

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 60 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN:1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

mai-août 2012



LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS

www.leslaboratoires.org

Édito

par Grégory Castéra, Alice Chauchat et Nataša Petrešin-Bachelez
(FR+EN p. 58)

p.2

Toxic - Pauline Boudry & Renate Lorenz

Portfolio *Toxic*

p.4

La Semeuse

Roots in a Fast Place: Creative Practices in the Public Domain
by Katie Bachler and Allison Danielle Behrstock (EN+FR)

p.12

Enfant.Guitare.Rouge. Une performance en forme de livre - Barbara Manzetti

Platebande par Barbara Manzetti (FR) -

J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas.

Un endroit pour l'écriture de Barbara Manzetti

par Olivier Marboeuf (FR)

p.18

Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers) - Agence

Invitation par Virginie Bobin (FR) -

Du droit d'auteur sur les mouvements, de l'interprétation

du droit d'auteur par Valérie-Laure Benabou

et Séverine Dusollier (FR)

p.24

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

Entretien avec Suely Rolnik par Jennifer Lacey (FR)

p.34

Architectures de la décolonisation - Marion von Osten

Transition: une revue à l'épreuve de la post-colonie

par Cédric Vincent (FR)

p.40

How to Do Things By Theory - TKH-Walking Theory

Comic strip by Siniša Ilić and Ana Vujanović (EN+FR)

p.44

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
info@leslaboratoires.org
Ouverture des bureaux : 10h-13h,
14h-18h, du lundi au vendredi

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

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Conseil d'administration / Board:

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

Direction collégiale / Codirection:

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Équipe permanente / Staff:

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

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO / CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Coordination éditoriale / Editorial Team:

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Auteurs / Authors:

Katie Bachler
Valérie-Laure Benabou
Allison Danielle Behrstock
Virginie Bobin
Séverine Dusollier
Mihaela Gherghescu
Siniša Ilić
Jennifer Lacey
Barbara Manzetti
Olivier Marboeuf
Suely Rolnik
Ana Vujanović

Traduction et relecture / Translation and Proofreading:

Virginie Bobin
Kate Davis
Aurélie Foisil
Anne Millet

Design graphique / Graphic Design:

g.u.i.

Mise en page / Layout:

Anne Millet

Impression / Printing:

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

Dépôt légal / Registration of Copyright: janvier 2012

Licence / License :

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

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



Crédit photo couverture :
Ouidade Soussi Chiadmi

ÉDITO

par Grégory Castéra, Alice Chauchat et Nataša Petrešin-Bachelez

« Le meilleur moyen d'obtenir une vue plus large est de se trouver quelque part en particulier ».¹

Comme toute activité, une recherche artistique s'accomplit dans un milieu avec ses propres contraintes géographiques, ses institutions, ses langues, ses référents culturels, ses cosmogonies et rapports au temps, aux manières de faire et d'entrer en relations. Qu'il s'agisse de la production d'un spectacle calibré pour une tournée internationale dans de grandes salles ou d'une pratique spécifique à un lieu ou une communauté, une recherche artistique ne peut s'accomplir qu'en tenant compte des conventions de son milieu et en y réagissant. Sans cette mesure, une recherche ne pourrait se réaliser car elle serait déconnectée de son contexte. Ce souci semble motiver la multiplication d'expositions, performances et autres événements lors de biennales, foires, festivals et lieux à dimension « globale » où se revendiquent différentes formes de multiculturalisme. À une autre échelle, le même besoin de situer une pratique motive la production de projets locaux qui défendent une activité « contextuelle », « communautaire » ou « participative ». Pourtant, force est de constater que cet intérêt croissant pour des projets attentifs à leur milieu s'accompagne d'une généralisation des protocoles de travail et dispositifs de présentation qui ne sont, eux, pas adaptés aux milieux dans lesquels ils sont implémentés. Le terme d'outil que nous aimons défendre pour qualifier les Laboratoires d'Aubervilliers nous semble être la meilleure manière de désigner les qualités que l'on peut attendre d'une structure dédiée aux seules urgences des recherches qu'elle accompagne. Outre la mise à disposition de moyens, un outil pour la recherche artistique doit permettre précisément à cette recherche de s'adapter à son milieu, c'est-à-dire de mesurer et expérimenter les conséquences des modifications qu'elle y apporte, et qui la modifient en retour. C'est une affaire de temps, et les protocoles à suivre ne se conçoivent qu'en inventant et en expérimentant.

Une traversée des recherches en cours aux Laboratoires d'Aubervilliers permet de dégager des manières, propres à chacune d'entre elles, de décrire un milieu pour mieux y intervenir :

Ainsi Barbara Manzetti choisit de travailler sur son lieu de vie, brouillant les distinctions entre pratiques relationnelles, performance et écriture. L'écriture est la forme de sa performance, et sa performance développe une manière d'habiter le quartier en mêlant rencontres personnelles et professionnelles, fortuites ou planifiées comme le terrain même de son travail. Marjetica Potrč et les acteurs/trices de *La Semeuse* re-décrivent le territoire d'Aubervilliers depuis les migrations humaines et végétales qui le traversent. Pour produire un monument vivant aux migrations et à la diversité observées, *La Semeuse* met en lien les différentes associations de jardinage de la ville, élaborant une plateforme de pratique et de réflexion autour des notions d'appartenance, d'action et d'acceptation de l'étranger/e à travers le traitement des plantes du « jardin planétaire ».

Ainsi chaque recherche redéfinit les territoires, bien au-delà de leurs limites administratives, comme des étendues de pratiques en perpétuelle réactivation.

Conséquence de cet accomplissement, situer une recherche revient à construire le point de vue depuis lequel seront observées ces productions. Le travail de Pauline Boudry et Renate Lorenz vise précisément à construire et exercer un « point de vue » queer. Aux Laboratoires d'Aubervilliers elles abordent le thème de la toxicité en recroisant les canons de la photographie anthropométrique et l'esthétique du théâtre du ridicule des années 60. Chez Jennifer Lacey, suite aux nombreuses étapes que l'expérience *I Heart Lygia Clark* aura produites à Aubervilliers et Munich, cette construction du point de vue passe autant par un dialogue avec la psychanalyste et critique culturelle Suely Rolnik, qui a dédié une grande partie de sa vie à comprendre et transmettre le travail de Lygia Clark, que par la commande à l'artiste Alex Baggaley de produire un rendu pictural plus sensible qu'analytique. C'est un point de vue multiple et contradictoire qu'Agence cherche à produire dans ses *assemblées* autour du rapport entre le corps et la propriété intellectuelle. Agence réunit des juristes, dresseurs, praticiens de Viet Vo Dao, danseurs, chorégraphes, traducteurs, neurologues... dans le but de discuter et d'« hésiter » sur les arguments avancés dans un procès verbal de cas juridiques. Enfin, pour élargir l'héritage de la décolonisation sur la vie intellectuelle et sur l'histoire des arts visuels en région parisienne, Marion von Osten invite des historiens à décentrer le point de vue sur cette période, depuis l'Europe vers ses anciennes colonies.

Par ces expérimentations de points de vue, collectifs et en redéfinition, les Laboratoires d'Aubervilliers entendent décrire et appréhender le territoire où ils se situent. Chaque lieu se situe en périphérie d'un autre lieu ; ce journal est un journal des périphéries.

¹ Donna Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » in *Manifeste cyborg et autres essais*, éditions Exils, 2007

TOXIC

Pauline Boudry & Renate Lorenz

hors-les-murs : 29 avril-26 août

Projection dans le cadre du programme de films de La Triennale au Palais de Tokyo, Paris

réalisation :

Pauline Boudry, Renate Lorenz

camérawoman :

Bernadette Paassen

performers :

Werner Hirsch, Ginger Brooks Takahashi

photographie :

Ouidade Soussi Chiadmi

son :

Johanna Herr, Karin Michalski

Articles parus

Toxic Toxins et *Statement* par Pauline Boudry et Renate Lorenz (EN+FR), JDL de janv-avril 2012

Dates passées

18-28 avril 2012 : film-installation aux Laboratoires d'Aubervilliers
21 avril 2012 : séminaire aux Laboratoires d'Aubervilliers en présence des artistes et de Nana Adusei-Poku

Toxic est co-produit par les Laboratoires d'Aubervilliers, La Triennale et Electra, en collaboration avec la galerie Marcelle Alix et avec le soutien du Goethe Institut.

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont l'un des lieux associés à La Triennale, manifestation organisée, à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication/DGCA, par le Centre national des arts plastiques et le Palais de Tokyo.



Bétonsalon, le Crédac, Musée Galliera, Grand Palais, Instants Chavirés, les Laboratoires d'Aubervilliers, Musée du Louvre

« Recherche : l'image de la toxicité. Il existe un seuil toxique, une charge toxique, des déchets toxiques, des doses toxiques, des effets toxiques, des étrangers toxiques, des queers toxiques, des gens toxiques porteurs du SIDA, des substances toxiques. Mel Y. Chen (2011) expose la façon dont les matériaux non-humains sont classés sexuellement et racialement à travers la construction du discours sur la toxicité. Le plomb, par exemple, a récemment été catégorisé comme chinois, la radioactivité et sa résistance, comme japonais. L'exposition à des substances toxiques est associée à l'incapacité de travailler, d'avoir des enfants, un futur, avec le retard mental, l'agressivité croissante, les allergies et le cancer. Une toxine peut tout aussi bien être un médicament, une pseudo-drogue dure ou douce, un déchet toxique. Le discours sur la toxicité, qui hiérarchise avec violence, ne serait-il pas aussi en mesure de présenter de nouvelles subjectivités, de nouveaux liens queers – entre les gens, mais aussi entre les gens et les objets, les gens et les masques ? Et que se passe-t-il si une nouvelle technologie et son histoire (la caméra vidéo et les images, à la place des substances chimiques) sont perçues du point de vue de la toxicité ? Tandis que l'appareil cinématographique prétend à une objectivité qui se passe de médiation, et prétend connaître le « stranger danger » (Ahmed, 2000), il pourrait également produire – au même titre que d'étranges et sales sous-produits – des corps ex/statiques et des connexions queer. »

Après un travail de repérage à Aubervilliers et en Île-de-France en 2011, les artistes Pauline Boudry et Renate Lorenz ont tourné *Toxic* aux Laboratoires d'Aubervilliers en janvier/février 2012.

Pauline Boudry et Renate Lorenz vivent à Berlin. Leur dernier film, *No Past/No Future*, a été présenté au Pavillon Suisse (Teatro Fondamente Nove) de la Biennale de Venise en 2011. *No Past* a également fait l'objet d'un *Statement* à Art Basel en 2011 (Ellen de Buijine Projects). On compte parmi les projets récents des artistes une exposition personnelle au Centre d'Art de Genève, *Contagieux ! Rapports contre la normalité* (2010) et

les expositions collectives *All I Can See is the Management*, Gasworks, Londres et *Re.Act.Feminism #2: a performing archive*, Centro Cultural Monterhermoso, Vitoria-Gasteiz (Pays Basque espagnol, 2011). Leur travail a fait l'objet d'un texte monographique dans le n°29 d'Art 21 (hiver 2010-2011) et dans *e-flux journal #28*. Un catalogue intitulé *Temporal Drag* vient de paraître aux éditions Hatje-Cantz.

"Research: the figure of toxicity. There is a toxic threshold, a toxic load and toxic waste, there are toxic agents, toxic doses, toxic effects, toxic strangers, toxic queers, toxic people with AIDS, toxic substances. Mel Y. Chen (2011) discusses how materials other than human are sexually and racially instantiated by building on the discourse of toxicity. Lead, for instance, became recently racialized as Chinese, radioactivity and its endurance as Japanese. Exposure to toxic substances is associated with inability to work, with no kids, no future, with cognitive delay, enhanced aggression, with allergies and cancer. A toxin could also be a medicine, a so-called hard or soft drug or a toxic waste. Might the discourse on toxicity, which installs violent hierarchies also be able to introduce new subjectivities and new queer bonds (between people and people but also between people and objects, people and masks)? And what happens if another technology and its history (film camera and images instead of chemical substances) is focussed from a perspective of toxicity? While the cinematic apparatus tries to allow for unmediated objectivity and knowledge about "stranger danger" (Ahmed 2000), it might—as dirty and uncanny by-products—also produce ec/static bodies and queer connections."

After their survey of the territory of Aubervilliers and the Parisian region in 2011, artists Pauline Boudry and Renate Lorenz shot *Toxic* in Les Laboratoires d'Aubervilliers in January-February 2012.

Pauline Boudry and Renate Lorenz live in Berlin. Their last film, *No Past/No Future*, was presented in the Swiss Pavilion (Teatro Fondamente Nove) of the Venice Biennale in 2011. *No Past* was also shown at Art Basel Statements in 2011 (Ellen de Buijine Projects). Recent projects include a solo show at Centre d'Art de Genève, *Contagieux! Rapports contre la normalité* (2010) and the

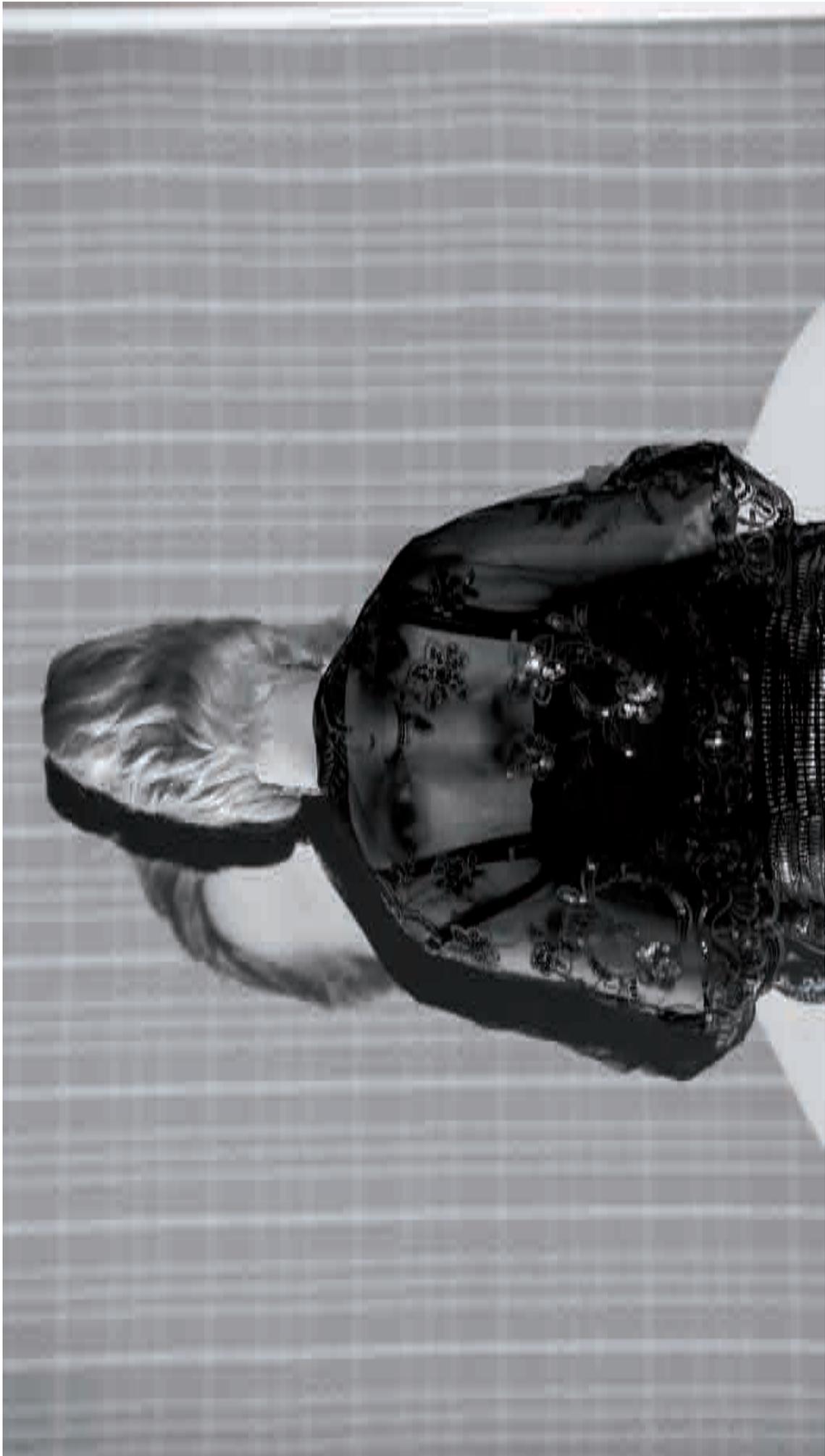
collective exhibitions : *All I Can See is the Management*, Gasworks, London and *Re.Act.Feminism #2: a performing archive*, Centro Cultural Monterhermoso, Vitoria-Gasteiz (Spanish Basque country, 2011). The magazine Art 21 published a monographic essay on their work (winter 2010-2011). A catalogue entitled *Temporal Drag* has just been released by Hatje-Cantz.





© Ouidade Soussi Chiadmi





© Ouidade Soussi Chriadmi





© Ouidade Soussi Chiadmi



LA SEMEUSE

En 2010, Marjetica Potrč, en collaboration avec RozO Architectes (basés à Aubervilliers), a entamé une recherche intitulée *La Semeuse ou le devenir indigène*. L'artiste et les deux architectes ont élaboré cette proposition comme un « monument végétal immatériel » offert à une ville qui se caractérise par sa grande diversité culturelle. Ce projet s'appuie sur les concepts de territoire et de migrations et sur le rapport entre l'homme et le végétal, où la plante devient agent politique. *La Semeuse*, plateforme pour un jardinage solidaire, devient alors un lieu de partage de graines, de plantes, de savoirs, de savoir-faire et de questions liés au jardinage urbain, entre individus et associations d'Aubervilliers et des alentours. Guilain Roussel, paysagiste, a rejoint le projet en 2011, en tant que coordinateur général. Le jardin hors-sol de *La Semeuse* a été inauguré le 28 avril 2012, avec, au programme, des animations et ateliers autour du jardinage solidaire, une promenade dans la ville à la découverte de la nature et la présentation de *La Semeuse* par ses créateurs/trices et animateurs/trices, suivie d'une fête avec bal, fanfare et repas festif. Une série d'ateliers et de rencontres (les « Mardi de *la Semeuse* ») ont été organisés en amont du lancement et continueront tout au long de l'année.

troisième mardi du mois, 20h « Mardi de *La Semeuse* »

Chaque mois, le public participe à un moment de rencontres, d'échanges et de partage afin de construire ensemble le projet dans la ville.

chaque mercredi, 14h-18h

La Semeuse ouvre ses portes et accueille le public afin de faire découvrir le projet et son actualité : expérimentation du jardin hors-sol, ateliers pédagogiques avec des établissements scolaires, mise en réseau d'associations et d'individus intéressés par le jardinage urbain.

conception :

Marjetica Potrč et RozO Architectes

coordination générale :

Guilain Roussel

Articles parus

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

Les jardinables – alternative pour un territoire en mutation(s). Axes de réflexion par Guilain Roussel, JDL de sept.-décembre 2011

Conversation entre Gilles Clément, Marjetica Potrč et Guilain Roussel, JDL de janv.-avril 2012

Dates passées

- 4, 11, 18 et 25 mai 2011 : ateliers de sensibilisation à la biodiversité locale
- 25 mai 2011 : inauguration de l'exposition et présentation publique du projet
- 25 mai-10 juin 2011 : exposition d'introduction au projet et restitution des ateliers chaque mercredi depuis septembre 2011 : portes ouvertes
- chaque 3^e mardi mois depuis septembre 2011 : Mardis de *La Semeuse*
- 21 mars 2012 : atelier sol et engrais verts
- 28 mars 2012 : atelier compost
- 12 avril 2012 : rencontre avec Gilles Clément
- 14 avril 2012 : atelier mobilier urbain
- 17 avril 2012 : atelier d'écriture de la Charte
- 21 avril 2012 : atelier boutures et promenade urbaine
- 23 avril 2012 : séance d'*illegal_cinema*
- 28 avril 2012 : ouverture du jardin (ateliers, balade urbaine, troc de plantes et de graines, bal, fanfare et dîner festif)

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

Séverine Roussel et Philippe Zourgane fondent l'agence RozO Architecture Paysage Environnement en 1998. Séverine Roussel est architecte-paysagiste et Maître de conférence à l'ENSA de Paris-La Villette, et Philippe Zourgane est architecte-paysagiste, chercheur

au Centre for Research Architecture au Goldsmith College, où il est doctorant. Il est également Maître de conférence à l'ENSA de Paris-Val de Seine.

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

In 2010, Marjetica Potrč invited RozO Architectes, an office of architecture and landscape based in Aubervilliers, to collaborate on the research project La Semeuse ou le devenir indigène. The artist and the architects conceived an idea to offer an "immaterial vegetal monument" to a city characterized by its great diversity. The project is based on the concepts of territory and migration and questions how plants can represent humans and become political agents. La Semeuse, a platform for a community-based gardening, becomes a place for sharing seeds, plants, knowledge, know-how and questions about urban gardening, among Aubervilliers residents and non-profit organizations acting in this field. Guilain Roussel, landscape architect, joined the project in 2011, as its general coordinator. The raised bed garden was launched on April 28, 2012 with a series of activities such as workshops, walk in the neighborhood to discover its wild side, introduction of La Semeuse by people who are making it, followed by a party (bal, dinner, brass band). Workshops and meetings (the "La Semeuse's Tuesdays") have been organised prior to the launching and will continue all year long.

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

is an architect, a landscape architect and a PhD candidate and a researcher at the Centre for Research Architecture in Goldsmith College, United Kingdom. He is also an assistant professor at the School of Architecture of Paris-Val de Seine.

Guilain Roussel is a landscape architect who graduated from the National School of Landscape Architecture of Versailles. His final research dealt with a bird's-eye view of a garden development in Aubervilliers. He is a co-founder of PG4, a collective of young landscape architects involved in cultural projects who call attention to fieldwork and users. He is also a president of the Aubervilliers-based organisation Frères Poussière. They coordinate social and cultural events around the renovation of a former theatre.

Ce projet bénéficie du soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du Département de la Seine Saint-Denis, de la ville d'Aubervilliers et de la CAF (Caisse d'allocations familiales) de la Seine Saint-Denis.

Avec Katie Bachler, Allison Danielle Behrstock et Valérie Lessertisseur (animation d'ateliers, mai 2011) et en collaboration avec Une Oasis dans la ville, les Petits prés verts, les Jardins ouvriers des Vertus, l'OMJA, les archives de la ville d'Aubervilliers, Les Bois de Senteur, Le Jardin des Fabriques, Auberfabrik, le service des espaces verts d'Aubervilliers et de Plaine Commune.

Séverine Roussel and Philippe Zourgane created RozO Architecture Paysage Environnement Agency in 1998. Séverine Roussel is an architect, a landscape architect and an assistant professor at the School of Architecture of Paris-La Villette. Philippe Zourgane

Roots in a Fast Place: Creative Practices in the Public Domain

by Katie Bachler and Allison Danielle Behrstock*

The artist and architect Marjetica Potrč has developed her creative practice around "on-site projects" which support social justice and involve collaboration with communities. Her projects bring forward local knowledge, the starting point of a process of empowering a community by responding to pressing issues. By employing participatory strategies and horizontal structures of working and exchanging, Potrč sees her work not only belonging to the legacy of social sculpture, but related to the collective production of what she calls "relational objects". The projects are long term and Potrč works together with various cultural and social actors such as municipalities, art institutions, activists, artists and scientists to locate issues of importance. Potrč researches and employs various participatory models of engagement, knowledge sharing and citizen action in what she calls "redirective practice". The idea affirms that change begins in a community, that bottom-up initiatives, when viewed together, create a critical mass that is truly effective on a global scale. Her role as artist is one of a social catalyst, an instigator of new social dynamics in a community, a facilitator for the many voices.

Marjetica Potrč's understanding of art as a tool for social change has informed her on-site projects, where she aims to come up with a "relational object", together with local citizens, for the developing project. One of the basic questions that she is posing through her projects is: "How do we live together?" A relational object helps to answer this question, as it becomes a catalyst for social interaction, something to bring people into a shared space, filling a social need. The garden functions as a relational object, in the case of her current project, *La Semeuse* at Les Laboratoires d'Aubervilliers, as well as in her initiative *The Cook, The Farmer, His Wife and Their Neighbor* (2009), a community garden and kitchen in the Nieuw-West district of Amsterdam, created in collaboration with the collective Wilde Westen and commissioned as a satellite project by the Stedelijk Museum. The Nieuw-Weste and Aubervilliers are similar in their immigrant populations and the imminent threats of gentrification.

The Nieuw-Weste is a neighborhood of social housing built after World War II, modernist architecture with unusable green spaces. New half-completed glass structures with glass balconies stand next to peeling Gerrit Reitveld apartment buildings. The project's garden and small kitchen pull the farm into the city, the past into the present, as capitalism makes its way into a neighborhood in danger of losing its traditions.

The relational object of the garden is a real space; a meeting point for human relationships to emerge in both *La Semeuse* and *The Cook*. Gardens become metaphors of extensive growth and breaking down of social categories through an organic mingling of diverse cultures. In Amsterdam, "both the garden and the community kitchen create bonds within the community—residents give the kitchen half of their produce from the garden—and become a catalyst for transforming not only the public space but also the community itself"¹. Potrč spent six months living in the Nieuw-West before the project began, slowly building relationships and connections; interacting with the housing development corporation as well as a non-

* Katie Bachler and Allison Danielle Behrstock worked with Marjetica Potrč in the initial stages of *La Semeuse* in May, 2011. They also worked with Marjetica Potrč on *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* in Amsterdam in 2009. Both attended USC's Master of Public Arts Studies program and focused on environmentally and socially engaged artist's practices in their theses. As artists working in Los Angeles, each are interested in art as a site of community engagement and healing. Much of Katie Bachler's practice takes the form of education, she leads workshops about nature in the city for children and adults as well as creates maps based on people's ideas of the city. Allison Danielle Behrstock often works collaboratively to facilitate spaces for discussion about sensitive and timely topics, and provide a means to encourage curiosity and agency.

¹ Marjetica Potrč <http://kkvb-cfwn.blogspot.com>

profit organization supporting Muslim women; all of these groups came to play a part in the structure of the garden and kitchen.

The garden, as a relational object, is based on an idea of scaffolding from the outside, providing a trellis for social relations to reveal themselves. There is strength in people, in diverse publics coming together, sharing knowledge and creating food. It is a space of new traditions, of remembering, of building roots in a neighborhood threatened by historical and cultural erasure.

Visitors from the museum would ask "but is this art?" Potrč and her collaborators clearly saw the object, only it wasn't an "object sculpture": it was a *relational object*. It puts into question our modes of production and our expectations of viewing an object. Instead we are faced with an experience, a rupture of the passive viewer, and artwork, of the museum space. The work, the relational object requires participation and activation, which would not have been possible without the residents. Potrč describes herself as an artist-mediator and art as "a medium of expression where the individual and culture come together"². Roy, a Surinamese man with a love of open space, became the paid garden manager. Muslim women sat in the community kitchen in the afternoons, offering coffee, cookies and conversation. The garden became a place for people to imagine their individual stories; Potrč provided the conceptual and physical framework of the garden, and the residents related through this and made it their own. The residents took over managing the project after the period with the Stedelijk museum ended; its signification changed from art project to community run garden.

Potrč's work fits in with a re-emerging movement of artists supporting the importance of nature and agriculture in the urban landscape. This idea of socially engaged art began in the 1970s, alongside the encouragement of the Whole Earth Catalog and hippy movement. Artist Bonnie Ora Sherk planted community gardens and tended animals under a freeway in San Francisco, called *Crossroads Community (The Farm)* (1974-1980). Sherk describes her work as a wholly integrated system, "an embodied ideology in microcosm, either of an existing situation or of one orchestrated by the artist and using, on occasion, art as a tool to create a whole"³. Here she demonstrates that systems can be adjusted through a form of spatial practice, where a shift in values, from a concrete freeway system to move people—a means to an end—to an ecosystem that includes a visually replenishing, environmentally soothing, productive agricultural space that extends into the public domain. Art frames not only the immediate experience, but all experiences, through the concept of what Sherk would call a *life-frame*, a lens from which to view reality; with Sherk's practice, we notice nature inside of the city, and continue to do so even after we leave *The Farm*.

German born artist Joseph Beuys' work explored themes that showed a reverence for nature and cycles of growth. Referring to his piece *7000 Oaks*, inaugurated at *Documenta 7* in Germany in 1982, he said, "I believe that planting these oaks is necessary not only in biospheric terms, that is to say, in the context of matter and ecology, but in that it will raise ecological consciousness—raise it increasingly, in the course of the years to come, because we shall never stop planting"⁴. To become socially realized is to connect to the earth, too, "flowing in the direction that is shaping the content of the world right through into the future"⁵. Beuys, the founder of the Green Party in Germany, created works that encouraged people to relate more intimately, and understand our interdependence, with nature.

Artists continue to instigate projects that invite participation and ownership; there is a need for another way to relate to our landscapes and to each other. We can consider Fritz Haeg's *Edible Estates* project: suburban and urban front lawns are replaced with productive vegetable gardens, and numerous iterations are now global. Haeg, like Potrč, was trained as an architect and recently stated: "buildings are boring to me now. It is only the people with money who decide what our buildings do and how they look, but anyone can go outside tomorrow, put a plant in the ground and begin to affect the future of their city. Gardens are the easiest first wedge for any urban resident to engage. Gardening as a political act"⁶. Gardens are spaces that require nurturance for their continued survival. Fritz also moved from ideas of buildings to ideas about people, a social architecture forms around a garden that frames positive interactions to nourish the participants and larger community. There is a return to the ritualistic process of growing food in a city, harking back to World War Two Victory Gardens, a time when austerity was the status quo and growing ones own food was encouraged as patriotism. Haeg envisions the front lawn as a public space, a place with roots and politics, a garden that encourages engagement.

Similar to the idea of Potrč's *redirective practice* and in line with ideas of horizontal organization structures, the Atelier d'Architecture Autogérée (AAA), a Paris-based collective of

² Marjetica Potrč, "Is This Art? – The Relational Object in a Shared Space", in Marjetica Potrč and Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merijn Oudenampsen, Eva Pfannes, and Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour / De Kok, de Kweker, zijn Vrouw en hun Buurman*

(Amsterdam/Rotterdam: Wilde Westen, 2011), 32–33.

³ Will Bradley, "Let It Grow", *Frieze* n°. 94 (October 2005): www.frieze.com/issue/article/let_it_grow

⁴ Johannes Stüttgen, *Beschreibung eines Kunstwerkes* (Düsseldorf: Free

International University, 1982): www.diaart.org/sites/page/51/1295

⁵ *ibid.*

⁶ Fritz Haeg's "My Gardening Story", delivered at the Garden Manifesto, Serpentine Gallery, London, October 2011.

architects, theorists and activists, initiates "interstitial practices which explore the potential of the contemporary city". They describe this as "micro-political acting", the collective endeavors to participate "in making the city more ecological and more democratic, to make the space of proximity less dependent on top-down processes and more accessible to its users"⁷. Their "self-managed architecture" is built through relationships, processes and agencies of persons, desires, skills and know-hows. AAA creates new maps of neighborhoods in Paris, presenting data in unexpected ways after conversing with residents, politicians and local organizations, challenging traditional hierarchical models of urban planning and architecture.

As artists and cultural producers, Haeg, Potrč, Sherk, Beuys, and AAA all fit into the role of what artist and critical theorist Claire Pentecost would call the "public amateur". Pentecost explains that "this person takes the initiative to question something in the province of another discipline, acquire knowledge through unofficial means, and assume the authority to offer interpretations of that knowledge, especially in regard to decisions that affect our lives"⁸. The artist thereby becomes a powerful translator, a negotiator or facilitator, a purveyor of information. While it is difficult to broadly generalize between this many artist's practices, they all share a deep concern for issues of access, equity and land use, and our interdependence with nature. Their works are not immediately recognized as art; their practices overlap with ideas of social justice and urban planning. People understand the value of the work whether or not they see it as art. These artists' work invites people to participate in processes of life that are of communal importance, to facilitate the creation of a public space: for a garden, a warm kitchen, or trees to flourish.

La Semeuse has been elaborated from the observation of the crucial term of the 21st century—biodiversity. The neighborhood of Aubervilliers is one of the most diverse neighborhoods in all of Europe, with over 130 nationalities represented. *La Semeuse* navigates the controversial issue of immigration through the familiar space of the garden. As people migrate to new places, they bring with them food traditions, often seeds and experience growing too. These come to represent home in a new environs; *La Semeuse* is a place to share stories, plants, and cycles of growth and change. By asking questions about plants, and creating a common-space for plants, we can consider important layers to a question such as: "What is an indigenous plant?". Talking about plants is talking about people too.

La Semeuse imagines a sustainable future in the face of gentrification and rapid development in Aubervilliers, and, as such, offers ways to rethink the balance between built and unbuilt spaces in the urban environment. *La Semeuse* informs us about nature and culture together, and connections between people and nature. The project reframes ideas of native and non-native plants to emphasize the migration of seed, bodies, biodiversity and cultural diversity. *How do we progress while paying attention and continuing to grow our roots?* The garden becomes a simple metaphor for putting down roots in a new place, and how many different parts create a whole.

⁷ www.urbantactics.org

⁸ http://clairepentecost.org/beyond_face.htm

"Roots in a Fast Place": les pratiques créatives dans l'espace public

par Katie Bachler et Allison Danielle Behrstock* (traduit par Aurélie Foisil)

Depuis plusieurs années, l'artiste et architecte Marjetica Potrč fait évoluer sa pratique autour de «projets in situ». Sa démarche promeut le principe de justice sociale et appelle à la collaboration avec différentes communautés.

Ses projets invoquent un savoir en rapport avec un lieu, comme point de départ d'une émancipation de la communauté, en réponse à des problèmes locaux. Marjetica Potrč travaille selon des stratégies participatoires et des structures horizontales de travail et d'échange. Elle voit son travail non seulement comme un héritage de la sculpture sociale, mais aussi comme une production collective de ce qu'elle appelle les «objets relationnels». Les projets sont d'abord inscrits dans le long terme. Puis, afin de faire émerger les problèmes-clés, Marjetica Potrč collabore avec différents acteurs culturels et sociaux comme les municipalités, les établissements artistiques, les activistes, les artistes et les scientifiques. Elle recherche et utilise différents modèles de participation, d'engagement, de partage de savoirs et d'action citoyenne dans ce qu'elle nomme une «pratique redirectrice». L'idée est que tout changement commence dans la communauté même, que les initiatives venant de la base et allant vers le haut, prises comme un tout, créent une masse critique qui, à grande échelle, se révèle pleinement efficace. En tant qu'artiste, elle se voit comme catalyseur social, instigatrice d'une nouvelle dynamique sociale dans la communauté, et porte-voix pour la multitude.

Les projets in situ de Marjetica Potrč sont alimentés par sa conception de l'art en tant qu'outil de changement social. Son but est de développer un «objet relationnel» en collaboration avec les individus à l'échelle locale. L'une des questions essentielles qu'elle pose à travers ses projets est : «Comment vivre ensemble ?» L'objet relationnel va aider à répondre à la question en devenant un catalyseur d'interaction sociale ou encore un

* Katie Bachler et Allison Danielle Behrstock ont collaboré avec Marjetica Potrč aux débuts de *La Semeuse* en mai 2011. Elles ont également travaillé avec Marjetica Potrč sur *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* à Amsterdam en 2009. Toutes deux sont titulaires du «Master of Public Arts Studies» de l'Université de Californie du Sud où leur mémoire de fin d'études portait sur les pratiques artistiques engagées socialement et écologiquement. Artistes travaillant à Los Angeles, elles s'intéressent à l'art comme

lieu d'engagement et de résilience sociale («community engagement and healing»). Les pratiques développées par Katie Bachler sont principalement liées à l'éducation : elle anime des ateliers en lien avec la nature en ville, à destination d'enfants et d'adultes, et elle crée des cartes basées sur la représentation qu'ont les gens de la ville. Allison Danielle Behrstock privilégie le travail collaboratif pour aménager des espaces discursifs permettant de soulever des questions dans l'air du temps et d'encourager ainsi la curiosité et l'action.

élément qui va ramener les individus dans un espace partagé, en jouant le rôle de lien social. Le jardin joue ce rôle d'objet relationnel, comme on peut le voir actuellement dans son projet *La Semeuse aux Laboratoires d'Aubervilliers*. Dans son initiative de 2009 *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbor* («Le cuisinier, le fermier, sa femme et leur voisin»), un jardin et une cuisine communautaires ont été créés en collaboration avec le collectif *Wilde Westen* à *Nieuw-West* dans la banlieue d'Amsterdam, comme projet hors les murs du *Stedelijk Museum*. *Nieuw-West* et *Aubervilliers*, à proximité de capitales, ont pour point commun leurs populations immigrées et la menace qui pèse sur celles-ci d'être remplacées par une population plus aisée.

Nieuw-West est un quartier d'immeubles sociaux construits après la seconde guerre mondiale dans le style moderne, et ses espaces verts sont abandonnés. Des structures inachevées à balcons de verre côtoient des bâtiments de logement de *Gerrit Reitveld* en mauvais état. En même temps que le capitalisme avance dans ce quartier risquant de perdre ses traditions, le jardin et la petite cuisine du projet font entrer la ferme à la ville et le passé dans le présent.

Dans les projets de *La Semeuse* et du *Cuisinier...*, «l'objet relationnel» du jardin est un espace réel, et non imaginaire, un terreau fertile pour les relations humaines. Les jardins deviennent les symboles d'une culture extensive où les catégories sociales et les cultures se mélangent de façon organique. À Amsterdam, «le jardin et la cuisine communautaires tissent des liens au sein de la communauté. Les habitants du quartier donnent à la cuisine la moitié de ce qu'ils produisent dans le jardin, ce qui transforme ces espaces en catalyseurs qui modifient non seulement l'espace public, mais aussi la communauté elle-même»¹. Marjetica Potrč a vécu six mois dans le *Nieuw-West* avant que le projet ne commence, en tissant progressivement ses relations et son réseau, en intervenant auprès des promoteurs publics comme auprès des associations de femmes musulmanes, qui sont devenus parties prenantes du jardin et de la cuisine. En tant qu'objet relationnel, le jardin repose sur l'idée d'un échafaudage horizontal qui offre un maillage où se nouent les relations sociales. La force qui fait marcher ce projet vient des gens, des différents publics qui se rassemblent, partagent leur savoir et produisent leur nourriture. Il s'agit d'un espace qui s'ouvre pour de nouvelles traditions, pour le souvenir, pour recréer ses racines, en même temps que s'effacent douloureusement une histoire ou une culture. Dans un musée, les visiteurs se poseraient la question : «Est-ce bien de l'art ?» Marjetica Potrč et ses collaborateurs considèrent l'objet de leur démarche non pas comme une «sculpture-objet», mais comme un «objet relationnel». Ceci remet en question tous nos modes de production et nos attentes sur l'objet en tant que tel. Nous sommes face à une expérience qui est en rupture avec l'idée du visiteur et de l'œuvre d'art passifs dans l'espace du musée. L'œuvre, objet relationnel, implique une participation et une activation qui ne seraient pas possibles sans les habitants du quartier. Marjetica Potrč se décrit comme une artiste-médiatrice et considère l'art comme «un médium autour duquel l'individu et la culture se rejoignent»². Roy, un homme du Surinam qui aime travailler en extérieur, est devenu le gérant salarié du jardin. L'après-midi, les femmes musulmanes sont à la cuisine communautaire et offrent du café, des petits gâteaux et font la conversation. Le jardin est devenu un endroit pour que les gens réinventent leur histoire. Marjetica Potrč a fourni le cadre conceptuel et matériel du jardin, et les habitants s'y sont rencontrés et se sont appropriés ce cadre. Ils ont repris la gestion du projet à la suite du *Stedelijk Museum*. De projet artistique, le jardin est devenu un bien communautaire.

Le travail de Marjetica Potrč s'inscrit dans un mouvement d'artistes pour lesquels la nature et l'agriculture doivent être des éléments importants du paysage urbain. Cette idée de l'art engagé dans la sphère sociale est venue des années soixante-dix, avec la promotion du *Whole Earth Catalog* et le mouvement hippie. L'artiste *Bonnie Sherk* a créé des jardins com-

¹ Marjetica Potrč <http://kkvb-cfwn.blogspot.com/>

² Marjetica Potrč, "Is This Art? – The Relational Object in a Shared Space", in Marjetica Potrč and Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merijn Oudenampsen, Eva Pfannes, and

Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour / De Kok, de Kweker, zijn Vrouw en hun Buurman* (Amsterdam/Rotterdam: *Wilde Westen*, 2011), 32-33.

³ Will Bradley, "Let It Grow", *Frieze* n°94 (Octobre 2005): www.frieze.com/issue/article/let_it_grow

munautaires et élevé des poules sous un nœud d'autoroutes à San Francisco, dans un endroit qu'elle a baptisé Crossroads Community (The Farm) (1974-1980). Bonnie Sherk décrit son travail comme un système intégré dans un tout homogène. Selon ses mots, c'est une « idéologie incarnée dans un microcosme, soit à partir d'une situation préexistante, soit à partir d'une situation orchestrée par l'artiste et qui utilise parfois l'art comme outil pour créer un tout homogène »³. Elle explique ici que les systèmes ont besoin d'être mis en perspective par un simple déplacement des pratiques spatiales et pas seulement à travers une œuvre d'art. Le système des valeurs est déplacé, à partir d'un nœud d'autoroutes (moyen) où se meuvent des personnes (finalité), vers un écosystème avec un espace visuellement agréable et écologiquement viable, un espace de production agricole, un espace où les gens peuvent simplement être. Au-delà de l'expérience immédiate, l'art offre un cadre à toutes les expériences, à travers le concept de ce que Bonnie Sherk appelle le cadre-vie, sorte de lentille pour mieux regarder la réalité. Cette pratique nous permet de retrouver la nature en ville et de poursuivre l'expérience même après avoir quitté The Farm.

L'artiste Joseph Beuys, né en Allemagne, a travaillé sur des thèmes qui mettaient en lumière les cycles de la nature et de la croissance. En parlant de son œuvre 7000 chênes, inaugurée à la Documenta 7 en Allemagne en 1982, il a dit : « Je pense qu'il faut planter ces chênes non seulement pour la biosphère, c'est à dire dans un contexte écologique, mais pour éveiller les consciences écologiques – ce qui va arriver de manière décalée dans les années à venir, car nous n'allons jamais nous arrêter de planter »⁴. Se réaliser socialement, c'est se connecter à la terre, c'est « aller dans la direction qui façonne le monde du futur »⁵. Beuys est le fondateur du parti vert allemand. Il a créé des œuvres qui ont proposé aux gens de s'organiser pour se rapprocher de la nature.

Au XXI^{ème} siècle, il faut trouver un autre moyen d'être en relation avec les paysages et les individus. Les artistes peuvent être les instigateurs de projets qui tentent de reconnecter les individus entre eux grâce au canevas d'une agriculture communautaire. Prenons le projet de Fritz Haeg Edible Estates : les pelouses semées devant des maisons de ville ou de banlieue sont remplacées par des jardins maraîchers, un processus maintes fois repris à travers la planète. Fritz Haeg, comme Marjetica Potrč, a une formation d'architecte, et a récemment dit : « Les bâtiments m'ennuient en ce moment. Il n'y a plus que les gens qui ont de l'argent qui décident comment on doit construire actuellement et à quoi les constructions doivent ressembler. Mais chacun de nous peut sortir demain, planter une graine dans le sol et avoir un impact sur le futur de sa ville. Les jardins sont les premiers lieux où le citoyen peut s'engager. Le jardinage est un acte politique »⁶. Les jardins sont des espaces qui exigent une participation si l'on veut qu'ils subsistent. Fritz Haeg est passé des idées sur les bâtiments aux idées sur les gens de la manière suivante : une architecture sociale se crée autour d'un jardin qui concentre les interactions positives pour nourrir les habitants et plus largement, la communauté. Il observe le retour d'un rituel qui consiste à produire sa nourriture en ville, s'inspirant des Victory Gardens de la Seconde Guerre mondiale aux États-Unis et en Angleterre, au temps où l'austérité était de mise et où cultiver ses propres légumes était encouragé au même titre que le patriotisme. De quelque chose qu'on admire de loin, ou qu'on ne remarque pas, Fritz Haeg transforme la pelouse en un espace avec des racines et une politique, elle devient un jardin qui implique l'engagement.

À l'instar de Marjetica Potrč et de sa « pratique redirectrice » ainsi que des structures à fonctionnement horizontal, l'Atelier d'architecture autogérée (AAA), collectif parisien d'architectes, de théoriciens et d'activistes propose « des pratiques interstitielles qui explorent les potentialités des villes contemporaines », qu'ils décrivent comme « une action micropolitique », un effort collectif pour « participer à rendre la ville plus écologique et plus démocratique, à rendre les espaces de proximité moins dépendants des processus par le haut (vers le bas) et plus accessibles à leurs usagers »⁷. L'« architecture autogérée » est une architecture de relations, de proces-

sus et d'agencements de personnes, de désirs, de savoir-faire. AAA créée à Paris de nouvelles géographies de quartiers, représente sous des formes inhabituelles les données récoltées auprès des habitants, des représentants et des organismes locaux et bouleverse les modèles traditionnels de pouvoir vertical de l'urbanisme et de l'architecture.

En tant qu'artistes, Fritz Haeg, Marjetica Potrč, Bonnie Sherk, Joseph Beuys et AAA jouent tous le rôle de ce que l'artiste, théoricienne et critique Claire Pentecost appellerait « l'amateur public ». Celle-ci s'explique : « Quelqu'un décide de remettre en question un élément dans une autre discipline que la sienne, d'en acquérir une connaissance de façon détournée et d'oser proposer d'autres interprétations de ce savoir, surtout en ce qui concerne les questions ayant un impact décisif sur nos vies »⁸. L'artiste devient alors un puissant médiateur, un négociateur ou facilitateur de dialogue et une source d'information. Même s'il est difficile de généraliser cette idée à la diversité des pratiques mises en œuvre par ces artistes, ceux-ci partagent une même préoccupation pour nos problèmes d'accès et d'égalité de traitement face à l'utilisation des sols et pour notre relation d'interdépendance avec la nature. Cependant, leur travail n'est pas tout de suite perçu comme de l'art ; leur pratique se confond plutôt avec les grands principes de la justice sociale et de l'urbanisme. C'est la valeur de leur travail qui est reconnue, qu'il soit ou non perçu comme de l'art. Le travail de ces artistes invite les gens à participer à des processus de vie en commun, à réfléchir sur la nature et sur la manière de vivre avec elle. Ces artistes créent des espaces physiques pour accueillir de futurs savoirs, comme se reconnecter à la terre à travers des systèmes vivants.

Le projet de La Semeuse a été élaboré en s'appuyant sur l'observation du terme-phare du XXI^{ème} siècle, la biodiversité. La commune d'Aubervilliers est une des zones d'Europe les plus aux prises avec la diversité, avec plus de 130 nationalités décomptées. La Semeuse fait voyager le thème controversé de l'immigration à travers l'espace sécurisant du jardin. Les personnes arrivant d'ailleurs transportent avec elles des traditions culinaires, souvent aussi des graines et de nombreuses expériences. Elles viennent représenter leur chez-soi dans un nouvel environnement. La Semeuse est un espace de partage de plantes, de nourriture, de cycles de croissance et de mutation. En posant des questions sur les plantes, comme « Qu'est-ce qu'une plante indigène ? » et en créant un espace commun pour elles, ces personnes nous révèlent toute une série d'autres questions. Parler des plantes, c'est parler des gens.

À Aubervilliers, La Semeuse imagine un futur équitable en réaction à l'avancée des classes aisées et des promoteurs immobiliers sur la ville. Le projet propose de repenser l'équilibre entre les espaces construits et vacants du paysage urbain. La Semeuse permet de réunir nature et culture, de mettre du lien entre nature et individu, de reformuler la conception de plante indi- et allo-gène pour mettre l'accent sur le déplacement des graines, la biodiversité et la diversité culturelle. Comment pouvons-nous progresser tout en nous occupant de nos racines et en les laissant pousser ? Le jardin devient la métaphore de notre enracinement dans un nouveau terreau, et de la manière dont des choses différentes peuvent créer un tout homogène.

⁴ Johannes Stüttgen, Beschreibung eines Kunstwerkes (Düsseldorf: Free International University, 1982): www.diaart.org/sites/page/51/1295

⁶ Fritz Haeg's "My Gardening Story", delivered at the Garden Manifesto, Serpentine Gallery, London, October 2011.

⁵ *ibid.*

⁷ www.urbantactics.org

⁸ http://clairepentecost.org/beyond_face.htm

ENFANT. GUITARE. ROUGE. UNE PERFORMANCE EN FORME DE LIVRE

Barbara Manzetti

jeudi 10 mai, 20h

Performance de Pascaline Denimal,
Barbara Manzetti et Tanguy Nédélec



26 janvier 2012, les Laboratoires d'Aubervilliers ©Ouidade Soussi-Chiadmi

Articles parus

- Quatre Chemins* par Barbara Manzetti, JDL (flyer) de sept-déc. 2010
Entre chair et pétale par Barbara Manzetti, JDL (flyer) de mai-juin 2011
Un mégot. Un gobelet. Une question par Barbara Manzetti, JDL de mai-août 2011
Épouser Stephen King par Barbara Manzetti, JDL de sept-déc. 2011
Sur « une performance en forme de livre » de Barbara Manzetti
 par Marian Del Valle, JDL de sept-déc. 2011
Une forme de délicatesse par Alice Chauchat, JDL de janv-avril 2012
Juste des portions par Barbara Manzetti, JDL de janv-avril 2012
C'est le piano, JDL (flyer) de janv-avril 2012

Dates passées

- 5-10 avril 2011 : *Épouser Stephen King*, activations d'extraits à l'espace Khiasma
 20 mai 2011 : performance de Barbara Manzetti avec Olivier Nourrisson et Lucile Delzenne aux Laboratoires d'Aubervilliers
 22 septembre, 2011 : performance de Barbara Manzetti avec Pascaline Denimal et Renaud Golo aux Laboratoires d'Aubervilliers
 6-10 décembre 2011 : *Épouser Stephen King*, performance-exposition à l'espace Khiasma
 26 janvier 2012 : performance de Barbara Manzetti avec Denis Mariotte et Tanguy Nédélec aux Laboratoires d'Aubervilliers

Ce projet bénéficie du soutien du Conseil régional d'Île-de-France et de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la culture et de la communication. Il est réalisé en partenariat avec l'Espace Khiasma (les Lilas) et en collaboration avec l'appartement gérontologique Les Quatre Saisons (Aubervilliers) et les médiathèques de Plaine Commune. Ce projet a bénéficié d'une résidence de recherche chorégraphique au CCN de Montpellier

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

Entamé par Barbara Manzetti en mars 2011, *Une performance en forme de livre* (projet au long cours dans lequel s'insère *Enfant.Guitare.Rouge.*) déplace le travail chorégraphique dans de nouveaux formats : performance, habitation, exposition, publication, correspondance. Ce projet, expérience quotidienne d'un territoire, se nourrit de la géographie des lieux investis : Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Khiasma, appartement gérontologique Les Quatre Saisons à Aubervilliers, bibliothèques municipales, lieux de culte, habitations des particuliers... Les écrits produits par Barbara Manzetti sont diffusés dans le *Journal des Laboratoires*, au dos de notre bulletin d'information et lors de performances tous les quatre mois, qui sont l'occasion pour elle de lire et faire lire ses textes ainsi que d'écrire, à l'oral et en temps réel, un complément performatif au corpus en cours de composition. Un livre sera édité à l'automne 2012, diffusé dans les librairies et selon des modalités performatives.

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

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

"The geographical dimension of each of my projects supports its inner dimension. My feeling is in the shape of the space I pass through, the space I occupy. In residence. Writing has always been present in my choreographic works. (...) For me the text, like the stage, is a space filled with the potential for the body and its physical reality. I would like these writings to reconstruct the body in the immediacy of its apprehension of the present."

Barbara Manzetti's project *Une performance en forme de livre (a long-term effort of which Enfant.Guitare.Rouge. is a part), begun in March 2011, puts the work of choreography into new formats: performance, living space, exhibition, publication, correspondence. This project, the daily experience of a territory, is fed by the geography of the places it occupies, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Espace Khiasma, Les Quatre Saisons retirement home in Aubervilliers, public libraries, places of worship, private residences, etc. Her writings are published in the Journal des Laboratoires, on the back of our bulletin, given hand to hand or by e-mail (enfant.guitare.rouge@leslaboratoires.org) and during live encounters every four months, giving the artist an opportunity to read her texts or have them read by others, as well as to write, orally and in real time, a performative complement to the corpus currently being composed. A book will be released in Fall 2012, distributed in bookshops and through performances.*

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

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

Platebande

par Barbara Manzetti

Là où parcimonieuse tu as posé peu de virgules viennent et s'ajustent les enchaînements de faits. C'est le boulevard c'est interminable et les bandes blanches parallèles et infinies. Embarrassée par les incantations de la ville te voilà déjà devant le paysage que tu connais si bien depuis la fenêtre du couloir. La colline se découpant précisément dans l'encadrement de la vitre entre la chambre des enfants et la chambre conjugale. L'unique cyprès s'érigeant devant toi en appât. Il se met parfois à bouger. À avoir des gestes partout. Cette petite personne grisée. Employée par le monde. Et nous autour à nous étonner. Ah. Oh. Eh. Regarde. Regarde. Dans le corps géant et vide de vestes et manteaux nous devenons ces endroits de réconfort. Où baver. Où poser la joue. La main. Toi là-bas dans la maison ceinturée de sapins. La clairière. Pourquoi prêter autant d'attention à ce visage ? C'est une momie ce n'est plus une personne. Ce n'est plus une personne puisque la personne est morte. Ce corps n'est pas une personne. Moi qui pourtant ne connais rien à l'âme. Moi assise là dans la cuisine qui pense à ça. Qui écris ça. À l'endroit où cette femme. Cette momie. Ils ont pratiquement tous appris à taper avec dix doigts. J'ai voulu m'y mettre mais je ne peux m'y dédier. Encore si c'était un piano de musique. C'est un clavier d'ordinateur. Encore ravie qu'il ne soit pas éclairé de l'intérieur. D'une de ces lumières de veille qui nous donnent à croire qu'il y a peut-être quelqu'un qui respire là dedans. Puis aussi de peur qu'on me colle le poste de secrétaire sous prétexte d'une bonne vitesse de frappe. Hyde Park Gate. Aucune optique de rentabilité jamais. Attention. Certaines sensations physiques s'approchent. Comme dans un roman russe. Comme dans un film russe. Comme sous une chapka. À l'endroit précis de l'écoulement de cette larme sur le visage de la momie. Son reflet. Humide ? Impossible. Impossible. La résistance des fluides humains quand même. Lexham Gardens. Le visage de cette femme dont tu me dis qu'elle n'en est plus une depuis son décès pour ne pas écrire à nouveau ce mot mort. Ruine. Corps. Ombre. Passé. Perdu. Depuis cet endroit de son visage dont tu me dis qu'il n'en est plus un. Cette larme millénaire luit sous les flash. Devant nos visages qui en sont encore et qui s'empressent s'approchent cherchant à se reconnaître dans ce visage là qui n'en est plus un. Dont on a décidé qu'il s'agit d'un objet. Noirci. Juste affiné par le temps. Cachou suspendu dans une expression peut-être paisible peut-être pas. London Aquarium. Encore humide ? Impossible. Cet écoulement que j'ai recueilli à l'intérieur

d'une instantanée. Que j'ai conservé à mon tour. 33 tours. Et je m'entends dire prenons d'abord un thé les momies ne vont pas partir de toute façon. Le rire qui suit la phrase de près très drôle n'est-ce pas. L'empreinte déjà de l'humour anglais. Et cette autre instantanée pour recueillir un visage en couverture d'une autobiographie. En pensant à l'écriture d'Emmanuel Adely rangée en plateaux dans un livre sur la table de chevet. Visible Health for today & tomorrow. Impossible de dire si ce récit est empreint de souffrance tellement il cherche et il trouve comment s'en dégager. Quelqu'un de très ordonné avec un enfant avec qui il aime discuter et avec qui il discute par ailleurs. Tate Modern.

Sans entrer je passe l'éponge vite sans frotter histoire de rétablir le désordre durable dans lequel je m'étais organisée pour écrire jour après jour. En perdant vite sans broncher l'amour puis l'amitié en 9580 signes. Ici maintenant cela fonctionne comme une âme. Dans la cuisine. Comme une arme. Avec quel corps écrivez-vous ? Visualisation. Appuis. Espaces. Une certaine manière de faire qui s'est faite. On n'a pas dit quand comment. Donc simplement je te voyais arriver. La maison brûlait. Puis simplement. Être si proche tout à coup. Cette nouvelle bougie allumée. Sans avoir l'impression de coller l'épaule contre un souvenir. Ou c'est d'avoir parlé d'une poitrine froide en faisant ce rapprochement avec le poulet dans le frigo. Au Franprix l'enfant touche le poulet Alors il était vraiment si froid que ça ? Oui. Oui. Dans un rêve seulement tu retrouves ta chaleur. Tout en espérant que tu trouves un apaisement au moins dans ce rêve. Et moi aussi. Et les autres aussi. Et les enfants aussi. Sans aucune complaisance. Mais dans une multitude de regrets sans nom. Sans visage. C'est absurde. Est-ce que papa a gardé ce costume bleu ? En voyant clairement la vérité par moments. En comprenant exactement ceux qui. Sont restés kéblos toute une vie restante dans un appartement étriqué. Vétuste. Avec dans le vestibule mal éclairé un tableau qui porte leur propre visage. Ceux qui boivent un café gelé. Gelé. Ceux qui se sentent empêchés. Ceux qui un jour. Pousset la table contre le mur. S'assoient à côté d'eux mêmes. Regardent la mèche incandescente. L'agitation magique de la flamme qui la chevauche. Elle leur semble constamment en péril. Je t'ai laissé entrer ici plusieurs fois. Tu as gardé ta veste. Tu as toujours été un souvenir. Par le passé aussi. Tu te comportais envers toi-même comme un souvenir qu'il fallait réanimer. violemment. Quant tu me réveillais en pleine nuit pour dire. Tu vois il y a des choses que je peux comprendre maintenant. L'endurance. Que tu as vendue construisant une maison que l'on n'a pas cessé de désert. De repeindre. De ranger. De vendre au meilleur offrant. Avec sur le rebord de la fenêtre une collection de petits chevaux en file indienne. Leur silence de bois et la poussière. En vérité. Combien j'ai du mal à avancer dans une autre direction tellement celle-ci est à creuser. Le deuil commence seulement. C'est un empilement de pages. À l'endroit où j'ai senti le mouvement s'en aller de mon corps. Elle l'a dit elle aussi. Qu'il se produit un jour un glissement. Littéralement c'est un geste qui a glissé dans le texte. C'est passer la nuit dans un lit jumeau. Serré contre Jean-Jacques Rousseau très beau avec la raie de côté composé dans le pyjama comme il faut et la robe de chambre comme il faut qui te fait la lecture. L'origine des sentiments. La baignoire était ancienne sur pieds de fauve. Posée au milieu de la pièce. Dans ce rêve le père n'avait pas plus de 40 ans. Cheveux et barbe noirs. Lunettes 70'. Il mettait la valise dans le coffre et démarrait la Mercedes bleue. Tu remontais cet escalier sur lequel dernièrement on a posé une rampe. Ce sont des phrases que l'on entend dans la vie. Mais qui ne sont jamais utilisées au cinéma. La source se tarit progressivement. On sait ce que c'est. Une progression. Avec un pull de genre suédois avec des motifs de flocons de neige sur la poitrine et les manches.

Tu te sens particulièrement en forme. Ce n'est pas la peine de préciser si c'est le matin. Si le jour se lève à peine et péniblement comme en hiver. Pauvres socialistes. Il empoignait le volant. Il démarrait la Mercedes bleue. À travers le pare-brise le cadran de sa montre en or se surpassait. Je faisais ce que j'avais à faire extrêmement lentement pour retarder mon départ. C'était un rêve. Et le rêve continuait. Sans murs tout autour. Un espace de l'ampleur de l'allée centrale du Jardin des Plantes. Et je n'étais pas entièrement satisfaite. Je me disais je vais me trouver une niche par ici. Car à force de partir de chez soi on est constamment ailleurs. Dans l'inquiétude. Dans ce rêve je me posais dans le plein de l'allée. Prenant la portion d'espace qu'aurait pris un héron pour couvrir. Un héros pour mourir à l'insu de son peuple. Voulant finir là les jambes repliées souriante. Disponible. Guettant ta disparition à temps complet. En tête à tête avec cette inconnue qui me guettait à son tour depuis bien longtemps. Je m'obstinais à ne pas prendre acte d'une cessation. Décès. Départ. Volatilisation. Trépas. Le passé bien visible tout à coup au fond d'une casserole. Le passé au fond d'une chose si banale. Elle regarde et cherche la spiritualité dans chaque visage. Alors qu'à ses côtés je m'en allais saisir un écart dans ces traits. Un emportement. L'errance. Deux fois plus de poils éliminés de l'estomac en seulement 14 jours. Ce n'est pas comme d'habitude. Par contre je ne peux pas m'allonger.

Ah non. C'est comme à l'hôpital ici. Sur ce seuil se joue la communication. Une amorce de différence peine à se montrer. Je suis un chat perdu. Je suis tous les chats perdus pour lesquels on n'a pas pris la peine de faire une affichette qu'on colle à l'entrée de la laverie. De la nourriture. Effectivement. On ne s'investit pas dans un contenu mais dans une proposition. N'est-ce pas. Question de crédibilité. C'est vrai qu'ici avec ces murs blancs et ce tablier clair. Gris clair. Il me semble que c'est ça qu'elle disait C'est l'acte de faire qui est la croyance. Ici c'est comme si nous avions manipulé l'air tout autour. Comme si nous avions touché à tout sans rien épargner. On ne s'investit pas dans un contenu mais dans une proposition. Mais il n'était pas content quand tu proposais parce que c'était ton idée. Ton envie. Ta voix qui disait. Qui parlait trop. Trop souvent. Trop longtemps. Ton attitude. Ta chambre. Ton après-midi à toi. Ton fils. Il te parle comme à une merde. Tes vacances. Ton pain que tu coupes mal avec ton mauvais couteau. Ta recette. Ta bouche. Ta maladie ridicule et effrayante. Ton jean. Ton amie. Ta mère. Ton père. Ton frère. Ton mur à toi avec tes photos et tableaux. Ta vaisselle mal faite. Je ne te promets rien. Mais si je peux je passerai. C'est de cette façon que le visible te renvoie à l'invisible. Que le réel perd chaque jour un peu de sa valeur. Dans les poignée de mains. Dans les promesses. De la religion chrétienne iconoclaste. On s'y habitue. Je te le dis parce que je m'y suis habituée et que j'ai vécu jusqu'ici sans aucune qualification. Rien du tout. Je te le jure. Tu me connais. Ce mois-ci j'ai gagné 1800€ mais j'ai eu un découvert de plusieurs jours qui m'a coûté la peau du cul. Tu dépenses 20 on te taxe 10. Quelle expression moche. Quel désœuvrement en France et partout. De nos jours. J'aimerais pouvoir remonter le temps comme je remonte ma rue. Le soir. Tu vois. Non tu ne vois pas. Tu devrais jeter ce pull et en acheter un autre. Donc je remonte le temps. Toujours la nuit. Sans m'adapter je réorganise tout. De A à Z. La question de la communauté la question du collectif et la question de la mise en commun. Le monde sensible. Ou alors deux fèves et deux couronnes. Proche. Prochain. Tu es proche. Tu es prochain. Tu es une vision et une révélation à la fois. Au réveil j'avais une sensation bizarre. On finit par accuser le coup. À sa gauche. Là. Habillé de sa veste noire qui depuis le temps est devenue un élément dramaturgique. Autour de son corps. Son corps proche à gauche du mien qui était alors à sa place. La jambe droite sur la gauche. Le coude gauche sur le genou droit. Le menton sur la paume gauche. Une superposition en soi.

J'ai caché ma danse derrière des meubles en tas

Un endroit pour l'écriture
de Barbara Manzetti

par Olivier Marboeuf*

En forme de quelque chose

À ce visiteur qui entre par effraction dans l'écriture de Barbara Manzetti - puisque la porte y est toujours ouverte - rien n'indique comment trouver sa place. Déplacer par exemple des livres posés en pile sur une chaise. Et peut-être aussi un pull, une guitare, un cri, un parfum, un souvenir pour pouvoir enfin imaginer s'asseoir à une table où en guise de stylo, près d'une pile de feuilles blanches tirant sur le vieux rose, quelqu'un a disposé un cou-teau de cuisine. Après ces quelques précautions et exercices physiques, le visiteur pourra s'installer. Au risque cependant de troubler un ordre des choses. La place est peut-être déjà prise ou le sera dans un instant par une odeur de soupe, un enfant ou un ministre sur le retour. Le visiteur de cette écriture devra ainsi s'habituer aux présences simples mais jamais définitives d'objets dont on a méticuleusement arrangé le désordre, le va-et-vient, la chute rapide et silencieuse, l'effondrement aussi, la disparition parfois. Il verra tout de suite que cet espace dans lequel il pénètre sur la pointe des pieds est en forme de quelque chose et que chaque objet trouve sa place en équilibre instable dans ce quelque chose. La forme d'une cuisine, d'une fuite, d'une boîte crânienne, que sais-je ? Il n'y pas de forme que cet espace semble ne pouvoir prendre. Mais aucune qu'il serait possible tout à fait de nommer.

En forme de corps

Empruntons à Barbara - en promettant de le remettre à sa place - un énoncé qui a valeur de titre, de programme, de figure même peut-être pour un art vivant en devenir : une performance en forme de livre. Par quel tour de passe-passe, le livre, en tant qu'objet crânement immobile et muet, pourrait-il donc prêter sa forme à une action ? Non pas en tant que recette (une performance d'après un livre), accessoire ou décor (une performance avec un livre) mais bien pensé comme le dessein d'un geste, sa composition particulière. On pourrait aussi comprendre l'énoncé comme l'acte d'écrire en public et tout serait résolu. L'écriture comme performance, mise en scène. Mais il serait trop simple et probablement réducteur de s'en tenir à cette plate évidence. Dommage aussi de ne pas mâcher un peu de ce paradoxe qui fait toute la saveur et la fragilité des expériences de Barbara. Vraiment dommage de ne pas essayer de continuer à se tenir sur cette forme de livre, comme sur une chose un peu bancale, une chose qui ne va pas de soi. Pour y voir plus clair, on pourrait aller musarder du côté de la danse, puisque l'écrivaine ici citée est danseuse. Voir l'histoire de la forme du livre comme une figure qui résiste à sa propre exécution. Une figure si difficile et impeccablement abstraite qu'elle éjecterait littéralement le corps du théâtre des opérations. On

* Olivier Marboeuf est directeur de Khiasma. Durant l'année 2011, Barbara Manzetti s'est installée au cœur des expositions de l'Espace Khiasma pour écrire le texte *Épouser Stephen King*, qui constitue la matière principale de l'installation éponyme présentée en décembre 2011 dans ce même espace.

se dit alors que c'est une manière habile et radicale de se débarrasser du fardeau du spectacle ; la danse sans le spectacle donc sans le corps non plus. C'est une question actuelle de savoir comment qualifier toutes les opérations qui échappent à la scène. Entendons-nous bien, la scène comprise ici comme espace, mais surtout comme temps. Au-delà de la posture déjà ancienne de la performance comme dehors du plateau, chercher donc non pas le lieu mais bien le moment de l'œuvre ? Si elle garde une relation particulière à la présence du corps, Barbara Manzetti habite en profondeur cette recherche d'un spectacle aux marges infinies, sans seuil, sans début ni fin, sans lieu, c'est-à-dire sans intensité particulière permettant de le situer ici plutôt qu'ailleurs, avant ou après.

Le spectacle est congédié, la scène est désertée, mais le corps ne disparaît pas totalement, laissé au paradoxe du peintre qui dit à son modèle : « Faites comme si je n'étais pas là », et le modèle de répondre : « Mais enfin, vous êtes là ! » Peut-être que la forme de livre est alors un horizon, l'utopie d'un corps qui disparaîtrait progressivement pour n'être plus qu'une voix, une voix sans corps. Imaginez une voix qui se déplace toute seule dans l'espace, qui chuchote aux oreilles, crie et chante, raconte des tas de choses. Une voix qui vous regarde. Vous voilà avec le début d'une forme.

En forme de course

Mais revenons-en à son écriture. Au départ, on voudrait la saisir, l'attraper. On aurait tendance à lui sauter dessus, à lui clouer le bec pour la regarder de plus près comme un oiseau rare qu'on chasserait à l'affût. Difficile. Car la chose a tendance à fuir. C'est un sprint en zigzag, une course qui soudain s'interrompt au milieu de la piste. Puis repart. On n'a jamais vu quelqu'un courir ainsi, avec cette fréquence de foulée, rapide et découpée. Et brutalement s'arrêter. Prenons un athlète kenyan - pour la fréquence unique de sa course mais aussi parce qu'on n'utilise que très rarement l'athlète kenyan comme outil de démonstration, ce qu'assurément je regrette au regard des formidables potentialités qu'il détient. Prenons donc un athlète kenyan mais saisi de troubles de la mémoire immédiate et qui soudain ne sait plus ce que son corps faisait l'instant d'avant. On peut même l'imaginer changer de sens à intervalles réguliers et inventer de la sorte une course sans fin. À ce moment précis, un spectateur averti croira reconnaître qu'il s'agit là d'un art et plus du tout d'un événement sportif. Penserait peut-être à se faire rembourser son billet, mais hésitera. Car le doute persistera et autour de lui personne ne s'offusquera outre mesure de la durée invraisemblable de l'épreuve. Toute cette histoire continuera de ressembler insolemment à ce qu'elle n'est pas. Un art qui ferait son affaire en douce, caché derrière les apparences d'une compétition sportive - ou d'autres choses selon les contextes. Il aura suffi d'une légère rupture, d'une petite déchirure dans l'ordre des choses, pour qu'un objet en devienne un autre. Pour l'affaire qui nous concerne, on imagine cependant que le coureur finit par franchir la ligne comme dans ces retransmissions de marathons olympiques où un concurrent s'effondre à l'arrivée, mais hors antenne, bien après le vainqueur et même après ce que les conventions nomment, à proprement parler, la course. Il arrive en dehors du cadre. Il représente souvent un pays que nous ne plaçons sur aucune carte. La chose s'est manifestement passée mais en dehors de l'événement qu'elle déborde. L'écriture comme voix sans corps, nous disions donc, mais aussi ici comme espace sans bord. Tout a donc tendance à disparaître, à agir par soustraction pour créer la fameuse forme de livre. On croit l'apercevoir pendant une ouverture publique. Mais ces feuilles d'écriture serrée savamment empilées ne sont peut-être que des trompe-l'œil. Il faudra s'attarder sur les jeux de cartes, les listes, les post-it et surtout sur l'écriture vivante entre ces formes pour saisir l'amplitude de la (méta)forme de livre qui s'invente sous nos yeux.

En forme de crâne

« Entrez, entrez donc. Prendrez-vous un peu de soupe ? Un pull sur vos épaules, un chandail peut-être. Accrochez votre manteau, votre bouche, vos yeux, mettez-vous à l'aise, prenez ce que vous voulez. Mais marchez cependant avec attention car c'est dans ma boîte crânienne que vous posez les pieds ! » Voici l'annonce qu'on imagine pour entrer dans la forme du livre qui est une forme intérieure. Les performances - et donc les textes - de Barbara fonctionnent dans cette mécanique du zoom. Nous sommes dans une ville où il y a une rue, dans une rue où il y a un appartement, dans un appartement où il y a une pièce - la cuisine, par exemple - et ainsi de suite jusqu'à l'espace où l'on se love finalement et qui a tout d'une boîte crânienne. Paradoxe de la porte ouverte quand il s'agit de celle de l'inconscient, d'une invitation que l'on accepte non sans malaise. Car nous fouillons dans les tiroirs d'une autre, nous dormons dans son lit, sentons les odeurs de ses vêtements, de sa peau, marchons sur le parterre de ses obsessions, voyons défiler le film de sa vie plein de personnages qui sourient et que nous ne connaissons jamais autrement que comme des fantômes anonymes. Libre à nous alors de chercher des cachettes, des enveloppes sous le lit, des doubles-fonds, de nous prendre pour ces enquêteurs qui de semaine en semaine cherchent des indices, glissent toujours leur main là où on ne s'y attend pas, inspectent le corps du mort à la recherche de son secret. Avec peut-être ce rêve étrange de trouver, comme l'inspecteur de *Twin Peaks* sous l'ongle d'une Laura Palmer à jamais muette, la première lettre d'un livre.

ASSEMBLÉE (LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS)

Agence

Pour *Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers)*, une sélection de *choses* convoque une série d'*assemblées* aux Laboratoires d'Aubervilliers, introduites par Virginie Bobin et animées par Kobe Matthys :

mardi 22 mai, 20h

Chose 001650 (Gypsy)

Danse : Louise De Ville. Chorégraphie : Faith Dane.

Concernés : Mélanie Clément-Fontaine (juriste), Jean-Pierre Cometti (philosophe), Aurelie Foisil (traductrice), Géraldine Gourbe (historienne de l'art), Camille Paillet (historienne de la danse) et Noé Soulier (chorégraphe).

jeudi 24 mai, 20h

Chose 001695 (Best of Bercy)

Vidéo : Européenne de Magazines. Chorégraphie : Franck Delay

Concernés : Bruno Bloes (Viet Vo Dao) et Séverine Dusollier (juriste).
(Distribution en cours)

samedi 26 mai, 20h

Chose 000770 (Zwischen Zirkuskuppel und Manege)

Vidéo : WDR. Chorégraphie : Monika Holzmüller.

Concernés : Aurelie Foisil (traductrice), Judith Ickowicz (juriste), Lenio Kaklea (danseuse), Loic Touzé (chorégraphe) et Jean-Philippe Varin (coach animalier). (Distribution en cours)

dimanche 27 mai, 20h

Chose 000955 (chorégraphies de Martha Graham)

Danse : Martha Graham (vidéo), Valérie Michélini, Pasqualina Noël et Barbara Manzetti. Chorégraphie : Martha Graham (1932) et Martha Graham Center (1974).

Concernés : Valérie-Laure Benabou (juriste), Aurélie Foisil (traductrice), Lou Forster (historien de l'art), Christophe Jeannot (danseur) et Cécile Medour/Kati Wolf (Benesh Movement Notation). (Distribution en cours)

du 21 au 27 mai, 14h-18h

La recherche en cours sur les *choses* sera stockée sur une étagère et pourra être consultée sur demande auprès de Virginie Bobin, *keeper* (ou « gardienne ») des *choses*, au 01.53.56.15.94

Pour plus de détails sur les *choses* invoquées, voir www.leslaboratoires.org/projet/assembl-e-les-laboratoires-daubervilliers

Pour *Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers)*, Agence invoquera différentes *choses* issues de sa liste. Elles soulèvent la question suivante : « Comment les corps peuvent-ils être inclus dans les pratiques artistiques ? ». À première vue, la question peut paraître étrange, car les corps font déjà partie des pratiques artistiques. Les pratiques liées au corps existent depuis des siècles. Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du 20^{ème} siècle que la chorégraphie a commencé à être perçue comme « digne » d'être protégée par le droit d'auteur, et que des expressions uniquement véhiculées par le corps commencèrent à relever de la propriété intellectuelle. Comment ce changement interfère-t-il avec l'écologie de pratiques comme le burlesque, le cirque, la danse, les arts martiaux, etc... ? Une sélection de *choses* va convoquer une *assemblée* aux Laboratoires d'Aubervilliers, afin d'en témoigner.

Agence est le nom générique d'une agence basée à Bruxelles et fondée en 1992 par Kobe Matthys.

La conception moderne de la propriété intellectuelle est fondée sur la pré-supposition d'une division entre les catégories ontologiques de « nature » et de « culture ». Cependant, pour de nombreuses pratiques artistiques, une telle distinction ne va pas de soi. Agence constitue progressivement une liste de *choses* qui résistent à cette division. Ces *choses* dérivent de procédures judiciaires, cas juridiques litigieux et affaires liées à la propriété intellectuelle (droits d'auteurs, brevets, marques déposées...). Agence invoque des *choses* de sa liste lors d'*assemblées* qui prennent la forme d'expositions, de performances, de publications, etc. Chaque *assemblée*

explore de manière topologique un aspect différent des conséquences performatives du mécanisme de la propriété intellectuelle, pour une écologie des pratiques artistiques. Des *assemblées*, basées sur la liste de *choses*, ont été récemment présentées par Agence dans les endroits suivants: Objectif-Exhibitions, Anvers (2011), The Showroom, Londres (2011), Contemporary Art Museum, St. Louis (2010) et dans le cadre d'« Animism » à Extra City et M HKA, Anvers, Kunsthalle Bern, Generali Foundation, Vienne, Haus der Kulturen der Welt (2009-12), « Grand Domestic Revolution », Casco, Utrecht (2011-2012), « Speech Matters » à la Biennale de Venise (2011), « Les vigiles, les menteurs, les rêveurs » au Plateau (Frac IDF), Paris (2010), etc...

For Assembly (Les Laboratoires d'Aubervilliers), Agency calls things forth from its list speculating on the question: "How can bodies get included within art practices?". On a first view it might seem like an odd question. Bodies are already part of art practices. Practices involving bodies have been around for centuries. Only since the second half of the 20th century choreography was considered "worthy" of copyright protection and expressions that were solely fulfilled by means of bodily movements were included into intellectual property. How did this transformation affect and still alters the ecologies of practices like burlesque, circus, dance, martial arts, etc...? A selection of things will convene an assembly at Les Laboratoires d'Aubervilliers in order to bear witness.

Agency is the generic name of a Brussels-based agency that was founded in 1992 by Kobe Matthys.

The modern concept of intellectual property relies fundamentally upon the assumption of a division between the ontological categories of "nature" and "culture". However, for many art practices such a distinction is difficult to make. Agency constitutes a growing list of things that resist this split. These things are derived from juridical processes, lawsuits, cases, controversies, affairs and so forth, around intellectual property (copyrights, patents, trademarks, etc...).

Agency calls things forth from its list via varying assemblies inside exhibitions, performances, publications, etc... Each

assembly explores in a topological way a different aspect of the performative consequences of the apparatus of intellectual property for an ecology of art practices.

Most recently Agency presented assemblies based on its list of things at Objectif-Exhibitions, Antwerpen (2011), The Showroom, London (2011), Contemporary Art Museum, St. Louis (2010) and in "Animism" at Extra City and M HKA, Antwerp, Kunsthalle Bern, Generali Foundation, Vienna, Haus der Kulturen der Welt (2009-12), "Grand Domestic Revolution", Casco, Utrecht (2011-2012), "Speech Matters" at the Venice Biennale (2011), "Watchmen, Liars, Dreamers" at Le Plateau, Paris (2010), etc...

Agence est lauréate du programme de résidences internationales Ville de Paris/Institut Français aux Récollets (2011) et sa recherche bénéficie du soutien du Ministère de la culture et de la communication (Paris) dans le cadre du programme « aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse » (2011).

En partenariat avec le Kaaitheater (Bruxelles) et le Musée de la Danse (Rennes)

Invitation

par Virginie Bobin

En 2011-2012, les Laboratoires d'Aubervilliers accueillent en résidence Agence, nom générique d'une agence basée à Bruxelles et fondée en 1992 par Kobe Matthys. En tant que Coordinatrice des projets aux Laboratoires d'Aubervilliers, j'ai été chargée d'endosser le rôle de gardienne, c'est-à-dire d'intermédiaire pour les *choses* présentées par Agence aux Laboratoires d'Aubervilliers. A ce titre, il m'a été demandé d'introduire le processus d'Agence, dont l'occurrence publique *Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers)*, se tiendra du 21 au 27 mai 2012 sous la forme d'un « mini-festival » et d'une liste de *choses* exposée.

En effet, Agence constitue progressivement une liste de *choses* qui « hésitent entre nature et culture ». Ces *choses* dérivent de controverses ayant trait à la propriété intellectuelle et aux droits d'auteurs. Les *choses* rassemblées par Agence (1809 à ce jour) « résistent à la division binaire entre culture et nature, expressions et idées, créations et faits, sujets et objets, humains et non-humains, originalité et banalité, individuels et collectifs, etc », sur laquelle s'appuie le concept de propriété intellectuelle. En provoquant une « hésitation entre le corps et l'esprit », ces *choses* posent une question a priori surprenante : « Comment le corps peut-il être inclus dans les pratiques artistiques ? » En réponse au contexte proposé par Les Laboratoires d'Aubervilliers, Agence présentera ainsi une sélection de *choses* liées au mouvement, à la danse, à la chorégraphie, mais aussi au cirque et au sport.

Lors d'un « mini-festival » qui se tiendra les 22, 24, 26 et 27 mai 2012, une sélection de *choses* sera invoquée à l'occasion d'une *assemblée* : réactivation d'un fragment de danse, d'un numéro de cirque ou de strip-tease burlesque ou encore d'un combat de Viet Vo Dao sujets à controverse, redépliés par différentes personnes concernées par les champs abordés par la *chose* en question et à laquelle les visiteurs sont conviés à participer. Parmi les *choses* invoquées aux Laboratoires d'Aubervilliers, la *chose* 001650 (*Gypsy*), la *chose* 001695 (*Best of Bercy*), la *chose* 000770 (*Zwischen Zirkuskuppel und Manege*) ou encore la *chose* 000955 (chorégraphies de Martha Graham). En parallèle, une trentaine d'autres *choses* répertoriées au cours de la recherche sera disponible à la consultation sous la forme d'une archive, et je me tiendrai à votre disposition pour en faire l'intermédiaire.

La propriété intellectuelle est conçue pour protéger l'esprit et non le corps. Du point de vue de la propriété intellectuelle, la danse par exemple a longtemps résisté à un droit d'auteur fondé sur l'écriture. La reconnaissance de l'auteur en danse s'appuie le plus souvent sur la nécessité d'une fixation de la danse, pré-requis indispensable à sa protection. La danse s'est ainsi trouvée en conflit avec d'autres pratiques artistiques, qu'il s'agisse de l'écriture et de la musique, lorsqu'au début du XX^{ème} siècle l'auteur du motif d'un ballet ou le compositeur bénéficiaient d'un droit d'auteurs au détriment du chorégraphe ; ou encore de la photographie et de la vidéo ou du cinéma, posant la question des rapports entre le mouvement, son enregistrement et sa reproduction. Que protège-t-on en danse ? Une œuvre dans son ensemble ou un fragment ? Un mouvement ou sa traduction par la notation¹ ? En quoi ces questions imposent-elles un modèle de conception de l'auteur en danse ? En quoi l'intégration de la chorégraphie au droit de la propriété intellectuelle dans les années 70 a-t-elle affecté les pratiques chorégraphiques ? « Si l'œuvre est un "bien immatériel", et si, mieux encore, elle est analysée comme une production de la personne, il en résulte logiquement que c'est une personne qui s'incarne dans une œuvre et logiquement encore que cette œuvre doit être protégée sur le même mode que la personne qui lui a donné naissance. En d'autres termes, l'œuvre incarnant l'identité du sujet, n'est donc en quelque sorte, que le sujet lui-même », écrit le philosophe et juriste Bernard Edelman². Or l'approche la plus courante du droit d'auteur introduit une relation hiérarchique entre sujet (l'artiste) et objet (l'œuvre) comme produit inanimé, modelé par la subjectivité de l'artiste. Bien que le droit intègre les notions d'œuvres immatérielles³ ou « in-progress », par exemple, les cadres juridiques produisent un rapport parfois coercitif, tout au moins unilatéral, entre l'auteur et son œuvre : objet passif, propriété de. L'appropriation de l'œuvre par son auteur est soutenue par le droit qui en définit les caractéristiques et la « paternité ».

Les *choses* rassemblées par Agence introduisent des hésitations dans ces relations sujet>objet, esprit>corps. Le terme même de *chose* entend s'émanciper de cette dualité en résistant aux classifications ontologiques utilisées par la propriété intellectuelle. À travers les *assemblées*, il ne s'agit pas de rejouer ou de rejouer des controverses autour desquelles le droit a tranché, mais de déployer des problèmes en revisitant ces *choses*, en les prolongeant. Des problèmes à partir desquels spéculer, fabuler, composer d'autres agencements qui proposent une alternative à la distinction encore prédominante entre « nature » (le corps) et « culture » (l'esprit) dans le discours et les pratiques de la danse, du sport, et plus généralement du mouvement.

Alors que le droit d'auteur est devenu le standard pour toute pratique artistique, il s'agit de construire ici d'autres protocoles à partir de la singularité des pratiques, et d'observer la manière dont un changement dans « l'écologie des pratiques »⁴ peut affecter les pratiques elles-mêmes. En proposant lors des *assemblées* de performer par la parole des *choses* postulées comme indéterminées, Agence s'approche plus de la palabre⁵ que du droit occidental, et invite ainsi à reconsidérer la définition des problèmes mis en jeu et à penser de nouveaux outils, dans une « hésitation entre le corps et l'esprit ». Vous êtes conviés à prendre part à cette hésitation, et je serai heureuse de vous accueillir à *Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers)*.

¹ Voir à ce sujet Valérie Laure Benabou et Séverine Dusolier, « Du droit d'auteur sur les mouvements, de l'interprétation du droit d'auteur », page suivante.

² Citation extraite de *La propriété littéraire et artistique*, B. Edelman, col. « Que sais-je ? », 1989, ch. 2, §3.

³ Pour un rappel des évolutions récentes du droit d'auteur, lire Judith Ickowicz, « Le droit face à la dématérialisation de l'œuvre d'art, une analyse juridique de l'art contemporain », in *Epuiser le travail immatériel dans la performance*, édition conjointe du Journal des Laboratoires et du Journal TkH sur la théorie de la performance (#17), octobre 2010, p.57-59. www.leslaboratoires.org/sites/leslaboratoires.org/files/epuiser_le_travail_immatériel_dans_la_performance_0.pdf

⁴ Voir « Introductory notes on an ecology of practices », in *Cultural Studies Review*, vol. 11, n° 1, 2005 p. 183-196

⁵ Coutume africaine de discussion basée sur l'usage de proverbes ou de fables, notamment utilisée pour régler des contentieux en les considérant comme des problèmes et non des crimes.

Du droit d'auteur sur les mouvements, de l'interprétation du droit d'auteur

par Valérie-Laure Benabou
et Séverine Dusollier*

Introduction, par les auteures :

« Cet entretien a été présenté pour la première fois au Festival Verbindungen/Jonctions organisé par l'association Constant à Bruxelles en 2008. Le dispositif que nous avons choisi pour présenter notre contribution était un face à face, posture qui facilitait la dialectique que le sujet avait suscitée entre nous. Car, lorsque nous avons commencé à discuter du sujet – est-ce que le droit d'auteur protège les mouvements ? –, nous n'étions pas du tout arrivées à une conclusion fixe et définitive, mais plutôt à un ping-pong incessant de questions, de propositions sur lesquelles nous tentions de formuler notre accord ou notre position. Nos positions n'étant par ailleurs ni opposées, ni stables, ni certaines. Ce texte écrit est bien pauvre pour refléter ce jeu dialectique, que nous avons voulu sous forme d'une interrogation croisée, nous passant réciproquement la parole d'une manière ludique, par des signes et des mouvements qui nous permettaient aussi de changer de posture au milieu du gué, quitte à nous contredire, à renverser soudainement le discours. Il reste de cette présentation croisée et en mouvement, ce dialogue écrit mais déstructuré à dessein. »

De quels mouvements parlons-nous, quels sont les mouvements qui pourraient être susceptibles d'être protégés par le droit d'auteur ?

* Valérie-Laure Benabou est professeure de droit privé à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines où elle dirige le Laboratoire DANTE et le Master 2 Droit des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication

Séverine Dusollier est docteure en droit et professeure aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur. Elle enseigne notamment les droits intellectuels et le droit des nouvelles technologies. Elle est directrice du CRIDS (Centre de Recherches Information, Droit et Société) depuis 2010. Ses recherches actuelles portent sur les biens communs et le domaine public, l'interopérabilité et les droits intellectuels, la notion d'auteur. Elle est également membre du Conseil belge de la Propriété Intellectuelle et directrice de la revue juridique belge *Revue du Droit des Technologies de l'Information*. Les publications de Séverine Dusollier sont disponibles sur : www.fundp.ac.be/universite/personnes/page_view/01003580/publications.html

Valérie-Laure Benabou Partons de l'idée qu'il peut y avoir plusieurs catégories de mouvements, dont certains peuvent être protégés par le droit d'auteur, et d'autres qui pourraient éventuellement être protégés, ou plus exactement « réservés » – c'est-à-dire faire l'objet d'une propriété – par d'autres instruments du droit, tels les brevets, le contrat, ou encore d'autres prérogatives juridiques. Si l'on cherche à identifier une clé de répartition entre ce qui pourrait relever du droit d'auteur et ce qui relèverait des autres droits de propriété intellectuelle, une première distinction apparaît, soit une distinction entre l'*utile* et le *beau*. Certains mouvements ont une valeur parce qu'ils sont utiles, et d'autres trouvent leur valeur dans leur beauté. Les mouvements utiles ne vont pas forcément donner prise au même type de système de réservation que les mouvements qui sont beaux. C'est un peu archétypal, c'est un petit peu manichéen comme distinction, mais malgré tout c'est une ligne de force envisageable.

Les mouvements utiles peuvent poursuivre des finalités différentes. En premier lieu, des mouvements mécanisés, par exemple le mouvement d'un objet dans une chaîne de production, peuvent donner lieu à une certaine valeur, susceptible, le cas échéant, d'être réservée par un brevet. L'invention du brevet peut résider dans un mouvement, qui, dans une machine par exemple, produit un effet technique particulier. C'est cet effet technique induit qui constitue le résultat d'une invention qui ouvre la possibilité de réservation du mouvement par le brevet. Ensuite, certains mouvements manuels peuvent être réservés par divers systèmes juridiques, tel

le savoir-faire. Le savoir-faire d'un artisan, d'un boulanger, d'une brodeuse, d'un couturier, qui va exprimer, qui va exercer un certain nombre de mouvements et qui va par la répétition de ses mouvements, conduire à une expertise et un savoir-faire. Ce savoir-faire peut être protégé par le secret bien évidemment. C'est-à-dire que tant que le mouvement est tu, tant qu'il est conservé dans une petite communauté d'individus, il revêt une valeur économique particulière, qui peut être transmise par des contrats de savoir-faire.

Dans ces deux cas, on est sur une captation du mouvement, en ce qu'il est porteur d'une valeur économique dans les résultats qu'il produit : le bon pain, le bel ouvrage, qui va être le résultat du mouvement. Mais, le mouvement n'est pas envisagé *en tant que tel*, comme une *valeur esthétique*, ce qui renvoie plutôt vers le droit d'auteur.

Séverine Dusollier Envisager une protection par le droit d'auteur requiert de travailler plutôt sur le mouvement non considéré dans ses effets pratiques, mais considéré en tant que tel, par rapport à sa prétention artistique ou à sa prétention esthétique. Ce qu'on pourrait appeler « le beau mouvement ». Et en même temps, se concentrer sur le beau mouvement est un peu trompeur en droit d'auteur, puisque le droit d'auteur n'a pas vocation de protéger uniquement le beau, il peut protéger le laid aussi, le droit d'auteur étant indifférent aux considérations de valeur esthétique ou de valeur artistique. Mais quand on parle du « beau » en droit d'auteur, ce qu'on essaie en fait de protéger c'est l'esthétisme, la forme qui peut se développer dans un média quel qu'il soit, littéraire, artistique, visuel,...

La distinction même entre le beau et l'utile, a priori claire, est en réalité illusoire, tant une série de mouvements se retrouvent à *la lisière* entre le beau et l'utile, tel le mouvement sportif. Le mouvement sportif est sans doute utile, si on arrive à mettre la balle dans le but, mais il peut être aussi beau quand on parle par exemple du mouvement d'une patineuse, entre prouesse technique et valeur esthétique. Ces mouvements-là, où se trouvent-ils dans notre division ?

Pensons également au mouvement virtuel - et « virtuel » est sans doute un mot mal choisi - parlons plutôt de mouvement qui se produit dans un environnement virtualisé, digitalisé. Dans ce cas là, il est évident que c'est un mouvement qui prend une certaine forme. Mais, est-ce une forme qui vise la beauté ou davantage une traduction la plus fidèle possible du personnage, de la personne dans un univers virtuel ? Il s'agit là aussi d'un cas de mouvement un peu limite, qu'il est difficile de ranger définitivement du côté de l'utile ou du côté du beau.

Mais avant de rentrer vraiment dans le vif du sujet, il serait utile de rappeler très vite ce qu'est le droit d'auteur et comment il fonctionne, peut-être pour ceux d'entre vous qui n'ont aucune idée ou qu'une idée assez vague de ce qu'est le droit d'auteur. Le droit d'auteur protège des créations dans le domaine littéraire et artistique. Il se distingue en ce sens de droits qui touchent plus à des productions industrielles - comme le droit de brevets, le droit des marques-, pour viser vraiment la protection des formes artistiques.

La question que nous voudrions poser est celle du moment où le mouvement *entre* dans le droit d'auteur, sans forcément prendre parti sur l'opportunité d'un droit d'auteur ou l'opportunité de la réservation par le régime du droit d'auteur. Une fois que le mouvement est entré dans le droit d'auteur, le droit d'auteur peut déployer tout son arsenal de mesures protectrices, à première vue en tout cas, plutôt défensives. Avoir un droit d'auteur sur quelque chose - par exemple sur un mouvement -, permet d'empêcher d'autres personnes de reproduire ce mouvement, de refaire la même chose. Le droit d'auteur a donc un rôle de protection assez défensif. Mais le droit d'auteur accorde avant tout un contrôle de la personne sur ce qu'il ou elle a créé. Ce contrôle permet donc certainement d'*interdire*, mais peut tout autant *autoriser*, pour permettre à d'autres de reproduire, de communiquer, c'est ce qu'on voit par exemple dans les logiciels libres, dans les créations libres, où le droit d'auteur est utilisé à rebours non pas pour interdire, mais pour autoriser.

En voulant poser la question de la protection du mouvement par le droit d'auteur, l'idée n'est pas de prétendre à un monopole sur les mouvements, qui serait une interdiction pure de reproduction des mouvements, mais plutôt de voir dans quelle mesure le droit d'auteur peut venir s'accrocher au mouvement. En conséquence de cette protection par le droit d'auteur, l'auteur, le titulaire de ce droit, a le choix entre différentes stratégies d'exploitation de son mouvement, entre interdiction et autorisation. L'autre intérêt également du droit d'auteur, c'est que le droit d'auteur accorde un droit moral qui permet à l'auteur de se voir reconnaître la paternité de son œuvre (expression sexiste s'il en est qu'on peut remplacer par attribution), que l'œuvre en tout cas lui soit attribuée, qu'il ou elle soit reconnue comme créateur, comme créatrice, du mouvement dans ce cas-ci, et également qu'il puisse protéger l'intégrité de son œuvre. Le droit moral protège plus le lien entre l'auteur et l'œuvre, le mouvement. Voilà en tout cas quel est notre point de départ, la question qu'on va poser : est-ce que le mouvement entre dans la sphère du droit d'auteur et à partir de quel moment ? Et pour ça, la première question qu'on doit se poser est la suivante : *le mouvement peut-il être considéré comme une œuvre ?*

VLB Mais bien sûr, évidemment ! Quelle question ! Le mouvement est bien évidemment protégé et réservé, c'est une œuvre ! Pourquoi est-ce une œuvre ? Parce qu'il n'y a pas de définition des œuvres, alors c'est facile de dire, « Pourquoi le mouvement ne serait pas une œuvre, puisque je ne sais pas ce que c'est, une œuvre ». L'œuvre, c'est une création intellectuelle. « Intellectuel », mais

qu'est ce que ça veut dire « intellectuel » ? Cela signifie que quelqu'un a mis son sens, son cœur, son âme, son esprit au service d'un résultat, il a exsudé une œuvre, il a transpiré une œuvre, et l'œuvre est le résultat de cette personne, c'est le « petit bébé » de l'auteur. Donc, pourquoi est-ce que le mouvement ne pourrait pas être protégé par le droit d'auteur ? Dès lors que l'auteur met l'empreinte de sa personnalité, dès lors qu'effectivement on peut voir dans le mouvement l'auteur, que le mouvement est la traduction dans l'espace de ce que veut l'auteur, de ce qu'a créé l'auteur, bien sûr qu'il peut être une œuvre, protégée par la propriété intellectuelle, par le droit d'auteur. Le droit d'auteur est une sorte d'aspirateur à protéger, à réserver - il n'a pas de seuil très lourd, très élevé. La seule chose requise pour être protégé par le droit d'auteur, ce n'est pas de déposer, ce n'est pas d'enregistrer, c'est de *créer*, de créer une œuvre qui est *originale*. « Originale », qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que c'est une œuvre qui est l'expression de la personnalité de son créateur, et qu'on soit dans le monde de la forme, qu'on ne reste pas au niveau de l'idée. Mais, le mouvement peut-il être réduit à une simple idée ? Non, le mouvement est *toujours* forme, le mouvement n'est jamais une simple idée, il est toujours la traduction dans un espace, dans un temps, d'une idée, mais il n'est jamais l'idée elle-même. La question ne se pose pas, évidemment que le mouvement est protégé par le droit d'auteur. Le mouvement est protégé par le droit d'auteur à la condition d'être propre, c'est-à-dire d'incarner la démarche de création de l'auteur. S'il n'y a pas cette conscience de l'auteur de créer un mouvement, il faut peut-être se poser la question de savoir s'il y a une œuvre. Il faut peut-être penser que seuls les mouvements qui ont été voulus comme œuvres pourraient accéder à cette catégorie. Mais, est-ce qu'il suffit de vouloir créer quelque chose, pour que le résultat de cet acte de volition, de cet acte de volonté, soit une œuvre ?

SD Mais c'est justement là qu'est la faille du raisonnement, parce que le mouvement, dis-tu, est « une expression », qu'il n'est jamais une simple idée. Mais encore faut-il que cette expression soit vraiment le résultat d'une création, qu'il y ait donc *conscience* de la création, conscience de l'œuvre en train de se faire. Or, de nombreux mouvements, à mon sens, ne sont pas une œuvre, ce sont des mouvements inconscients, des mouvements qui ne sont que la traduction de gestes tout à fait nécessaires, ou de gestes tout à fait banals. Si mon nez me gratte, et je me gratte le nez, je n'ai peut-être même pas conscience du mouvement. En quoi est-ce que je pourrais avoir un droit d'auteur sur ce mouvement, dont je n'ai absolument aucune conscience ? Si je traverse la pièce en prenant un pas particulier, c'est peut-être mon propre pas, c'est vrai qu'il m'est propre, il participe de *ma* démarche, de ma manière de marcher, mais est-ce que j'ai en même temps conscience que je suis en train de créer une œuvre, et ai-je la *volonté* de créer une œuvre ? En conséquence, il me semble que le mouvement ne peut pas être perçu en tant qu'œuvre, surtout les exécutions d'une action naturelle; il n'est pas forcément construit, il se construit peut-être mais sans aucune volonté d'être aussi construit. Et si on reprend l'idée qu'en tout cas, le mouvement ne pourrait être protégé que s'il est original, cela laisserait beaucoup de mouvements hors de la protection, tels les mouvements qui sont d'une banalité affligeante : le fait de marcher, le fait de s'asseoir, de se lever, de bâiller, de se frotter le nez, de se frotter les yeux - ce sont des mouvements tout à fait banals, qui donc ne pourront pas prétendre à la protection du droit d'auteur. Dès lors, peut-être pourrait-on imaginer de protéger le mouvement, mais tout sera alors une question de *degré*. Ça signifierait qu'on essaierait non pas de protéger un mouvement isolé, mais de protéger un mouvement dans une succession de mouvements, un mouvement dans une expression plus large, puisque le mouvement lui-même finalement ne serait qu'un élément d'une syntaxe corporelle, mais il serait complètement arbitraire. Ce qu'on essaierait de protéger c'est plutôt la succession du mouvement, qui à partir de cette syntaxe, du langage du corps, permettrait de créer une œuvre. Et on va le voir tout à l'heure sans doute, que le fait de créer, de mettre des mouvements ensemble, par exemple dans une chorégraphie, peut parvenir à une protection, mais qui, alors, viendrait investir la succession des mouvements, l'expression qui ressort de différents mouvements mis ensemble et pensés ensemble. La question essentielle sans doute en droit d'auteur, n'est pas de dire que « le mouvement ne pourra pas être protégé », mais plutôt de pouvoir déterminer *à partir de quand* un mouvement devient une œuvre protégeable par le droit d'auteur.

VLB Mais, le mouvement ne peut pas être protégé par le droit d'auteur, parce que le mouvement c'est un *langage*, c'est un *médium*. Ce n'est pas « une œuvre », c'est un instrument pour exprimer, mais ce n'est pas une expression, le résultat de cette expression. Ce n'est qu'une parcelle d'une œuvre, ce n'est qu'un fragment d'une œuvre, le mouvement. Pourquoi ? Parce que le mouvement, il est indispensable à tous. Imaginez, Séverine dit, « Je me gratte le nez » - c'est un mouvement commun. Je le fais deux fois, je le fais trois fois, je le fais quatre fois, cinq fois, six fois... Ça devient une chorégraphie ? Ça devient une œuvre protégée ? Ça devient quelque chose sur laquelle je peux dire à autrui : « Tu n'auras pas le droit de reproduire ce mouvement sans mon autorisation » ? Ce n'est pas sérieux. On ne pourrait plus avoir le droit de se gratter le nez sans demander l'autorisation du chorégraphe qui aurait fait un gratté de nez de vingt-cinq minutes de long ?

On a eu dans la jurisprudence française, pas sur la chorégraphie, mais sur les œuvres littéraires, un débat intéressant sur la question suivante : à partir de quand est-ce qu'il y a une œuvre

littéraire ? Dans ce cas précis, quelqu'un avait écrit un livre sur le vocabulaire cajun, la langue cajine de la Louisiane, et un romancier avait repris des mots de ce livre, des mots de la langue cajine pour son roman. L'auteur du premier livre l'avait poursuivi en contrefaçon, en disant : « Mais vous avez repris les mots ». Et l'autre de répondre : « Mais les mots de la langue cajine existent dans la langue cajine ». Donc ce n'est pas parce que j'ai écrit un livre avec des mots qui existent dans une langue, que je peux m'approprier ces mots-là. Ce n'est pas parce que je fais une chorégraphie composée de plusieurs mouvements, que j'ai un droit sur l'ensemble des mouvements, ou sur chacun de ces mouvements – ce serait une violation totale de notre mobilité, de notre droit à la mobilité, de notre liberté de mouvement. Et est-ce qu'une succession, une simple succession de mouvements peut suffire à faire naître l'œuvre ? Ce n'est pas sérieux ; si je me gratte le nez et puis je me gratte l'oreille, est-ce que je vais avoir un droit de propriété intellectuelle qui va pouvoir empêcher autrui de se gratter le nez et puis l'oreille ou de se gratter l'oreille et puis le nez, puisque la contrefaçon va s'apprécier en fonction de ressemblances ? Ce n'est pas sérieux. D'ailleurs, la cour d'appel de Paris dans un arrêt de 1967 avait dit : « Un pas de danse est par sa nature et sa destination, soustrait à l'appropriation privée ». On ne peut pas protéger un seul pas de danse, on ne peut pas protéger *deux* pas de danses – imaginez que tout d'un coup, je dise : « Tiens, je protège un pas de bourrée ». Est-ce que quelqu'un pourrait maintenant dire : « Tous ceux qui voudront faire un pas de bourrée et un assemblé après, devront me demander l'autorisation » ? Ce n'est pas sérieux ; ce n'est pas sérieux !

SD Je trouve même ça tellement peu sérieux qu'alors l'idée qu'on est en train de développer, c'est que le mouvement lui-même ne pourra jamais être protégé, que c'est juste la fixation du mouvement qui pourrait être protégée. Donc, le fait qu'à un moment, le mouvement donne lieu à une autre œuvre, à une œuvre fixée, que ce soit par notation – dont on a déjà parlé durant ce week-end –, à partir du moment où l'œuvre est fixée dans une forme, à ce moment-là, c'est cette forme elle-même qui va être protégée, mais pas le mouvement qui constitue les différents éléments de cette forme. Qu'en penses-tu ?

VLB Je pense que si on parle du mouvement noté, du mouvement fixé, alors ce n'est plus le mouvement qu'on protège : c'est une *traduction* du mouvement. C'est une traduction dans un autre langage d'un mouvement. C'est un signe. Mais c'est un signe littéraire, comme une note de musique, qui n'est pas la musique, qui n'est pas réduite à la musique. Parce que si je ne sais pas lire la notation, je ne sais pas voir l'œuvre, je ne la comprends pas et elle ne m'est plus perceptible, or la définition de l'œuvre c'est qu'elle soit perceptible aux sens. Si elle ne m'est pas intelligible, parce que la *forme* dans laquelle elle aurait été transcrite m'est inaccessible, je n'ai pas en face de moi une œuvre, ou alors je n'ai pas une chorégraphie, j'ai une œuvre littéraire, que je peux lire ou que je peux ne pas comprendre, mais simplement contempler dans sa forme écrite. En même temps, ce n'est pas une condition du droit d'auteur, la fixation. Jamais on n'a exigé en droit d'auteur de fixer l'œuvre pour la protéger. L'acte de création, il existe dans son immédiateté, la protection naît du simple fait de la création. Evidemment j'aurais après un problème à prouver que je suis bien l'auteur, parce que je ne peux pas prouver ce qui est fugace, je ne peux pas prouver ce qui s'évapore, ce qui est immanent. Mais ma protection existe du simple fait que je crée, je n'ai pas besoin de fixer. Je n'ai pas besoin de noter pour avoir une protection – ce serait réduire l'improvisation imprévisible du simple fait qu'elle émerge ; elle ne peut pas demander, préalablement ou a posteriori, une fixation. Il faut qu'il y ait de la liberté de mouvement dans la création.

SD Mais pourtant la loi française est ambiguë sur ce point, parce que la loi française dit qu'elle ne protégera les chorégraphies que si elles *font* l'objet d'une fixation. C'est donc bien la loi française qui exige ces conditions de fixation pour les œuvres chorégraphiques. Mais, en même temps cela pose une question quand même un petit peu embêtante : c'est qu'il n'y a pas de raison de faire une discrimination entre les différents types de création en droit d'auteur. Toutes les créations doivent être protégées de la même manière. Or, il n'y a que pour les chorégraphies en effet que la loi française, en tous cas – la loi belge est plus accueillante –, *demande* que l'œuvre soit fixée. Sans doute peut-on y voir surtout une question de preuve, de pouvoir un moment au moins délimiter les frontières de l'œuvre chorégraphique en en ayant gardé une trace. Mais il va de soi que le droit d'auteur protège les œuvres littéraires et artistiques, sans vouloir distinguer entre les catégories d'œuvres ou les formes, les médias dans lesquels se développent les œuvres. Donc il n'y a pas de raison, finalement, d'être moins accueillant pour les mouvements que pour les autres œuvres. On protège toute une série de choses en droit d'auteur, on protège même des logiciels – vous vous rendez compte –, des logiciels sont des œuvres soi-disant artistiques ou littéraires. Donc il va de soi que les mouvements pourraient très bien aussi prétendre à cette protection par le droit d'auteur. C'est ce qu'on appelle en droit d'auteur « la théorie de l'unité de l'art », selon laquelle il n'est pas question pour les juges appliquant le droit d'auteur, pour les législateurs, de faire une distinction entre différentes créations selon le type d'art auquel elles se rattachent. Ce qui permet d'ailleurs des choses un petit peu absurdes, puisqu'on a pu protéger par le droit d'auteur – en France de nouveau – un panier à salade, en disant que ce panier à salade était une forme d'art comme une autre. On voit bien que dans ce cas-là, évidemment, la

théorie de l'unité de l'art et l'absence de discrimination permettent de mettre dans le champ du droit d'auteur un peu tout et n'importe quoi. Mais des questions plus précises se posent alors actuellement en droit d'auteur. Une des grandes questions qui se pose, par exemple, c'est : « Peut-on protéger un parfum par le droit d'auteur ? ». Le parfum est une création, il s'adresse au sens, à l'odorat, un sens qui n'a pas encore été très sollicité par des œuvres protégées par le droit d'auteur. Donc, si on envisage de protéger le parfum, pourquoi n'envisagerait-on pas de protéger les mouvements ?

VLB Parce que, ce serait, comme je l'ai dit toute à l'heure, un obstacle à notre mobilité. Ce n'est pas parce que le droit d'auteur a une vocation expansionniste, qu'il veut tout grignoter, tout faire entrer dans son escarcelle, qu'il faut accepter cette idée pour les mouvements. Pourquoi ? Parce qu'accepter l'emprise, la généralisation du droit d'auteur sur les mouvements, aurait une conséquence terrible, qui serait de brider notre propre capacité à se mouvoir. Et donc qu'il y a ici quelque chose d'impérieux, que les mouvements restent dans le domaine public, que les mouvements soient communs, partagés par tous. Peut-être pourrait-on envisager que certains mouvements particuliers, extrêmement extraordinaires, ne reflètent pas un mouvement commun. Mais jusqu'où est-ce que les mouvements deviennent communs ou deviennent extraordinaires ? Ce serait très compliqué de mettre une barrière, un jugement de valeur. Or le droit d'auteur ne met pas de jugement de valeur. A partir de quel moment doit-on considérer qu'un mouvement est beau, qu'il est utile, qu'il est commun, qu'il est extraordinaire ? Il ne faut pas laisser l'espace au droit d'auteur pour se développer partout, tout le temps. Il faut au contraire préserver ce statut particulier qu'est le mouvement en droit d'auteur et cette timidité qu'a le droit d'auteur à se porter sur le mouvement, en raison de l'impérieuse nécessité que nous avons de partager les mouvements les uns avec les autres, de pouvoir les reproduire. Si je fais une caresse sur la joue de mon enfant, est-ce que je peux deux secondes imaginer que cette possibilité me soit refusée parce qu'un chorégraphe, aussi talentueux soit-il, aura repris l'idée ou l'image de la caresse sur la joue de mon enfant ? Ce serait dramatique.

Et puis quoi ? Parce que je reconstruis un mouvement ? Parce que j'aurais décidé de la manière dont il doit se dérouler, j'aurais nécessairement la possibilité d'interdire à autrui de recommencer ce mouvement-là ? Si par exemple, je conçois le mouvement d'une prothèse, si par exemple, je peux impulser à une prothèse un certain mouvement, est-ce que ça veut dire pour autant que toute personne humaine qui sait recopier, reconstruire ce mouvement se verrait interdit de le faire, parce que j'ai développé le processus qui a conduit à ce mouvement ? Même si ce mouvement est construit de façon totalement arbitraire par mon imaginaire ? Jusqu'où est-ce que je peux interdire à autrui de reconstituer un mouvement ? Impossible, épouvantable !

La question est la suivante : une fois que j'ai accepté que le droit d'auteur s'appuie sur le mouvement – obligatoire, évidemment le mouvement est protégé par le droit d'auteur –, je ne suis pas celle qui peut dire le contraire... Donc, à partir du moment où je considère que le mouvement est protégé, *qui* va être protégé ? *Qui* est celui qui va bénéficier de la protection, de la réservation ? Qui est celui qui pourra interdire, – comme le disait Séverine tout à l'heure –, ou autoriser également, autrui à refaire, recopier, reproduire, reconstituer ce mouvement ? Le chorégraphe ? Le danseur ? Celui qui aura donné l'idée de la chorégraphie ? Le scénographe ? Il y a une décision intéressante, une vieille décision que Séverine a été rechercher, a exhumée. C'est une décision de la cour d'appel de Paris du 8 juin 1960, sur le ballet, sur le fameux ballet du *Jeune Homme et La Mort*. Vous savez de qui est ce ballet ? De qui est ce ballet, *Le Jeune Homme et La Mort* ?

Public Roland Petit.

VLB Faux ! Jean Cocteau ! C'est ce qui a été décidé dans la décision. Jean Cocteau est l'auteur du ballet. Pourquoi Jean Cocteau est l'auteur de ballet ? Parce que Jean Cocteau est celui qui a dit à Roland Petit : « Voilà ce que je veux faire » ! C'est celui qui a dit à l'auteur du décor : « Voilà comment je veux que le décor soit fait » ! C'est celui qui a dit au costumier : « Voilà comment je veux que soit le costume » ! Et Roland Petit n'est qu'un *exécutant* ici, il n'est qu'un petit artiste de seconde zone ; la personne qui est protégée, c'est Jean Cocteau, parce que c'est Jean Cocteau qui a donné l'impulsion. C'est choquant parce que j'ai toujours cru que c'était Roland Petit qui avait été l'auteur du *Jeune Homme et La Mort*, parce que le chorégraphe, c'est quand même celui qui traduit, dans le mouvement, l'idée. Et moi, j'ai dit tout à l'heure que l'idée n'était pas protégée, que la simple idée ne pouvait pas être protégée, que c'est le mouvement, c'est-à-dire la *traduction* dans l'espace, qui pouvait être protégé par le droit d'auteur.

Il y a une autre décision intéressante en France dans un autre domaine, qui est le domaine de la sculpture. Renoir à la fin de sa vie ne pouvait plus sculpter, il n'avait plus suffisamment de sens pour pouvoir sculpter et donc il travaillait avec son assistant Guino, et il donnait à Guino des indications, il lui disait comment sculpter. Et Guino sculptait selon les indications de Renoir, et on s'est posé la question de savoir qui des deux était protégé, qui des deux était l'auteur. La réponse de la Cour de Cassation était une réponse un peu simple : « Les deux ». Les deux : Renoir parce que c'est lui qui avait conçu intellectuellement l'œuvre, Guino parce que c'est lui qui avait conçu manuellement l'œuvre. C'est comme si tout d'un coup dans un individu, il y avait la dissociation

entre l'esprit et la main, et que les deux parties du corps devaient recevoir une protection. Eh bien, est-ce qu'on ne devra pas réfléchir de la même manière : Roland Petit, bien sûr, est également l'auteur, tout comme Cocteau, parce que Cocteau a donné l'impulsion, sans laquelle Roland Petit n'aurait pas pu faire le ballet, et inversement, le ballet n'aurait pas pu être fait si Roland Petit n'avait pas été là, parce que Cocteau ne sait pas chorégrapier.

SD Et ne pourrait-on pas alors y rajouter, après la main et l'esprit, *le corps* - et parler aussi de danseurs, de danseuses, de comédiens, de comédiennes, qui inscrivent dans leurs corps les mouvements qu'on leur demande de faire ? On n'est plus vraiment en droit d'auteur, on est dans la protection des droits voisins - on appelle ça les « droits voisins », parce qu'ils sont à côté du droit d'auteur. Ce sont des droits qui notamment investissent l'artiste, l'interprète, d'un droit sur sa prestation, sur sa performance. Dans le cas du mouvement, il est clair que le mouvement, le sens du mouvement, est décidé par le chorégraphe, mais le danseur lui-même ou la danseuse *exécutent* ce mouvement, *réalisent* ce mouvement. Donc où se trouve la création ? Dans celui qui *décide* quel mouvement doit être fait, ou dans celui qui *réalise* ce mouvement ? Et qu'en est-il si le danseur ou le comédien improvisent un mouvement ? Dans ce cas-là, le danseur et le comédien ont-ils un droit d'auteur sur le mouvement qu'ils viennent de faire, ou juste un droit d'interprète sur un mouvement ? Mais l'interprète d'un mouvement inexistant auparavant ? Or en général les artistes-interprètes n'ont des droits que lorsqu'ils interprètent une œuvre existante, et qui est déjà protégée par le droit d'auteur. Donc là on voit bien je pense, qu'en protégeant le mouvement, on ne sait plus très bien à qui il appartient, qui l'a créé, quels sont les droits qui vont peut-être venir se cumuler sur les mouvements. Et à ce moment-là, on arrive plus facilement à glisser en dehors de la simple création. Il va de soi que lorsqu'on parle de mouvement dans une œuvre chorégraphique, on peut se dire que le chorégraphe a un droit d'auteur sur ses mouvements, et les artistes auront un droit d'interprétation sur le mouvement, et on ne va peut-être pas distinguer les mouvements improvisés, ou les mouvements commandés par le ou la chorégraphe. Mais, lorsqu'il s'agit d'interprètes de mouvements tout à fait improvisés, ou qui demandent une certaine prouesse technique - je pense aux sportives, ou je pense même simplement à des mannequins qui défilent pour des collections -, la protection par un droit voisin devient moins évidente. La jurisprudence belge, par exemple, a dit qu'un mannequin qui défilait dans une collection, ne pouvait pas recevoir un droit voisin sur son interprétation, car il n'y avait pas d'œuvre protégée par le droit d'auteur. Elle ne faisait que marcher. Donc là on est de nouveau dans un cas limite, où le mouvement lui-même ne va pas attirer sur lui certains droits. Voilà déjà toute une série de contradictions, et, sur base de ces contradictions, nous voudrions expliquer comment réagissent les cours et tribunaux en partant de cas d'applications un peu plus concrets pour montrer quelles difficultés se posent.

Le premier cas concernait une chorégraphie. C'est un cas assez célèbre en Belgique, mais qu'on cite également « outre-Quiévrain », comme on dit. La chorégraphie est en réalité de temps en temps protégée par la jurisprudence. On admet que les chorégraphies peuvent être l'objet de droit d'auteur. Ici, il s'agissait d'un cas relatif à un ballet assez célèbre de Frédéric Flamand, qui s'appelait *La Chute d'Icare*. Je n'ai malheureusement pas d'images en mouvement de ce ballet, je n'ai qu'une image fixe qui montre la scène la plus connue de ce ballet : un danseur nu traverse la scène avec des télévisions accrochées à ses pieds, et il est habillé en ange avec des ailes de plumes. Il traverse l'ensemble de la scène d'un pas très lent avec ses télévisions. Quelques années plus tard Frédéric Flamand s'aperçoit que Maurice Béjart, dans un de ses ballets, reprend ce type de mouvement. Je vais vous épargner cette scène du ballet de Béjart, qui n'est pas un exemple le plus flagrant de son talent. Donc il s'agissait d'un autre ballet, dans lequel un danseur, habillé de manière similaire avec également des télévisions aux pieds, traverse la scène en reproduisant assez fidèlement le mouvement du danseur qu'il l'avait précédé dans le ballet de Frédéric Flamand. Le premier chorégraphe, Frédéric Flamand, poursuit en justice Maurice Béjart, en disant : « Il y a contrefaçon de mon droit d'auteur, il y a violation de mon droit d'auteur sur ce mouvement ». Et ce qui est intéressant, c'est que le juge, en fait, dans sa décision va regarder ce qui peut être protégé par le droit d'auteur dans cette scène. Le juge explique que la scène est formée par la combinaison des éléments suivants : un homme nu ou quasi nu, muni d'ailes et chaussé de télévisions, qui traverse lentement la scène de part en part, de droite à gauche, et fait un arrêt au milieu de la scène - cette première image. Que cette scène comprend donc le mouvement, l'enchaînement des mouvements - donc les deux éléments sur lesquels on s'est un peu disputé pour savoir s'ils pouvaient prétendre à la protection -, plus le costume, les accessoires utilisés, le positionnement - là on est aussi très proche du mouvement -, la mise en évidence du personnage, la puissance évocatrice, sa signification symbolique. Avec les derniers éléments, « puissance évocatrice », « signification symbolique », on est plus dans du concept, dans l'abstrait, pas vraiment dans le concret d'une œuvre. Et le juge poursuit : « Que cette scène dégage donc une grande force évocatrice symbolique, représentative, qui n'a pas échappé au critique d'art, dans la mesure où cette scène est devenue la scène phare de *La Chute d'Icare*. Attendu donc que cette combinaison d'éléments forme un tout qui ne peut être divisé entre ces différents éléments pour tenter de démontrer que l'œuvre ne serait pas protégeable, parce que chacun de ses éléments pris individuellement ne le serait pas ». Donc le juge va considérer que *l'ensemble* est protégé par le droit d'auteur, mais qu'on ne va pas pouvoir diviser les différents éléments de cette scène, pour essayer de protéger chaque élément par le droit d'auteur. Donc le

mouvement lui-même, le fait que le danseur traverse lentement la scène, ne serait pas suffisant en lui-même pour être protégé par le droit d'auteur. C'est uniquement la manière dont ce mouvement est mis en scène avec des costumes, avec certains accessoires, qui rend le mouvement, si vous voulez, « habillé » par le droit d'auteur, par une certaine création qui lui permet alors de prétendre à la protection par le droit d'auteur.

VLB La question s'est posée aussi de savoir si les mises en scènes pouvaient être protégées. Pourquoi ? Parce que mettre en scène, c'est partir d'une œuvre littéraire statique, pour en faire une œuvre en mouvement, une œuvre interprétée, une œuvre sur scène. Et, la question s'est posée pendant très longtemps de savoir si les metteurs en scène pouvaient être considérés comme des auteurs. D'ailleurs, les sociétés de gestion collective, Sacem en tête, pendant longtemps ont fait obstacle à avoir dans leurs rangs des metteurs en scène. Cette question est dépassée, je crois, et la jurisprudence admet maintenant assez régulièrement le fait que des metteurs en scène puissent être considérés comme des auteurs. Que fait un metteur en scène ? Il va donner un certain nombre de directions sur la manière dont l'œuvre dramatique va être traduite dans l'espace, il va choisir le décor, il va choisir l'emplacement des objets. Il va décider des entrées et des sorties des personnages, de certains mouvements de ses personnages, de leur comportement bien évidemment. Mais à l'intérieur de ces comportements, il peut aller très loin et leur impulser certains types de mouvements et on sait très bien qu'aujourd'hui, d'ailleurs, la distinction entre mise en scène et chorégraphie est très ténue. Quand on voit des gens comme Robert Wilson par exemple, qui font à la fois du théâtre, de la danse... On n'a plus de frontières extrêmement précises entre le spectacle théâtral et le spectacle chorégraphique. Donc si on considère qu'une œuvre chorégraphique peut être protégée, pourquoi ne pas protéger quelque chose comme une mise en scène, qui, même si les mouvements utilisés ne sont plus courants, ne sont plus du domaine du commun, peuvent être bien marqués dans un espace, dans un temps particulier. Il y a chez le metteur en scène à la fois la protection d'une certaine musicalité de la parole, et aussi d'une mise en mouvement de la pièce. La seule chose qu'on puisse dire, c'est peut-être que le metteur en scène ne sera pas lui-même l'auteur, notamment s'il est trop prisonnier des indications de l'auteur. Là encore, on a ce problème de rapport de dépendance : plus l'auteur va mettre des précisions dans sa pièce, va donner des indications de mise en scène - « il tousse », « il s'assoit », « il se mouche », etc. -, moins le metteur en scène aura de marge de manœuvre, et moins il sera créatif, et donc moins il pourra être protégé par le droit d'auteur. Mais la question de la mise en scène est un petit peu derrière nous et les jurisprudences considèrent de façon traditionnelle que ces types de création sont des œuvres protégées par le droit d'auteur.

SD La loi dit également que les numéros de cirques peuvent être protégés par un droit voisin. Pas la prouesse technique, mais simplement la manière dont on va exprimer ce numéro de cirque dans une certaine forme. On a même protégé dans certaines décisions des tours de magie, des spectacles de magie, ou en tout cas certains éléments de ces spectacles de magie. Et dans ce cas-là en fait, ce qui va être protégé, c'est la forme que prend l'exécution du tour de magie. Comme dans cette décision de la cour d'appel de Paris de 2003, il s'agissait d'un tour de magie qui datait d'il y a 20, 25 ans, et qui faisait en sorte qu'un piano s'envolait dans les airs. Un pianiste s'asseyait au piano, et puis le piano s'élevait dans les airs. Et cette scène se caractérisait par les mouvements suivants, dit le jugement : « le piano s'élève lentement dans les airs selon une trajectoire en *looping* apparemment irrégulier, le pied avant du piano se décolle en premier du sol, l'avant du piano se soulève. Puis, il balance d'un côté de l'autre jusqu'à la position verticale, marque un stop dans son mouvement évolutif, avant de le poursuivre, jusqu'à se retrouver totalement à l'envers, le moment où le pianiste qui a gardé les jambes serrées tout au long de l'illusion se retrouve dos au sol, et que des *loopings* d'avant en arrière sont effectués - un seul ou plusieurs, selon le *timing* du spectacle -, à la suite de quoi le piano et le musicien atterrissent, retour au sol, le pied avant se pose en premier, que ces éléments caractéristiques sont bien ceux fixés sur le vidéogramme ». On avait enregistré ce tour de prestidigitation, et la question se posait de savoir si quelqu'un d'autre qui avait refait le même tour en imprimant au piano le même mouvement dans son truc de magie était en contrefaçon avec la première œuvre. Et bien là aussi le juge va faire une distinction entre la prouesse même de magie, le tour de prestidigitation, et le numéro de magie, qui est l'expression de ce tour, la mise en scène, le tour mis en scène. Mais la décision pose quelques difficultés : à partir de quand est-on dans le tour de magie - le piano qui vole -, et à partir de quand est-on dans un mouvement qui va exprimer d'une manière différente tel ou tel tour de magie ? Il y a sans doute plusieurs manières de faire s'envoler le piano. Donc ce sont des décisions qui peuvent être très difficiles à apprécier.

Autres mises en scènes également, c'est lorsque les artistes se mettent en scène eux-mêmes ; dans l'art contemporain, toute la protection des performances par exemple par le droit d'auteur. Là je ne pense pas qu'on ait de décision de jurisprudence, l'art contemporain fait rarement l'objet de décisions devant les cours et tribunaux. Mais, là aussi on peut se poser la question : est-ce qu'il y a vraiment « œuvre » lorsqu'un artiste en fait ne fait que se mettre en scène, et de faire une performance ? Sans doute la fixation, le fait d'avoir enregistré la performance est une œuvre, mais la performance elle-même, certains mouvements, certaines postures qui sont prises par l'artiste pour exprimer certains concepts : est-ce vraiment protégeable par le droit d'auteur ? Bien souvent

les performances seront surtout des concepts, et pas vraiment des expressions, donc on va être en dehors du droit d'auteur. Mais donc peut-on vraiment admettre que le droit d'auteur passe ainsi à côté d'un pan entier de l'art contemporain ? Simplement parce que l'art contemporain a choisi une autre voie que le droit d'auteur, et a choisi de travailler plus sur l'abstrait, sur le concept ?

VLB Autre champ dans lequel on peut s'interroger sur l'opportunité ou l'existence d'une protection, c'est ce qu'on appelle « les expressions du folklore », les mouvements traditionnels, les mouvements sacrés : les prières, les danses traditionnelles... Est-ce qu'il y a ici un terrain pour le droit d'auteur ? Soit on considère que ça ne peut pas être approprié par le droit d'auteur, parce que c'est une expression qui est vieille déjà, qui vient de temps ancestraux et qui est transmise de génération en génération, dans une certaine fidélité. Justement, par rapport au folklore c'est précisément cette tradition, cette fidélité de transmission qui est assurée à travers le folklore, les gens qui expriment ce folklore à un moment donné, n'en sont que les dépositaires, et n'en sont pas les créateurs. À cette enseigne, ils ne peuvent pas avoir de droits d'auteur sur le folklore, parce que le folklore *dépasse* la création individuelle de ceux qui interprètent à un moment donné. Il existe avant, il existera après, il est permanent, il est immanent.

En même temps, il y a eu un exemple de jurisprudence intéressante sur la *Lambada*. Je ne sais pas si vous vous souvenez, un moment, un été, tout le monde s'est mis à danser « *Chorando se foi...* ». Eh bien, c'était une chanson qui appartenait au folklore brésilien depuis très longtemps et qui est devenue un hit tout d'un coup, parce que la réorchestration, la nouvelle rythmique qui était impulsée à ce morceau de musique, et d'ailleurs la danse qui va avec la *Lambada* - vous voulez qu'on danse la *Lambada* ? Non ? Je peux hein, si vous voulez... Ce morceau de musique traditionnel, tout d'un coup, est devenu une œuvre avec une forte attraction économique, avec un marché. S'il y a un marché, parce que quelqu'un a su donner tout d'un coup une certaine impulsion à quelque chose qui est folklorique, et a lui donné une certaine nouveauté, une certaine attractivité, est-ce qu'il ne pourrait pas profiter de ce marché et en fait essayer d'avoir un droit d'auteur sur ce folklore ? On voit bien ici qu'il y a des tensions différentes : une tension entre le marché, le profit, et puis la nécessité également de partager, de garder une expression commune, et de la garder en-dehors du droit d'auteur. Mais d'un autre côté, le problème de rejeter le folklore en-dehors du droit d'auteur, c'est qu'on va arriver à cette conséquence particulière, que seules les expressions occidentales qui correspondent à la définition que l'on a dans le droit d'auteur ou le copyright, vont donner lieu à un marché, une rémunération, alors que les expressions de types folkloriques qui viennent d'Afrique, d'Asie, etc., tout d'un coup elles seront complètement écartées de toute possibilité de profit d'exploitation, parce qu'elles sont du domaine du folklore. Donc il y a ici un discours qui n'est pas seulement un discours de droit d'auteur, au regard des principes du droit d'auteur, mais un discours de discrimination, selon le régime culturel et de possibilité d'exploitation économique. Je crois que Séverine est d'accord avec moi sur ce point.

SD Oui. Jusqu'ici on a parlé surtout du mouvement des corps, mais on pourrait aussi parler du mouvement des *objets*. Je vous ai déjà parlé du piano qui vole, mais on peut évidemment partir de certaines œuvres d'art. Les mobiles de Calder par exemple : est-ce qu'ils sont protégés par le droit d'auteur en tant qu'objet ? Ou, est-ce qu'ils sont protégés en tant qu'objet *en mouvement* ? Est-ce que c'est le mouvement du mobile qui peut faire l'objet d'une appropriation ou seul l'objet ? D'autres mouvements d'objets dans l'art pourraient poser questions. Les fameux films réalisés par Fischli et Weiss sur des successions de mouvements. Je suis désolée, je vous amène sur YouTube, vous allez avoir affaire à la publicité de YouTube [projection du *Mouvement perpétuel* de Fischli et Weiss]. Ces auteurs font en fait des œuvres où ils ne font que reprendre des mouvements, quand c'est surtout cette succession de mouvements d'objets qui crée l'œuvre, qu'est-ce qu'on va protéger ?

Est-ce que c'est le film qu'on va protéger, donc la fixation de tous ces mouvements d'objets, ou est-ce les mouvements d'objets eux-mêmes qui sont protégés ? Et là, avec ces mouvements d'objets, si on admet la protection par le droit d'auteur, on peut alors arriver en effet à reposer la question de départ, mais par l'intervention du droit des brevets, à savoir qu'en est-il du mouvement des machines ou des robots ?

La semaine passée on a parlé du Syndicat des Robots, parce que le Syndicat des Robots va pouvoir demander une protection par le droit d'auteur du mouvement que les robots produisent. Si on admet que les robots ont droit à un syndicat, sans doute leurs créations ont droit à la protection par le droit d'auteur, n'est-ce pas ? Sinon ça serait vraiment complètement ridicule. N'arrive-t-on pas en effet à ce que cette histoire de protection du mouvement ne soit le prétexte à un glissement tout à fait irrecevable du droit d'auteur, ou un mouvement complètement excessif du droit d'auteur ? Voilà la question sur laquelle je m'arrêterais, mais je laisse la parole à Valérie...

VLB Je n'ai rien à ajouter, juste qu'il faut se méfier de l'émouvant mouvement mouvant. Mais ça n'est pas très traduisible, je comprends bien.

SD Redis-le.

VLB Alors je disais : il faut se méfier de l'émouvant mouvement mouvant.

I HEART LYGIA CLARK

Jennifer Lacey, Barbara
Manzetti & Audrey Gaisan

hors-les-murs : jeudi 14 juin 2012

Projection au Ciné 104 (festival Côté Courts) du *Bateau du nous* (Jennifer Lacey, Barbara Manzetti, 2009) et de *Talk to Him* (Marta Popivoda, 2011).

vendredi 15 juin 2012

Discussion entre Suely Rolnik et Jennifer Lacey ;
lancement du livre *I Heart Lygia Clark*.

15-29 juin 2012

Exposition autour du projet *I Heart Lygia Clark*.

Commissariat : Jennifer Lacey.

Peintures et dessins d'Alex Baggaley, entretiens filmés par Suely Rolnik autour du travail de Lygia Clark (*Archive pour une œuvre-événement*), photographies d'Alécio de Andrade et autres documents d'archives



I Heart Lygia Clark, installation à Platform 3 (Munich), octobre 2011. DR.

Articles parus

Ma chère Lygia par Jennifer Lacey, JDL (flyer) de mai 2010

Et comment on arrive là, en cabine ? Un historique précis des soins esthétiques par Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan, JDL de sept-déc. 2010

Questions de Corinne Labyille, réponses de J. Lacey, B. Manzetti et A. Gaisan, JDL de sept-déc. 2010

Études préparatoires, portfolio d'Alex Baggaley, JDL de janv-avril 2012

Dates passées

24-28 mai, 26-29 juin et 11-12 octobre 2010 : soins aux Laboratoires d'Aubervilliers
23 novembre 2010 : Surprise Party *I Heart Lygia Clark*

10-14 octobre 2011 : soins, présentation du projet et exposition, Platform3 (Munich)

En 2010, les chorégraphes et danseuses Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan ont dispensé, lors de leur résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, des « soins esthétiques », recevant le/la client/e-spectateur/trice individuellement et sur rendez-vous. S'appuyant sur le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988), elles exploraient le potentiel de la thérapie en tant que pratique artistique et élaboraient un dispositif d'expérience à la fois chorégraphique, corporelle, discursive et mentale. Les pratiques au cœur de ce travail se sont développées au gré de différents projets initiés par Jennifer Lacey, comme autant de contextes dans lesquels un même geste pouvait changer de fonction : manière d'habiter un espace, préparation à un spectacle, liant social pour constituer une communauté ou encore soin esthétique prodigué à un/e visiteur/se, sur rendez-vous. Le peintre Alex Baggaley a été invité à produire des images pour une publication qui documentera ces pratiques et leur histoire, à partir de son expérience propre lorsqu'il a reçu ou assisté aux soins ainsi que d'une lecture subjective des documents photos, vidéos, notes et autres traces des différentes étapes de ce travail. Un texte de Jennifer Lacey, courant à travers l'ouvrage, narrera l'histoire de ces pratiques. Le texte sera bilingue (français et anglais).

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 performances 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 oeuvre 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*.

Audrey Gaisan est danseuse depuis 2001. Ces dernières années, elle a collaboré aux projets de Boris Charmatz, Clara Cornil, Rémy Héritier, Jeune Fille Orrible (prince d'infamie lyrique), Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Barbara Manzetti, Alain Michard, Mark Tompkins, Loïc Touzé.

Barbara Manzetti : voir sa biographie p. 18

During their residency in Les Laboratoires d'Aubervilliers in 2010, choreographers and dancers Jennifer Lacey, Barbara Manzetti and Audrey Gaisan offered "aesthetic care" to individual client-spectators by appointment only. Inspired by the work of Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988), they explored the potential of therapy as an artistic practice and established an experience that was choreographic, physical, discursive and mental all at once. The practices at the core of this work were developed through various projects which Jennifer Lacey initiated and that provided a context in which the same gesture could take on various functions (as a way of inhabiting the space, as a preparation for a performance, as a social bind in order to promote a sense of community or else as an aesthetic treatment for the spectator). Painter Alex Baggaley was invited to produce images for a book that will document these practices and their history, on the basis of his own experience when he underwent or witnessed the sessions as well as his subjective interpretation of the photos, videos, notes and other archive material from the different stages of this work. A text by Jennifer Lacey, running throughout the publication, will narrate the history of these practices. The text will be bilingual (French and English).

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 disposable 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*.

Audrey Gaisan works as a dancer since 2001. In the past years, she collaborated on projects by Boris Charmatz, Clara Cornil, Rémy Héritier, Jeune Fille Orrible (prince d'infamie lyrique), Jennifer Lacey and Nadia Lauro, Barbara Manzetti, Alain Michard, Mark Tompkins, Loïc Touzé.

Barbara Manzetti: see biography p. 18

La résidence de Jennifer Lacey aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2010 a été soutenue par le Département de la Seine-Saint-Denis. Les soins esthétiques ont été présentés à Platform3 (Munich) avec le soutien du programme DUO de la Fondation Robert Bosch ; cette résidence a également permis à l'artiste Alex Baggaley de commencer son travail sur l'ouvrage.

Entretien avec Suely Rolnik*

par Jennifer Lacey

Jennifer Lacey Depuis plus de 30 ans, tu as dédié, à travers des enjeux variés, une somme importante de temps au travail de Lygia Clark. Quelles sont les différentes nécessités qui t'embarquaient vers les travaux qu'elle développait à Paris à la fin des années 60 et puis à Rio, ou qui t'ont poussée à lancer ton projet des entretiens ? Je suis curieuse de savoir comment tu perçois ton propre parcours à travers ton engagement évolutif avec cette oeuvre d'une autre.

Suely Rolnik À la fin des années 60, j'étais très jeune, impliquée à fond dans la contre-culture, qui était assez singulière au Brésil. On vivait cette micropolitique de l'existence en essayant d'agir des déplacements dans nos processus de subjectivation, notamment en ce qui concerne le rapport à l'autre et les stratégies de création, menant une vie totalement expérimentale. C'était un désir incontournable de défaire en nous-même les figures de la subjectivité bourgeoise, avec son racisme, son classicisme, ses formes de famille, de conjugalité, de sexualité, de féminité et de masculinité, mais aussi d'habitation, d'alimentation, de gestion du temps, etc.

JL La plupart d'entre vous venait d'un milieu bourgeois ?

SR Pour la plupart nous étions des couches moyennes et des élites, mais le désir de dépasser cet isolement de classe faisait partie de cette mouvance. À l'époque, il y avait entre les classes un abîme incommensurable, entièrement naturalisé, héritier d'une tradition esclavagiste coloniale probablement plus solide que dans d'autres pays d'Amérique latine et que la dictature ne faisait que renforcer. C'était l'une des expériences devenues intolérables pour ma génération. On voulait la dépasser non seulement dans le sens républicain des droits civils, mais dans le sens micropolitique de la structure de nos propres subjectivités, de la dynamique du désir. Cette pathologie historique a commencé à se défaire avec Lula, mais ce processus demandera encore beaucoup

de temps et de travail pour permettre un déplacement consistant. Mais à côté de cette caractéristique du Brésil, il y en a d'autres moins tristes qui relèvent aussi des traditions culturelles avec lesquelles le pays s'est créé. A ses origines, le pays a été peuplé par des arabes et des juifs qui fuyaient l'inquisition ; par des africains amenés en esclavage de différentes parties du continent ; et puis par les 1000 peuples différents qui vivaient ici avant la colonisation, homogénéisés par les colonisateurs Européens sous le nom d'« indien », dont la plupart a été littéralement détruite (un génocide qui se poursuit encore aujourd'hui). De façons diverses, ces cultures étaient porteuses d'un mode de production de la pensée et de la culture où le corps était essentiel. La connaissance du vivant était première et c'est à partir d'elle que se dessinaient et se redessinaient les modes d'existence.

JL Quand tu dis connaissance, tu entends par là la connaissance de soi, les connaissances a priori subjectives qui résistent à une codification ?

SR J'entends cette capacité de tous nos organes de sens, au-delà de la perception des formes, compositions, couleurs, etc. Cette capacité qu'a notre corps d'être affecté par le corps vivant du monde et de participer à ce combat entre différents types de forces vitales, ces différents degrés de volonté de puissance dans l'orientation de l'existence, investis par les forces les plus actives aux plus réactionnaires. Cette capacité a été refoulée par la civilisation moderne inventée par l'Europe occidentale, catholique, apostolique, romaine et imposée aux autres cultures par la colonisation. Une violence traumatique dont un des effets est une tendance à s'identifier avec l'agresseur comme idéal du moi. Mais à côté des effets pathologiques de la destruction de ces cultures, nous sommes porteurs de la mémoire de ce type de connaissance qui peut toujours s'actualiser, produisant des réinventions du monde.

Le mouvement de la contre-culture au Brésil tient sa singularité précisément du fait d'avoir été l'une des irruptions collectives de cette capacité. Ce retour du refoulé nous approchait des cultures africaines et indiennes, mais la façon dont on les investissait variait beaucoup. Pour le vecteur du mouvement dans lequel j'étais impliquée, la question n'était pas celle de redevenir indien, africain ou européen médiéval, mais plutôt de chercher à actualiser cette connaissance du corps dans notre production de pensée et de culture, dans les conditions d'existence de la contemporanéité locale et globale. On peut situer le mouvement tropicaliste dans ce contexte. Pour cette partie du mouvement, ce n'était pas une question de reprendre les formes de ces cultures, mais de chercher des expériences qui nous aideraient à activer leur principe de production de la culture dans l'orientation de la vie actuelle. Rien à voir avec les hippies, une autre tendance de la contre-culture, qui idéalisait ces autres formes de vie pour les réifier comme porteuses d'une supposée vérité identitaire perdue.

L'activisme micropolitique contre-culturel au Brésil a subi de la part du gouvernement militaire autant de violence que l'activisme macropolitique, mais ce fait a été évacué de la mémoire des brésiliens : la contre-culture n'a jamais été perçue comme un mouvement de résistance à la dictature. Pour te donner un exemple de cette violence que j'ai subie moi-même, en 1970, le gouvernement militaire a choisi un groupe de jeunes impliqués dans la contre-culture pour les prendre comme cible d'un récit fictif véhiculé par les médias. Le but était de rendre ce mode de vie inoffensif par une stratégie d'humiliation publique. Moi et cinq autres amis avons eu « l'honneur » d'être transformés en personnages de ce récit. On nous a gardé en prison politique pendant deux mois, durant lesquels nous avons été présentés dans toute la presse et la télévision comme dévergondés, immoraux, putes, drogués, trafiquants, etc. J'avais 20 ans et ça m'a complètement fragilisée ; c'est dans cet état que je suis partie en exil à Paris. Il y avait 30000 exilés brésiliens et parmi eux des philosophes que je connaissais. Dès mon arrivée, ils m'ont fait rencontrer Clastres, à ce moment en pleine construction de la logique immanente qu'il a introduit dans l'anthropologie, moment aussi de son dialogue avec Guattari et Deleuze qu'il m'a fait connaître. À la même époque, j'ai connu Lygia. Dans ces différentes oeuvres et, plus largement, dans l'atmosphère de l'après-68, j'ai trouvé une résonance à ce que j'essayais d'élaborer au Brésil, et ça m'a donné

* Suely Rolnik est psychanalyste, critique d'art et commissaire d'exposition. Elle enseigne à la Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

de la force pour reprendre ma vitalité et son investissement dans la recherche existentielle et théorique de la puissance politique du désir.

JL Tu viens du Brésil et moi des États-Unis, où nous avons aussi une culture complexe, fondée sur le génocide et l'oppression de peuples indigènes, un historique honteux d'esclavage des Africains et une confusion de migrations variées. J'aime beaucoup cette possibilité que tu évoques, que ceux qui ont été éduqués dans un spectre de culture européen (qui intègre une responsabilité du colonialisme) ont aussi une culture corporelle/mystique qu'il sera possible de réactiver, de réinventer ou simplement de reconnaître. Il ne s'agit justement pas de nous séparer en tant qu'Européens du reste de la population humaine en jouant la carte de l'appropriation et du fétichisme par rapport aux autres cultures qui ont peut-être gardé leurs relations quotidiennes, presque banales, à ce qui concerne le transcendantal. Je ne fais pas référence à la religion ni à la mythologie, mais plutôt à une possible croyance à l'imaginaire du corps non maîtrisé par le logos.

SR Je suis entièrement d'accord avec toi : ça fait partie de mon travail de combattre l'idée d'une supposée identité originale et, en même temps, de mobiliser par tous les moyens possibles l'actualisation de cette autre politique de production de la subjectivité et de la culture dans notre contemporanéité. C'est d'ailleurs une des questions centrales du livre qu'on a fait avec Guattari juste après mon retour au Brésil au début des années 80. On peut y trouver beaucoup de débats enflammés à ce sujet, à cause du malaise que la critique de la notion d'« identité culturelle » provoquait chez certains brésiliens, qui interprétaient cette critique de la perspective d'une dialectique colonisateur/colonisé comme un déni d'une supposée « identité brésilienne », alors qu'il s'agissait justement de se déplacer de la logique identitaire pour envisager les processus de singularisation.

JL Est-ce que ta rencontre avec Lygia était pour toi une façon de reconnaître tes propres besoins à travers son travail ?

SR Je ne l'ai jamais formulé de cette façon, mais c'est exactement ça. Non seulement avec la Lygia artiste qui a poursuivi sa recherche de la façon la plus radicale à travers son œuvre jusqu'à la fin de ses jours, mais aussi avec la Lygia femme, qui était aussi courageuse par rapport à son désir. Chez elle, la force de l'éthique de son désir était plus puissante que la force de soumission à la morale dominante. Elle était issue de l'élite économique et politique de Minas Gerais, son grand père avait été sénateur et elle a épousé un entrepreneur du bâtiment de Rio. Et c'est dans cette ambiance-là du Rio des années 50 qu'elle a eu le courage de soutenir son désir, ce qui n'était pas du tout évident. L'identification avec elle a favorisé l'affirmation de mon propre désir. Lorsqu'elle a eu son troisième enfant, à 27 ans, elle a eu une crise qui l'a amenée à divorcer, à quitter cet univers et à se dédier à la création artistique ; ça a été un choix irréversible. Elle a poursuivi sa recherche malgré le manque de compréhension vis-à-vis de ses propositions impliquant le corps qu'elle a développées pendant les 26 dernières années de sa vie, la reconnaissance de son œuvre étant restée à sa production de peinture et de sculpture du début de sa trajectoire.

JL Qui portait ces jugements ?

SR Que je sache, mis à part Mario Pedrosa et Frederico Moraes, tous les historiens et critiques d'art du Brésil disqualifiaient ce tournant de son œuvre. Dans le meilleur des cas, ils s'identifiaient (et ceux de ma génération s'identifient toujours) a-critiquement à la pensée européenne et nord-américaine des années 60 et 70. Leur référence majeure est, encore aujourd'hui, la revue *October* et des artistes comme Richard Serra, Robert Smithson, les minimalistes, etc ; pour eux il n'y aurait rien eu de significatif depuis dans la production artistique et théorique mondiale.

JL C'est vrai que les œuvres de Richard Serra et de Robert Smithson sont très grandes !

SR Oui, en effet. Je les appréciais et les apprécie toujours, mais il y a tout ce qui a été produit depuis, notamment à partir de la nouvelle situation de l'art avec l'installation du capitalisme financier, dit « culturel », dans les années 80. Tout ça est encore ignoré aujourd'hui dans la pensée de l'art au Brésil, alors tu peux imaginer comment les expérimentations de Lygia étaient reçues à cette époque-là. On considérait qu'elle était devenue une espèce de baba-cool, avec le regret d'avoir perdu « notre artiste internationale »... N'oublions pas que ces historiens et critiques étaient des hommes et assez machistes.

Mais revenons à ce qu'a été pour moi la rencontre avec le Paris de ces années-là. En découvrant l'ambiance de l'après-68 et les œuvres artistiques, philosophiques et anthropologiques que j'ai mentionnées, j'ai trouvé un terrain qui me donnait la possibilité de me remettre à vivre, à penser, à exister, à agir, protégée des effets toxiques de la mémoire du trauma que j'avais vécu au Brésil. Exister en français me permettait de lancer cette mémoire dans l'oubli, étant donné qu'elle était associée à la langue brésilienne ; d'ailleurs, pendant presque toutes les années 70, je ne pouvais pas écouter cette langue sans me noyer dans l'angoisse. Au tout début de mon séjour, j'ai même fait une tentative de suicide et ce que je ressentais c'était que vivre était la même chose que mourir ; la volonté de puissance était réduite à presque zéro... Pour cette raison, je suis devenue immédiatement française, je parlais français pratiquement sans accent, c'était comme une espèce de prothèse qui m'a sauvée, permettant une réactivation de cette puissance. Tu me demandais quelque chose à ce propos tout à l'heure...

JL Je te demandais si tu avais reconnu ton propre désir à travers le travail de Lygia.

SR Oui c'est ça, j'ai pu le reconnaître et y croire. Ça m'a réconcilié avec mon désir. Ce n'était pas facile de faire face au conflit qu'il y avait à ce moment-là entre le militantisme pur et dur et la contre-culture. Moi j'étais entre les deux, puisqu'en même temps que je vivais à fond la contre-culture, j'étais étudiante en sociologie à l'Université de São Paulo, le centre nerveux de la formation marxiste au Brésil à l'époque. Aussi bien les militants que la droite et l'État militaire nous accusaient d'être des hédonistes irresponsables. C'est vrai qu'il y avait du plaisir narcissique dans la contre-culture, mais du côté hippie alors que je faisais partie de ceux pour qui il s'agissait plutôt de promouvoir la décolonisation du désir dans nos existences individuelles et collectives, un défi incontournable, à la fois éthique, esthétique et politique, qui nous posait une question de vie ou de mort.

JL Je me souviens, lors d'une conversation avec Valie Export, qu'elle a dit, à propos de son travail de la même époque, qu'il s'agissait absolument de faire une nouvelle esthétique le plus vite possible, que c'était une question de vie ou de mort. Elle a dit ça très sobrement.

SR Oui, on a pris des risques terribles, par exemple la quantité d'acides qu'on a avalée pour éprouver d'autres capacités cognitives de nos corps et les sortir de leur refoulement. J'aurais pu devenir folle comme le sont devenu beaucoup des gens de ma génération, quelques-uns irréversiblement. On touchait aux limites tout le temps. Et puis cette histoire de baiser avec tout le monde pour se débarrasser de la sexualité bourgeoise, c'était d'une violence inouïe, parce que la plupart du temps il n'y avait aucune attirance vis-à-vis des gens avec qui on baisait. Mais faire exploser cette structure dans le cœur même du désir c'était, je le répète, une question de vie ou de mort.

JL C'est très intéressant pour moi qui appartiens à la génération suivante, rendue à nouveau « sage » par le SIDA entre autres, d'entendre que cette « révolution sexuelle » n'était pas de l'ordre de la jouissance totale et perpétuelle, ni de la douceur de l'éden ou d'une sorte de dionysiaque pasteurisé, mais que c'était un travail important, difficile et parfois douloureux. Il me semble que c'était presque comme un projet de recherche artistique hors de tout cadrage formel.

SR Oui c'est ça, un projet collectif d'une grande force et qui produi-

sait une vraie joie dans le sens spinoziste ; ce qui n'a rien à voir avec le bonheur du moi qui jouit de la consommation de l'autre comme miroir pour la reconnaissance de soi. C'était la joie du corps qui se soutient en tant que vivant, radicalement, même au risque d'une destruction totale ; et, en effet, cette joie pouvait s'accompagner de beaucoup d'angoisse et de malheur du moi. Dans ce sens, je suis d'accord quand tu l'associes à « une recherche artistique hors de tout cadrage formel », puisque j'entends par recherche artistique le travail de rendre sensible la connaissance du monde par les affects de ses forces dans notre corps vivant. Ça peut s'actualiser dans la création d'une oeuvre d'art, mais aussi bien dans celle d'une autre forme d'existence.

JL Par rapport à ça, les workshops de Lygia qui mettaient au travail tous les moyens du corps de transmettre et de recevoir ses informations gagnent un autre aspect. Moi-même, je donne des workshops régulièrement, dans les écoles de danse ou d'art, ou bien d'autres lieux où il n'y a pas une communauté d'adeptes. Le touché apparaît comme une manière importante parmi d'autres de rentrer en contact avec un autre, avec soi ou avec une recherche plus abstraite. Je pensais reconnaître le travail de Lygia à travers ce contexte, mais maintenant, je commence peut-être à percevoir son vrai contexte. Qu'en fait l'important n'était pas le choc de se toucher ou de se rendre compte de l'autre, y compris peut-être sa sexualité, mais qu'il s'agissait plutôt d'accueillir un « quelque chose » du soi volontairement dépourvu de ses repères et de l'entourer autrement. Si l'orgie sans bords était toujours possiblement présente dans cette boule particulière de l'historique humain, le travail de Lygia, dans ses workshops ainsi que « la structuration de soi », était peut-être pour inventer de nouveaux critères pour l'ancrage de l'être. Dans ce contexte, il me semble que le travail était plus sérieux, plus magique-concret et plus nécessaire que je ne pouvais l'imaginer.

SR Oui, la recherche était vouée à convoquer ce « quelque chose » qui est la connaissance par affect et à affirmer la puissance de création et de différenciation pour donner corps à cette « chose ». Ça passait en effet par perdre ses repères, ce qui ne peut se faire que dans un territoire collectif et de partage de ce désir. J'ai trouvé dans le travail de Lygia une action radicale et vigoureuse dans cette direction. Mais ce n'était pas une rigueur simplement formelle. La forme des dispositifs aussi bien que des objets que Lygia créait pour les actions qu'ils impliquaient est absolument fondamentale ; néanmoins dans ce cas-là la rigueur n'est pas intérieure à la forme, elle est plutôt dans la puissance qu'elle porte de rendre sensible l'expérience de cette appréhension du corps, qui n'est possible qu'à travers une action.

Ce qui différencie le travail de Lygia de la recherche de ses contemporains et de tous les travaux dits sensoriels, c'est qu'elle ne se satisfaisait pas d'abandonner l'empire de l'oeil à la faveur de l'exploration du toucher ou de l'ouïe par exemple. Elle activait, dans chacun de nos organes de sens, cette autre capacité d'appréhension du monde, qui est en-deçà et au-delà de la perception. Je dis en-deçà parce que cette connaissance de l'affect est première par rapport à la connaissance perceptive et par rapport aux représentations qu'on associe avec ce qu'on perçoit, pour lui attribuer du sens. C'est notre point d'interrogation permanent, source de notre inquiétude, qui nous oblige à mener le travail de la pensée, quel que soit son langage (plastique, musical, littéraire, philosophique, existentiel, etc), pour injecter ce « quelque chose » dans les formes actuelles de l'existence et ses cartographies de sens.

Depuis son *shift* en 1963, le travail de Lygia a raffiné de plus en plus cette recherche. À l'époque, comme je t'ai dit tout à l'heure, Lygia était très isolée. À l'exception du dialogue qu'elle a eu à Paris avec Jean Clay ou Julien Blaine entre 1968 et 1971, dans le cadre de la revue *Robho*, aucun critique ou historien d'art n'écrivait sur son travail. Vers 1977, Lygia m'a demandé de consacrer ma thèse à Paris VII à la « structuration du self » qu'elle commençait à développer depuis son retour au Brésil l'année d'avant, et de participer à l'élaboration d'un texte qu'elle préparait sur cette proposition pour un livre au Brésil. Avec ces écrits, le champ de dialogue qu'il y avait entre ses recherches et mes inquiétudes a pris plus de consistance. À ce moment-là, mon travail était déjà

nourri par la philosophie deleuzo-guattarienne et par mon expérience clinique avec la psychanalyse dans son versant psychothérapie institutionnelle et puis schizoanalytique. Elle envisageait là une possibilité de dire théoriquement ce que son travail disait artistiquement. En 1973 je lui avais présenté l'*Anti-Oedipe* qu'elle a lu avec beaucoup d'intérêt. Elle en fait mention dans une de ses lettres à Helio Oiticica.

JL Elle pensait qu'il y avait là une traduction possible ?

SR Je ne dirais pas une possibilité de traduction ou de critique dans un sens traditionnel, mais plutôt celle de mettre en mots conceptuels ce « quelque chose » qu'elle mettait en forme dans ses propositions artistiques. Je conçois que l'enjeu du travail de la critique n'est pas d'écrire « sur », mais plutôt d'inventer une danse « pour » la musique de ce « quelque chose » que critique et artiste partagent mais que chacun écoute et performe à sa manière. Dans cette danse, chacun des partenaires trouve dans les pas singuliers que l'autre invente pour cette musique une possibilité de mieux préciser la singularité de ses propres pas. Bref, j'avais besoin de danser cette musique et je rencontrais dans l'oeuvre de Lygia un excellent partenaire.

JL Est-ce que tu crois que ça l'a influencée ? Je pense au film *Memória do corpo*, qui a été pour moi le début de mon intérêt pour Lygia et qui m'a permis de commencer à la comprendre, à ma manière. J'y ai aussi reconnu quelque chose qui m'était nécessaire au niveau du jeu, dans ce langage ultra-psychanalytique qu'elle emploie à la fin du film quand elle parle par exemple du désir du vagin qui veut pousser et tout ce tralala de l'interprétation. Il m'a semblé totalement joué, une expérimentation de langage inadaptée. Est-ce qu'elle avait déjà ce langage ou penses-tu que votre rencontre l'a informée en ce sens ?

SR Non, ça n'a rien à voir avec notre rencontre. Lygia a fait des analyses pendant toute sa vie, alors que, de mon côté, j'en étais très déçue à cause d'un épisode qui a eu lieu à ma sortie de prison. À cette occasion, un cousin de mon père, alors président de la session de l'Association Internationale de la Psychanalyse à São Paulo, voulait qu'il m'interne en hôpital psychiatrique. Mon père a refusé, considérant que j'étais fragilisée précisément à cause de l'enfermement en prison et par l'exclusion sociale que je subissais à la suite de cette campagne politique perverse des médias déguisée en leçon de morale. Il pensait que l'hôpital psychiatrique ne ferait que renforcer cette situation pathogène. Donc c'est plutôt le contraire, c'est Lygia qui m'a relancée dans la psychanalyse en me disant : « Tu as 20 ans et tu ne dois pas faire comme moi qui ai attendu mes 27 ans pour commencer mon analyse ; tu dois commencer immédiatement ». J'ai suivi son conseil et mon premier analyste a été Guattari.

JL Mais tu es un trésor national !

SR Le moi n'est jamais un trésor et un trésor n'est jamais national ; s'il y a un trésor dans le sens vital, il est plutôt relationnel...

JL Un trésor relationnel !

SR Un trésor réseautage... À propos de ce langage psychanalytique que Lygia employait parfois, ça a toujours produit un malaise chez moi. J'avais l'impression d'un appauvrissement, alors que quand elle le disait à sa manière, en inventant toujours des images inouïes, c'était bien plus précis. J'avais même pensé qu'elle utilisait le discours psychanalytique pour se défendre de sa paranoïa vis-à-vis du pouvoir que ce discours avait à l'époque, ainsi que le discours universitaire. Tous deux avaient des effets inhibiteurs sur d'autres formes de discours, à cause de cette hiérarchie imaginaire des savoirs. Ça me fait repenser à ce que Fédida m'a dit lorsque je lui ai posé cette question, lors de son entretien pour l'*Archive pour une oeuvre événement*. Il a répondu que c'est un faux problème de s'interroger sur la raison qu'il aurait eue Lygia d'utiliser ce type de discours et de se demander si c'était une stratégie défensive, même s'il y aurait quelque chose de cet

ordre dans son choix. Il a dit : « La parole c'est d'abord une sécrétion, comme la bave... bave anthropophagique... Dans le langage de Lygia Clark, ce qui compte c'est qu'au moment où une parole autochtone vient dans la langue, il faut que cette parole s'habille, prenne un vêtement, alors que dessous, le mot était fou... »¹. En effet, en ce qui concerne la parole, ce qui importe c'est la bave et sa performance par les mots, à contre-poil des mots qui ne disent pas l'état du monde dans le corps vivant, mais qui au contraire réduisent ses turbulences au silence. Qu'on le fasse en mêlant dans nos procédés une part de névrose, ce n'est pas l'essentiel, dès que ça n'annule pas complètement la vitalité de la parole. Les mots qu'on choisit pour le dire ne peuvent être que ceux des répertoires dont on dispose, et peu importe lesquels. Lygia choisissait un masque de langage psychanalytique pour le dire, comme elle a pu utiliser d'autres répertoires tels que le langage mythologique.

JL J'imagine que c'est compliqué. Bien sûr, je projette, mais c'est chargé, cette question de validation en s'appuyant sur un vocabulaire et un usage qui bénéficient d'une reconnaissance ou bien de s'aligner à une pratique officielle mais, quand même, également obscure... Soyons claires, l'analyse est aussi un jeu, une invention...

SR Mais oui, c'est cette invention qui compte, en fait. Un des aspects les plus dérangeants de la psychanalyse est précisément d'avoir introduit une théorie et une pratique de la pensée comme invention. C'est une initiation à se mettre à l'écoute de la sensation et à mettre en mots ce que le corps annonce, ce qui n'est pas de l'ordre de l'explication, ni de la réflexion et encore moins de la révélation, mais de la création. Un investissement des mots dans leur capacité d'être porteurs de cette expérience qui n'existe pas en dehors de son actualisation. Ce que je désigne comme « expérience esthétique », c'est exactement cette capacité cognitive du corps et l'invention des mots pour la rendre sensible est du même ordre que la création artistique. Quand cet événement à la fois esthétique et analytique a lieu, il bouscule un champ de représentation donné. L'analyse déplace donc l'usage habituel des mots réduit à ce champ, pour en faire un moyen d'actualisation de l'expérience du vivant. C'est là que se situe la radicalité politique du geste freudien, qui a introduit dans la culture moderne occidentale un dispositif de résistance au refoulement du corps dans la pensée.

JL Je comprends cette scène à la fin du film comme une manière de boucler l'expérience, de fermer les bords de l'intimité physique, de faire un jeu des mots ou une espèce de théâtre, un théâtre psychanalytique, avec la personne qui a reçu le soin comme collègue de scène. Plutôt que d'expliquer ou démystifier la séance, j'ai l'impression qu'il s'agit de cloîtrer cette expérience, de lui donner l'espace pour s'épancher en tranquillité, hors de la parole.

SR J'aime beaucoup ton idée qu'il s'agirait là d'une espèce de rituel pour démarquer le passage à une autre sphère de l'expérience, de manière que l'expérience analytique puisse garder sa silencieuse densité et s'étendre dans d'autres espaces, d'autres temps, et par d'autres moyens que la parole.

JL Avec les *Soins Aesthétiques (I Heart Lygia Clark)*, on ouvre toujours un moment de parole à la fin de la séance. Il est très différent de celui dans le travail de Lygia. C'est un moment de parole, mais on ne dit rien. On apporte du thé, on range la salle et on ouvre la possibilité de parler avec quelques phrases banales. C'est là pour annoncer la fin de ce quelque chose/spectacle, pour en finir pour qu'il puisse résonner hors de la relation sociale ou du contrat spectacle. La parole que les personnes prennent est toujours intéressante ; se sont les premiers retours de spectacle que je trouve vraiment passionnants, même si la personne ne dit rien ! Mais je pense que les sujets exprimés par

ces paroles ne sont pas le comble de l'expérience, plutôt une gentille imposture, ou peut-être simplement un sas.

SR Mais il y a là toujours le risque de produire une parole qui neutralise l'expérience pour apaiser la peur des effets dérangeants qu'elle aurait pu éventuellement produire.

JL C'est un problème que j'ai eu aussi à titre personnel, en faisant des spectacles de danse qui éveillaient beaucoup de désir chez certains producteurs d'avoir des discussions après la représentation, surtout dans les pays germaniques. Ils jouissent du discours. C'est un peu aussi le cas en France. J'ai été attirée et stimulée par ça quand je suis arrivée de NY. Ça donne l'impression de produire quelque chose ! Mais plus tard je me suis dit que, voilà, il y a le processus, puis l'acte du spectacle (j'utilise le mot spectacle pour éviter le mot « performance ». J'aurais pu dire la danse simplement...), qui produisent un quelque chose, qui lancent ou nourrissent une dialectique avec leurs propres moyens. Et après, distinct des moyens/processus choisis, arrive ce fameux discours. L'erreur est de croire que ce discours est celui qui a produit le spectacle, que la danse est une fonction du discours. C'est faux, en tout cas pour moi. Le spectacle se produit lui-même à travers les exigences d'un processus spécifique. Le discours, qui est lui-même un autre spectacle, en est un produit tertiaire. Dans le cas du travail avec les *Objet Relationnels*, je trouve que le langage que Lygia emploie, même avec son autorité scientifique, reste très approximatif, comme si elle parlait autour de l'assiette. Et quand même, il me semble nécessaire, ce temps de parole.

SR Oui, je suis d'accord avec toi. Mais, pour revenir à ta première question de ce qui m'a fait reprendre le travail avec l'oeuvre de Lygia, je te dirais que j'ai eu besoin de danser avec son oeuvre à plusieurs reprises. C'est à un de ces moments, en 1997, que j'ai commencé cette folie de bâtir ses archives. Je suis allée à la Documenta X, invitée par Catherine David pour donner deux conférences dont une sur Lygia. Et là je me suis fait complètement attraper par l'art, ça a été encore un *shift* dans ma vie. Il y avait là une petite salle consacrée à Lygia, pour laquelle Catherine avait choisi une de ses propositions corporelles, qu'on montrait pour la première fois dans le cadre d'une expo. L'année suivante il y a eu aussi cette grande exposition rétrospective de Lygia à la fondation Tapiès, organisée par Manuel Borja-Villel et Nuria Enguita. C'était la première fois que tout ce versant de son oeuvre était présenté comme en étant une partie essentielle. Ils ont fait un travail rigoureux qui offrait une vision d'ensemble, mais ils n'avaient pas encore une lecture sur l'enjeu que ses propositions mettaient en oeuvre, ce qui me semble indispensable pour situer le coeur de la poétique pensante qui traverse la trajectoire artistique de Lygia dès son premier geste. C'est avec ces expositions que Lygia est devenue une grande star de l'art contemporain international, et son travail a commencé à circuler partout, notamment cette partie-là. Non par hasard, c'est aussi le moment où le marché de l'art a commencé à incorporer les conceptualismes et toutes les pratiques radicales des années 70 qui ne résultaient pas dans l'objet, surtout celles des pays anciennement colonisés. Le retour de Lygia et des pratiques artistiques contre-culturelles dans le circuit de l'art est arrivé au même moment, lorsque le néo-libéralisme, qu'on désigne avec raison comme « capitalisme culturel », pointait déjà à l'horizon en Amérique Latine. Voir la façon dont on montrait son travail m'inquiétait de plus en plus ; un exemple, c'est l'exposition *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1980s* au Queens Museum, qui était la découverte par les Américains que le conceptualisme n'avait pas été un phénomène exclusivement national. Il y avait une salle consacrée à Lygia où ils présentaient une de ses *Architectures Biologiques*, cette série des propositions pour des groupes qu'elle a développées entre 1968 et 1970. L'objet de la proposition qu'ils ont choisi était ce grand plastique transparent rectangulaire, avec des sacs de nylon ou de jute cousus à ses extrémités dans lesquels les gens devraient mettre leurs jambes et, à partir de là, improviser des mouvements en cherchant à envelopper les autres par le plastique. Cette consigne d'être actif dans l'invention d'une approche du corps de

¹ Cet entretien a été publié dans *Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle. Lygia Clark, de l'oeuvre à*

l'événement, Suely Rolnik et Corinne Diserens (édit). Musée de Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005.

l'autre avec une instabilité de la marche, en devant l'enrober avec ce plastique qui était en même temps manipulé collectivement, obligeait à avoir recours à des puissances cognitives inexplorées. Sans ça il n'y aurait que cet objet, certes rigoureusement conçu mais pour donner lieu à cette expérience, en dehors de laquelle il n'y aurait pas d'oeuvre. Et bien, ce qu'ils présentaient dans l'expo ce n'était que ce bout de plastique avec les sacs cousus et, en plus, posé sur un socle comme un « objet d'art ».

JL Oui, ça ne m'étonne pas. J'ai vu le travail de Lygia pour la première fois dans l'expo *Out of Action*. Il y avait les masques en coton mauve avec des petites poches au niveau des narines, pleines de lavande je crois, ou bien avec les yeux occultés d'une manière spéciale. Ils étaient sur un long socle-cercueil blanc ; very lonely, ambiance fin de fête embaumée. Personne, y compris moi, n'osait les aborder vraiment. Dans l'ambiance a-contextuelle de l'exposition, leur statut imposé d'Objet d'Art ne dégageait aucune allure, ils ne possédaient plus aucun pouvoir. Il y avait aussi quelques tableaux géométriques et quelques objets formels en papier, coupés pour faire trois dimensions. Je n'ai rien compris à ces œuvres et les ai trouvées hermétiques et ennuyeuses. J'ai été plus impressionnée par la photo de Lygia habillée en plein délire tailleur années 50, avec un chignon important. Puis, en 2000, j'ai vu *Memória do Corpo* à la fondation Generali à Vienne, et là j'ai compris quelque chose de son oeuvre et aussi de moi-même. Bien sûr, je ne me suis pas tout de suite dit que j'allais tripoter des gens, pas du tout, mais j'ai réalisé que j'avais une croyance voilée et profonde à propos du lieu de la réception d'un travail. J'aime beaucoup le langage et cet amour m'est fondamental, mais je réalisais que cette « réception » à laquelle je croyais ne dépend pas de la logique de la linguistique et que cette trame de sens indépendante et complémentaire était importante, nécessaire et possible. J'y ai reconnu quelque chose de très profond. Et puis, j'étais très en colère avec *Out of Action* !

SR Oui c'est plus que préoccupant, tout ça. À cette soirée au Queens Museum, j'ai pu voir à quel point la situation était grave et ça m'a déprimée. J'ai senti qu'il fallait inventer quelque chose pour faire face à ça, un dispositif pour activer la force de la poétique de Lygia de façon qu'elle puisse avoir des effets sur la pensée artistique contemporaine. Mais je me rends compte en parlant avec toi que mon malaise ce soir-là n'était pas uniquement du à Lygia. C'était aussi d'avoir constaté plus clairement ce qu'il se passait dans cette reprise par le système de l'art de la mémoire de la contre-culture, du conceptualisme etc. Ça m'a rendue malade.

JL Ça propose une certaine nostalgie. Peut-être que c'est une manière culturelle de maîtriser une tristesse. Je crois qu'il existe parmi nous un vrai regret qui est forcément lié à la perte de cette contre-culture, un regret d'avoir perdu le fil lancé... Cette nostalgie est un possible moyen de neutraliser la perte, une forme de fétichisme qui l'éternise. Peut-être que nous sommes juste un peu cons et préférons la version passé/objet mais je crois qu'il y a une vraie tristesse...

SR Au-delà de la tristesse ou de la connerie, la mémoire de ces pratiques est apparue dans la deuxième moitié des années 90. Les nouvelles générations commençaient à sentir le besoin de s'approprier cette mémoire, pas comme fétiche mais en tant qu'instrument pour mener leurs propres élaborations, leur propre pensée, leur propre invention vis-à-vis des questions contemporaines, leur propre résistance aux forces réactionnaires. Leurs questions étaient totalement différentes de celles des années 70, donnant lieu à des énoncés totalement différents. Ce qu'ils cherchent dans ce retour c'est de reprendre cette éthique de l'existence, non pas ce qui a été produit à partir de cette éthique dans d'autres temps et d'autres lieux. Or, le moment où la partie la plus puissante de cette génération commence à le chercher dans les pratiques artistiques de ces années-là, c'est aussi le moment où le *mainstream* de l'art et le marché, s'y intéressent, mais en les neutralisant, en en faisant des fétiches stériles. Je pense que leur connerie n'en est pas la cause, mais plutôt l'effet. La cause serait leur

manque de recours subjectifs aussi bien pour absorber la turbulence de l'état du monde dans le corps qui met leur répertoire en crise, que pour mener le travail de pensée que cette situation exigerait, une exigence qu'une vraie ouverture à ces pratiques artistiques ne ferait que renforcer. C'est donc d'abord l'angoisse qui vient de l'incapacité psychique de faire face à la vie comme puissance de différenciation ; des forces réactives prennent alors le relais pour réduire au silence cette dynamique vitale sous un amas de conneries.

C'est poussée par cette inquiétude que j'ai décidé de faire des entretiens avec beaucoup de gens, surtout de ma génération, mais aussi avec des jeunes qui veulent reprendre ce qui était à l'oeuvre dans les propositions de Lygia, et qui ne se réduisent pas à elles. Je voulais surtout parler avec des gens de cette génération au Brésil qui avaient vécu cette expérience d'une façon semblable à la mienne, avec une conscience du sens politique de ce que nous étions en train de faire, même si on n'arrivait pas encore à le dire à cette époque-là. Je voulais que ces entretiens convoquent la mémoire du corps de mon interlocuteur, spécialement les marques de la radicalité de cette expérience et que notre conversation puisse contribuer à ce qu'il la mette en mot et moi aussi, d'avancer dans la possibilité de la dire le plus précisément possible. Il s'agissait d'une espèce d'élaboration à deux voix. C'est aussi pour ça que j'ai choisi d'interviewer des gens comme Hubert Godard, qui vient de la danse et mène une recherche sur le corps depuis les années 60-70 et qui n'avait jamais entendu parler de Lygia. Je lui ai dit que je ne voulais pas qu'il parle de Lygia mais qu'il me raconte la façon dont le corps était pensé et pratiqué dans le milieu de la danse à Paris dans ces années-là. Curieusement, son entretien est un de ceux qui contribuent le plus à approcher l'oeuvre de Lygia. Un autre entretien merveilleux est celui de Férida que je n'ai malheureusement pas inclus dans le coffret parce que sa famille ne l'a pas permis. Un autre est celui de Tunga que je n'ai pas encore édité.²

JL Ce que j'apprécie beaucoup en t'écoutant, et l'important pour moi de ton projet, c'est de comprendre que l'acte de faire ces entretiens n'est pas pour amasser des tonnes d'archives validatrices, ni de se noyer dans les flots de souvenirs d'un moment doré. Même si tu n'apparais pas à l'écran, ta présence invisible nous accompagne de l'autre côté de l'écran, nous infecte d'implication. Ces paroles nous sont adressées, à titre personnel, elles nous impliquent dans une expérience, dans un travail toujours actuel. Ton rapport à ces documents refuse la nostalgie du passé comme objet, peut-être d'abord pour toi-même. Il est émouvant de comprendre que c'était une nécessité pour toi de faire ces rencontres, de produire un quelque chose qui aurait le pouvoir de détourner une situation qui t'était insupportable.

SR Telle était au moins mon intention.

² NdE : Pour des raisons financières, seuls 39 des 65 entretiens réalisés par Suely Rolnik ont été édités jusqu'à présent. Une

partie de l'entretien avec Tunga a été publiée dans le catalogue de l'expo du Musée de beaux-Arts de Nantes.

ARCHI- TECTURES DE LA DÉCOLO- NISATION

Marion von Osten

vendredi 6 juillet 2012

Colloque *Action ! Painting/Publishing !*

6-13 juillet 2012

Ouverture au public d'un espace de recherche et de ressources documentaires aux Laboratoires d'Aubervilliers

coordination et recherche :

Mihaela Gherghescu

Articles parus

Architectures of Decolonization par Marion von Osten, JDL de janv.-avril 2011
Entretien avec Bernard Schmid par M. von Osten et M. Gherghescu, JDL de mai-août 2011
Liberté Guidant, collage de Marion von Osten, JDL de sept.-déc. 2011
Todd Shepard in conversation with Marion von Osten et Mihaela Gherghescu,
 JDL de janv.-avril 2012

Dates passées

2 novembre 2011 : projection de *Maison Tropicale* (Manthia Diawara, 58', VOSTF, 2008) à l'Espace Khiasma suivie d'une rencontre avec Manthia Diawara et Marion von Osten.
 3 novembre 2011 : projection de *Douce France, la saga du mouvement beur* à l'Espace Khiasma, suivie d'une rencontre avec Marion von Osten et Mogniss H. Abdallah
 5 novembre 2011 : projection dans le cadre du parcours *Hospitalités* (TRAM) de *Rêves de ville* et *Carnet d'un arpenteur. Les Minguettes, juillet-août 2006*
 5 novembre 2011 : atelier interne en présence de Lotte Arndt, Catherine Blain, Teresa Castro, Yan Ciret, Catherine Facerias, Patricia Falguières, Mihaela Gherghescu, Fanny Gillet-Ouhenia, Olivier Hadouchi, Elizabeth Lebovici, Susanne Leeb, Olivier Marboeuf, Alain Messaoudi, Yves Mettler, Anne-Marie Morice, Nataša Petrešin-Bachelez, Zahia Rahmani, Bernard Schmid, Vanessa Theodoropoulou, Yan Tomaszewski et Cédric Vincent
 28 janvier 2012 : atelier à l'Espace Khiasma (les Lilas)
 27 avril 2012 : intervention de Marion von Osten à l'Espace Khiasma (les Lilas)

Projet réalisé en partenariat avec l'Espace Khiasma (les Lilas) et en collaboration avec l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales), Paris et le programme de recherche « Arts et mondialisation » de l'INHA (Institut national de l'Histoire de l'art), Paris

Ce projet se propose d'analyser comment la décolonisation a profondément affecté la structure épistémologique de la pensée ainsi que les pratiques artistiques, traçant la voie du postmodernisme. Cette thèse est examinée par le prisme de l'abondante presse culturelle et artistique ayant accompagné le processus de décolonisation et l'émergence d'une conscience tricontinentale. Marion von Osten travaille en collaboration étroite avec des chercheurs/euses de différentes universités et instituts, ainsi qu'avec des activistes et artistes d'Île-de-France. À l'issue de cette recherche, une exposition (« *Research Room* ») et une publication réuniront tous les axes de recherche abordés.

Marion Von Osten est artiste, auteure et curatrice. Ses objets de recherche concernent principalement la production culturelle dans les sociétés post-coloniales, les technologies de soi, et la régulation de la mobilité. Elle est membre fondateur de Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, et du Centre pour le savoir

et la culture post-coloniaux, à Berlin. Depuis 2006, elle enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. De 1999 à 2006 elle a été professeure-chercheuse à l'Institut de la Théorie de l'art et du design (ZHdK) à Zürich et de 1996 à 1998, curatrice à la Shedhalle de Zürich. Voir www.k3000.ch et www.transculturalmodernism.org.

This project aims at analysing how decolonization has deeply transformed the epistemological structure of thought and artistic practices, thus blazing the path toward postmodernism. This thesis is examined through the rich cultural and artistic press that blossomed with the decolonization process and the raise of a tricontinental consciousness. Marion von Osten is working in close collaboration with artists, activists and researchers at several universities and institutes in Paris region.

At the end of this research, an exhibition ("Research Room") and a publication will gather different materials and make the research visible.

Marion von Osten is an artist, writer and curator. Her main research interests deal with 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 to 2006 she was a Professor and researcher at the Institute for the Theory of Art and Design, ZHdK, Zürich and from 1996 to 1998, a curator at Shedhalle Zürich. See www.k3000.ch and www.transculturalmodernism.org.



Transition n°40. DR.

Transition : une revue à l'épreuve de la post-colonie

par Cédric Vincent*

Introduction, par Mihaela Gherghescu :

« En passant en revue l'abondante presse culturelle et artistique au plus fort du processus de décolonisation et l'émergence d'une conscience tricontinentale, on ne peut s'empêcher d'en reconnaître la diversité contradictoire, émaillée de ruptures, d'incohérences, d'engagements auto-assignés ou d'opinions plus ambiguës. Au premier plan des discours anticolonial et anti-impérialiste, la cartographie fraîchement revisitée des espaces et États-nations dans les années 1950 et 1960 fut révélée à travers un paysage éditorial complexe, traversé de trajectoires artistiques et intellectuelles exceptionnelles. Un groupe de recherche composé de Lotte Arndt, Teresa Castro, Fanny Gillet-Ouhenia, Mihaela Gherghescu, Olivier Hadouchi, Susanne Leeb, Alain Messaoudi et Cédric Vincent a été réuni à l'initiative de Marion von Osten à l'automne dernier, afin de documenter et travailler à la recherche en cours portant sur ces centres névralgiques hétérogènes et interconnectés où la presse magazine a joué un rôle pivot, presse dont ils questionnent la production dissonante, sous différentes perspectives culturelles. Ce sera l'occasion d'ouvrir un débat critique et ouvert : « Action ! Painting/Publishing ! », le 6 juillet 2012, suivi de l'ouverture aux Laboratoires d'Aubervilliers d'un espace de recherche présentant une collection de numéros de ces publications et magazines des années 1960 et 1970. »

En 2011, outre la publication d'un numéro spécial, une série de manifestations a célébré le cinquantième anniversaire de la revue *Transition*. L'occasion était de rappeler à quel point cette revue née à Kampala en 1961, désormais éditée par l'Université Harvard, avait pu redéfinir le paysage éditorial en Afrique malgré son histoire tortueuse. Dans une période de changements fondamentaux à travers le continent, *Transition* est rapidement devenue le point de ralliement et la boussole de certains intellectuels. De futurs géants de la littérature comme les lauréats du prix Nobel Nadine Gordimer et Wole Soyinka ont écrit pour elle, de même que Ngugi wa Thiongo, Chinua Achebe, James Baldwin, Julius Nyerere ou Ali Mazrui. Le futur président de la Tanzanie, Benjamin Mkapa était membre de la rédaction et contributeur dès le début. Sans oublier les pages de la rubrique « courrier » qui furent l'espace de débats idéologiques enflammés. Son dynamisme n'échappa pas au *New York Times* qui, en 1968, présenta *Transition* comme « the Africa's slickest, sprightliest, and occasionally sexiest magazine. A questing irreverence breathes out of the pages of every issue » (« le magazine le plus astucieux, le plus audacieux et parfois aussi le plus sexy d'Afrique. Chaque numéro transpire l'expérimentation et l'insolence »).

Rajat Neogy, écrivain et poète de descendance indienne, a vingt-deux ans lorsqu'il revient en Ouganda après cinq ans d'études à Londres et décida de fonder sa revue, *Transition* - « a journal of the arts, culture and society » (« une revue d'art, de culture et de société ») comme l'indique son sous-titre. La présence d'un grand nombre d'universitaires et d'intellectuels de qualité à Makerere - le centre universitaire d'Afrique de l'Est - et la vitalité économique du pays devaient transmettre leur élan à l'entreprise. L'objectif initial était de « discuss matters of African relevance in an African context » (« discuter de sujets portant sur l'Afrique dans un contexte africain »). Dans le bref manifeste publié dans le premier numéro, Neogy donne une visée régionale à la revue - selon ses propres mots, « to provide an intelligent and creative

* Cédric Vincent est anthropologue, postdoctorant au laboratoire Anthropologie de l'écriture (IIAC-EHESS), où il co-dirige le projet « Archive des festivals panafricains » soutenu par la Fondation de France.

backdrop to the East African scene » (« mettre en toile de fond de la scène d'Afrique de l'Est l'intelligence et la créativité »). Il annonçait aussi :

« This journal appears when East Africa is undergoing various and exciting changes. It is a time when idealism and action merge with various degrees of success. It is also a time for testing intellectual and other preconceptions and for thoughtful and creative contributions in all spheres. One of the questions this journal will address itself to is: "What is an East African culture?" » (« Cette revue est publiée au moment où l'Afrique de l'Est subit des changements vraiment intéressants à différents niveaux. C'est l'époque où l'idéalisme et l'action se rejoignent avec plus ou moins de succès. C'est aussi l'époque où l'on expérimente, entre autres, les préconceptions intellectuelles, et où la création et la pensée se retrouvent dans toutes les sphères. L'une des questions que cette revue se pose est : " Qu'est-ce que la culture d'Afrique de l'Est ? " »).¹

Le succès d'une autre revue africaine anglophone fut déterminant dans la naissance de *Transition : Black Orpheus* stimula une littérature moderne et des mouvements culturels au Nigeria, et plus largement en Afrique de l'Ouest, en fédérant autour d'elle des écrivains comme Christopher Okigbo, Wole Soyinka, Abiola Irele ou Ezekiel Mphahlele, lesquels joueront par la suite un rôle majeur dans le développement de *Transition*. Ce projet éditorial, sous-titré « A Journal of African and Afro-American Literature » (« Revue de littérature africaine et afro-américaine »), fut fondé par deux allemands expatriés, Ulli Beier et Janheinz Jahn, à Ibadan (Nigeria) en septembre 1957. Il s'inscrivait dans la ligne de la revue parisienne *Présence Africaine*. Son titre reprenait d'ailleurs celui de la fameuse préface de J.-P. Sartre à *Anthologie de la poésie nègre et malgache* (1948) de L.S. Senghor. Que le contributeur vedette du premier numéro de *Transition* fut Gerald Moore, l'un des animateurs réguliers de *Black Orpheus*, revendiquait explicitement la continuité entre les deux revues, identifiant de la sorte *Transition* à un *Black Orpheus* d'Afrique de l'Est.

L'orientation régionale a dominé les premiers numéros, mais la ligne éditoriale peinait à trouver sa cohérence. Une multitude de sujets et d'intérêts étaient présentés dans une telle diversité de styles - la littérature, l'économie intellectuelle, la religion missionnaire et la politique - que la revue courut un risque réel d'être étouffée moins par l'absence de réponse du lectorat qu'il essayait d'atteindre que par son éclectisme. Mais la revue a su trouver son ton et se défaire progressivement de l'attachement géographique. Seule la seconde caractéristique soulignée dans le manifeste de Neogy - « testing intellectual and other preconceptions » (« expérimenter les préconceptions intellectuelles, entre autres ») - est restée dans le cahier des charges de la revue. Les aides étrangères et ses implications, la littérature africaine, la responsabilité politique, les droits de l'homme, la liberté d'expression, la fédération d'Afrique de l'Est, l'éducation furent des thèmes fréquemment traités sous des formes diverses, du reportage journalistique à la fiction littéraire.

Par la force des choses, du fait que les commentateurs occidentaux sur les affaires africaines étaient davantage prêts à donner une expression aux idées et aux préoccupations du continent que les Africains, cette revue fut préservée d'être un simple média d'auto-réflexion et d'auto-contemplation de l'intellectuel africain. Plutôt, elle fut en mesure de fournir un forum de grande envergure, à contre-courant des débats sur les problèmes immédiats et les questions de base qui sont presque toujours confinés à une communication en circuit fermé entre les initiés et les partisans.

Il vaut la peine de souligner les numéros spéciaux. Le numéro 17 est dédié exclusivement au sujet de l'amour. Il présente une série de textes ethnographiques à travers le monde sur un thème alors peu abordé. Ainsi, l'article d'Ali Mazrui sur « Political Sex », et celui d'Okonkwo Bitek sur les manifestations de l'amour chez les Acholis étaient assez innovants. Le numéro 21 abordait les significations contemporaines de la violence : violence d'État, violence révolutionnaire, violence de la foule... *Transition* n'avait pas besoin de consacrer un numéro à la littérature tant elle prédominait dans toutes ses dimensions, autant par des fictions, de la poésie, des pièces de théâtre, que par une rigoureuse critique littéraire qui se développait dans ses pages. En conséquence, elle pouvait s'autoriser une accroche à la fois provocante et ironique en couverture du numéro 18 : « African literature: Who cares? » (« Littérature africaine : qui s'y intéresse ? »). Et comme souvent en Afrique anglophone, le rejet de la négritude, c'est-à-dire de la revendication d'une essence de l'identité noire, était une constante.

Le moins qu'on puisse dire c'est que *Transition* ne prônait pas une image glorieuse de l'Afrique. L'apartheid, la guerre du Biafra, le pouvoir autoritaire sont régulièrement traités dans ses pages. Un article provocateur de l'avocat anglais Ivor Jennings a donné le ton dès le premier numéro, dans lequel il se demandait : « Is a party system possible in Africa? » (« Un système

¹ « Culture in Transition », *Transition* n°1, 1961, p.2. Le texte n'est pas signé,

mais il n'est pas déliant de l'attribuer à Neogy.

des partis est-il possible en Afrique ? »). La réponse est dans la question, dirait-il. L'article de l'écrivain américain Paul Theroux, « Tarzan is an expatriate » (n°32), fit l'effet d'une bombe par une critique impitoyable des comportements racistes, parfois arrogants, parfois inconscients, de la communauté blanche en Afrique de l'Est. Celui d'Ali Mazrui, « Nkrumah : The Leninist Czar » (n°26), a aussi déclenché une tempête de critiques - notamment parce que la représentation de Mazrui sans doute est apparue dans les kiosques quelques semaines à peine après le coup d'État militaire qui avait renversé le président ghanéen et théoricien du panafricanisme, Kwame Nkrumah. Pendant plusieurs mois, des lettres furent envoyées à la rédaction, accusant Mazrui, de complaisance, d'ignorance, de trahison, de racisme et de néo-colonialisme, le reproche préféré des détracteurs de la revue. Aussi, loin de tordre le stéréotype de l'Afrique continent des guerres, des corruptions et des maladies, au contraire elle le conforta.

La conception graphique innovante du magazine contribua également à sa renommée. Depuis l'époque du design brut, de la mise en page et de la typographie hasardeuses, de la couverture blanche sur laquelle figurait un sceau calligraphique interchangeable, au milieu des années soixante, les couvertures ont fait place à des illustrations ou des dispositifs visant à se conformer avec les préoccupations de chaque numéro. La majorité fut conçue par l'anglais Michael Adams. L'utilisation de la photographie prend aussi toute sa place dans les pages. L'attaque de Paul Theroux contre les expatriés est accompagnée par des images de Blancs dans des positions compromettantes, légendées par des citations de l'article montrant toute l'ironie des situations. Des images horribles de la guerre du Biafra - organismes déchiquetés par les bombes, une tête coupée dans les mains d'un soldat nigérian - illustraient un entretien de Neogy avec Chinua Achebe. Puis, il y avait des illustrations et des comic-strips qui se moquaient de cibles encore mystérieuses, par le dessinateur italien Franco Giacomini, et Ralph Steadman, le caricaturiste anglais connu pour avoir illustré *Las Vegas Parano* (1972) (« Fear and Loathing in Las Vegas ») de Hunter Thompson.

En somme, *Transition* n'a jamais craint la controverse et a fréquemment joué la carte de la provocation avec des articles sur les politiques littéraires, le sexe, les stéréotypes, ou attaquant les régimes au pouvoir, ouvrant ses pages à des droits de réponse musclés. Neogy avait une idée précise de ce que devait être une revue culturelle. Il a écrit que les revues littéraires doivent constamment sonder les profondeurs où l'activité culturelle, étant un processus culturel, prend place et montre la véritable image du monde : mais sans créer son lectorat, la revue coulerait, ajoutait-il. Il n'imaginait sûrement pas qu'il allait pouvoir en éprouver les limites.

Milton Obote, le président ougandais fort de son aura de « père de l'indépendance », ne pouvait pas tolérer indéfiniment les fréquentes attaques de la revue contre sa politique, alors que son régime devenait plus autoritaire. En même temps, il fut révélé en 1967 que le Congrès pour la liberté de la culture, le sponsor de *Transition* et d'autres revues culturelles (*Partisan Review*, *Encounter*.), était financé (et piloté) secrètement par la CIA. Ce fut un argument puissant en Ouganda pour décider d'envoyer Neogy en prison. Au moment de la perquisition de ses bureaux et de l'incarcération de ses rédacteurs, *Transition* atteignait une diffusion respectable de 12000 exemplaires.

À sa sortie de prison en 1969, il déplaça sa revue au Ghana. Kofi Abrefa Busia, président du pays, était un proche. Mais son gouvernement fut renversé par un coup d'État en 1972. Dans la crainte d'une répétition de l'expérience ougandaise, il abandonna la direction au dramaturge et écrivain nigérian Wole Soyinka. Le nom de la revue, basée désormais à Londres, se changea en *Ch'indaba*², et fut ostensiblement dédié à l'idée de « Black revolution ». Des entretiens avec des personnalités noires américaines comme le leader Black Panther Eldridge Cleaver et le poète *beat* Ted Joans, l'héritage de penseurs caribéens comme Frantz Fanon et C.L.R. James, ou la couverture du sixième Congrès panafricain à Dar-es-Salam (Tanzanie) en 1974 marquèrent cette période.

Si la version de Neogy évoquait un cadre moderne et libéral africain, celle de Soyinka a donné du poids et du mordant à l'idée d'une diaspora noire. Mais *Ch'indaba* ne dura que sept numéros, faute de financement. En 1976, la publication s'arrête pour être réveillée en 1991 par un ancien étudiant de Soyinka, Henry Louis Gates, épaulé par Kwame Anthony Appiah. Maintenant, installée aux États-Unis, à l'Université de Harvard, elle n'est plus un organe des intellectuels en Afrique, et a perdu de sa verve en se rangeant dans le rang des revues universitaires dédiées à la diaspora.

Neogy a sans aucun doute fondé *Transition* au bon moment, pour accompagner l'émergence d'une scène culturelle de l'euphorie du début des années 1960 et des indépendances aux désenchantements des années 1970. Le plus marquant est de voir à quel point cette revue innovante et engagée, aux avant-postes des aléas des sociétés africaines contemporaines, dans son style à la fois imaginaire et rigoureux, imprima jusque dans son itinéraire les soubresauts d'une époque.

² Un mot valise inventé par Soyinka assemblant *cha* - en Swahili « se

lever » - et *indaba* - en Ndebele « une grande assemblée ».

HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH - Walking Theory

conception, coordination :

Ana Vujanović, Bojana Cvejić
et Marta Popivoda.

Articles parus

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

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

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

Re-hallucinating context Paris-Belgrade par TkH, JDL de sept.-déc. 2010

Épuiser le travail immatériel dans la performance, édition conjointe du Journal de TkH
et du JDL, éditée en serbe, français et anglais en octobre 2010

Diagrams of Paris, par Bojana Cvejić et Ana Vujanović, JDL de janv.-avril 2011

« *Performance and The Public* » : *an Introduction* par TkH, JDL de sept.-déc. 2011

Performance and The Public: Open Day #2, Film-Essay and Workshop, JDL de janv.-
avril 2012

Dates passées

13 et 27 février, 6 mars, 22 mai, 19 et 25 juin 2010 : ateliers (*Re-Hallucinating Contexts*)
21 mai, 16 et 23 juin 2010 : sessions d'écriture (*Public Editing*)

21 octobre 2010 : lancement du journal (*Public Editing*)

24-31 janvier 2011 : voyage d'échange à Belgrade (*Re-Hallucinating Contexts*)

14-20 février 2011 : voyage d'échange à Paris (*Re-Hallucinating Contexts*)

27 juin 2011 : présentation, Les Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

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

(*Performance and Public*)

8 octobre 2011 : présentation, Nov.ples festival de Novi Sad (*Performance and Public*)

7 janvier 2012 : journée d'étude #2 aux Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

26 janvier 2012 : journée d'étude #3 à Tanzfabrik, Berlin (*Performance and Public*)

5-11 avril 2012 : Atelier « Chorégraphie : les techniques performatives du soi et du groupe »
par C. De Smedt et S. Zacharias aux Laboratoires d'Aubervilliers (*Performance and Public*)

How To Do Things By Theory est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH – Walking Theory (Belgrade) pour faire émerger une réflexion critique, une dynamique d'auto-organisation et des modes alternatifs de production et de partage de savoir au sein de la scène des arts vivants en Île-de-France. Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et public autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange active et critique entre acteurs locaux et internationaux. En 2010, trois formats ont été initiés : *Re-Hallucinating Contexts*, *Public Editing* et *illegal_cinema*. Début 2011, le groupe constitué pour *Re-Hallucinating Contexts* à Aubervilliers et un groupe de Belgrade se sont rencontrés en France et en Serbie pour un échange sur les contextes artistiques locaux.

Les membres de TkH poursuivent à présent une recherche de 18 mois autour du rapport entre performance (ou pratiques culturelles) et espace public : *Performance et public*. Prenant appui sur la notion de chorégraphie sociale développée par Andrew Hewitt, elles étudient de quelle manière les pratiques chorégraphiques contemporaines affectent le comportement social, et inversement.

Plus d'informations sur www.howtodothingsbytheory.info

TkH – Walking Theory est un collectif de recherche artistique et théorique ainsi qu'une organisation indépendante (TkH Center For Performing Arts Theory And Practice, « Centre pour la théorie et la pratique des arts scéniques et performatifs ») basée à Belgrade depuis 2000. L'objectif principal de TkH est de renforcer, dans un contexte donné, les pratiques critiques et expérimentales liées aux arts scéniques et performatifs, ainsi que de les inscrire dans un contexte plus large, régional et international. Les activités de TkH consistent en une *praxis* théorique dans le champ des arts scéniques et performatifs contemporains, à travers 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. Voir <http://www.tkh-generator.net>

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

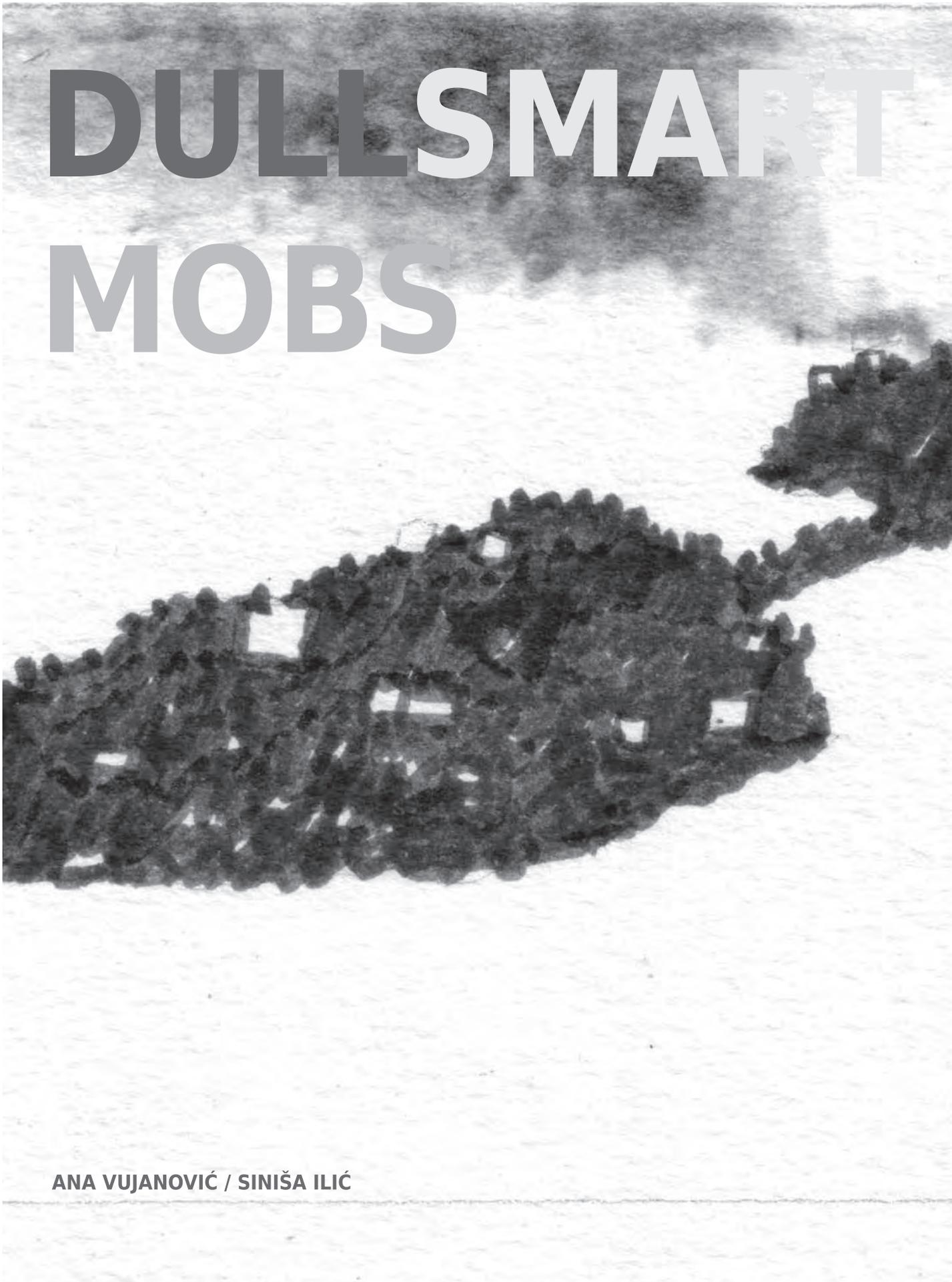
TkH now starts an eighteen-month research on the relation between performance (or cultural practices) and the public. Feeding on the notion of social choreography that Andrew Hewitt developed, they study how contemporary choreographic practices affect social behaviour, and vice versa.

More informations on www.howtodothingsbytheory.info

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

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

DULLSMART MOBS



ANA VUJANOVIĆ / SINIŠA ILIĆ

POLICEMEN HAVE JUST BEATEN UP A MORON. ...MORON'S SKIN IS THIN AND FRAGILE. IT HAS TORN AND OPENED UNDER THE BEATS, CEASING TO BE A FIRM BORDER BETWEEN HIS BODY AND THE WORLD. MORON'S FLESH IS SEEING THE LIGHT OF DAY.

GOOD MORNING. A NICE DAY, ISN'T IT? WONDERFUL WEATHER INDEED.

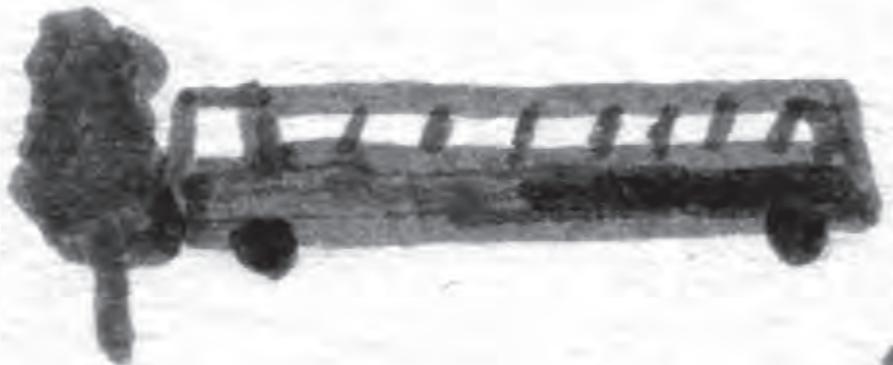
IT MUST HAVE BEEN A MISUNDERSTANDING HERE: THE POLICEMEN AND THE MORON HAVE QUITE DIFFERENT DEFINITIONS OF THE WORD "BEAT" (NOT TO MENTION THE WORD "MORON").

THEY OVERLAP AT THE POINT OF CIVIL DISOBEDIENCE.

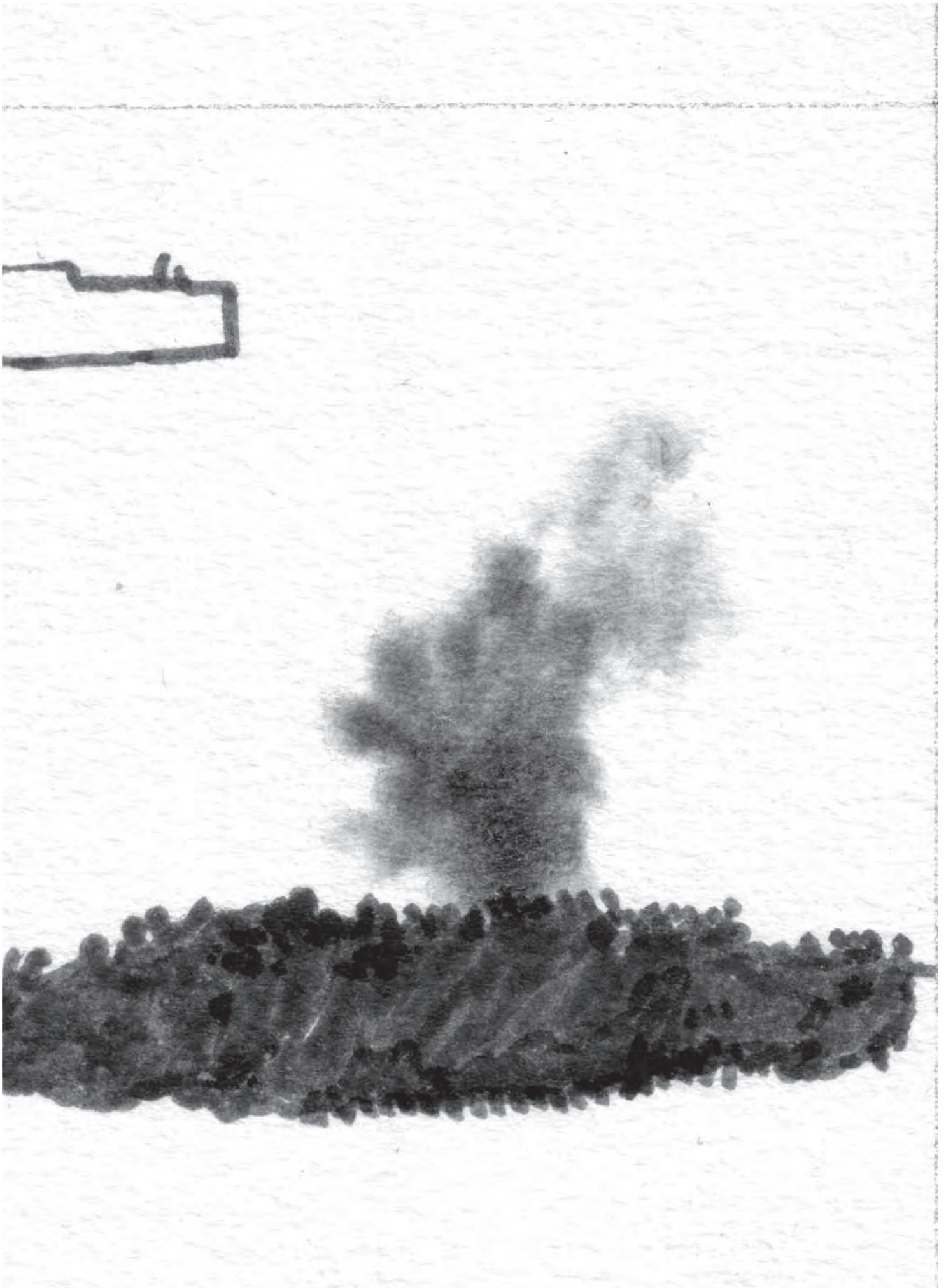
AND, IMMEDIATELY AFTER THE POLICEMEN HAD MADE THEIR BEAT CLEAN, THEY REALIZED THAT 99% OF US WERE MORONS. (I THINK THEY MISCOUNTED.) TENS... HUNDREDS... THOUSANDS... OF THE MORONS HAVE APPEARED, SWARMING AND OCCUPYING SLOWLY THE PUBLIC SPACE...

IT SEEMS NO ONE STAYS HOME TODAY. IT'S A VERY NICE DAY, I TOLD YOU.

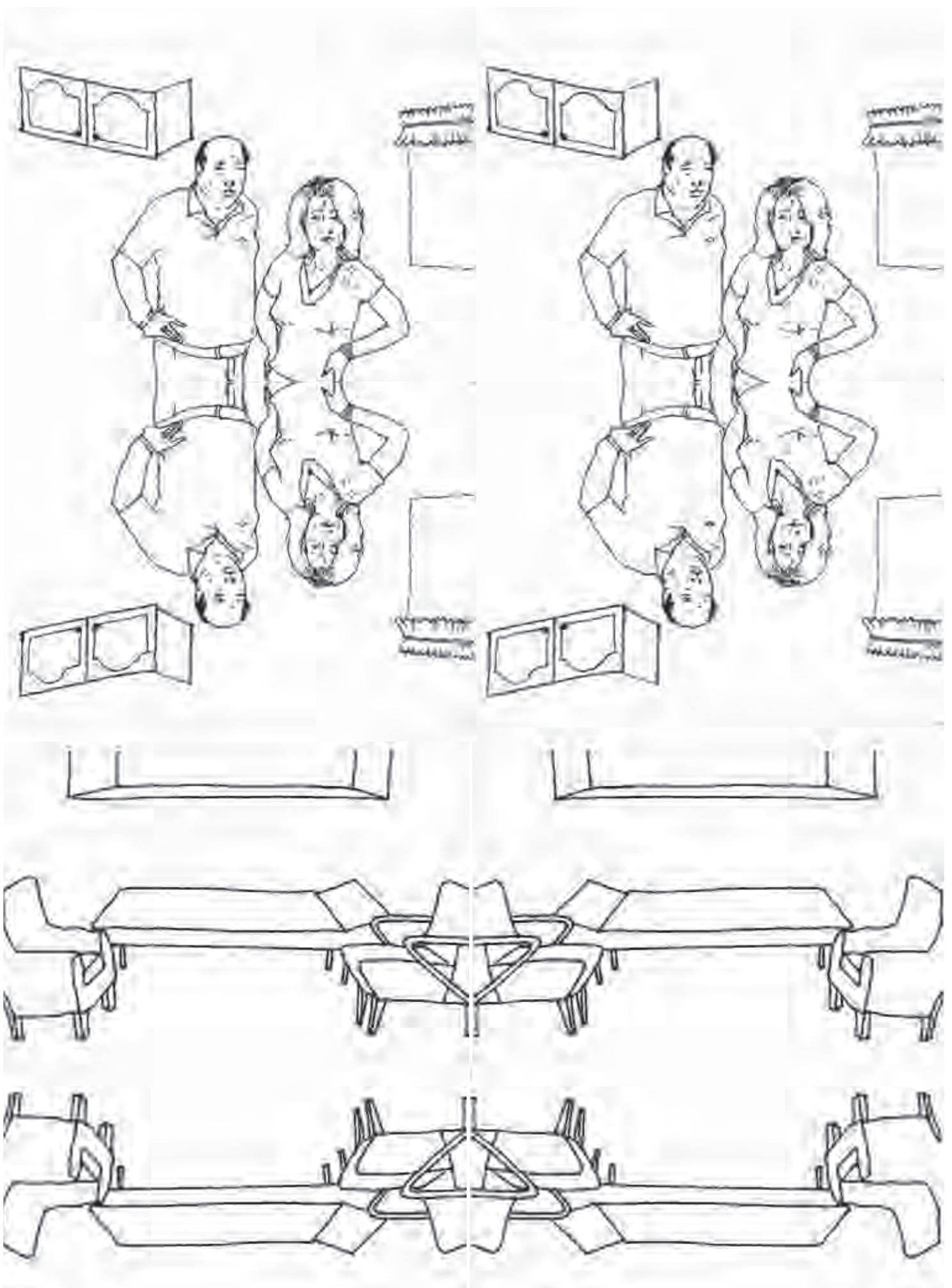
IT'S THE DAY WHEN THE MORONS OF THE MODERN WORLD NAMED "CITIZENS" INFER THAT THEY LIVE IN THE MOMENT "THAT JOINS IN A UNIQUE EPOCHAL KNOT THE FAILURE OF ALL COMMUNISMS WITH THE MISERY OF NEW INDIVIDUALISM".



**OMG! IT'S A GOOD PLOT FOR A BLOCKBUSTER.
FOR A STORY WE TELL OURSELVES ABOUT OURSELVES.
WE LIKE TO THINK ABOUT OUR MOMENT AS EPOCHAL. EVEN IF FAILURE AND MISERY IS THAT WHAT MAKES IT SO UNIQUE.**







IT'S BECOMING HOT. EVERYONE IS HOT. :) UMMM...
 THE BODIES ARE CLOSE TO EACH OTHER. IT'S A MASS. MESS. NO ONE IS AFRAID OF TOUCH.
 THE SOCIAL STRUCTURE IS COLLAPSING... THE COMMUNITY AS IT IS, IS DISSOLVING...

A BIRD AND A WORM ARE ARGUING SILENTLY IN THE BACK ROW OF THE OPEN-AIR CINEMA.
 ABRUPTLY, THEY SHOUT:
 FREEZE THE IMAGE FOR A MOMENT!
 ISN'T IT BEAUTIFULLY CHOREOGRAPHED?
 FROM WHOSE EYE VIEW?
 LOL

IT'S ALREADY UNBEARABLY HOT.
 ..THE IMAGES ARE CONTINUING TO FLOW...

EXHAUSTION. PRIVATION. MUNUS (NOT UNITY) OF THE "COMMUNITY", THAT CANNOT IMMUNIZE US ANY MORE. WE'RE ENTERING A HOLE. THAT'S WHAT WE FOR SURE STILL HAVE IN COMMON. WHERE WE ARE IN COMMON.

WHAT'S NEXT?

PSST...

ANGELUS NOVUS, THE ANGEL OF HISTORY
 (THE ONE WITH BIG BLUE EYES) IS LOOKING BACK TO THE RUINS:
 COMMUNISM
 COMMUNITY
 COMMON-BEING

THE FUTURE SEEMS OPEN.
 THE TABULA RASA IS FULLY CHALKED WITH THE WORDS:
 COMRADES
 COMPANIONS
 COMITAS
 COMES
 COMMITATUS
 COMMUNION
 COMPANY
 COMMUNITAS

THEY ARE LADEN WITH NOTHING.
EMPTY SIGNIFIERS...

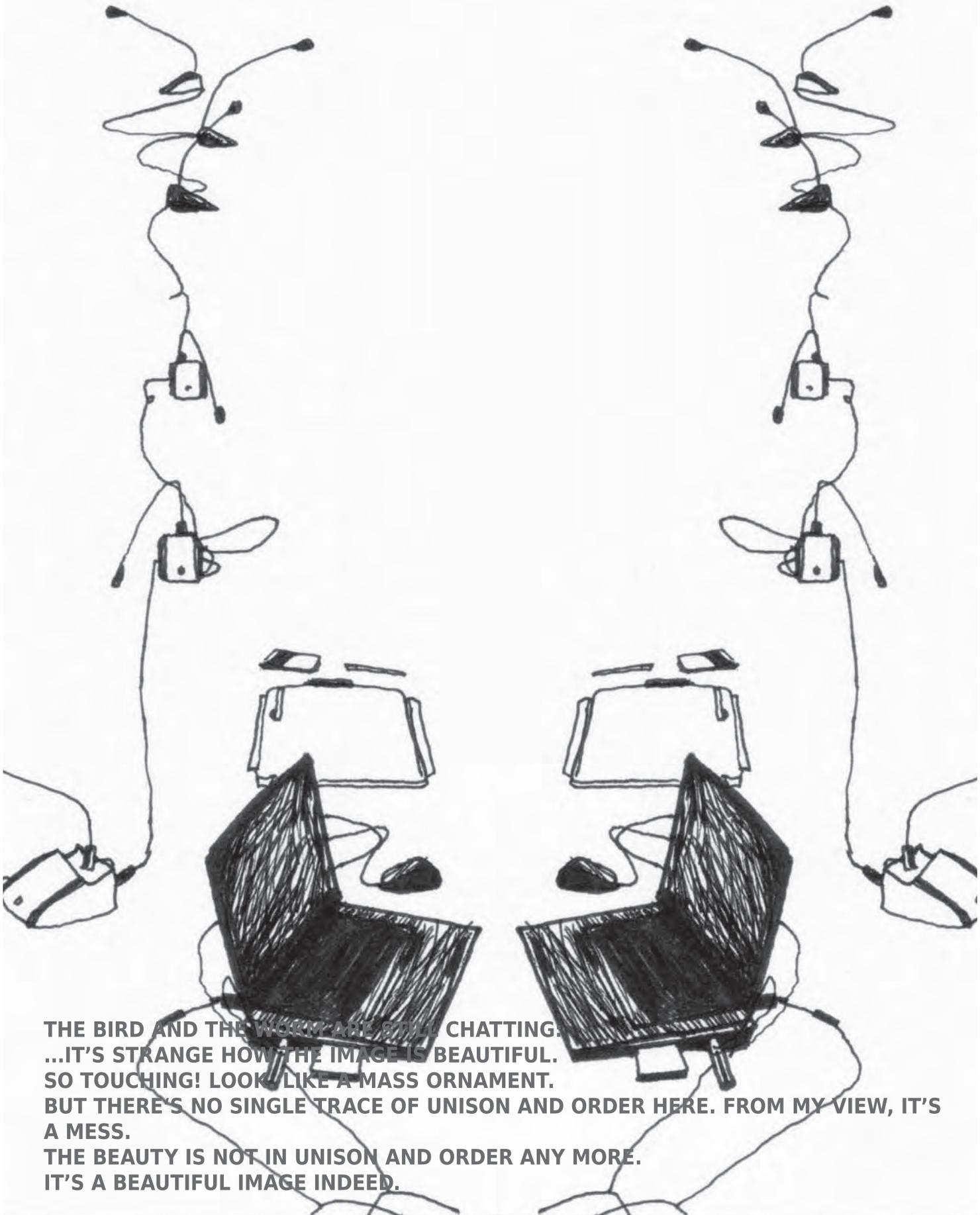
A TABLEAU VIVANT:
WE'RE MANY
WE'RE MESSY
WE DUNNO WHAT IS TO BE DONE
THE FUTURE BELONGS TO US

IN THAT MOMENT THE SMART MOB REALIZED THAT THE IMAGE THEY WERE
WATCHING WAS MIRROR.
THEY'RE CORRECTING THEIR HAIRCUTS AND SHIRTS.
THEY'RE SINGING:
WE'RE MANY
WE'RE MESSY
WE DUNNO WE DUNNO
(OMG! WE'LL MAKE A CLIP AND PUT IT ON YOUTUBE! WE WILL BROADCAST
OURSELVES!)

THE FUTURE BELONGS TO US
WHICH ONE?

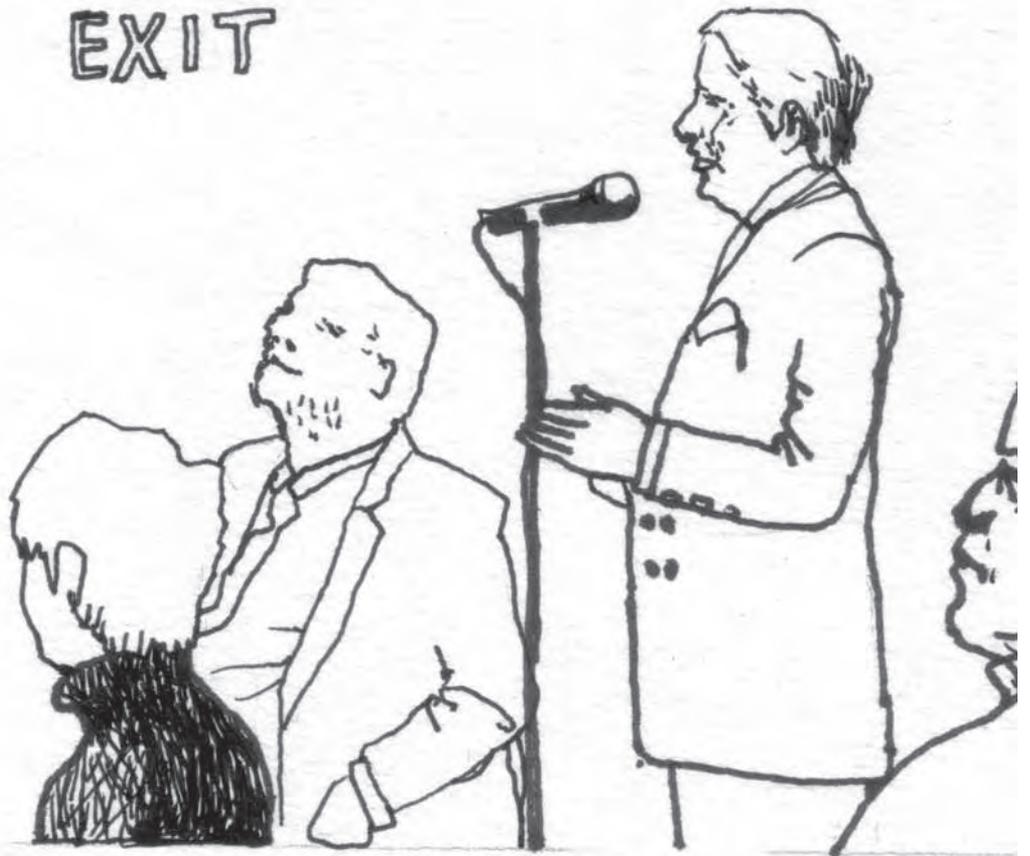
I DUNNO, THE MORON SAID "\(\^_O)\~". - THEY LAUGHED OUT LOUD.
WE DUNNO, THE TWO MORONS SAID. - THEY GRINNED.
WE DUNNO, THE DULL SMART MOB HAS STARTED TO SPREAD THE WORD FROM
MOUTH TO MOUTH. - THIS TIME, THEY GRINNED RATHER BITTERLY.
WE DUNNO - HAS STARTED TO SHAKE THE WORLD.
THE POWER OF THE WEAK, SOMEONE COMMENTED.
OR THEIR WEAKNESS IN ITS FULL?
"\(\^_O)\~"

SEND "WE DUNNO LOL" RINGTONE TO YOUR CELL.

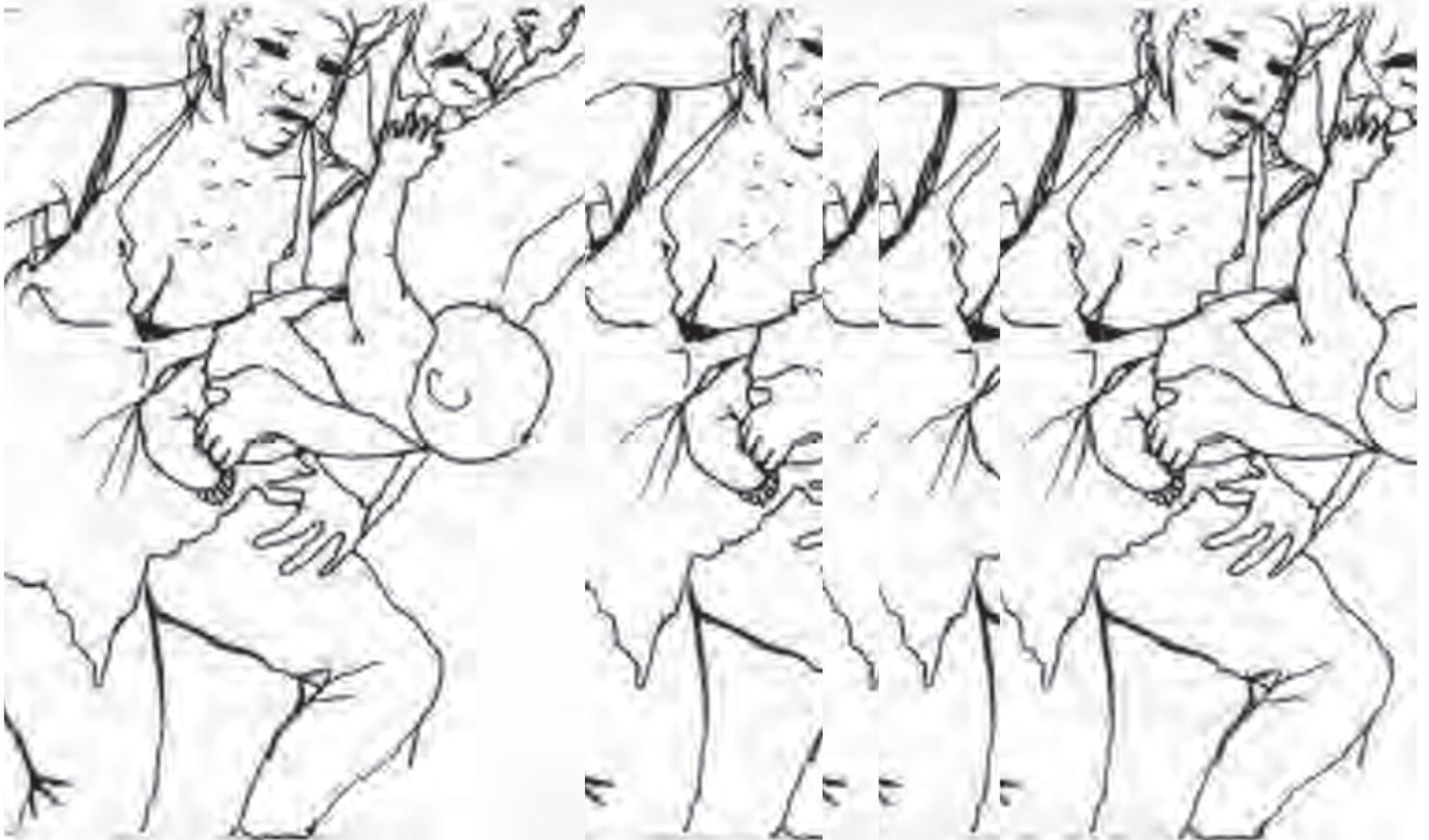


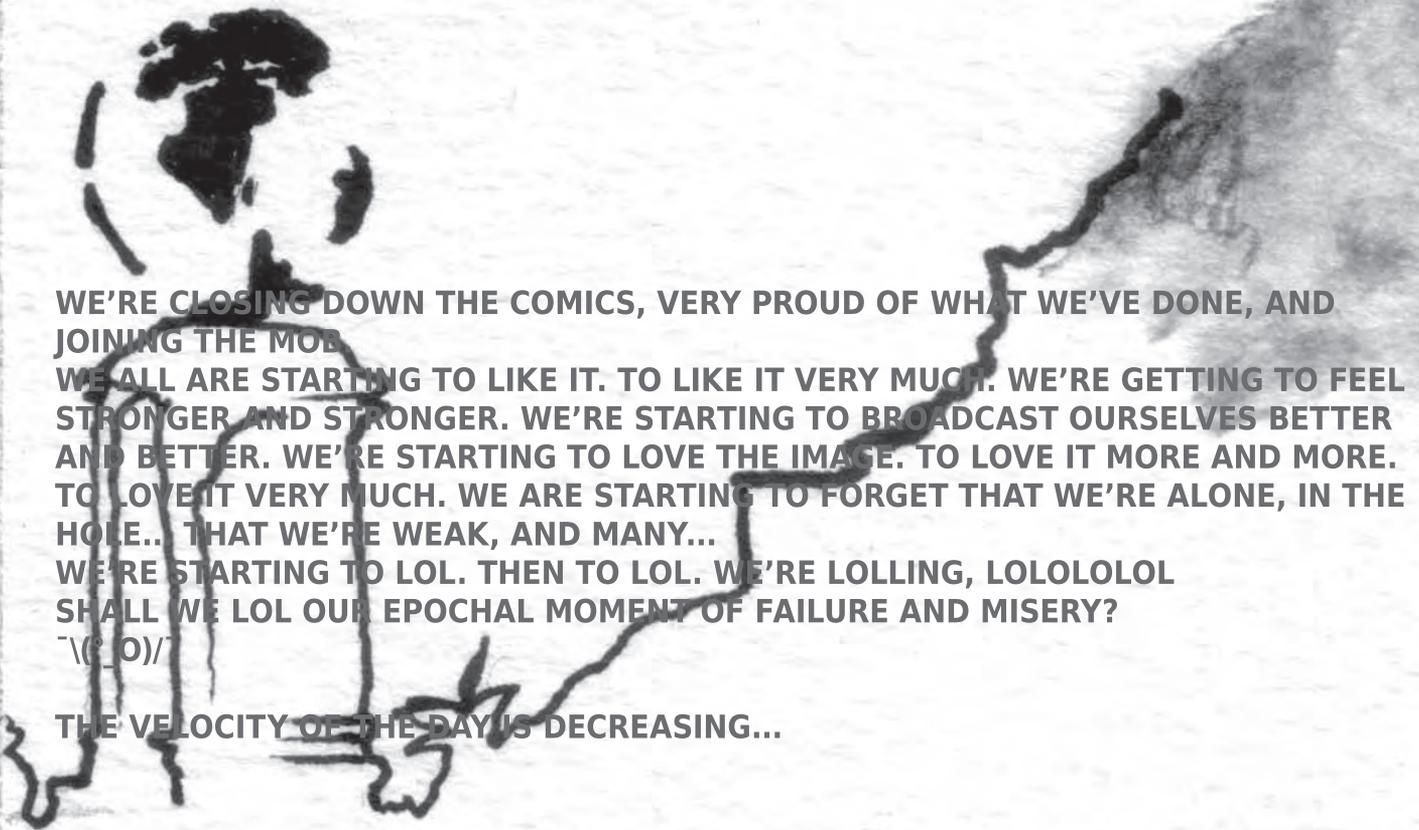
THE BIRD AND THE WORM ARE STILL CHATTING.
...IT'S STRANGE HOW THE IMAGE IS BEAUTIFUL.
SO TOUCHING! LOOK LIKE A MASS ORNAMENT.
BUT THERE'S NO SINGLE TRACE OF UNISON AND ORDER HERE. FROM MY VIEW, IT'S
A MESS.
THE BEAUTY IS NOT IN UNISON AND ORDER ANY MORE.
IT'S A BEAUTIFUL IMAGE INDEED.

EXIT



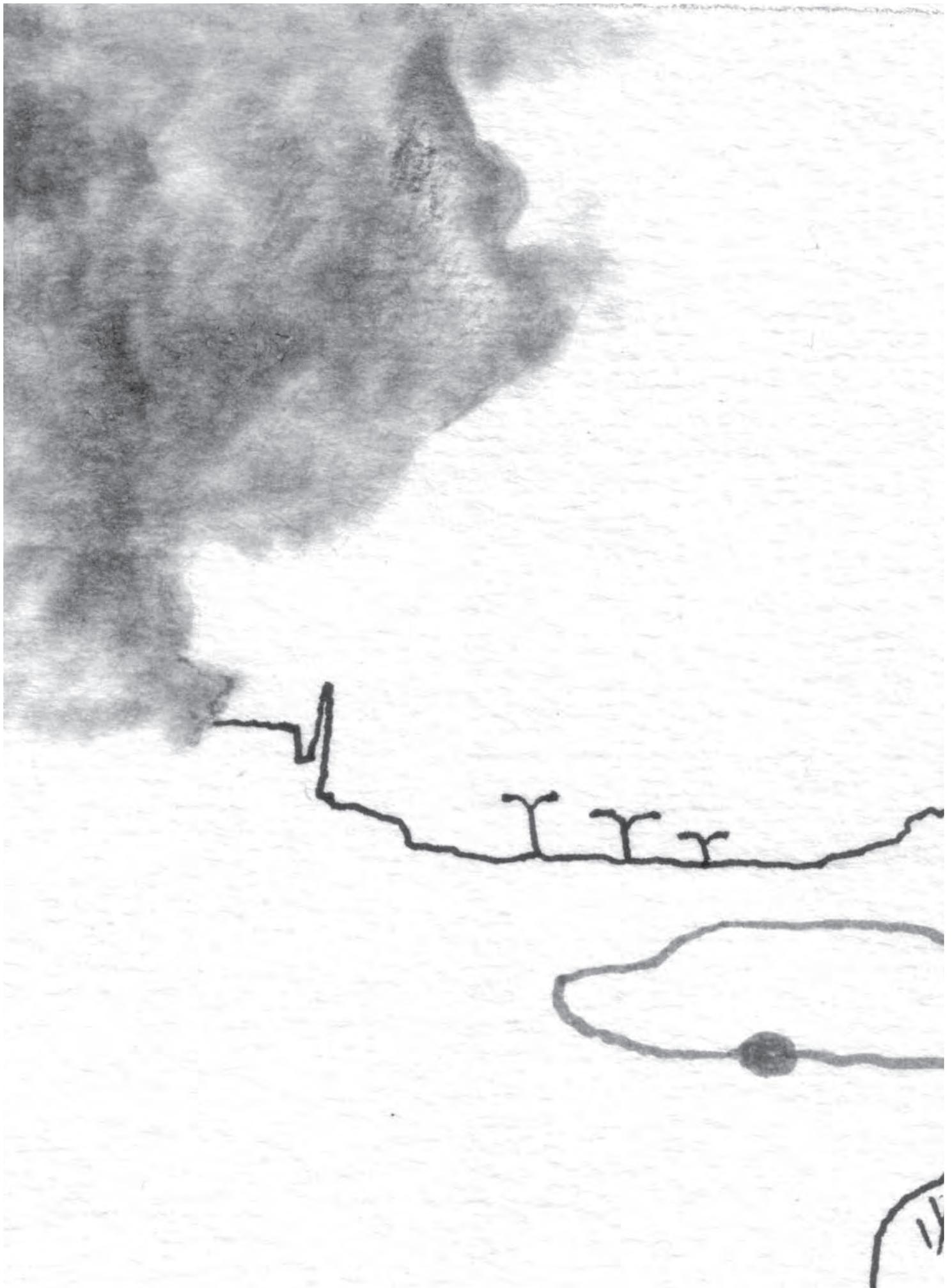
THEY'RE STARTING TO LIKE IT.



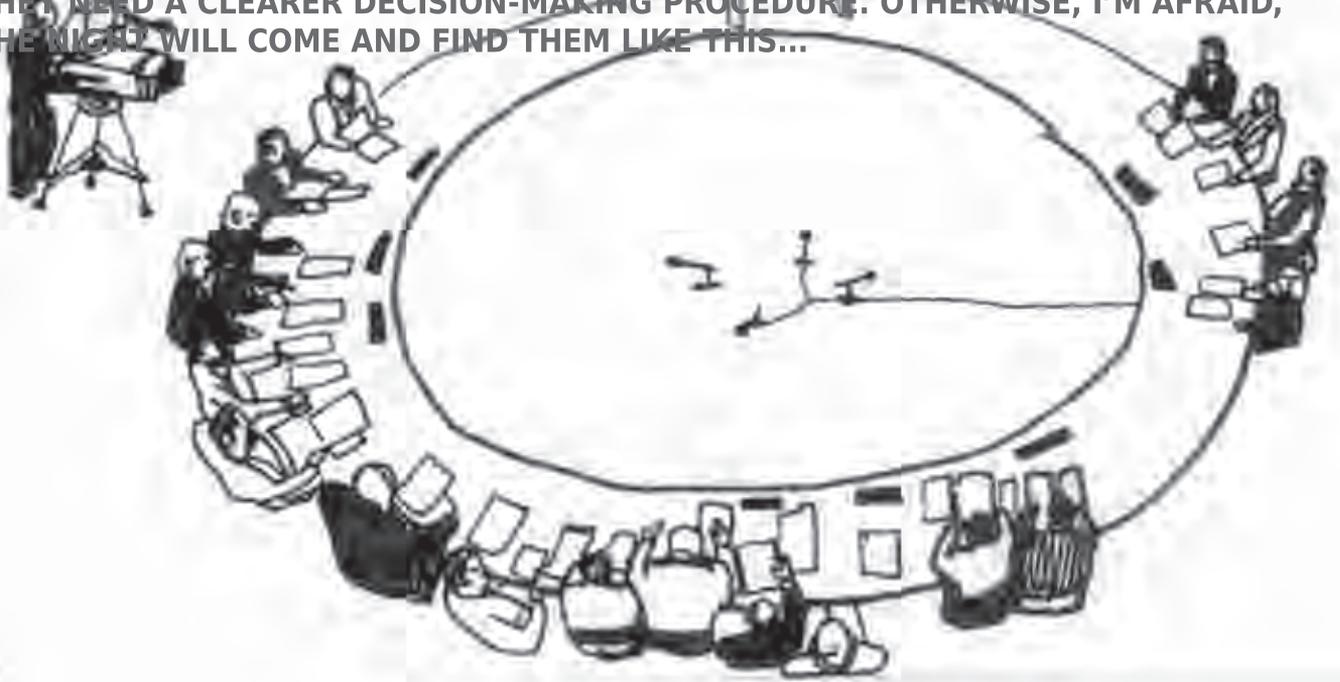


**WE'RE CLOSING DOWN THE COMICS, VERY PROUD OF WHAT WE'VE DONE, AND JOINING THE MOB
WE ALL ARE STARTING TO LIKE IT. TO LIKE IT VERY MUCH. WE'RE GETTING TO FEEL STRONGER AND STRONGER. WE'RE STARTING TO BROADCAST OURSELVES BETTER AND BETTER. WE'RE STARTING TO LOVE THE IMAGE. TO LOVE IT MORE AND MORE. TO LOVE IT VERY MUCH. WE ARE STARTING TO FORGET THAT WE'RE ALONE, IN THE HOLE.. THAT WE'RE WEAK, AND MANY...
WE'RE STARTING TO LOL. THEN TO LOL. WE'RE LOLLING, LOLOLOLOL
SHALL WE LOL OUR EPOCHAL MOMENT OF FAILURE AND MISERY?
~\(^_0)/~**

THE VELOCITY OF THE DAY IS DECREASING...



**ZOOM OUT:
 A DISPERSED PACK OF CITY DOGS SUNBATHING AT THE SQUARE NEARBY IS TRYING
 TO ORGANIZE PLENUM... BUT THEY ARE STUCK IN THE PRE-PLenary DISCUSSION
 ON WHAT THE TOPIC OF THE PLENARY SESSION SHOULD BE...
 THEY NEED A CLEARER DECISION-MAKING PROCEDURE. OTHERWISE, I'M AFRAID,
 THE NIGHT WILL COME AND FIND THEM LIKE THIS...**



SUSPENSE

SUSPENSE



layout: katarina popovic

**THE NIGHT WILL COME AND FIND THEM LIKE THIS...
 THEY NEED A CLEARER DECISION-MAKING PROCEDURE. OTHERWISE, I'M AFRAID,
 ON WHAT THE TOPIC OF THE PLENARY SESSION SHOULD BE...
 TO ORGANIZE PLENUM... BUT THEY ARE STUCK IN THE PRE-PLenary DISCUSSION
 A DISPERSED PACK OF CITY DOGS SUNBATHING AT THE SQUARE NEARBY IS TRYING
 ZOOM OUT:**

DULL SMART MOBS*

* trad. approximative: « LES FOULES TERNES ÉCLAIRÉES »

PAGE 46

DES POLICIERS VIENNENT JUSTE DE TABASSER UN IDIOT..... LA PEAU D'IDIOT EST FINE ET FRAGILE. ELLE S'EST DÉCHIRÉE ET S'EST OUVERTE SOUS LES COUPS, CESSANT D'ÊTRE CETTE FRONTIÈRE FRANCHE ENTRE SON CORPS ET LE MONDE. LA CHAIRE D'IDIOT VOIT LA LUMIÈRE DU JOUR. BONJOUR. BELLE JOURNÉE N'EST-CE PAS? TEMPS SUPERBE, EN EFFET.

IL DOIT S'AGIR ICI D'UN MALENTENDU : LES POLICIERS ET L'IDIOT ONT UNE PERCEPTION PLÛTÔT DIVERGENTE QUANT AU SENS DU MOT « TABASSER » ("beat" en anglais signifie battre mais désigne aussi le secteur de surveillance d'une unité de police, NDLT) (SANS PARLER DU MOT « IDIOT »). ILS SE RETROUVENT SUR LE POINT DE LA DÉSOBÉISSANCE CIVILE. ET, IMMÉDIATEMENT APRÈS AVOIR NETTOYÉ LEUR ZONE DE SURVEILLANCE ("beat"), LES POLICIERS SE SONT RENDU COMPTE QUE 99% D'ENTRE NOUS ÉTAIENT DES IDIOTS. (JE PENSE QU'ILS SE SONT TROMPÉS SUR LES CHIFFRES). DES DIZAINES... CENTAINES... MILLIERS D'IDIOTS ONT APPARU, ESSAIMANT ET OCCUPANT PEU À PEU L'ESPACE PUBLIC... ON A L'IMPRESSION QUE PERSONNE NE RESTE CHEZ SOI AUJOURD'HUI. C'EST UNE TRÈS BELLE JOURNÉE, JE TE L'AVAIS DIT.

C'EST LE JOUR OÙ LES IDIOTS DU MONDE MODERNE QU'ON APPELLE « CITOYENS » COMPRENNENT QU'ILS VIVENT À CETTE ÉPOQUE PRÉCISE OÙ « SE REJOIGNENT, EN UN NŒUD HISTORIQUE INÉDIT, L'ÉCHEC DE TOUS LES COMMUNISMES ET LA DÉSOLATION PROPRE À L'INDIVIDUALISME RÉCENT ».

OMG ! C'EST UNE BONNE INTRIGUE POUR UN BLOCKBUSTER. POUR UNE HISTOIRE QU'ON SE RACONTE, À PROPOS DE NOUS-MÊMES. NOUS AIMONS NOUS FIGURER NOTRE ÉPOQUE COMME ÉTANT HISTORIQUE. MÊME SI L'ÉCHEC ET LA DÉSOLATION SONT CE QUI LA RENDENT SI UNIQUE.

PAGE 50

IL COMMENCE À FAIRE CHAUD. TOUT LE MONDE A CHAUD. :) HUMMM.... LES CORPS SONT PROCHES LES UNS DES AUTRES. C'EST UNE MASSE, « A MESS ». PERSONNE N'A PEUR DU CONTACT. LA STRUCTURE SOCIALE S'EFFONDRE... LA COMMUNAUTÉ EN TANT QUE TELLE SE DISSOUT...

UN OISEAU ET UN VERS DE TERRE SE DISPUTENT EN SILENCE DANS LES RANGÉES DU FOND, LORS D'UNE PROJECTION EN PLEIN AIR. TOUT À COUP, ILS CRIENT :
ARRÊTEZ LES IMAGES UN INSTANT !
N'EST-CE PAS MAGNIFIQUEMENT CHORÉGRAPHIÉ ?
DE QUEL POINT DE VUE ?
LOL

LA CHALEUR EST DÉJÀ INSUPPORTABLE.
... LES IMAGES CONTINUENT DE CIRCULER...

ÉPUISEMENT. PRIVATION. MUNUS (PAS UNITÉ) DE LA « COMMUNAUTÉ », QUI NE PEUT PLUS NOUS IMMUNISER. NOUS ENTRONS DANS UN TROU. VOILÀ CE QUE NOUS AVONS, C'EST SÛR, TOUJOURS EN COMMUN. OÙ NOUS SOMMES EN COMMUN.

QU'EST-CE QUI SUIT ?
PSSST...
ANGELUS NOVUS, L'ANGE DE L'HISTOIRE (CELUI AVEC DE GRANDS YEUX BLEUS) REGARDE EN ARRIÈRE, VERS LES RUINES :
COMMUNISME
COMMUNAUTÉ
ÊTRE-ENSEMBLE

LE FUTUR SEMBLE OUVERT.
LA TABULA RASA EST RECOUVERTE DE CES MOTS, TRACÉS A LA CRAIE :
CAMARADES
COMPAGNONS
COMITAS
COMES
COMITATUS
COMMUNION
COMPAGNIE
COMMUNITAS

PAGE 51

ILS SONT CHARGÉS DE NÉANT.
DES SIGNIFIANTS VIDES...

UN TABLEAU VIVANT :
NOUS SOMMES NOMBREUX
NOUS SOMMES DÉSORDONNÉS
NOUS N'SAVONS PAS CE QUI DOIT ÊTRE FAIT
LE FUTUR NOUS APPARTIENT

À CE MOMENT LA FOULE ÉCLAIRÉE ("smart mob") COMPRIT QUE L'IMAGE QU'ELLE REGARDAIT ÉTAIT SON PROPRE REFLET.
ILS RÉAJUSTENT LEUR COIFFURE ET LEUR CHEMISE.
ILS CHANTENT :
NOUS SOMMES NOMBREUX
NOUS SOMMES DÉSORDONNÉS
NOUS N'SAVONS PAS NOUS N'SAVONS PAS
(OMG ! NOUS ALLONS FAIRE UN CLIP ET LE METTRE SUR YOUTUBE ! NOUS ALLONS NOUS BROADCASTER !) ("Broadcast Yourself" est le slogan de Youtube, NDLT)

LE FUTUR NOUS APPARTIENT
LEQUEL ?

JE N'SAIS PAS, DIT L'IDIOT "(°_O)"/. - ILS ÉCLATERÈNT DE RIRE
NOUS N'SAVONS PAS, DIRENT LES DEUX IDIOTS. - ILS ÉURENT UN LARGE SOURIRE
NOUS N'SAVONS PAS, LA FOULE TERNE ÉCLAIRÉE ("dull smart mob") A COMMENCÉ À RÉPANDRE LA BRUIT DE BOUCHE EN BOUCHE.
CETTE FOIS-CI, ILS SOURIRENT PLÛTÔT AVEC AMERTUME.
NOUS N'SAVONS PAS - AVAIT COMMENCÉ À SECOUER LE MONDE.
LE POUVOIR DES FAIBLES, COMMENTA QUELQU'UN.
OU LEUR FAIBLESSE DANS TOUTE SA PLÉNITUDE ?
"(°_O)"/

TÉLÉCHARGER LA SONNERIE « NOUS N'SAVONS PAS LOL » SUR VOTRE TÉLÉPHONE.

PAGE 52

LOISEAU ET LE VERS DE TERRE DISCUTENT TOUJOURS:
... C'EST ÉTRANGE COMME CETTE IMAGE EST BELLE.
TELLEMENT ÉMOUVANTE ! REGARDE. COMME UN ORNEMENT DE MASSE ("mass ornament")
MAIS IL N'Y A PAS TRACE D'UNISSON ET D'ORDRE ICI. DE MON POINT DE VUE, C'EST LE DÉSORDRE.
LA BEAUTÉ NE RELÈVE PLUS DE L'UNISSON ET DE L'ORDRE.
C'EST UNE BELLE IMAGE, EN EFFET.

PAGE 53

ILS COMMENCENT À AIMER ÇA.

PAGE 54

NOUS METTONS FIN À CETTE BD, TRÈS FIERS DE CE QUE NOUS AVONS FAIT, ET REJOIGNONS LA FOULE.
NOUS COMMENÇONS TOUS À AIMER ÇA. À BEAUCOUP AIMER ÇA. NOUS COMMENÇONS À NOUS SENTIR DE PLUS EN PLUS FORTS. NOUS COMMENÇONS À NOUS DIFFUSER ("broadcast ourselves") DE MIEUX EN MIEUX. NOUS COMMENÇONS À AIMER L'IMAGE. À L'AIMER DE PLUS EN PLUS. À L'AIMER BEAUCOUP. NOUS COMMENÇONS À OUBLIER QUE NOUS SOMMES SEULS, DANS LE TROU... QUE NOUS SOMMES FAIBLES, ET NOMBREUX...
NOUS COMMENÇONS À LOLER. PUIS À LOLER. NOUS LOLONS, LOLOLOLOL. DEVRIONS-NOUS LOLER NOTRE ÉPOQUE HISTORIQUE D'ÉCHEC ET DE DÉSOLATION ?
"(°_O)"/

LA VÉLOCITÉ DU JOUR DÉCROIT...

PAGE 56

ZOOM ARRIÈRE :
UN GROUPE ÉPARS DE CHIENS ERRANTS QUI PRENAIENT LE SOLEIL AU SQUARE D'À CÔTÉ ESSAIE D'ORGANISER UNE ASSEMBLÉE PLÉNIÈRE... MAIS ILS SONT PRIS DANS LA DISCUSSION PRÉ-PLÉNIÈRE PORTANT SUR LE CHOIX DU SUJET DE LA SESSION PLÉNIÈRE...
ILS ONT BESOIN D'UNE PROCÉDURE DE PRISE DE DÉCISION PLUS CLAIRE. OU BIEN, JE LE CRAINS, LA NUIT VA TOMBER ET LES TROUVER DANS CET ÉTAT.

SUSPENSE

EDITO

by Grégory Castéra, Alice Chauchat and
Nataša Petrešin-Bachelez (translated by Kate Davis)

"The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular".¹

As with any activity, artistic research is done in an environment with its own particular geographic constraints, its institutions, languages, cultural references, cosmogonies and relationships to time, its own ways of doing things and entering into relationships. Whether it is producing a show on a large scale for an international tour in major theaters or a practice that is specific to a place or a community, artistic research can only be done with consideration for the conventions of that place and in reaction to them. Unless that measure is taken, research cannot happen because it would be disconnected from its context.

This question seems to be at the root of an increase in the number of exhibitions, performances and other events held during biennales, art fairs, festivals and "global" scenes where different forms of multiculturalism are proclaimed. On another scale, the same need to situate a practice drives the creation of local projects that stand proudly for their "contextual", "community" or "participative" activity. However, the weight of experience shows that this growing interest in projects that are conscious of their environment goes hand in hand with a generalization of work protocols and types of presentation that are anything but adapted to the places in which they are used.

The term "tool" which we like to use to describe Les Laboratoires d'Aubervilliers seems to us the best way to point out the qualities that can be expected from a structure dedicated solely to the research that it facilitates. In addition to providing necessary resources, a tool for artistic research should further give this research the chance to adapt to its environment, or to measure and experiment with the consequences of any modifications it makes to that environment and that in turn modify that research. It is a question of time, and the protocol to follow can only be developed by inventing and experimenting.

A cross-section of the research underway at Les Laboratoires d'Aubervilliers shows the individual ways that each project traces out the limits of a place, the better to be able to work within it. Barbara Manzetti chooses to work where she lives, blurring the distinctions between relationships, performance and writing. Writing is the form that her performance takes, and it develops a way of inhabiting the neighborhood, blending personal and professional meetings, coincidental meetings and scheduled meetings, making them all the field for her work. Marjetica Potrč and the other figures in La Semeuse fix a new border to Aubervilliers with the human and plant migrations that have crossed it. In order to produce a living monument to migrations and the diversity observed, La Semeuse links the various gardening associations in the city, developing a practical and theoretical platform around the ideas of belonging, action and acceptance of the foreigner through the treatment of plants in the "planetary garden". Every research project redefines the territory, beyond its simple administrative limits, making it into a stretch of practices that are continually reactivated. The consequence of this performance is that situating their research comes down to constructing the point of view from which its productions will be observed.

The aim of Pauline Boudry and Renate Lorenz' work is precisely to construct and exercise a queer "point of view". At Les Laboratoires d'Aubervilliers they examine the theme of toxicity by crossing the canons of anthropometric photography and the theater of the ridiculous of the 1960s. In Jennifer Lacey's work, after the numerous episodes in the I Heart Lygia Clark experience in Aubervilliers and Munich, this construction of a point of view takes place as much through dialog with psychoanalyst and cultural critic Suely Rolnik, who dedicated a large part of her life to understanding and sharing Lygia Clark's work, as it does through a commission by the artist Alex Baggaley to produce a more emotional than analytical pictorial rendering. As for Agency, they seek to produce multiple, contradictory points of view through their assemblies on the relationship between copyright and the body. Agency brings together legal specialists, trainers, Viet Vo Dao athletes, dancers, choreographers, translators, neurologists, etc. to discuss and "pause" on the arguments made during a legal case. Finally, to expand the heritage of decolonization in intellectual life and in the history of art in the Paris region, Marion von Osten invites historians to change the seat of their point of view on this period from Europe towards its former colonies.

Through these experiments with collective points of view and their redefinition, Les Laboratoires d'Aubervilliers intends to trace the limits of their territory and better understand it. Every place is located on the edges of another place, this journal is a journal of these peripheries.

¹ Donna Haraway, "Situated Knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective" in Donna Haraway, Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York, Routledge, 1991)

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires
Janvier-avril 2012

Le Journal des Laboratoires
Septembre-décembre 2011

Le Journal des Laboratoires
Mai-août 2011

Le Journal des Laboratoires
Janvier-avril 2011

Le Journal des Laboratoires
Septembre-décembre 2010

Le Journal des Laboratoires
Akram Zaatari, avril 2010

Le Journal des Laboratoires 2009

Le Journal des Laboratoires 2008

Le Journal des Laboratoires 2007

Le Journal des Laboratoires n°5
(2006)

Le Journal des Laboratoires n°4
(2005)

Le Journal des Laboratoires n°3
(2004)

Le Journal des Laboratoires n°2
(2004)

Le Journal des Laboratoires n°1
(2003)

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 Boussiron, Menace de mort et son orchestre (CD), 2005

Coproduit avec/Co-Published With : Suave et le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, 18 €



Thomas Hirschhorn, Musée Précaire Albinet, 2005

Coédité avec les éditions Xavier Barral/Co-Published With Xavier Barral Publications, 40 €



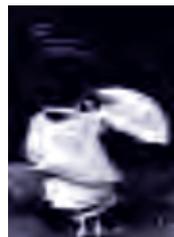
Sandy Amerio, Storytelling, index sensible pour agoranon représentative, 2004

Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard, 10 €



Walid Raad et l'Atlas Group, The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive, 2004

Coédité avec/Co-Published With : La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung Walther König, 34 €



Pierre Alferi, Cinépoèmes et films parlants (DVD), 2003

Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers/A Laboratoires d'Aubervilliers publication, 30 €



Lincoln Tobier, Radio Ld'A, 2003

Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers, 25 €



Dominique Petitgand, Notes, voix, entretiens, 2002

Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA, 18 €



Fabrice 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 €

NOUVELLE PARUTION



Akram Zaatari, Conversation avec un cinéaste israélien imaginé: Avi Mograbi/Conversation with an Imagined Israeli Filmmaker Named Avi Mograbi, 2011

Coédité avec / Co-Published With Blackjack éditions, Sternberg Press. Avec le concours de la / With Support From The Kadist Art Foundation

Les éditions
sont disponibles
sur le site internet
leslaboratoires.org

DE MAI À JUILLET

HORS-LES-MURS : 29 AVRIL-26 AOÛT
Toxic

Projections dans le cadre du programme de films
de La Triennale au Palais de Tokyo, Paris

CHAQUE LUNDI, 20H
(JUSQU'AU 9 JUILLET)
illegal_cinema

Projections et discussions. Programmation ouverte à tous.

CHAQUE MERCREDI, 14H-18H
(JUSQU'AU 27 JUIN)

La Semeuse
Portes ouvertes

MAI

JEUDI 10, 20H

Enfant. Guitare. Rouge.
Une performance en forme de livre

Performance de Pascaline Denimal, Barbara Manzetti
et Tanguy Nédélec

MARDI 15, 20H

« **Mardi de La Semeuse** »

DU 21 AU 27, 14H-18H
(HORS WEEK-ENDS)

Assemblée (Les Laboratoires d'Aubervilliers)

Présentation au public de la liste de *choses*

MARDI 22, 20H

Invocation de la *Chose 001650 (Gypsy)*

JEUDI 24, 20H

Invocation de la *Chose 001695 (Best of Bercy)*

SAMEDI 26, 20H

Invocation de la *Chose 000770*
(*Zwischen Zirkuskuppel und Manege*)

DIMANCHE 27, 20H

Invocation de la *Chose 000955*
(*chorégraphies de Martha Graham*)

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

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

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

Les Laboratoires d'Aubervilliers is a not-for-profit association underwritten by the Ville d'Aubervilliers, the Département de la Seine-Saint-Denis, le 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.



JUIN

DU 15 AU 29

I Heart Lygia Clark

Exposition autour du projet. Commissariat : Jennifer Lacey

HORS-LES-MURS : JEUDI 14

I Heart Lygia Clark

Projection du *Bateau du nous* (Jennifer Lacey, Barbara Manzetti, 2009) et de *Talk to Him* (Marta Popivoda, 2011)
Ciné 104, Pantin (93)

VENDREDI 15, 20H

I Heart Lygia Clark

Discussion entre Suely Rolnik et Jennifer Lacey ;
lancement du livre *I Heart Lygia Clark*

MARDI 19, 20H

« **Mardi de La Semeuse** »

JUILLET

VENDREDI 6, 18H

Architectures de la décolonisation

Colloque *Action ! Painting/Publishing !*

6-13 JUILLET, 10H-18H
(HORS WEEK-ENDS)

Architectures de la décolonisation

Ouverture au public d'un espace de recherche
et de ressources documentaires

AOÛT

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont en vacances
et rouvrent leur portes lundi 10 septembre
avec une séance d'*illegal_cinema*

