takes all his tasks so seriously
 Two women who never shorten their parts
 There is a common agreement
 I do not know on what
 There are lists
 And concerns
 And several simple issues that appear complex
 And several complex issues that look really simple

What does it mean when we are summoned to join somebody's studio?
 Maybe a witness is needed so that someone continues working.

Re: episode 1 Edit X | | ? Quote **Juan** Online

↳ by **Juan** » 09 Nov 2010, 14:57

Provably it has to do with the necessity of putting on the table the work's repercussions. Not only to be observed but to be used. If we build a shared discourse or we provoke dialogue, we will break theatre conventions in which each spectator get benefit or not individually, bringing this excitation or deenergized at home. Like the electron when getting excited or not longer excited by taking or given off a photon.

Under the so-called absorption process, when a photon hits an unexcited electron, this electron can pass it to the excited state. Typically, an electron that get excited, after a while goes back to the rest state, emitting when passing a photon. This phenomenon, known as spontaneous emission is taking place, for example, in the sun or light bulbs. However, an electron can be induced to release their stored energy. If a photon passes by an excited electron, this one returns to the unexcited state by the emission of a photon of light equal to the one that passed by him initially. This process is called stimulated emission and is the basis of the laser.

So if we induce spectators to relise their energy, energy that was taken during the process of the series, so coming to the studio, we will get the laser.
 Is this making any sense?

Display posts from previous: All posts Sort by Post time Ascending Go

Post reply 2 posts • Page 1 of 1

< Return to Speculations Jump to: Speculations Go

Quick-mod tools: Lock topic Go

Who is online

Reconstitution de la page "Discussions > Speculations" du Forum, réalisée à partir de captures d'écran. Image : Alice Chauchat, Juan Domínguez

2010

PROJETS ARTISTIQUES

Bojana Cvejić, *Running Commentaries*
 Juan Dominguez, *Clean Room*
 Cuqui Jerez & Gilles Gentner, *Version(s)*
 Jennifer Lacey, *Ma première fois avec un dramaturge*
 Jennifer Lacey, Barbara Manzetti & Audrey Gaisan *I Heart Lygia Clark*
 TkH-Walking Theory, *How To Do Things By Theory*
 TkH-Walking Theory, *illegal_cinema*
 Akram Zaatari, *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi*
 Radical Education, *What Do We Do When We Think, What Do We Make When We Create ?*
 Hybris Konstproduktion aux Laboratoires d'Aubervilliers

PROJETS EXTÉRIEURS ACCUEILLIS

Objects Without Property – PerformingArts-Forum (13 mars), Boutique de Quartier Paul Bert (16 avril), Alternatives Européennes (6 mai), Laissons Pousser ! (12 mai), Théâtre de la Cité Internationale (21 septembre), CIPAC (21 et 22 octobre)

PRÊTS D'ESPACE

Cécilia Bengoléa, Maya Boquet, Judith Cahen, Grazia Capri, François Chaigneau, Thibaud Croisy, Frédéric Danos, Encyclopédie de la parole, everybody's, Yannick Guédon, Rémy Héritier, If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution, Lénio Kakiéa, Joris Lacoste, Gildas Loupiac, Fabricia Martins, Carole Perdereau, Mickaël Phélippeau, Loïc Touzé, Les Vraoums

PARTENARIATS ET COLLABORATIONS

Aubervilliers (93) : Imprimerie municipale de la ville d'Aubervilliers, OMJA (Office Municipal de la jeunesse d'Aubervilliers), Mission de l'éducation à l'Altérité, Salon Passion Beauté, CAS (Culture.Art.Société), ethnoArt, Les Impatientes, Festival Génération Courts

Seine Saint-Denis (93) : Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine Saint-Denis, Synesthésie (Saint Denis), Festival Côté Courts du Ciné 104 (Pantin), Département Danse de l'Université Paris 8 (Saint-Denis), Collectif Jeune Cinéma (Saint-Ouen), Périphérie (Montreuil)

Paris : Ménagerie de Verre, Théâtre de la Cité Internationale, Théâtre de la Bastille, Parsons School of Art and Design, Service Culturel de l'ENSBA (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts), 12^e Festival des Cinémas différents et expérimentaux de Paris, Institut Cervantès

Île-de-France : Département Théâtre de l'Université Paris 10 (Nanterre, 92), Collectif Killmeway (Chelles, 77)

Étranger : Triple Canopy (New York, USA) Theater Instituut Nederland (Pays-Bas)

PROJETS DIFFUSÉS

Olive Martin & Patrick Bernier *Projet pour une jurisprudence (2007)*

Printemps de Septembre, Toulouse (31), octobre 2010
 Faculté de Droit de l'Université Unique de Strasbourg (67), novembre 2010
 Grand Amphithéâtre de la Fonderie, Mulhouse (68), novembre 2010
 Conseil de l'Europe, Strasbourg (67), novembre 2010
 Théâtre Le Maillon, Strasbourg (67), novembre 2010
 Kaaitheater, Bruxelles (Belgique), décembre 2010

Encyclopédie de la Parole (2007-2009)

Théâtre de la Bastille, Paris (75), janvier 2010
 Théâtre du Grütli, Genève (Suisse), février 2010
 L'Atheneum, Dijon (21), mars 2010
 Beursschouwburg, Bruxelles (Belgique), mars 2010
 Ateliers Real, Lisbonne (Portugal), avril 2010
 Espace Khiasma, Les Lilas (93), avril 2010
 Fondation Cartier, Paris (75), juin 2010
 Festival FAR, Nyon (Suisse), août 2010
 Ateliers de Création Radiophonique, Paris (75), octobre 2010

Antonia Baehr *Rire (2008)*

Festival Escena Contemporanea, Madrid (Espagne), janvier 2010
 Festsaal, Nuremberg (Allemagne), février 2010
 Le Vivat, Armentières (59), février 2010
 La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée-Noisiel (77), mars 2010
 La Passerelle, Saint-Brieuc (22), mars 2010
 Scène Nationale de Dieppe (76), mars 2010
 L'Atheneum, Dijon (21), mars 2010
 Homeworks V, Beyrouth (Liban), avril 2010
 Goethe-Institut Kroatién, Zagreb (Croatie), mai 2010
 Kulczyk Foundation, Poznan (Pologne), juin 2010
 Tanzwerkstatt Europa 2010, Munich (Allemagne), août 2010
 Chemnitz (Allemagne), septembre 2010
 Festival Materiais Diversos, Minde (Portugal), septembre 2010
 Aichi Triennale, Nagoya (Japon), octobre 2010
 City of Woman, Ljubljana (Slovénie), octobre 2010
 Dampfzentrale, Bern (Suisse), novembre 2010

Julia Varga *Check Check Poto (2009)*

Espace Khiasma, Les Lilas (93), mars 2010
 Cinéma Louis Daquin, Le Blanc-Mesnil (93), avril 2010
 Festival International du Documentaire (FID), Marseille (13), juillet 2010
 Cinéma Le Meliès, Montreuil (93), octobre 2010

Compagnie Gwenaël Morin *Théâtre Permanent (2009)*

Tartuffe d'après Tartuffe de Molière

La Comédie de Valence (26), février 2010
 Théâtre du Préau, Vire (14), mai 2010
 Théâtre du Point du Jour, Lyon (69), mai 2010
 Théâtre Jean Vilar, Bourgoin-Jallieu (38), mai 2010
 Théâtre de la Bastille, Paris (75), sept-octobre 2010
 Théâtre au Fil de l'Eau, Pantin (93), décembre 2010

Bérénice d'après Bérénice de Racine

La Comédie de Valence (26), février 2010
 Théâtre du Préau, Vire (14), mai 2010
 Théâtre du Point du Jour, Lyon (69), mai 2010
 Théâtre Jean Vilar, Bourgoin-Jallieu (38), mai 2010
 Théâtre de la Bastille, Paris (75), novembre 2010

Antigone d'après Antigone de Sophocle

La Comédie de Valence (26), février 2010
 Festival Nuits de Rêve, Blanlhaç (43), juillet 2010

Hamlet d'après Hamlet de Shakespeare

La Comédie de Valence (26), février 2010
 Théâtre du Préau, Vire (14), mai 2010
 Théâtre de Villefranche (69), mai 2010
 Festival Mens Alors !, Mens (38), août 2010

Woyzeck d'après Woyzeck de Büchner

Théâtre de la Bastille, Paris (75), mars-avril 2010
 Festival des Collines, Turin (Italie), juin 2010

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

Le Journal des Laboratoires
septembre-décembre 2010
Gratuit/Free

Earth Of Endless Secrets (Akram
Zaatari), *édition spéciale du*
Journal des Laboratoires 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

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 €



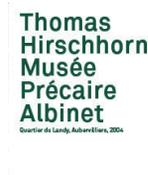
Boris Achour, *Unité, 2005*
Coédité avec/Co-Published With :
l'ENSBA, le Frac Provence-Alpes-Côte
d'Azur, et l'Espace Paul Ricard, 29 €



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



Xavier Bousiron, *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 BeKnown 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 Reymond, *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 Éditions
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



JANVIER

Tous les lundis, 20h00

illegal_cinema

Projections et débats autour de films hors-normes et hors-circuits. Programmation ouverte à tous

Mardi 25 janvier, 20h00

Version(s) 2.1

La chorégraphe Cuqui Jerez & l'éclairagiste Gilles Gentner expérimentent différentes versions d'un début de spectacle, qui pourraient constituer un spectacle en soi.

FÉVRIER

Tous les lundis, 20h00

illegal_cinema

Mercredi 2 février, 20h00

Version(s) 2.2

MARS

Tous les lundis, 20h00

illegal_cinema

AVRIL

Tous les lundis, 20h00

illegal_cinema

ÉDITION SPÉCIALE #0,

Publié sous forme d'évènements, ce magazine performé rassemble des contributions aux formats performatifs variés : jeux, archives processuelles, expérimentation des conditions de monstration d'une pièce, conférences-performances, etc.
(dates précisées ultérieurement sur www.leslaboratoires.org)

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, le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). 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.

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

Entrée gratuite sur réservation
(01 53 56 15 90 ou reservation@leslaboratoires.org)