

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 56 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN: 1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

MAI-AOÛT 2011

Édito

par Grégory Castéra, Alice Chauchat
& Nataša Petrešin-Bachelez (EN+FR)

p.3

Talk Show - Bettina Atala

« Toi, t'as vu un aigle » par Gwyneth Bison (FR)

p.4

ÉDITION SPÉCIALE / SPECIAL ISSUE

Programme (EN+FR)

p.8

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

Conversation entre Marjetica Potrč, Séverine Roussel,
Philippe Zourgane et Carlos Semedo (FR)

p.14

L'Europe en tant qu'espace de traduction : la politique de l'hétérolingualité - eicp

Europe as a Translational Space. The Politics of
Heterolinguality by Boris Buden, Birgit Mennel,
Stefan Nowotny (EN+FR)

p.18

Gangplank aux Laboratoires d'Aubervilliers

Interview with Gangplank by Alice Chauchat (EN+FR)

p.24

Architectures de la décolonisation - Marion von Osten

Entretien avec Bernard Schmid

par Marion von Osten & Mica Gherghescu (FR)

p.30

(des formes de vie) - Franck Leibovici

Entretien avec Franck Leibovici par Grégory Castéra (FR) /
Formes de vie par Jean-Pierre Cometti (FR)

p.36

HOW TO DO THINGS BY THEORY TkH - Walking Theory

Re-Hallucinating contexts Paris-Belgrade par Virginie Bobin,
Sabinija Macsovic & Nathalie Rias (FR) / Belgrade European
Capital of Culture 2020 (EN) / Black & White Diagram (EN) /
Terminology Map (EN) / Traductions (FR)

p.40

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

Un mégot. Un gobelet. Une question.

par Barbara Manzetti (FR)

p.52

LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS

www.leslaboratoires.org

Les Laboratoires d'Aubervilliers

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO/ CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Coordination éditoriale/Editorial

Team:

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

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

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

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

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Conseil d'administration/Board:

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

Direction collégiale/Codirection:

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Équipe permanente/Staff:

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

Auteurs/Authors:

Gwyneth Bison
Virginie Bobin
Boris Buden
Tamara Bushtreska
Alice Chauchat
Ksenija Cockova
Jean-Pierre Cometti
Marijana Cvetković
Biljana Dimitrova
Mica Gherghescu
Olivier Henry
Nevena Janković
Delphine Jonas
Dragana Jovović
Maika Knoblich
Marina Laus
Sabine Macher
Barbara Manzetti
Birgit Mennel
Stefan Nowotny
Bruno Pocheron
Marta Popivoda
Marjetica Potrć
Nadia Ratsimandresy
Nathalie Rias
Séverine Roussel
Bernard Schmid
Carlos Sémédo
Vanessa Théodoropoulou
Marion von Osten
Ana Vujanović
Dragana Zarevska
Philippe Zourgane

Traduction et relecture/Translation and Proofreading:

Virginie Bobin
Clémentine Bobin
Virginie Schmidt
David Pickering

Design graphique/Graphic Design:

g.u.i.

Mise en page/Layout:

Anne Millet

Impression/Printing:

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

Dépôt légal/Registration of Copyright:

janvier 2011

Licence/License:

Les contenus de ce journal sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Paternité - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification
The contents of this journal are published according to the terms of the Creative Commons License: Attribution - Non Commercial - No Derivatives



En couverture : New Belgrade, Serbie. DR

Les projets accueillis aux Laboratoires d'Aubervilliers ont en commun de revisiter les rapports d'autorité et de pouvoir en place dans différents champs de l'art et de la société :

En exposant les formes de vie des artistes plutôt que les objets qu'ils produisent, Franck Leibovici met en perspective les écosystèmes qu'ils mettent en oeuvre pour construire leur pratique.

Les débats publics générés lors des séances d'*illegal_cinema* profanent¹ le discours sur le film en le retirant des mains des experts pour le redonner aux spectateurs/trices.

Un même souci de redistribution du discours alimente les dispositifs réunis pour le #0 de la publication performée *Édition spéciale*. En outre, ceux-ci interrogent les formes dominantes de discours pour inventer de nouvelles manières de produire et partager une pensée en public.

C'est encore le langage et la hiérarchie entre différentes formes de langue, par laquelle certaines seraient plus légitimes que d'autres, que critique le collectif eipcp avec la notion d'hétérolingualité.

Une hiérarchie s'établit selon un axe, ou en définissant un centre autour duquel gravitent des périphéries plus ou moins proches. Le travail de TkH avec *Re-hallucinating contexts* décentre le regard des participants d'Île-de-France et d'ex-Yougoslavie sur des contextes *a priori* familiers. Confronter deux situations – dans lesquelles structures, activités et terminologie diffèrent – relativise les prismes de chacun(e).

Marion von Osten place le phénomène de la décolonisation au centre d'un mouvement dont le post-modernisme et le féminisme d'après-guerre seraient le résultat ; un bouleversement des structures jusqu'alors stables, rendu possible par le renversement du pouvoir colonial, comme un acte fondateur. En remplaçant la décolonisation dans les mains de ceux qui l'ont faite, c'est encore un re-centrage qui s'opère, attaquant les restes d'autorité coloniale par lesquels l'Occident voudrait se réclamer champion de l'émancipation.

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

The projects in residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers share a common thread, they all revisit questions of entrenched authority and power in different artistic and social fields:

By showing artists' forms of life rather than the objects they produce, Franck Leibovici brings into focus the ecosystems built by artists while developing their artistic practice

The open debates generated during meetings of illegal_cinema profane¹ discourse on film by taking it out of the hands of experts and putting it back in the hands of spectators.

Similarly, issues of redistributing discourse underpin the theoretical propositions gathered in #0 of the performed publication Special Issue. These dispositifs also probe dominant forms of discourse in order to invent new ways of producing, and publicly sharing, a body of thought.

It is again language and the hierarchy of different languages, which would give some more legitimacy than others, that is the focus of the eipcp collective and its critiques using the notion of heterolinguality.

A hierarchy is established according to an axis, or by defining a center around which both inner and outer peripheries gravitate. The work of TkH with Re-hallucinating Contexts shifts the attention of participants in Ile-de-France and ex-Yugoslavia to apparently familiar contexts. Confronting two situations in which structures, activities and terminology differ helps show that their respective prisms are relative.

Marion von Osten places the phenomenon of decolonization at the center of a trend of which post-modernism and post-war feminism are the result. Like a founding act, the toppling of colonial power made possible the upheaval of structures that had previously been stable. Putting decolonization back into the hands of its partisans is another re-centering that means attacking the remains of colonial authority by which the West fashions itself the champion of emancipation.

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

¹ Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2006.

¹ Giorgio Agamben, *Profanations*, Zone Books, 2007.

TALK SHOW

Bettina Atala

22 avril, 4 et 13 mai 2011

Répétitions publiques aux Laboratoires d'Aubervilliers et au MAC/VAL (voir appel ci-dessous)

Présentations

Nuit des Musées au Mac/Val - Vitry-sur-Seine (14 mai 2011) ; Festival In-Presentable à La Casa Encendida - Madrid (13 juin 2011) ; Far°, Festival des Arts Vivants - Nyon (août 2011) ; Théâtre National de Toulouse (novembre 2011) ; Les Laboratoires d'Aubervilliers (décembre 2011) ; Centre Pompidou - Paris (février-mars 2012)

Conception, présentation :

Bettina Atala

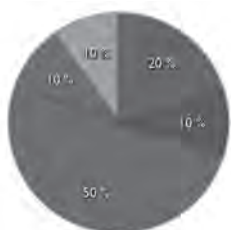
Invitée :

Sheila Donovan

Textes et publications

Statistiques intuitives par Bettina Atala, Journal des Laboratoires janvier-avril 2011

Nous recherchons des spectateurs-test pour la création de *focus groups*, qui assisteront aux répétitions de *Talk Show*. Si vous vous reconnaissez dans les statistiques ci-dessous, contactez Virginie Bobin : v.bobin@leslaboratoires.org ou 01 53 56 15 94.



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

Bettina Atala souhaite recréer sur scène les conditions d'un *talk show*, format de débat télévisé iconique des chaînes américaines. Lors d'une interview publique et en direct avec un seul et unique « spécimen » de citoyen/ne américain/e, elle adopte une position volontairement naïve pour questionner la part de réalité cachée derrière les fictions hollywoodiennes et les clichés de la culture américaine. Le spectacle inclura des numéros de *stand-up comedy*, des publicités pour des commerçants et artistes locaux et d'autres types d'intervention, typiques des *talk shows* américains. Des *focus groups* seront également constitués, échantillons représentatifs de la population (environ 20 personnes par séance) qui modifieront la dramaturgie du projet en répondant à un questionnaire détaillé sur le contenu du *talk show*. Plusieurs de ces « consultations » ponctueront le processus de création. La version finale sera présentée fin 2011 aux Laboratoires d'Aubervilliers

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

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

www.34567films.com

In Talk Show, Bettina Atala tries her hand at interviewing a guest in public to find out how much truth there is behind Hollywood's fictions. Her inquiry will take place live on stage. She has chosen a single, solitary specimen of American citizen to confront her representations of the country with lived experience. The show will include stand-up comedy routines, publicity by local artists and businesses, and other guest appearances typical of American-style talk shows. Producing the show will necessitate the use of a "test audience", a cross-section of the general population (about 20 people in each session) whose answers to a detailed questionnaire on the show's contents will modify the project's dramaturgy. Several of these "consultations" will punctuate the creative process. The final version will be presented at Les Laboratoires d'Aubervilliers at the end of 2011.

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

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

www.34567films.com

Coproduction : 34567 Films, les Laboratoires d'Aubervilliers, le Centre Pompidou (les Spectacles vivants) et le MAC/VAL (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne).

La résidence de Bettina Atala aux Laboratoires d'Aubervilliers est soutenue par le Département de la Seine Saint-Denis

« Toi, t'as vu un aigle »

par Gwyneth Bison*

Nous retrouvons Bonita Troccoli et Gwyneth Bison alors qu'ils traversent le désert du Sonora, Mexique, fuyant les États-Unis en établissant un genre de Bilan. L'auto-radio diffuse Los Tigres del Norte.

Gwyneth Bison Nan mais t'as pas trouvé, je veux dire dans les bus Greyhound, t'as pas trouvé que les gens, on aurait dit des agents secrets ?

Bonita Troccoli Euh... bin chai pas... c'est clair, c'était des chelous, mais...

GB Nan mais l'autre, la moustache-mallette, chemise fermée jusqu'au dernier bouton ?

BT Moi je dis : on aurait dit un centre de redressement en excursion...

GB ... tous spécialistes du Karaoké, des pros, comme l'autre, à Las Vegas, qui tapait John Legend parfaitement. On dirait qu'ils ont tous fait *Fame*, les Américains ...

BT Ouais, après la meuf aux seins énormes, avec son mexicain borgne, ils ont super mal fait « I can't live if living is without you »...

* À 18 ans, Gwyneth Bison part construire une salle de bains sur l'île de Koh-tao, Thaïlande. Entre 20 et 22 ans, il suit une formation de dessinateur technique. De 23 à 29 ans, il travaille chez Colgate comme dessinateur de brosse à dents, peint tous les appartements du comité de direction de Canal+, déménage des frigos, construit le toit d'une maison, devient testeur

de résistance pour chaussettes de rugby, répare les toilettes d'hommes politiques, puis découvre et s'enthousiasme pour le RSA. Entre temps il rencontre Bonita Troccoli et tous deux voyagent ensemble pendant un an en Amérique du Nord. Né en 1978, il est aujourd'hui blogueur (<http://4meric4.blogspot.com>) et dessinateur. Il vit et travaille sur l'île-Saint-Denis.

GB Moi, c'est surtout à Chicago, pendant qu'on attendait le bus, je te jure, j'ai vraiment eu l'impression de rencontrer mes héros d'adolescent, LL Cool J, la famille Huxtable, Dwayne Wayne, Muddy Waters, Run DMC, Chester Himes, Prince...

BT Ouais, enfin appeler tout le monde « Brother » c'était un peu abusé...

GB ...

BT ... et c'est Prince, surtout, qui t'a fait dérailler...

GB Ouais, chelou, je crois que je suis assez fan-facile comme garçon...

BT Mais c'était un sosie !?! Un personificateur !

GB Bin moi ça m'a excité pareil, en plus il personifiait mon Prince préféré, le Prince de *Purple Rain*, et là, original ou copie, à Las Vegas, c'est même pas la peine d'y penser, tu peux rayer le mot authentique de ta liste...

BT Le bordel...

GB ... je t'explique pas

BT ... ouais ...

GB ... ouais ...

BT ... moi je crois : comme c'est eux-mêmes qui fabriquent les séries télé, c'est normal que leur pays ressemble à la copie de leur pays.

GB *Speculum*, c'est miroir en Latin, mais c'est aussi la racine de suspect, spectre, espionnage, télescope, spectacles et spéculation.

BT Ouais, c'est des malades...

GB Je te dis : on dirait tous des agents secrets, doubles ou triples, déguisés en touristes.

BT Tu m'étonnes qu'il passe leur temps à dire « for real »...

GB ...enfin c'est hip-hop, ça...

BT Ouais mais même. C'est une conjuration, ce « for real », genre un peu comme le *realness* du voguing...

GB L'autre dans le bus avec son barreau de chaise et ses écouteurs verts gros comme des oreilles de chantier...

BT Le chef de « L'agence tout risque » croisé avec celui qui conduisait l'hélicoptère, me souviens plus de son nom...

GB Looping.

BT Un monde peuplé de stars potentielles...

GB Ça craint.

BT *Grizzly man*...

GB L'indien sourd-muet qui ramasse l'argent des machines à sous...

BT ... *Indian runner*; le surfeur tatoué d'une croix gammée...

GB ... *Point Break*; tous les chênes partout vers Thousands Oaks...

BT ... Daisy Duke dans *Shérif fais moi peur*; un gros cube marron dans la forêt boréale...

GB ... *Chromosome X*; les généticiens qui jouent à la voiture télécom-mandée sur la plage de Torrey Pines ...

BT .. *Code Quantum*; un mime d'acte sexuel maladroit sur le dernier Katty Perry...

GB ... *Le prince de Bel Air*; on pourrait continuer pendant des heures, la Grande Vérification...

BT ... musique Muzak...

GB ... au milieu d'une catastrophe ...

BT ... ou d'une discussion psychologique chiante ...

GB ... en participant à la chorale de son association de lutte contre la mucoviscidose

BT ... ou à la fin d'une histoire d'amour...

GB ... sur le lieu d'un crime ...

BT ... pendant une guerre des gangs ...

GB .. ou alors en conduisant une décapotable...

BT ... pendant une partie de poker...

GB ... ou lors d'un café entre amis...

BT ... en revenant de la guerre du Vietnam...

GB ... ou en donnant plusieurs coups de téléphones érotiques...

BT ... pendant une course poursuite...

GB ... ou lors d'une balade au parc...

BT ... pendant un divorce atroce...

GB ... ou lors d'un cancer terrible...

BT ... chez le psy...

GB ... plusieurs errances métaphysiques de Cow-Boy...

BT ... lors du vernissage d'une filature...

GB ... ou lors d'un rendez-vous secret à l'hippodrome...

BT ... après le discours du chef de la police...

GB ... ou comme témoin dans un mariage...

BT ... en faisant secouer ses fesses dans un sens puis dans l'autre...

GB ... dans un enterrement de vie de jeune fille ...

BT Putain, mais elle est magnifique cette route !

GB Oui...

BT ...

GB ...

GB En tout cas, une certitude : tous les Californiens ont deux métiers : le leur et nutritionniste.

BT Mais c'est des gros mythes *Alerte à Malibu*, vraiment, en juin, la Californie, c'est tout gris.

GB Et selon John Major Jenkins, spécialiste de la culture Maya, l'Armageddon prévu pour 2012 serait une transformation, un changement de cycle plutôt qu'une apocalypse.

BT Ouais, faudrait qu'ils arrêtent de délirer, ils ont pas le monopole de la fin du monde.

GB Nan mais comment c'est possible, dans un pays grand comme un continent, si on inclue le Canada, comment c'est possible de ne trouver que de la bouffe Allemande : Hamburger de Hambourg et Hot-dog de Frankfort ? C'est quoi ce bordel ? Comment la pire bouffe du monde a-t-elle pu...

BT ... un babysitting, un accouchement, une panne d'ascenseur, un incendie, une tentative de suicide, l'achat d'une pomme, un concert de jazz, une overdose, un viol, un assassinat, une prise d'otages, une finale de championnat universitaire de football...

GB Euh ... ?

BT Je fais une liste de situations.

GB La station de métro « avenue X » comme dans Malcom X.

BT À New-York, on est sortis de notre cave comme Peter Parker, l'homme-araignée qui habite dans une cave à New York. En allant vers le métro, on a vu des escaliers de secours comme dans *West Side Story* et une petite pizzeria comme dans *Do The Right Thing*, quelqu'un a prononcé le mot uptown comme dans *Uptown Girl* de Billy Joel ou comme dans *Uptown* tout court de Prince. Puis, on est descendu dans le métro et c'était comme dans le clip *Bad* de MJ. Il y avait un groupe de gamines de treize ans habillées comme dans *Ranx Xerox* à New York et le plan du métro de New York était comme le *Broadway Boogie Woogie* de Mondrian.

GB À San Diego, comme tout le monde, on s'était tout de suite mis au jogging et au surf.

BT Et on s'est perdus pendant une heure dans les échangeurs-spaghetti de Torrey Pines (où l'on avait fini par hurler : « Putain-d'architecte-de-merde-d'architecture-générique » et pensé : LA FLUIDITÉ EST UNE CONSPIRATION (c'est une certitude)).

GB Toi, t'as vu un aigle. En Californie, tous les animaux de Walt Disney sont potentiellement visibles et à Los Angeles, on a découvert le Trottoir Démerde-Toi.



Trottoir Démerde-Toi (DR)

BT Je crois aussi que c'est eux qui ont inventé l'esthétique de Leroy-Merlin.

GB La femme du prototypiste de la Silicon Valley semblait avoir de faux seins, de fausses dents et un faux cerveau qu'elle utilisait surtout pour faire d'ineptes et condescendantes remarques d'une voix affreusement aiguë.

BT *Chinga tu madre.*

GB *Pinchi California Cabrón.*

BT La plupart du temps, je télévois le monde, et en grande partie (si l'on compte en nombre d'heures passées à) j'ai surtout télévécu le monde, que ce soit par internet ou la télévison, et je ne crois pas me tromper en disant que le monde, lorsqu'il est télévécu, c'est les États-Unis, certainement l'endroit le plus photographié, filmé et retransmis au monde.

GB Et ?

BT Et rien. Mais je tenais à le dire. C'est assez angoissant cette monoculture.

GB Tous les Américains qui se pointent à Paris ont l'impression de vivre dans *Moulin Rouge*, je crois que ça marche dans tous les sens, les clichés, non ?

BT Dans la file à l'intérieur d'un cube de verre métal bois inox granit, en face d'un comptoir où une femme en uniforme et queue de cheval vocifère : *NEXT !* à chaque fois qu'elle valide un passeport. C'est mon tour et je me retrouve seule face à l'Autorité. Je me débrouille, un autre officier ouvre un nouveau comptoir et appelle notre ami le Cartographe, puis m'invite à les rejoindre. Cet autre officier semble presque cool comparé à l'hystérie malfaisante du catogan (elle a les cheveux tellement tirés sec derrière ses oreilles que ça doit faire un mal de chien). L'homme balance sa routine pourquoi-comment-où les États-Unis ? On réponds parce que-là-bas-en-vacances-l'Amérique. On nous emmène tous vers une autre pièce pour scanner nos empreintes digitales. Notre homme officier-froid nous accompagne. On traverse un long couloir et on arrive dans un genre de grande pièce ronde. Il nous abandonne face à un nouveau comptoir inox verre dépoli PVC faux bois. On attend. On attend deux ou trois minutes. On attend et la queue de cheval sado-maso finit par arriver. Elle recommence exactement les mêmes questions avec chacun d'entre nous. On réponds par des yes et des phrases courtes. Ensuite, chacun doit poser ses doigts sur une petite boîte en verre qui émet un faisceau vert fluorescent et puis la queue de cheval lève son pouce pour nous indiquer mettre-son-pouce-sur-le-faisceau-vert-fluo. Le cartographe est celui qui pose le plus de problème. Nous partons ensemble jusqu'à New York, mais il a prévu de continuer et de traverser l'Amérique jusqu'à San Diego. Programme suspect. La queue de cheval le cuisine. Assurance dans la façon dont elle se tient : jambes écartées, dos droit, coiffure maniaque et millimétrée accrochée derrière les oreilles d'un visage farci d'une légère acnée recouverte d'un fond de teint blanchâtre et sportif que j'imagine *water-proof* (le fond de teint). Et puis c'est bon, elle nous lâche, de moins en moins désagréable, elle nous lâche, elle nous a calculé et elle se détend et devient presque sympathique. Grâce à elle on passe la frontière (Stockholmisé ?). On retourne dans le bus et tout le monde nous fait la gueule parce qu'on les a fait poireauter 25 minutes.

ÉDITION SPÉCIALE / SPECIAL ISSUE

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont heureux de présenter *Édition spéciale*, publication rassemblant un ensemble de dispositifs destinés à une production de discours en direct. Elle est performée occasionnellement dans divers contextes. *Édition spéciale* #0 a lieu du 29 avril au 1er mai aux Laboratoires d'Aubervilliers

Les Laboratoires d'Aubervilliers are proud to present Special Issue, a publication that brings together a series of dispositifs for the production of live discourse. It is performed from time to time in varied contexts. Special Issue #0 takes place from April 29th to May 1st at Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Vendredi 29 avril

18h / 18h40 / 19h20

Consultations guidées dans les archives des dramaturges dilettantes pour résoudre les problèmes de la vie et de la création
(Jennifer Lacey)

18h – 20h

Le bloc
(W)

21h – 23h

Impersonation Game sur Blue Written in Red de Juan Domínguez
(everybodys)

Samedi 30 avril

11h – 13h

Table ronde

14h / 14h40 / 15h20

Consultations guidées dans les archives des dramaturges dilettantes pour résoudre les problèmes de la vie et de la création
(Jennifer Lacey)

15h30 – 16h30

Idéographie - en cours
(Noé Soulier)

16h30 – 18h30

[sã] but et *Chorwagen*
Activations de la collection *fmra* du Cneai
(Kiss Me Deadly)

17h – 18h

Scripts for Smalltalk
(Krööt Juurak)

19h – 20h

Looking Awry
(Natascha Sadr Haghighian)

19h – 20h

Générique
(everybodys & W)

21h – 22h

Running Commentary sur Blue Written in Red de Juan Domínguez
(Bojana Cvejić)

22h (à partir de)

Double Speak O Field
(Krööt Juurak & Mårten Spångberg)

Dimanche 1er mai

12h – 14h

Table ronde

15h – 17h

Jeux chorégraphiques. Ou : comment lever les a priori
(Laurent Pichaud & Rémy Héritier)

15h – 17h

Séance de jeux
(everybodys)

17h – 18h

Running Commentary sur Quintette Cercle de Boris Charmatz
(Bojana Cvejić)

18h30 – 20h

J'ai mis 9 ans à ne pas terminer
(Frédéric Danos)

Un bar et une restauration seront proposés au public aux heures de repas (déjeuner et dîner)

Entrée libre sur réservation au 01 53 56 15 90 et reservation@leslaboratoires.org

ÉDITO

par Grégory Castéra, Alice Chauchat
& Nataša Petrešin-Bachelez

Depuis une dizaine d'années, artistes, critiques et commissaires s'attachent à mettre en oeuvre de nouvelles conditions pour la production de discours. Au delà des livres d'artistes et autres publications, une bulle de babil s'est étendue à travers la multiplication de séminaires, *artists talks*, interviews-marathon, projets curatoriaux autour de la parole, conférences-performances, écoles et communautés critiques, expériences communautaires, plate-formes Internet, etc. Cette diversification des formats critique et renouvelle les conventions du discours sur l'art.

Tandis que la dimension performative / performantielle des pratiques artistiques est l'un des principaux sujets d'investigation théorique et critique actuels, nombre d'artistes ne reconnaissent pas toujours les grilles d'analyse qui leur sont appliquées. Ils en viennent à construire leurs propres outils théoriques, par les moyens de la performance.

Le jeu est un dispositif privilégié ; déterminé par des règles, il instaure une situation d'où peuvent émerger des manières inhabituelles de parler, d'agir, de penser et d'être en relation aux autres.

D'autre part, certains discours nécessitent l'articulation entre des textes, documents, ou autres matériaux préexistants, et leur commentaire en direct.

La présentation publique d'une archive est encore un autre terrain d'investigation actuel, où émerge la nécessité de prendre en compte le caractère processuel de la constitution d'un fond, tant dans l'intégration de nouveaux documents que dans la conception de classifications dynamiques. Les formes conventionnelles de l'exposition ne sont pas toujours adaptées à de tels besoins, qui appellent des dispositifs évolutifs et / ou performés.

Chacun de ces dispositifs induit une forme particulière de pensée. Leur potentiel critique touche autant la distribution de la parole au sein d'un groupe que la notion d'expertise, l'autorité communément attribuée au discours écrit sur le discours oral, ou encore la notion de public que peut former une activité partagée.

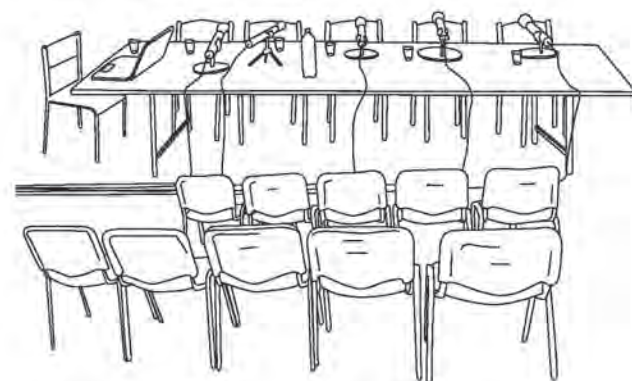
Ces constats sont à l'origine d'*Édition spéciale*, une publication performée, occasionnelle, de formats variables, faite par les praticiens de la performance et dédiée au discours sur la performance. Le numéro zéro sera l'occasion de réunir ses contributeurs / trices ainsi que d'autres artistes associés / e/s au projet pour des tables rondes autour des enjeux soulevés par ces pratiques et leur présentation dans le cadre d'une publication performée.

DISPOSITIFS

Le bloc EN + FR

W

Le bloc prend la forme d'une conférence improvisée à plusieurs voix. L'élaboration en temps réel est assurée par l'observation d'un petit nombre de règles formelles : le discours se constitue au fur et à mesure qu'il avance, selon une logique d'enchaînements qui peu à peu l'éloigne de son point de départ. Par ces moyens simples, *Le bloc* travaille ainsi la possibilité d'une énonciation collective, qui est aussi un puissant moteur de langage et de fiction. W a été en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers de 2007 à 2009. Pour *Édition spéciale*, *Le bloc* sera modéré par Jeanne Revel et Frédéric Danos. www.1110111.org



Le bloc. Image : Nicolas Couturier

RÈGLES DU JEU

1. *Le bloc* élabore collectivement un discours adressé à un public. **2.** *Le bloc* est activé lorsque les cinq places sont occupées par n'importe quels membres du public. **3.** *Le bloc* commence par "Bonjour" et finit par "Merci". **4.** Le discours est constitué de répliques brèves, distribuées entre les joueurs sans ordre déterminé. **5.** Une réplique ne peut jamais s'opposer à une autre. **6.** *Le bloc* dit "nous" plutôt que "je". **7.** Les joueurs ne parlent jamais entre eux. **8.** Le discours n'a jamais de thème défini à l'avance. Il part toujours de la situation présente, c'est-à-dire que les premières répliques adressées au public portent sur une réalité partagée par tous. **9.** Chaque réplique, d'une manière ou d'une autre, prolonge celles qui la précèdent. **10.** *Le bloc* s'abstient d'importer des idées sans rapport avec le discours. **11.** *Le bloc* s'abstient de parler de lui-même. **12.** *Le bloc* ne craint pas les silences. **13.** Un joueur est tenu d'occuper sa place jusqu'à la fin du *bloc*, sauf irrémédiable désaccord avec ce qui est dit. En ce cas, le joueur quitte *Le bloc* et la place laissée vacante peut être occupée par n'importe quel membre du public. **14.** Une partie dure jusqu'à 20 minutes. Une indication de durée est donnée au *bloc* 15 minutes après le premier "Bonjour". **15.** *Le bloc* est désactivé lorsque tous les joueurs ont dit "Merci" et sont retournés au public.

Consultations guidées dans les archives des dramaturges dilettantes pour résoudre les problèmes de la vie et de la création

EN + FR

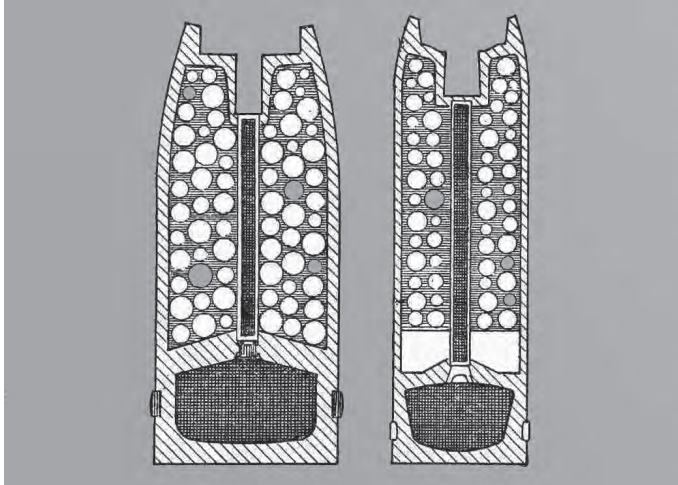
Jennifer Lacey

Jennifer Lacey, riche de l'expérience menée aux Laboratoires d'Aubervilliers avec des dramaturges « dilettantes » tout au long de l'année 2010, ouvrira lors d'*Édition spéciale* #0 un cabinet de consultation dramaturgique. Les archives du projet *Ma première fois avec un dramaturge* (enregistrements vidéo et sonores, photos, notes, etc.) constitueront les outils de ses prestations, pour remettre en jeu le savoir accumulé dans un nouveau cadre.

Chaque consultation se déroulera devant un public réduit de 25 personnes. Pour obtenir un rendez-vous avec Jennifer Lacey, contacter les Laboratoires d'Aubervilliers (v.bobin@leslaboratoires.org ou 01 53 56 15 94).

Double Speak O Field EN + FR**Krôôt Juurak & Mårten Spångberg**

L'éthique rattache de façon inconditionnelle la production de discours à l'acte de mesurer, au domaine de l'esprit dirigé par la loi. Le discours s'inscrit dans les notions d'échange, d'économie et de psychologie. Dans *Double Speak O Field*, la modalité occidentale de production de discours, continue quoi que divisée, déracinée et mise en rythme, s'étend à partir d'un degré zéro et étranger sur tout l'horizon d'une boussole, abolissant ainsi l'échange et la surface du champ O de l'affect en tant que don ou larcin. Le *Double Speak* se forme par des tactiques spéculatives, transformant proportions et tunnels en ouvertures méandreuses, un dehors par lequel un corps vermiculaire peut émerger. *Double Speak O Field* est une fête qui comprend musique à haut volume et rafraîchissements mystiques.



Double Speak O Field. DR

Générique FR
everybodys & W

Générique est un jeu / performance en *open source* qui prend la forme d'une discussion d'après-spectacle. Les joueurs, néophytes ou aguerris, se répartissent entre spectateurs et performeurs, pour parler d'un spectacle comme s'il venait d'avoir lieu ; ce faisant, ils le créent ensemble. En même temps qu'il joue avec les codes et les figures du discours artistique, *Générique* crée les conditions de l'élaboration en temps réel d'une fiction ouverte à tous. *Générique* s'est développé depuis 2005 au sein de deux collectifs d'artistes : W et everybody's, qui se réunissent à cette occasion.

Idéographie (en cours) FR
Noé Soulier

Noé Soulier compose des argumentaires théoriques disparates en employant des outils chorégraphiques, musicaux ou cinématographiques. Loin de défendre une thèse, il engage l'auditoire dans une expérience de pensée structurée à partir de principes dramaturgiques (rythme de la parole, jeu avec les attentes, etc). La polyphonie de pensées qui en résulte est l'occasion de revisiter le discours théorique classique par l'expérience vivante d'une construction en train de se faire.

Noé Soulier est accueilli aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2011 pour la création d'*Idéographie*, dont la première aura lieu en août 2011 à Berlin (festival Tanz im August)

Impersonation Game sur Blue Written in Red EN
everybodys

Le « jeu de la personnification » détourne la prévalence du discours de l'auteur sur son oeuvre. Les explications données sont des formulations de l'expérience de l'oeuvre par ses spectateurs/trices, et excluent la vérification des intentions de l'auteur. Après la représentation de son spectacle *Blue Written in Red*, Juan Domínguez interrogera en public trois personnes de son choix sur la pièce qu'ils/elles auront vue. Celles-ci répondront comme si elles avaient elles-mêmes réalisé cette pièce, puis la conversation sera ouverte au public. www.everybodystoolbox.net

Dans *Blue Written in Red*, le chorégraphe espagnol Juan Domínguez développe un langage dénué de signification et cependant cohérent, qui pose la question suivante : « *Mon intérêt pour la linguistique vient d'une curiosité envers la partie inconsciente de la communication. (...) En étudiant notre façon de percevoir, comprendre et communiquer notre réalité par le langage, pouvons-nous augmenter notre capacité à changer cette réalité ?* » <http://juandominguezrojo.com>

Jeux EN + FR
everybodys

Les jeux développés par le collectif everybody's visent à nourrir l'articulation et la réflexion autour des méthodes de travail dans le champ de la performance. Lors d'*Édition spéciale*, les chorégraphes Alice Chauchat, Mette Ingvartsen et Petra Sabisch organiseront des parties de jeux variés, déjà testés ou imaginés pour cette occasion.

Jeux chorégraphiques. Ou : comment lever les a priori FR
Laurent Pichaud & Rémy Héritier

Dans les *Jeux Chorégraphiques*, inspirés par les jeux de l'OuLiPo qu'organisent Laurent Pichaud et Rémy Héritier, des « experts » de la danse sont mis au défi d'identifier un style, une esthétique, à partir d'un extrait dansé ou écrit. L'enjeu ici n'est pas tant de « tomber juste » que d'exposer des outils d'analyse, des manières de regarder, en engageant les joueurs/euses dans une réflexion collective.

Certes, il y a des moments de fatigue ou de tristesse, et j'aimerais alors être ailleurs et me reposer, m'amuser, prendre un peu de distance par rapport à ce que je suis en train de faire. C'est tout à fait naturel, mais, si je le faisais véritablement, je serais certainement malheureuse de ne plus pouvoir m'exprimer. Je ne connais rien à l'astrologie, mais quelqu'un m'a dit que j'appartiens à un signe de feu ; or le feu doit brûler, le feu ne peut pas s'éteindre. En ce qui concerne la seconde question, il est difficile d'y répondre. Il y a tellement de choses disparates par lesquelles on est influencé... Même les odeurs, même les choses que l'on n'a pas vues, les maîtres, les pays... Tout ça a été digéré et a subi des transformations métaboliques, de sorte qu'il m'est difficile de distinguer chaque partie de l'ensemble ; c'est comme un grand vent. Je pourrais parler de personnes exceptionnelles. Ce qu'un être humain peut faire est incroyable, et le plus important est ce qui est fait tous les jours ; chaque moment est différent d'un autre.

Ceci est un jeu que "Les papous dans la tête" de France Culture ont appelé le DLA – Diagnostique Littéraire à l'Aveugle. Nous vous proposons ici de l'appliquer au champ chorégraphique et d'y jouer dès la lecture de ce journal. Ci-dessus un texte – écrit par un/e artiste chorégraphique (connu/e). Nous vous cachons tout indice permettant d'en déduire la provenance. Par le biais d'une enquête que nous vous souhaitons courageuse et ludique, vous devez découvrir l'auteur/e de ce texte.

Lorsque le DLA se joue à plusieurs, voici le protocole qui est utilisé : **1.** Le texte est lu une première fois à haute voix, avant d'être distribué à chaque joueur/euse. **2.** Chaque joueur/euse prend ensuite le risque de livrer une analyse littéraire, historique, chorégraphique, à travers des approches successives : pays d'origine de l'auteur/e, son sexe, l'époque d'écriture, nature de la parole (écrite, orale), etc. **3.** On se pose des questions communes, ex. : quel corps dansant pourrait s'incarner à travers ce style d'écriture, mais à la fin **4.** chacun/e doit proposer un nom, singulièrement. **5.** En guise de deuxième tour, trois noms – dont le bon – sont ensuite proposés aux joueurs/euses*. **6.** Et de nouveau, chacun/e relance son mode d'argumentation pour isoler et prouver son choix sur un des trois noms.

Ce jeu se pratique aussi dans sa version DCA – Diagnostique Chorégraphique à l'Aveugle où, en direct, un/e artiste danse devant vous un extrait d'une pièce chorégraphique hors tout contexte spectaculaire : sans musique, sans costume, une seule et simple matière dansée à analyser et commenter pour en déduire le nom de son auteur/e. Le but et le résultat restent les mêmes : risquer de s'entendre parler de danse...

* pour celles et ceux qui veulent jouer, vous trouverez les trois noms proposés pour le texte ci-dessus, page 2 de ce journal, le bon nom, lui, vous sera délivré sur le site.

J'ai mis 9 ans à ne pas terminer FR**Frédéric Danos**

« J'ai pendant 9 ans fait un documentaire comme Achille chasse une tortue, en divisant toujours la moitié qu'il reste par deux : le travail, l'argent, la question, l'amour, la traçabilité. C'est aujourd'hui un film qui n'est pas terminé, ne le sera pas, avec je en pivot narratif. C'est une pratique de mon impossibilité à fixer quelque chose et à me fixer dans quelque chose. La projection d'un film qui nécessite ma présence » (Frédéric Danos).

<http://f.danos.free.fr>

Looking Awry EN**Natascha Sadr Haghighian**

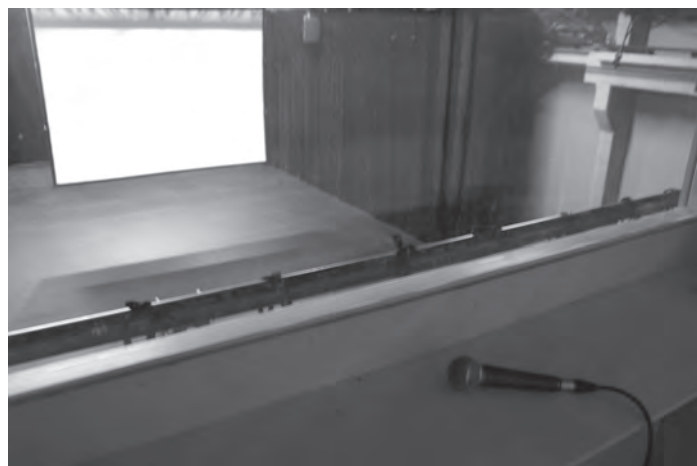
En regardant *Henchman's Glance* de Chris Marker et pour résister à la brutalité à laquelle elle était confrontée, Natascha Sadr Haghighian s'est mise à loucher, produisant un trou au milieu de son champ de vision. La performance *Looking Awry* est l'occasion de recréer les conditions géométriques de cette « vision de travers », pour partager et analyser ce phénomène avec le public.

Running Commentary sur Blue Written in Red**et Quintette Cercle** EN + FR**Bojana Cvejić**

Les *Running Commentaries* (« commentaires suivis ») se déroulent dans un dispositif proche de celui des traductions de conférence. Pendant qu'un spectacle se joue sur le plateau ou que sa captation vidéo est diffusée sur grand écran, deux ou trois « interprètes » – artistes, chercheurs/euses, théoricien/ne/s, critiques d'art... – le regardent depuis des cabines individuelles et livrent leur commentaires en direct. Les spectateurs/trices, équipé/e/s de casques multicanaux, peuvent choisir d'écouter tel ou tel commentaire, passer de l'un à l'autre, et construire ainsi leur propre bande sonore au fil du spectacle en se positionnant par rapport à ce qu'ils/elles entendent et voient.

Le *Running Commentary sur Blue Written in Red* (pièce de Juan Domínguez – voir page précédente) aura lieu pendant la pièce jouée en direct ; celui sur *Quintette Cercle* (Boris Charmatz – voir www.borischarmatz.org) aura lieu pendant la projection de la captation de la pièce.

Les *Running Commentaries* sont accueillis aux Laboratoires d'Aubervilliers depuis 2010.



Cabine des *Running Commentaries*. Photo : Virginie Bobin

Scripts for Smalltalk FR**Krōōt Juurak**

Krōōt Juurak donne à lire au public de courtes conversations pré-écrites. À travers ces textes, elle explore les processus de pensée et les interférences à l'œuvre, pendant un spectacle, entre le public et la pièce, et tente ainsi de court-circuiter les interprétations possibles des spectateurs/trices en leur prêtant ses propres pensées.

<http://vimeo.com/user826799>

[sã] but et Chorwagen, activations de la collection fmra du Cneai FR**Kiss Me Deadly (ENSA Paris-Cergy)**

Pour *Édition spéciale*, le collectif Kiss Me Deadly (Atelier de Recherche et de Création de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy) met en place un dispositif discursif et performatif qui tend à proposer une représentation de la collection *fmra* du CNEAI (Centre national de l'édition et de l'art imprimé). Ce seront tout particulièrement les éphémères d'artistes de la collection, soit les éditions qui accompagnent les œuvres d'artistes (carton d'invitation, journal de l'exposition, communiqué de presse, etc) qui seront les matériaux privilégiés de cette intervention. Ces éphémères constituant eux-mêmes des modes de publication de l'œuvre et la faisant exister publiquement en amont, conjointement ou en aval, les étudiant/e/s sont invité/e/s à traiter des modes d'apparition de l'œuvre. Cette intervention imaginera des modes de circulation et de représentation de ces éditions

www.collection-fmra.org

Tables rondes EN

Il s'agira, lors de ces tables rondes, d'évaluer la nature et la nécessité de dispositifs tels que ceux présentés dans le cadre d'*Édition spéciale*, et d'élaborer un mode de fonctionnement qui implique ses contributeurs/trices dans la conception même de chaque numéro.

Avec : Zbyněk Baladrán, Bojana Cvejić, Frédéric Danos, Juan Domínguez, Gilles Gentner, Natascha Sadr Haghighian, Vit Havránek, Rémy Héritier, Mette Ingvarsen, Maria Jerez, Krōōt Juurak, Jennifer Lacey, Maria Lind, Laurent Pichaud, Jeanne Revel, Petra Sabich, Noé Soulier, Mårten Spångberg, Loïc Touzé, Katarina Zdjelar, Kiss Me Deadly, Arantxa Martinez, Xavier Le Roy, Caterina Riva.

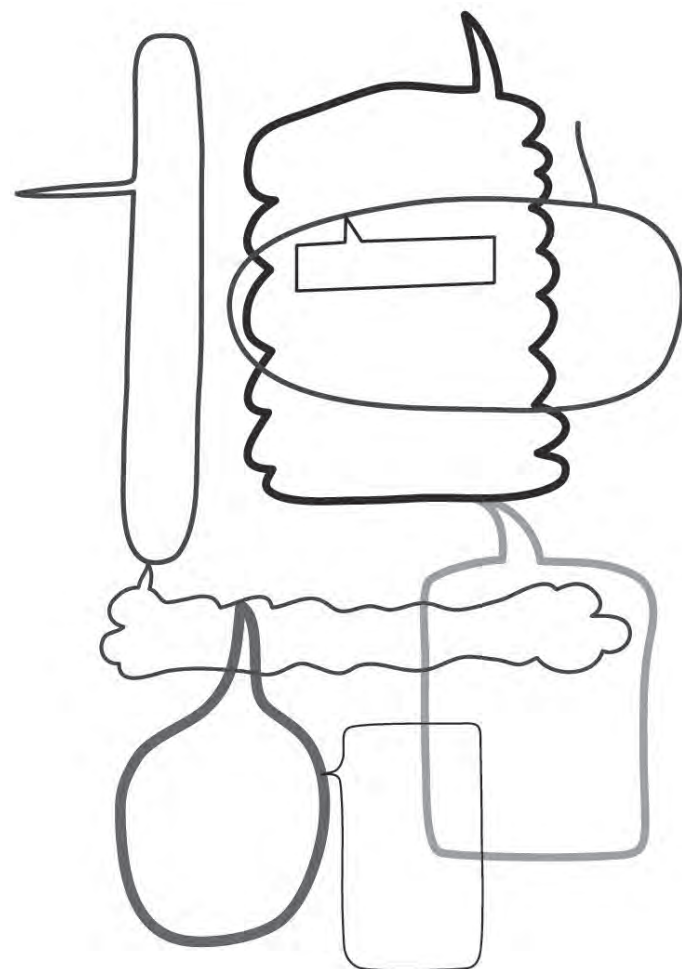


Image : Nicolas Couturier

EDITO

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

For nearly ten years, artists, critics and curators have been invested in establishing new conditions for discourse production. Beyond art books and other publications, a babble bubble has spread through the multiplication of seminars, artist talks, interview-marathons, curatorial projects around speech, lecture-performances, schools and critical communities, Internet platforms, community experiments, and so on. This diversification of formats criticizes and renews the conventions of discourse on art.

While the performative dimension of artistic practices is currently one of the main subjects of theoretical and critical investigation, numerous artists do not always recognize the models of analysis that are applied to them. They end up constructing their own theoretical tools, by means of performance.

The game is a favored dispositif. Played according to rules, games establish a situation conducive to unconventional manners of speaking, acting, thinking or being in relation to others.

On the other hand, some discourses require articulation between texts, documents or other pre-existing materials and their live commentary.

The public presentation of an archive is yet another field of current investigation - from it emerges the necessity of taking into account the process-related character of constituting an archive, from the integration of new documents to the conception of dynamic classification. Conventional exhibition formats don't always answer the needs.

Each of these dispositifs infers a particular form of thought. Their critical potential touches on the distribution of speech within a group, the notion of expertise, the authority commonly attributed to written discourse at the expense of oral discourse, or even the notion of an audience created by a shared activity.

These observations are at the origin of Special Issue, a publication that brings together a series of dispositifs for the production of live discourse. It is performed from time to time in varied contexts. Issue #0 will provide an opportunity to gather together contributors, as well as other artists associated with the project, at roundtables on the issues raised by these practices and their presentation in the framework of a performed publication.

DISPOSITIFS

(translated by David Pickering)

Choreographic Games.

Or: How to do away with preconceived notions FR

Laurent Pichaud & Rémy Héritier

In *Choreographic Games*, inspired by Laurent Pichaud and Rémy Héritier's *OuLiPo*, dance "experts" are challenged to identify a style or aesthetic within an excerpt of a dance piece or text. The idea is not so much to "hit the nail on the head" but to expose analytical tools, ways of watching, by engaging the players in collective contemplation.

Double Speak O Field

 EN + FR

Krööt Juurak & Mårten Spångberg

"Ethics attach discourse production unconditionally to measure; to the domain of the head directed by the law. Discourse has been inscribed into notions of exchange, economy and psychology. The continuous yet divided modality of western discourse production is in Double Speak O Field ungrounded and rhythmicised, spreading out from an alien degree zero over the entire horizon of a compass. It abolishes exchange and surface on the O Field of affect as gift or theft. Double Speak appears through speculative tactics that twist proportions and tunnels into convolving openings, an outside through which a vermicular body emerges. Double Speak O Field includes loud music and mystical refreshments."

(K. Juurak & M. Spångberg)

Générique

 FR

everybodys & W

Générique is an open-source game/performance that takes the form of a post-performance discussion. The players, whether neophyte or game-hardened, are divided into spectators and performers to talk about a performance as though it had just taken place, in effect creating it together. At the same time they play with codes and figures of artistic discourse. Générique creates conditions that are conducive to the creation of fiction in real time and is open to all. Since 2005, Générique has developed within two separate collectives, W and everybody's. This will be an opportunity for the two groups to play together.

Guided Consultations in the Archives of Amateur Dramaturges To Resolve Problems of Life and Creation EN + FR
Jennifer Lacey

Jennifer Lacey, fresh from her experimentation with "dilettante" dramaturges at Les Laboratoires d'Aubervilliers in 2010, will launch a dramaturgical consulting practice. The archives of the project *Ma première fois* avec un dramaturge (video and sound recordings, photos, notes, etc.) will constitute the tools of her service as she redeploys the knowledge she has amassed in a new context.

Each consultation will take place in front of an audience limited to 25 people. For an appointment, please contact Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Idéographie (in progress) FR
Noé Soulier

Noé Soulier composes disparate theoretical argumentations through the use of choreographic, musical or cinematic tools. Far from defending a thesis, he engages the audience in a thought experiment structured around dramaturgical principles (rhythm of speech, expectations, etc.). The resulting polyphony of thoughts is an opportunity to revisit classical theoretical discourse through the live experience of a construction in progress. The première will take place in Berlin, in August 2011 (festival *Tanz im August*)

Impersonation Game on Blue Written in Red EN
everybodys

The Impersonation Game undermines the prevalence of author's discourse on his/her own work. After a performance of *Blue Written in Red*, Juan Dominguez will publicly interview three audience members of his choice about the piece they just saw. They will answer as though they had created the piece themselves and then turn the floor over to the general audience. In the explanations given, spectators formulate their experience of the work without verifying the author's intentions. See www.everybodystoolbox.net

In *Blue Written in Red*, the Spanish choreographer Juan Domínguez creates a language that is completely empty of meaning but still makes sense: "My interest in linguistics came from a curiosity about the unconscious side that is active in linguistic communication(...) Can we gain freedom to change our reality once we learn how we perceive, understand and communicate it through language?" (Juan Domínguez). See <http://juandominguezrojo.com>

Looking Awry EN
Natascha Sadr Haghighian

While watching Henchman's *Glance* by Chris Marker, Natascha Sadr Haghighian let her eyes cross as a way of shutting out the brutality of the film, thus creating a hole in the middle of her field of vision. The performance *Looking Awry* is a chance to recreate the geometric conditions of this "sidelong view" to share and analyze this phenomenon with the audience.

Running Commentary on Blue Written in Red and Quintette Cercle EN + FR
Bojana Cvejić

Running Commentaries has a set-up similar to that of a lecture with live translation. While a piece is performed live or projected in video format on a big screen, two or three "interpreters" (artists, researchers, theoreticians, art critics) watch from individual booths and deliver their commentary live. The spectators are equipped with multi-channel headsets, allowing them to listen to the commentary of their choice, or switch back and forth between various commentaries. In this way, they build their own soundtrack over the course of the spectacle by positioning themselves based on what they hear and see.

The Running Commentary on *Blue Written in Red* (by Juan Dominguez.

See description above) will take place while the piece is performed in live. The one about *Quintette Cercle* (by Boris Charmatz. See www.boris-charmatz.org) will take place while the video of the show is broadcasted on a screen.

[să] but and Chorwagen, two activations of the fmra collection (Cneai) FR
Kiss Me Deadly (ENSA Cergy)

For Special Issue, *Kiss Me Deadly* (École nationale supérieure d'arts de Cergy) is establishing a discursive and performative framework that will strive to propose a representation of the CNEAI's (National Center of Edition and Printed Art) collection of ephemera. The KMD's workshop will favor the ephemera of artists in the collection, including publications that accompany their works (printed invitations, exhibition journals, press releases, etc.). Such ephemera constitute modes of publication for a work, giving it an existence before, during and after its showing. Students are invited to handle modes of existence of the work. This workshop will imagine modes of circulation and performance of its publications. See www.collection-fmra.org

In partnership with the Cneai.

Scripts for Smalltalk FR
Krōöt Juurak

Krōöt Juurak gives the audience short pre-written texts to read. Through these texts, she explores thought processes and interferences with the work during a performance, between the audience and the piece. Their purpose is to short-circuit the possible interpretations of spectators by lending them her own thoughts. See <http://vimeo/user826799>

J'ai mis 9 ans à ne pas terminer (It Took Me 9 Years to Not Finish) FR
Frédéric Danos

"For nine years I worked on a documentary the way Achilles chases a tortoise, by always dividing the distance that remained: work, money, questions, love, traceability. Today it is an unfinished film, and will stay that way. I is its narrative fulcrum. It's a putting-into-practice of the impossibility of my fixing something or fixing myself in something. The screening of a film that demands my presence". Frédéric Danos. See <http://f.danos.free.fr>

The Bloc EN + FR
W

The Bloc takes the shape of an improvised conference in several voices. It unfolds in real-time based on a small number of formal rules: the discourse is constructed along the way according to a logic of transitions that gradually distance it from its starting point. Using these simple means, The Bloc develops the possibility of a collective utterance, which is also a powerful impetus for language and fiction. For Special Issue, The Bloc will be moderated by Jeanne Revel and Frédéric Danos. See www.1110111.org

Roundtables EN

The discussion will deal with the nature and necessity of dispositifs like those presented in the context of Special Issue and elaborate a mode of functioning that involves contributors in the actual conception of each issue.

With: Zbyněk Baladrán, Bojana Cvejić, Frédéric Danos, Juan Domínguez, Gilles Gentner, Natascha Sadr Haghighian, Vit Havránek, Rémy Héri-tier, Mette Ingvarsten, Maria Jerez, Krōöt Juurak, Jennifer Lacey, Maria Lind, Laurent Pichaud, Jeanne Revel, Petra Sabich, Noé Soulier, Mårten Spångberg, Loïc Touzé, Katarina Zdjelar, Kiss Me Deadly, Arantxa Martinez, Xavier Le Roy, Caterina Riva.

LA SEMEUSE OU LE DEVENIR INDIGÈNE

Marjetica Potrč &
RozO Architecture

Mai 2011

Ateliers de sensibilisation et exposition des
dessins de Marjetica Potrč et des plans de
RozO Architecture autour du projet

Mercredi 25 mai 2011

Présentation du projet au public

24-25 septembre 2011

Inauguration de *La Semeuse*, dans le cadre de
la fête des jardins.

Conception :

Marjetica Potrč, avec Séverine Roussel et
Philippe Zourgane (RozO Architecture)

Assistant/e/s :

Katie Bachler, Allison Danielle
Behrstock et Sebastien Guillemin



La Maladrerie (Aubervilliers). DR

La résidence de Marjetica Potrč aux Laboratoires d'Aubervilliers est
soutenue par le Département de la Seine Saint-Denis

« Le jardinage est fortement ancré dans l'identité d'Aubervilliers. La Semeuse, un laboratoire conçu par Marjetica Potrč, avec Séverine Roussel et Philippe Zourgane (RozO Architectes), commencera à être développé ce printemps aux Laboratoires d'Aubervilliers. Il impliquera les habitants et les associations d'Aubervilliers dans la recherche, le questionnement et la célébration du multiculturalisme de la ville à travers la biodiversité. Cette banque de graines et petite banque de plantes hébergée par les Laboratoires d'Aubervilliers permettra aux habitants d'y apporter des graines, d'y faire pousser ou d'y échanger des plantes. Plutôt que sur les flux humains, La Semeuse s'appuie sur les migrations des graines qui, grâce à différents agents, s'implantent dans de nouveaux territoires et s'y développent jusqu'à devenir indigènes. C'est ce mouvement végétal que La Semeuse souhaite fixer dans l'espace et scénographier pour le transformer en Monument, un monument d'Aubervilliers. » (M. Potrč, S. Roussel et P. Zourgane). Le projet se déroulera en cinq phases distinctes en 2011 et 2012 : rencontre avec les structures et associations albervillariennes ; rencontres et séminaire autour du projet avec les artistes et la communauté locale (25 mai 2011) ; création d'un fond de graines et construction de bacs et infrastructures ; ouverture de la banque de boutures dans le cadre de journées festives ; le jardin devient une réserve de plantes où chacun/e peut venir récupérer des boutures

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

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

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

In 2011, Marjetica Potrč joined RozO Architecture, an Aubervilliers-based architecture, landscape and environment office, to collaborate on the project La Semeuse ou le devenir indigène. Turning their attention to the future of multiculturalism, one of the core elements of the city of Aubervilliers, the artist and architects propose an "immaterial monument" to a city characterized by its great diversity. The project La Semeuse ou le devenir indigène is based on the notion of territory as examined through plants. In it, vegetation is a central, political agent, and plants accompany humans in all their endeavors, often leading the way. This project will take place on the esplanade in front of Les Laboratoires. The project will unfold in five distinct phases between 2011 and 2012. First, meetings are organised with Aubervilliers structures and non-profit organizations interested in public green spaces. Then, meetings and conferences are organised with artists and local actors (May, 25th, 2011). Seeds are collected and infrastructures are built. Opening, during public festive events, of the bank of cuttings. Finally, the garden becomes a nursery from which everyone can take cuttings (a bank of cuttings will be regularly open to the public).

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

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

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

Conversation entre Marjetica Potrč, Séverine Roussel, Philippe Zourgane et Carlos Semedo*

(traduite par Clémentine Bobin)

Marjetica Potrč Carlos, pensez-vous comme nous qu'il est temps de rendre hommage et de questionner le multiculturalisme à travers *La Semeuse*? Nous avons commencé en ce sens à appréhender *La Semeuse* comme un monument dédié à Aubervilliers. Êtes-vous d'accord avec cette démarche?

Carlos Semedo Oui, bien sûr. Historiquement, Aubervilliers était une zone de campagne qui fournissait à la population parisienne toutes sortes de légumes, qui avaient la réputation d'être les meilleurs du marché! Cette plaine s'appelait la Plaine des Vertus et représentait une part importante du Nord de Paris, faite de petits villages et de cultures très vastes. Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, une production intensive s'est développée, principalement à Aubervilliers et à la Courneuve, qui sont devenues les premiers producteurs de légumes frais à destination de Paris. La plupart des familles, et même le nom des rues, sont connectés à ce passé agricole. C'est resté le cas jusqu'à la période qui a vu arriver des travailleurs venus de différentes régions de France, puis du monde. La démarche dont vous parlez peut donc faire le lien avec une histoire à long terme, allant des dix-huitième et dix-neuvième siècles à nos jours.

Séverine Roussel Pensez-vous que le nombre important d'associations qui travaillent sur les jardins ou les plantes reflète l'aspect historique que vous venez de décrire?

CS Oui. La période industrielle a succédé à cette période d'agriculture intensive, et les jardins familiaux ont été rebaptisés "jardins ouvriers". C'est la première génération de jardins individuels au sein d'un terrain collectif, lui-même géré par une association, qui a vu le jour au début du vingtième siècle. Au Fort d'Aubervilliers, il existe toujours un terrain où une centaine de familles cultivent de petits potagers pour leur consommation.

Sous l'impulsion des gouvernements locaux, un mouvement de fleurissement de la France s'est développé au début des années soixante, avec des compétitions organisées dans divers secteurs: jardins privés, bâtiments collectifs, balcons, etc. L'association Aubervilliers en Fleurs en est la déclinaison locale, et réunit des dizaines de jardiniers amateurs.

Est ensuite apparu un autre genre de jardins, parfois à l'initiative d'artistes. Il existe encore deux ou trois exemples de jardins artistiques, en particulier Une Oasis dans la Ville, un jardin créé par l'artiste allemande Ortrüd Roch, qui invite les gens à s'investir et à participer au projet. C'est un projet à la fois artistique et social.

Il y a également une génération de jardins à caractère éducatif ou pédagogique, gérés par les écoles ou par la ville en dehors des horaires scolaires, qui proposent d'impliquer les enfants. L'année der-

* Cet entretien a été réalisé en anglais le 16 février 2011, aux Laboratoires d'Aubervilliers. La version anglaise est disponible sur le site www.leslaboratoires.org.

Carlos Semedo est directeur de la Vie Associative et des Relations Internationales de la Ville d'Aubervilliers.

nière, il y avait environ douze jardins d'école à Aubervilliers.

Ensuite, nous avons ce qu'on appelle les jardins d'intégration sociale, qui mettent en relation des gens de pays différents, des femmes qui ne sont pas forcément actives dans le tissu urbain en dehors de leurs activités maternelles, et qui leur proposent un lieu où participer, où être et travailler ensemble et où s'approprier une part de l'espace urbain. Nous avons un très bon exemple de ce type de jardins près du canal.

La dernière génération de jardins est celle des jardins partagés. Plusieurs de ces jardins sont gérés par des associations locales ou des voisins, avec un projet social, culturel ou environnemental. En ce sens on peut dire que chaque période a produit son propre modèle de jardin.

MP Comment la municipalité évalue-t-elle un projet comme les Petits Prés Verts ? En arpentant Aubervilliers à vélo, j'ai été frappée par le nombre de petits jardins abandonnés transformés en jardins partagés. Comme vous l'avez souligné, les jardins partagés ravivent la ville, mais ils produisent également une agriculture urbaine et ajoutent à l'identité de la ville. Pour moi, que cette initiative soit reconnue et soutenue par la municipalité est une décision importante. Est-ce le cas ?

CS L'idée des jardins partagés (comme les Petits Prés Verts) n'est pas locale. Ce type de jardins communautaires existe à Paris, mais aussi dans d'autres métropoles à travers le monde, comme à New York... Nous passons d'une sorte de période contemplative, où la municipalité s'occupait des parcs et jardins avec des jardiniers professionnels, où il était interdit de toucher les fleurs, vers un investissement plus important de la population, qui apporte elle-même son propre savoir-faire.

Nous avons d'abord eu cette idée au parc Stalingrad, le square principal d'Aubervilliers. Il a été totalement rénové et une partie est dédiée au jardinage collectif, aujourd'hui géré par une association appelée Bois de Senteurs, qui rassemble une quinzaine de personnes, en majorité des femmes. Aïssa Abdesslem la préside. Ce sont principalement des gens qui habitent le quartier – certains avaient l'habitude de se retrouver là, de s'asseoir sur les bancs avec leurs enfants –, et qui maintenant jardinent sur une partie du parc. Cela signifie par ailleurs qu'il y a une transformation dans la culture professionnelle des jardiniers. Au départ, ils étaient inquiets de ce que penseraient d'eux les gens qui ne comprendraient pas que cette partie du jardin n'était pas entretenue par eux mais était une responsabilité publique et collective. Il y a eu une sorte de négociation avec les jardiniers professionnels. Aujourd'hui, nous avons une forme de responsabilité mixte : les jardiniers professionnels conseillent les habitants, jardiniers amateurs, sur les questions techniques comme l'eau ou la croissance des plantes. Chacun joue de cette façon un rôle actif.

Les Petits Prés Verts disposent d'un tout petit espace, très exposé, encadré par deux rues, où la circulation est intense. C'était donc un vrai défi de le transformer en jardin partagé, en un lieu où l'on puisse être à l'aise et avoir envie de rester. Nous accompagnons cette association depuis un an et demi. Elle rassemble aujourd'hui une trentaine de personnes, ce qui est presque trop pour un si petit espace. C'est un lieu où ils aiment se rendre et qu'ils voient comme un espace où ils peuvent se retrouver pour un verre le week-end, l'un d'eux y a même organisé son anniversaire. C'est la preuve du succès du projet !

MP J'aime beaucoup le fait que vous parliez de responsabilité. Je pense que la municipalité est également consciente du potentiel des jardins, parce que le jardinage permet aux résidents de s'approprier Aubervilliers, de s'approprier l'espace public.

Philippe Zourgane À l'époque où la végétation était vue comme une simple décoration et était totalement mise à l'écart de l'économie réelle, les gens étaient comme des consommateurs de leur propre espace. C'est intéressant aujourd'hui de pouvoir observer ce moment particulier où les gens commencent à voir ça comme une sorte d'activité joyeuse, en relation avec le corps. Je pense que cette façon de voir les choses – la joie, le fait de jouer avec les enfants ou d'être à l'extérieur – est très importante : c'est la vie ! C'est pour moi comme une rénovation du corps lui-même. Être capable de voir chacun comme ayant la capacité de produire quelque chose.

CS Il existe un autre exemple que je n'ai pas mentionné plus tôt. Dans les années soixante-dix et quatre-vingt s'est développée une approche visionnaire du jardinage et d'un mode de vie différent au sein de l'habitat social. Il s'agit d'une résidence sociale d'environ huit cent appartements, qui s'appelle La Maladrerie¹. Les appartements qu'abritent ces bâtiments possèdent chacun un jardin en terrasse, quel qu'en soit le niveau. C'est très intéressant, le projet a fonctionné comme un test. Vous n'avez pas de fleurs en pots, mais vous avez 45m² de terre et c'est à vous de vous en occuper. Or la majorité des habitants qui ont emménagé dans ces appartements étaient incapables d'entretenir le jardin. Ils avaient peur de mal faire, de planter les mauvais arbres, et certains ont fait de très mauvaises choses sur ces terrasses. Une petite association, Jardins à tous les étages, servait de soutien à tous ceux qui souhaitaient apprendre à se servir de ces terrasses, donnant des outils et des conseils. Mais on sait aujourd'hui que la moitié de ces jardins ont un autre usage. Je pense que *La Semeuse* peut être le contrepied de cette expérience : vous mettez quelque chose à la disposition de tous, et ceux qui veulent effectivement en tirer quelque chose ont la possibilité de venir, de demander, de

¹ La Maladrerie est une vaste opération de résorption d'habitat insalubre (R.H.I.) qui a généré la construction d'environ 1000 logements sociaux. Cet ensemble

de logement a été dessiné par l'architecte Gailhoustet Renée dans la lignée des résidences de logements qu'elle a conçues avec Jean Renaudie. Initiée en

1975, cette opération s'est achevée au milieu des années quatre-vingt, associant aussi les architectes Euvremier, Jacquemot, Fiumani, Fidon, etc.

faire. Au lieu d'être aidé, chacun a la possibilité de faire les choses lui-même, de venir, participer et prendre quelque chose parce qu'il en a besoin.

SR Je pense que tous ces jardins communautaires et les initiatives de la municipalité sont en train de développer de nouvelles relations entre la nature et les êtres humains au sein de la ville. C'est ce sur quoi nous voulons travailler avec *La Semeuse*.

PZ Pour revenir à la Maladrerie, il est très difficile de gérer ce modèle technocratique énorme où tout est préconçu. Je pense que *La Semeuse* s'intéresse plutôt à une capacité individuelle à même de défaire ce concept technocratique. *La Semeuse* doit ouvrir vers de nouvelles possibilités, de nouvelles potentialités dont nous ne sommes pas encore conscients. C'est pour moi la chose la plus intéressante que nous pouvons produire.

MP Oui, ce sera la démarche de *La Semeuse*. Par ailleurs, j'ai fait des recherches sur l'*habitat banking* (l'utilisation d'objets fondés sur le marché en faveur de la biodiversité). J'ai conscience qu'à Aubervilliers un promoteur immobilier ou une grande entreprise ne va pas s'engager à l'heure actuelle dans la préservation de la nature, mais pensez-vous que ce sera possible un jour ?

CS Je ne suis probablement pas le mieux placé pour répondre à cette question. Mais je sais que dans certains projets récents il y a des signes d'évolution. Par exemple, il y a près du canal une résidence neuve qui possède un jardin, un jardin très traditionnel, avec un jardinier pour l'entretien de la pelouse et des plantes. Ils nous ont contactés en vue de créer un jardin partagé à l'intérieur, avec un partage des responsabilités. Ce n'est pas encore de l'*habitat banking*, c'est plutôt une façon de se rattacher au mouvement, la tendance d'aujourd'hui à l'appropriation des petits jardins et des parcs... C'est ce que j'observe ici. Nous avons deux exemples similaires sur deux propriétés différentes.

Par ailleurs, nous (la municipalité) travaillons en ce moment avec l'office HLM d'Aubervilliers sur une convention qui permettrait de transformer certains jardins rattachés à des résidences sociales en jardins partagés, et qui aurait trois signataires : une association, le gestionnaire du logement social et la municipalité. Nous espérons que d'autres propriétaires de logements sociaux à Aubervilliers feront de même, et nous sommes en contact avec eux afin d'encourager une évolution dans ce sens.

SR Peut-être que la vraie nouveauté ici, ce sont les nouveaux liens qui apparaissent entre les municipalités et les habitants en ce qui concerne la nature. Avant, il y existait un certain type de nature qui était sous contrôle municipal, tous les autres types de jardins étant privés et déconnectés de la municipalité. On a maintenant une nouvelle approche de la nature : la municipalité considère qu'elle fait partie intégrante de la vie de la cité, et qu'il est important de créer ces liens, non plus de contrôler mais d'organiser, et de laisser apparaître des projets qui ne verraient pas le jour sans une aide mutuelle.

CS Exactement. Je dirais que c'est l'aspect le plus important. Jusqu'à très récemment il y avait deux types de situations. Existaient d'une part les jardins publics, totalement sous la responsabilité de techniciens. Les gens n'étaient pas censés toucher, les jardins étaient comme en vitrine. Vous pouviez voir, vous pouviez tourner autour, mais vous ne pouviez pas vraiment y entrer. Et il y avait les jardins privés pour les habitants de maisons individuelles. On crée aujourd'hui une troisième situation : les jardins co-responsables. La terre appartient à la municipalité ou aux propriétaires de logements sociaux, et elle est gérée et entretenue par des collectifs et des associations. Il y a ici un partage des responsabilités. Cette forme de co-gestion de l'espace public est une idée nouvelle que l'on découvre ensemble. Dans cette commune en particulier, la séparation était totale. Si vous vivez dans un logement social, vous n'en êtes pas propriétaire et vous ne considérez pas ce logement comme le vôtre. Il y a une sorte d'aliénation du logement. Il ne vous appartient pas et vous tenez le propriétaire pour responsable du moindre problème. Vous êtes un client passif. Et c'était la même chose pour les jardins. Aujourd'hui la situation évolue parce qu'il est devenu possible de faire les choses par soi-même. Notre principal problème, c'est que nous n'avons pas énormément d'espace libre où ouvrir des jardins en nombre. La terre est de plus en plus chère. Il y a en ville très peu d'espaces qui appartiennent à la municipalité et la plupart d'entre eux sont déjà des jardins. Ces petits jardins partagés ont été installés dans des parties de la ville qui n'étaient pas considérées comme profitables d'un point de vue immobilier, pour le moment du moins. Donc nous pouvons créer des jardins qui vont peut-être exister dix ans avant éventuellement de devoir changer de place, de manière nomade, peut-être qu'ils iront s'installer dans de nouveaux espaces reconquis suite à l'évolution de la grande ville.

PZ Il est très intéressant de voir la façon dont notre perception de l'espace extérieur peut changer, il n'est plus uniquement vu comme un espace public : cet espace dépasse votre possibilité d'action.

CS C'est passer de l'état de client à celui de participant actif.

L'EUROPE EN TANT QU'ESPACE DE TRADUCTION : LA POLITIQUE DE L'HÉTÉRO- LINGUALITÉ eipcp

Septembre 2011
Atelier sur l'hétérolingualité
(date précisée ultérieurement sur
www.leslaboratoires.org)

Conception :
Boris Buden, Birgit Mennel et
Stefan Nowotny (eipcp)



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

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

Stefan Nowotny et Birgit Mennel viendront à Aubervilliers à deux reprises, avant l'automne 2011, pour rencontrer et préparer l'atelier avec leurs interlocuteurs (traducteurs/trices, éducateurs/trices, immigré/e/s et acteurs/trices sociaux des initiatives liées aux mouvements d'immigration sur Paris et Aubervilliers).

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

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

Boris Buden est un écrivain et critique d'art basé à Berlin.
Birgit Mennel est traductrice et, parfois, militante politique. Elle vit à Vienne.
Stefan Nowotny est philosophe et habite Vienne également.

Europe as a Translational Space: The Politics of Heterolinguality is a two-year project carried out by eipcp from 2010 to 2012. It starts from a thorough critique of the two dominant models of linguistic policies in contemporary Europe, i.e. monolinguality and its alleged counterpart, multilinguality, both of which fail to respond to questions such as the constitution of a "common European public" or the recomposition of European societies linked with current migration processes. In contrast, the project works with the concept of heterolingual translational processes which takes into account newly invented forms of articulation, hybrid languages, broken languages, "code mixings", as well as various ways in which those practices are politically, socially, economically informed. Such a perspective reaches far beyond the idea of different linguistic or cultural "backgrounds". It rather suggests "Europe" not only as a space in which translations occur, but as a space which in itself is to be translated. After several sessions of preparation and meetings with local social and cultural actors in 2011, a workshop will take place in September 2011, in Les Laboratoires d'Aubervilliers.

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

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

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

Europe as a Translational Space. The Politics of Heterolinguality

by Boris Buden, Birgit Mennel, Stefan Nowotny (eipcp)

In the following we would like to present some general ideas underlying a research context as well as a number of activities to be carried out as parts of a project called *Europe as a Translational Space. The Politics of Heterolinguality*. One important component of this project will be a workshop assembling various social actors operating in and around Aubervilliers to be undertaken in early September 2011 at Les Laboratoires d'Aubervilliers.

Our starting point is a trivial fact: Europe, in whatever "final shape" (or even non-shape), cannot exist without translation. Although everybody would agree on that fact, very few are aware of how far-reaching its consequences are. Even fewer would be prepared to think of translation, an otherwise so modest concept of general linguistic and literary practice, as playing such a central role in the formation of Europe as a political project. Etienne Balibar is one of these few. He radicalized the question of building Europe as a democracy. Its major precondition is, clearly, a common European public space. But which language should be spoken in this space in order for a functioning public to be constituted? English? French, German, Spanish? (But why not for instance Slovakian, Latvian or Maltese, or again, Arabic, Chinese or Wolof? All of which are indeed languages spoken in Europe...)

The answer to this question, so crucial for the European future, cannot be given in terms of a single national language, since it very obviously points to a heterogeneous field of linguistic practices that cannot be understood as mere "exercises" of given linguistic codes. For Balibar the building of a transnational democracy openly contradicts the concept of monolinguality, on which even the allegedly most developed of the actually existing democracies have been based. He therefore suggests a different model: the future language of Europe can only be imagined in terms of what he calls "social practices of translation", a permanently changing system of differing linguistic customs which are involved in constant interaction. Thus, the concept of translation, or what today is often referred to as "cultural translation", offers a vision of a new trans- or post-national society, of its common public space and its democratic political life as well as of future forms of its cultural and educational system. Moreover, Balibar believes that the idea of translation could even revive and push forward on a global scale the cause of universal emancipation. But what are indeed the links between translation and the political, both in a historical and a contemporary perspective?

Theories of translation and the question of the political

From the very beginning of modern theoretical reflection on the practice of (mostly) literary translation, translation was given a clear social and political task. This becomes very clear

if one considers the theories of German Romantics where translation was supposed to be a constitutive means for the formation of a national cultural community. In short, the concept was related to the idea of the nation as a unique language community – and, therefore, spiritual community (Humboldt). The classical binary theory of translation and its *termini technici* (the original and translation as its secondary production; the fidelity of translation; the foreign and foreignness; domestication, etc.) fully corresponds to an idea of the world as a cluster of irreducibly different linguistic and cultural communities. According to this binary model the task of translation is not simply to establish and facilitate communication between these communities, but rather to participate in their creation, i.e., to actively and decisively contribute to the so-called nation-building processes.

With the epochal abandoning of binary theories of translation and consequently of the very idea of the original (for instance in the work of Walter Benjamin), the social and political task of translation has also been reconceptualised: translation could henceforth be seen as playing an important role in the strategies of social criticism and social or generally human emancipation, inspired by Marxism or psychoanalysis. In the form of "cultural translation" it ultimately became the concept of a new trans-national culture and, as such, also a post-modern and especially post-colonial model of universal emancipation (different versions of this have been formulated by Homi Bhabha, Gayatri Spivak, or Judith Butler, and vulgarized by numerous cultural scientists and social critics).

However, emancipatory strategies of this kind, although representing a normative counterpoint to nationalistic identification and to every claim to a pure, essential identity, very often lack a genuine political articulation; they specifically lack a political form that could turn a "cultural" mission into an actual historical reality. In other words, they fail to politically challenge the still dominant form of today's political reality, the model of the nation-state. Even a supra-national project such as the European Union is, in many respects, constructed on the very basis of the principles of the historical nation-state (as demonstrated, for instance, by the EU's enormous translation apparatus designed to guarantee the integrity of the existing European national languages – as opposed to merely regional languages or migrants' languages). For this reason, no matter how loudly anti-nationalism is expressed culturally, politically it remains silent. The depoliticization that we speak about here can be understood as a kind of deadlock of various contemporary strategies of emancipation, including many of those based on the concept of (cultural) translation. In fact it is just another symptom of the ongoing culturalization of social and political issues, a symptom that is also typical of contemporary cultural theory. This is the reason why it seems necessary to critically examine the concept of culture in its very "politicality", instead of uncritically supporting its almost inevitable self-referentiality.

In fact the concept of cultural translation designed to forge processes of cultural hybridity, as suggested by Homi Bhabha, fails to address the social, political and existential conditions of migrants and post-migrants who, being subjected to different forms of repressive exclusion, appear today as the human embodiment of untranslatable foreignness. It furthermore dissimulates and embellishes the various forms of exploitation that (post-)migrants find themselves exposed to. For this reason, we find it hypocritical and politically wrong to romanticize migrant masses as the new transnational "elite" of cultural translators, faithful to the task of proliferating hybridity and therefore to the mission of emancipatory change. Instead, by focusing on the phenomenon of migration, it is precisely the unmeasured and mostly unexplored gap between the big promises that (cultural) translation makes in theory and the "broken dreams" relating to them in today's political reality that has to be taken into consideration.

We are fully aware that no theory alone can bridge this gap, just as any practical initiative can only hope to strengthen existing social practices that deal with this gap. It is all the more important that the reflection on translation leave the "gated communities" of the scientific and artistic fields and reach out to a broader public space where practical processes of – linguistic, cultural, ideological, social, etc. – translation take place in the contingency of everyday life. Nevertheless, for the purpose of this article, we would like to introduce a concept that both explicitly challenges the politically dominant forms of monolinguality and multilinguality, and avoids the romanticizations and political shortcomings of the benevolent discourses on cultural hybridity.

We are speaking about the concept of heterolinguality, or more precisely, of heterolingual address, as developed by Naoki Sakai. It can provide, we believe, a strong tool for a reconsideration and reinvention of not only linguistic, but also cultural, educational and political practices that meet the current processes of social recomposition and new subjectifications.

Let us briefly summarize the theoretical reasons for choosing this perspective in order to

end with some suggestions on how to tackle the above-discussed topics in a modified way. As introduced by Naoki Sakai, the concept of heterolingual address performs three important shifts:

1) It does not start from the assumption of two or more pre-existing language entities between which translation takes place as an activity posterior to them, but rather understands translation as a social relation, as an activity opening up a field of differential, if variously shaped and informed, social practices. It is only a certain configuration and representation of these practices (for instance in the context of "nation-building") that allows for the construction of given distinctive, in themselves allegedly homogenous language entities.

2) Thought of in terms of social relations and social practices, an investigation into translational processes cannot be reduced to the paradigm of communication (suggesting given communities that enable communication, on the one hand, and "failures of communication" between these communities that necessitate the work of translators, on the other). It rather has to start from an analysis of different modes of address. This, however, necessitates an understanding of the concrete regimes and practices of address. Thus, what Sakai calls "the regime of homolingual address" (as opposed to heterolingual address) has to be examined in view of its direct political and social implications in terms of the ways in which it configures and shapes the interrelations between different subjects and subject groups – just as the modes of heterolingual address have to be examined as to the concrete social relations in which they occur.

3) Given that the assumption of homogenous language entities no longer provides the basis for an examination of translational processes, analyses can consequently not be reduced to consistent "communities" defined by "common languages". Therefore, an examination of the heterolingual condition has to take into account various kinds of hybrid languages, broken languages, processes of what in sociolinguistics is called "code mixing" and "code switching" etc., as well as various ways in which those language uses are politically, socially, economically informed, reaching far beyond the idea of different linguistic or cultural "backgrounds".

If these shifts are applied to the question of "Europe as a translational space" (i.e., not only as a given space in which translation occurs, but as a space-in-translation whose spatiality is precisely determined by translational social practices), then it is quite obvious that the theoretical challenge linked with the perspective of heterolinguality inevitably and immediately calls for an examination of a whole series of questions: what are the social relations which necessitate and trigger translational practices in present-day Europe? How, and on which premises, are these translational practices designed and represented? If translational practices are always linked with specific modes of address, then which are the dominant modes of address in present-day Europe (who is addressed, and who is addressed in which way, when it comes to tasks of translation)? How do regimes of homolingual address, in the confined "multilingual" framework of the EU, relate to emerging practices of heterolinguality, especially when related to migration processes reaching beyond the European confinements? What are the linguistic and cultural practices that evolve in a situation determined by both homolingual and heterolingual modes of address, and how concretely are they politically, economically and socially informed?

L'Europe en tant qu'espace de traduction : la politique de l'hétérolingualité

par Boris Buden, Birgit Mennel,
Stefan Nowotny (eipcp)
(traduit par Virginie Schmidt)

Le présent texte a pour objet d'avancer quelques idées générales qui sous-tendent le contexte de la recherche et des activités à venir dans le cadre du projet Europe as a Translational Space. The Politics of Heterolinguality. Début septembre 2011, les Laboratoires d'Aubervilliers accueilleront un atelier qui rassemblera différents acteurs sociaux œuvrant dans la commune d'Aubervilliers et ses alentours. Cette rencontre constituera sans doute l'un des éléments majeurs du projet.

Nous partons d'un constat somme toute banal : quelle que soit sa forme (voire son absence de forme) « finale », l'Europe ne peut exister sans traduction. Si tous s'accordent sur ce point, très peu sont conscients de l'immense portée de cette idée. Plus rares encore sont celles et ceux qui sont préparés à envisager la traduction, notion autrement modeste liée à la pratique linguistique et littéraire, comme jouant un si grand rôle dans la formation de l'Europe en tant que projet politique. Étienne Balibar est l'un d'eux. Il a radicalisé la question de la construction de l'Europe en tant que démocratie. La création d'un espace public européen commun en est bien sûr une condition sine qua non. Cependant, pour qu'un espace public qui fonctionne soit constitué, quelle langue faudrait-il parler ? Anglais ? Français, allemand, castillan ? (Mais pourquoi pas slovaque, letton, maltais, ou bien encore arabe, chinois ou wolof ? En effet, toutes ces langues sont parlées en Europe...)

Puisque cette question, si essentielle pour la future Europe, se réfère très manifestement à un champ hétérogène de pratiques linguistiques qui ne peuvent s'entendre comme les simples « exercices » de codes linguistiques donnés, on ne peut limiter la réponse qui s'y rapporte à une

langue nationale unique. Selon Balibar, la construction d'une démocratie transnationale s'oppose ouvertement à la notion de monolinguisme sur laquelle même les démocraties prétendent les plus développées sont fondées. C'est pourquoi il suggère un modèle différent : d'après lui, la future langue de l'Europe ne peut s'imaginer qu'en termes de « pratiques sociales de la traduction », c'est-à-dire dans un système en évolution permanente lui-même composé de coutumes linguistiques différentes et en constante interaction. Ainsi, la notion de traduction, ou ce qui est souvent désigné comme « traduction culturelle », permet d'envisager la vision d'une nouvelle société transnationale ou postnationale, de son espace public commun, de sa vie politique démocratique, et des formes futures de son système culturel et éducatif. Selon Balibar, le concept de traduction pourrait même raviver et avancer la cause de l'émancipation universelle à l'échelle mondiale. Que ce soit d'un point de vue historique ou contemporain, on peut toutefois s'interroger : quels sont, en effet, les liens entre traduction et politique ?

Théories de la traduction et la question du politique

Depuis les débuts de la réflexion théorique moderne sur la pratique de la traduction littéraire (principalement), la traduction s'est vue assignée une tâche socio-politique évidente. Cette assertion s'éclaire très nettement à la lumière des théories du Romantisme allemand, où la traduction est définie comme un ensemble de moyens constitutifs à la formation d'une communauté culturelle nationale. En bref, la notion de traduction y est associée à l'idée de la nation comme communauté de langue unique, et donc comme communauté spirituelle (Humboldt). La théorie classique binaire de la traduction et ses termini technici (l'original et sa traduction comme production secondaire, la fidélité de la traduction, l'étrange et l'étrangéité, la domestication, etc.) correspond totalement à l'idée d'un monde vu comme un agrégat de communautés linguistiques et culturelles présentant d'irréductibles différences. Selon ce modèle binaire, la tâche de la traduction ne se limite pas à l'acte d'établir et de faciliter la communication entre ces communautés, elle participe plutôt à leur création, c'est-à-dire qu'elle contribue activement et résolument au soi-disant processus de construction de la nation.

Avec l'abandon du binarisme des théories traditionnelles de la traduction et, par conséquent, du concept d'original (notamment dans le travail de Walter Benjamin), le rôle social et politique de la traduction a également été reconceptualisé : la traduction pouvait désormais être considérée comme un acteur majeur des stratégies de critique sociale et d'émancipation sociale, ou, plus généralement, humaine, inspirées par le Marxisme ou la psychanalyse. Sous sa forme de « traduction culturelle », elle a fini par devenir le concept d'une nouvelle culture transnationale et, en tant que telle, par inspirer un modèle postmoderne et, plus particulièrement, postcolonial, d'émancipation universelle (Homi Bhabha, Gayatri Spivak, ou Judith Butler ont proposé différentes versions de cette idée, laquelle a également été reprise et vulgarisée par de nombreux scientifiques culturels et critiques sociaux).

Toutefois, si elles représentent un contrepoint normatif à l'identification nationaliste et à toute revendication d'une identité pure et intrinsèque, les stratégies émancipatoires de ce genre manquent souvent de véritable articulation politique. Plus spécifiquement, c'est une forme politique capable de transformer une mission « culturelle » en une réalité historique réelle qui leur fait défaut. En d'autres termes, elles ne parviennent pas à remettre en question la forme toujours dominante de la réalité politique contemporaine, c'est-à-dire le modèle de l'État-nation. À plusieurs égards, même un projet supranational tel que celui de l'Union Européenne est construit sur les bases mêmes des principes de l'État-nation historique (en témoigne par exemple son énorme machinerie de traduction conçue pour garantir l'intégrité des langues nationales européennes par opposition à des langues seulement régionales ou des langues parlées par les migrants). C'est pourquoi, tant qu'il reste muet sur le plan politique, la vigueur avec laquelle l'antinationalisme s'exprime sur le plan culturel importe peu. La dépolitisation dont nous parlons ici peut être considérée comme une forme d'impasse pour les différentes stratégies d'émancipation contemporaines, y compris pour celles qui reposent

sur la notion de traduction (culturelle). Il s'agit là simplement d'un autre symptôme du phénomène de culturalisation continue qui touche les questions socio-politiques, symptôme également typique de la théorie culturelle contemporaine. C'est pourquoi il semble nécessaire d'examiner d'un regard critique la notion de culture même dans ce qu'elle a de « politique », et non de soutenir aveuglément son caractère autoréférentiel, lequel est presque inévitable.

De fait, la notion de la traduction culturelle vouée à forger des processus d'hybridité culturelle, d'après la proposition de Homi Bhabha, échoue lorsqu'il s'agit de traiter des conditions sociales, politiques et existentielles des migrants et des post-migrants, lesquels font l'objet de différentes formes d'exclusion répressive et apparaissent aujourd'hui comme l'incarnation humaine de l'étrangeté intraduisible. De plus, cette notion dissimule et embellit les différentes formes d'exploitation auxquelles les (post-) migrants se trouvent exposés. C'est pourquoi nous considérons comme hypocrite et politiquement erronée, toute romantisation visant à faire des masses migrantes une nouvelle « élite » transnationale des traducteurs culturels qui serait fidèle à la tâche de répandre l'hybridité, et donc à la mission de changement émancipatoire. En revanche, si l'on décide de s'intéresser plus particulièrement à la problématique de la migration, il convient de se concentrer précisément sur l'écart immense et inexploré entre les grandes promesses théoriques de la traduction (culturelle) et les « rêves brisés » qui en découlent dans la réalité politique.

Tout comme nulle initiative pratique ne peut espérer davantage que de contribuer au renforcement des pratiques sociales cherchant à réduire un tel écart, nous sommes pleinement conscients qu'aucune théorie ne peut, à elle seule, réussir à le combler. Il est primordial que la réflexion sur la traduction s'échappe des cercles fermés des communautés scientifique et artistique et atteigne un espace public plus large où des processus pratiques de traduction (linguistique, culturelle, idéologique, sociale, etc.) se développent dans les contingences de la vie quotidienne. Toutefois, pour les besoins du présent article, nous avons choisi d'introduire une notion qui conteste explicitement les formes politiquement dominantes de monolinguisme et de multilinguisme, et ne tombe pas dans l'écueil de la romantisation et des défauts politiques existant parfois dans les discours bienveillants sur l'hybridité culturelle.

Cette notion d'hétérolinguisme ou, plus précisément et telle que l'a développée Naoki Sakai, « d'adresse hétérolingue » se présente à nos yeux comme un puissant outil capable de reconsidérer et de réinventer non seulement des pratiques linguistiques, mais aussi des pratiques culturelles, éducatives et politiques qui répondent aux processus actuels de recomposition sociale et de nouvelles subjectivations.

Reprenons de façon synthétique les motifs théoriques qui nous ont amenés à adopter ce point de vue, pour ensuite terminer avec quelques suggestions pour aborder d'une manière différente les points évoqués ci-dessus. Comme l'a présenté Naoki Sakai, la notion d'adresse hétérolingue induit trois déplacements importants :

1) Elle ne part pas de la supposition de deux (ou plus) entités linguistiques préexistantes, entre lesquelles la traduction aurait lieu comme une activité qui leur serait postérieure. La traduction y est davantage entendue comme une relation sociale, comme une activité ouvrant un champ de pratiques sociales différentielles, même si celles-ci sont formées et guidées de différentes façons. Seule une certaine configuration et représentation de ces pratiques (dans le contexte de « construction de la nation », par exemple) autorise la construction d'entités linguistiques distinctes, supposées homogènes en elles-mêmes.

2) Pensée en termes de relations et de pratiques sociales, une recherche sur les processus de traduction ne peut se réduire au paradigme de la communication (lequel suggère l'existence de communautés données facilitant la communication d'une part, et des « échecs de la communication » entre ces communautés qui nécessitent le travail des traducteurs, d'autre part.) Elle doit plutôt partir de l'analyse entre différents

modes d'adresse. Cette démarche exige toutefois une certaine compréhension des régimes et des pratiques d'adresse dans ce qu'ils ont de plus concret. Ainsi, tout comme les modes d'adresse hétérolingue doivent être étudiés au regard des relations sociales concrètes dans lesquels ils se produisent, il convient d'analyser ce que Sakai appelle (en opposition à l'adresse hétérolingue) « le régime de l'adresse homolingue » au regard des implications politico-sociales directes qu'il impose par sa manière de configurer et de former les interrelations entre différents sujets et différents groupes-sujets.

3) Puisque l'hypothèse d'entités linguistiques homogènes ne permet plus de fonder une interrogation des processus de traduction, les analyses ne peuvent se réduire à des « communautés » consistantes définies par des « langues communes ». Dépasant ainsi largement l'idée de « contextes » (ou « origines ») linguistiques ou culturels différents, l'étude de la condition hétérolingue doit donc tenir compte de divers types de langues hybrides, de langues brisées, de processus sociolinguistiques telles que le mélange des codes (« code mixing ») et l'alternance des codes (« code switching »), ainsi que des différentes manières dont ces usages linguistiques sont façonnés par des facteurs politiques, sociaux, économiques.

Si la question de « l'Europe en tant qu'espace de traduction » (c'est-à-dire pas uniquement en tant qu'espace donné dans lequel la traduction a lieu mais en tant qu'espace-en-traduction dont le caractère spatial est précisément déterminé par des pratiques sociales traductionnelles) est affectée par ce type de déplacements, il devient particulièrement évident que le défi théorique lié à la perspective de l'hétérolinguisme appelle inévitablement et immédiatement un certain nombre de questions : quelles relations sociales nécessitent et déclenchent les pratiques traductionnelles dans l'Europe contemporaine ? Comment, et sur quelles prémisses, ces pratiques traductionnelles sont-elles façonnées et représentées ? Si les pratiques traductionnelles sont toujours liées à des modes d'adresse spécifiques, alors quels sont les modes d'adresse dominants dans l'Europe contemporaine (à qui s'adresse t-on, et qui est adressé de quelle manière lorsqu'il faut faire réaliser des tâches de traduction) ? Dans le cadre « multilingue » confiné de l'Union Européenne, dans quelle mesure les régimes d'adresse homolingue se rapportent-ils à des pratiques émergentes d'hétérolinguisme, particulièrement en ce qui concerne les processus de migration dépassant les confinements européens ? Quelles pratiques linguistiques et culturelles évoluent dans une situation déterminée par des modes d'adresse homolingue ainsi que des modes d'adresse hétérolingue et, concrètement, comment sont-elles politiquement, économiquement et socialement façonnées ?

GANG- PLANK

AUX LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

13 - 26 juin 2011

Session de travail

Samedi 18 & 25 juin 2011

Ateliers ouverts au public (14h - 18h)

Participants :

Olivier Heinry, Bruno Pocheron, Annie Dorsen
Rut Waldeyer, Nadia Ratsimandrésy, Maika Knoblich,
Dragana Zarevska, Margreta Anastasova, Saša Bozić,
An Kaler, Jana Unmüssig, Julie Gicquel, Aniara Rodado,
Tanguy Nédélec, Raoul Demans (sous réserve), Gilles
Gentner (sous réserve), Gerardo Pereda (sous réserve)

Textes et publications

Gangplank par Gangplank, Journal des Laboratoires janvier-avril 2011



Image : Gangplank

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

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

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

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

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

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

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

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

Interview with Gangplank

by Alice Chauchat

Alice Chauchat How are Gangplank sessions organized?

Bruno Pocheron Refusing the idea of a collection of experts in one domain. Seeing who wants to engage in that sort of gathering, and then just making it happen – thanks to people/structures like yours. That's where, for me, the horizontality comes into play: Gangplank is in no way result-oriented, Gangplank allows itself to take time, and creates timeframes for working on the many different concerns of the different persons involved. It does try to give time equally to development and to the construction of premises for development.

AC How is the political aspect of this mode of organization linked to a wider political project for knowledge production and distribution?

BP No retention of information. Transparency. Knowing your colleagues and understanding their tools, collaborating, being conscious of the context we work in. Prior to politics, I would speak about an ethical position: seeing how competitive the art world has become and how consumerist many structures dedicated to present art act, the only ethical stand I can take is one of sharing: sharing knowledge and tools with my colleagues (artists, technicians, etc.) and sharing/publicizing my opinions and concerns with the institutions and the venues that are our counterparts. We still do work in infrastructures fueled by public, tax-payer's money. The actual tendency to apply free-market notions and strategies to these infrastructures is in my opinion highly dangerous for the arts and for the notion of culture as being part of a social mutuality system. On a very human scale, I see Gangplank as an attempt to speak against competition in making art, to show the importance of supporting research and transmission of knowledge rather than speculating on products, and an attempt to reinvest in a discussion between all parties involved in the making of stage works (artists/technicians, venues, institutions).

I also see Gangplank as an anti-lobby, as it manages to escape both notions of common interest (singular, that's important here) and of conflicts of interests. The plurality, the differences create the ground we choose to share and work on.

Maika Knoblich Gangplank is questioning the concept of areas of expertise and is thereby acting political. In my opinion the field of the performing arts is unfortunately still defined by

authorship and is dividing the creative process by defining very strict roles that are blurred far too rarely. Gangplank is trying to share knowledge, make a creative process accessible and trigger exchange, which is contrary to a hierarchy which features the idea of the expert.

Dragana Zarevska One of the basic political "super powers" of the project is actually the alternative way of cross-learning/teaching (which is not the invention of the hot water itself – it is just a friendly sharing of knowledge. But still, this makes the project one of the best anarcho-scientific retreats I've been part of.

AC What is the relationship between developing a technical tool and expanding artistic possibilities?

Nadia Ratsimandresy From my point of view (that of a musician who is not involved in developing technical tools, but participating in projects that include technical tools) the relationship hasn't been built yet. It has never been clear to me whether developing a technical tool leads to the expansion of artistic possibilities or if the need to expand artistic possibilities leads to the development of a technical tool. It's always a pity to see a show with an incredible set of software, hardware and tools serving an artistic concept that doesn't need such a set. Building a show requires an idea, a concept: what questions need to be solved, answered? What would we like to express, to transmit, to defend in front of an audience? These needs lead to the question of the form and the elements that will build the form: do we need video, light, actors, voices, bodies, musicians, noise, etc.? Gangplank is quite interested in the relationship between these elements and how they are connected, whether or not they are independent: synchronized light and sound, synchronized video and bodies, etc. Through the need to build the form, the tools and their functionality appear as the answer and solution to the questions and issues raised by the form (how are we going to link light and sound? What system are we going to use?). It seems that the technical tool depends on the artistic idea. Gangplank, however, defends more interaction between the artistic and technical, it's not a one-way relationship at all. Through communication a better relationship can be built between those who master tools and those who elaborate artistic forms. It is easy to separate two fields that seem very far away from each other: Gangplank would like to close this gap. Gangplank defends this interaction: tools are not developed outside of artistic needs. They dialogue back and forth, they get inspiration from each other. A functionality has no meaning without an artistic scope. This relationship can at the same time widen the functionality of a tool and develop an artistic concept.

It's through better knowledge-sharing and communication between these two fields that Gangplank will build this relationship. Gangplank does not see all the elements of a show from the vertical point of view brought about by the hierarchy of artistic over technical. Each person involved in the creation of a show should see him/herself as part of the process of building it. Our intention is that each person sees his/her part as an essential one.

Olivier Heinry There are roughly two kinds of technical tools. Industrial tools are quite standardized and invented under capital-intensive conditions – for instance a piano, a stage truss, a 10,000 lumens video-projector or a modern theater house. A craftsman's tools, however, rely a lot less on standards and much more on an individual's creativity. They are a lot more handywork-intensive and might include, let's say, a DIY synthesizer, a home-made stage set or an open-source light control program. Between these two extremities, there is a wide scope of variations and interactions. One of the keys is the degree of autonomy we are looking for within this scope, be it financial or artistic.

BP Well, I think that, first of all, technical tools and artistic possibilities are intrinsically linked. The painter and canvasses, colors and brushes, the contemporary choreographer and Macbooks or Ipods ;) What I find interesting is observing how technical tools are informing artistic ideas, and reciprocally how artistic ideas are calling for and informing the development of technical tools. To join Nadia and Olivier, I am very much occupied with the relationships between the hopefully permeable domains of artistic activity and technical development, and pretty convinced that the order of precedence between them is constantly shifting in the actual art-making. Like some sort of nervous system. I am also totally interested in shifting, within my practice, between initiating and responding, or just sitting in the synapse :)

Judith Depaule Already for several years the scene has been undergoing a mutation in its writing. We can't separate the artistic and the technical aspects because they are so inter-linked. Together in Gangplank we build a new language which syntax and vocabulary we can never be sure of, because that language is never static, it evolves with each new experience.

AC You say that the technical tool depends on the artistic idea. But the question of how to relate sound and image, for example, can also be understood as an artistic question. In the Gangplank sessions, how do you decide on the questions/problems/ideas that will then be

investigated? And as you work on the development of a technical tool, how do you reflect on the artistic implications of such a tool?

NR The classical process in creation is used to organizing techniques in relation to the artistic idea: it is seen as artistic first and then technical. Gangplank doesn't defend this point of view: as I say, it is all about developing a better knowledge of the different elements we have, the issues at play in the creative process, to see how the show can be built with the skills of each person involved in it. What is questioned through Gangplank is the verticality of the classical process. In my case, I don't work on the development of a technical tool: I expect, as a musician, to understand the existing tools, how they function, what has been achieved so far, what works and what doesn't and how my instrument, my sensibility on stage can benefit from, or be reinforced and accented by this tool. I also hope that my needs (or my ideas, or concepts) will raise new issues and questions about a tool, so that a new function of, or relationship with, this tool can be revealed or developed. If a light designer explains to me what a Lanbox is, how it functions and what has been done with it (on what show, when and why), I try to see how I can connect with the Lanbox through either my instrument or my ideas (or both). I appreciate the idea of sharing, exchanging new ideas that would never have popped up had we not talked about the tool together. Because we do agree on the non-verticality of our relationship. In our case, the technique doesn't depend on the artistic idea.

BP All questions related to making art-work seem to me both artistic and technical. The development of a concept relies on some kind of technicality. So does writing. I think that what basically differs in technical development is the amount of hardware and software to be dealt with. But the relationship we choose to have to hardware and to software remains an important factor. In Gangplank we ask our very different selves what are, for each of us, the limits of the utilitarian use of both technical devices (pre-conceived "user friendly" stuff) and artistic concepts, and what we would wish for our work. The relationship we have to ready-made formats proposed in both hard and software - and unfortunately also in ideas - is in any case ambiguous, and limited: we always use what we can access. Hence the necessity of constantly creating as many access-points as possible, in all directions, between the fields of research and the fields of development involved in making stage-work. I think that, in Gangplank, we work on getting more free from imposed/pre-formatted relationships between tools and desires, and we work on inventing/accessing other tools – consequently other relationships – that fit us better, in order to be able to work with different people, in different contexts, in a more horizontal way.

MK I regard the development of a technical tool as an artistic process. For me there is no difference between the creation process of a technical tool and the creation of a dance piece. And this is exactly the point that Gangplank argues, in my opinion.

Tools are far more than just tools or devices, they shape the performance just as much as movement, text or spoken word would. Nowadays, in contemporary performance, sound, video and lights play such a big role in our perception that they become the new narrative, they actually replace what text used to do.

The question is how to deal with that? Serve the narration or argue against it? The question of what should trigger the sound, video or light, is a political one. If it is triggered by movement in space, for instance by a dancer rather than me, a light designer, that would be a political decision and a very artistic one.

For me personally the following is important: the role of sound/light/video shouldn't be underestimated; on the contrary, it should be handled with care. I think it is important to avoid allowing the "technical" aspect of a performance to become the placeholder for the narrative instead of becoming a mutual part of an artwork.

DZ Maybe this is a tricky word to use, but, as far as deciding what to do next, the group works quite intuitively. I say tricky, because it seems that everything these days related to the technical and artistic (and connecting them) can be solved methodologically, but not intuitively. This is not the case with this project – people enjoy triggering each other technically or artistically, and then trying to build the synapse. And, to be added to the thread of answers above in relation to tools, Gangplank is also a process built up as a tool. It is a tool itself. An anthropomorphic *dispositif* :)

Entretien avec Gangplank

par Alice Chauchat
(traduit par Virginie Schmidt)

Alice Chauchat Comment s'organisent les sessions Gangplank ?

Bruno Pocheron À travers le refus de regrouper plusieurs experts d'un même domaine. À travers le fait de voir quels sont ceux qui souhaitent s'impliquer dans ce type de rassemblement, puis simplement à travers le fait de laisser les choses arriver, grâce à des personnes/des institutions comme la vôtre. Selon moi, c'est là qu'intervient le principe d'horizontalité : Gangplank n'est absolument pas un projet axé sur les résultats. Gangplank s'autorise la possibilité de prendre du temps et de créer de véritables cycles de travail sur les préoccupations nombreuses et variées des différentes personnes impliquées. Il s'efforce de consacrer autant de temps au développement lui-même qu'à la création de l'équipement nécessaire au dit développement.

AC En quoi peut-on dire que l'aspect politique de ce mode d'organisation est lié à un plus large projet politique de production et de diffusion du savoir ?

BP Pas de rétention de l'information. De la transparence. Connaître ses collègues et comprendre leurs outils, collaborer, être conscient du contexte dans lequel nous travaillons. Avant même de parler politique, c'est une position éthique que j'aimerais avancer ici : en constatant combien le monde de l'art est devenu concurrentiel et le caractère consumériste de nombreuses structures qui lui sont consacrées, la seule position éthique que je peux adopter est celle du partage. Partage du savoir et des outils avec mes collègues (artistes, techniciens, etc.) et partage / communication de mes opinions et de mes inquiétudes concernant nos homologues (institutions et structures). Nous travaillons toujours dans des infrastructures alimentées par l'argent public, c'est-à-dire par l'argent du contribuable. D'après moi, la tendance actuelle qui consiste à leur appliquer des concepts et des stratégies libérales est extrêmement dangereuse pour les arts et pour la culture comme composants d'un système social interdépendant. À échelle très humaine, je considère le

projet Gangplank comme une tentative dont l'objectif serait de dénoncer la concurrence qui existe dans la réalisation artistique, de démontrer qu'il est plus important de soutenir la recherche et la transmission du savoir que de spéculer sur les produits, et de relancer un débat impliquant l'ensemble des parties engagées dans la réalisation des œuvres scéniques (artistes / techniciens, structures, institutions).

Je vois également Gangplank comme un anti-lobby, parce qu'il parvient à échapper aussi bien à la notion d'intérêt commun (« intérêt commun » au singulier ; ce qui ici est important) qu'à celle du conflit d'intérêt. La pluralité, les différences constituent le terreau de ce que nous voulons partager et de ce sur quoi nous voulons travailler.

Maika Knoblich Gangplank questionne la notion de zones d'expertise, ce qui confère donc à son action un caractère politique. Je pense que le domaine des arts du spectacle est malheureusement toujours défini par la paternité de l'œuvre et divise le processus créatif par une définition très stricte des rôles trop rarement dérangée. Gangplank cherche à partager le savoir, à rendre le processus créatif plus accessible et à provoquer l'échange, ce qui est contraire au sens de la hiérarchie intrinsèquement contenu dans la notion d'expert.

Dragana Garevka L'application d'un modèle alternatif d'apprentissage / d'enseignement croisé est sans conteste l'un des plus grands « supers-pouvoirs » politiques du projet. Alors, évidemment, il ne s'agit pas de faire croire que l'on a réinventé l'eau tiède, c'est tout simplement une façon conviviale d'échanger les savoirs. Malgré tout, je considère que, grâce à cela, ce projet a su faire naître l'une des meilleures retraites anarcho-scientifiques auxquelles j'ai pu prendre part jusqu'à présent.

AC Quelle relation existe-t-il entre le développement d'un outil technique et l'accroissement des possibilités artistiques ?

Nadia Ratsimandresy De mon point de vue (celui d'une musicienne qui n'est pas impliquée dans le développement des outils techniques mais participe à des projets qui les incluent), cette relation reste à construire. Le fait que le développement d'un outil technique mène à l'accroissement des possibilités artistiques, ou que la nécessité de les accroître mène au développement d'un outil technique ne m'a jamais semblé être une évidence. Il est toujours regrettable de voir un spectacle disposant d'un formidable ensemble de logiciels, de matériel et d'outils servir un concept artistique qui n'a pas besoin de tout cela. Pour mettre en place un spectacle, c'est d'une idée, d'un concept dont on a besoin : à quelles questions faut-il répondre ? Lesquelles cherchons-nous à résoudre ? Que voudrions-nous exprimer, transmettre, défendre devant un public ? Ces besoins conduisent naturellement à la problématique de la forme et des éléments qui vont construire la forme : avons-nous besoin de la vidéo, de lumière, d'acteurs, de voix, de corps, de musiciens, de bruit, etc ? Gangplank s'intéresse particulièrement à la relation qui existe entre ces différents éléments, au lien qui les rapproche, à leur caractère indépendant ou non : lumière et son synchronisés, vidéo et corps synchronisés, etc. À travers la nécessité de construire la forme, on verra apparaître les outils et leur fonctionnalité comme réponse et solution aux questions et aux problèmes posés par la forme (comment allons-nous associer la lumière et le son ? Quel système allons-nous utiliser ?). L'outil technique semble ici dépendant de l'idée artistique. Gangplank défend malgré tout l'idée d'une plus grande interaction entre l'artistique et le technique qui, loin s'en faut, n'entretiennent pas une relation unilatérale. La communication permet de construire une relation de meilleure qualité entre ceux qui maîtrisent les outils et ceux qui élaborent la forme artistique. Il est toujours facile de séparer deux domaines qui semblent très éloignés l'un de l'autre. Gangplank a pour objectif de combler cet écart. Gangplank défend cette interaction : les outils ne sont pas développés en dehors des besoins artistiques. En effet, outils et besoins entretiennent un dialogue qui appelle à un va-et-vient permanent, et s'inspirent mutuellement. Une fonctionnalité n'a aucun sens si elle ne s'inscrit pas dans une portée artistique. Parallèlement, cette relation peut permettre d'étendre la fonctionnalité d'un outil et de développer un concept artistique.

C'est à travers l'amélioration du partage des savoirs et de la communication entre ces deux domaines que Gangplank va construire cette relation. Gangplank se refuse à envisager les éléments d'un spectacle à travers le prisme

vertical d'une supposée supériorité hiérarchique de l'artistique sur le technique. Chaque personne impliquée dans la création d'un spectacle devrait se voir comme une partie du travail de création. Notre intention est que chaque personne considère son propre rôle comme un rôle essentiel.

Olivier Heinry En gros, on peut distinguer deux types d'outils techniques. D'abord les outils industriels qui, en plus d'être très normés, sont inventés dans des conditions capitalistes (un piano, une structure scénique, un vidéo projecteur 10 000 lumens ou une salle de spectacle moderne, par exemple). Les outils artisanaux quant à eux, sont bien moins dépendants des normes et reposent davantage sur la créativité individuelle. Ils nécessitent une quantité de travail manuel beaucoup plus importante. Imaginons par exemple un synthétiseur bricolé, un décor fait maison ou un programme de régulation des lumières en open source. Entre ces deux outils techniques qui relient deux extrémités, il existe de nombreuses possibilités de variations et d'interactions. Qu'il soit financier ou artistique, le degré d'autonomie que l'on recherche dans ce champ de possibilités représente alors un point de considération fondamental.

BP Et bien, je pense tout d'abord que les outils techniques et que les possibilités artistiques sont intrinsèquement liées. Le peintre et le canevas, la couleur et le pinceau, le chorégraphe contemporain et le MacBook, ou l'Ipod ;) Ce qui m'intéresse, c'est d'observer en quoi les outils techniques orientent les idées artistiques et, réciproquement, comment les idées artistiques appellent à un développement d'outils techniques qu'elles orientent également. Comme Nadia et Olivier, je suis très intéressé par les relations entre des domaines ou activités artistiques que j'espère perméables et les développements techniques ; et je suis profondément convaincu que, dans la réalisation artistique actuelle, la priorité accordée à l'artistique ou au technique varie constamment. Comme une sorte de système nerveux. Dans le cadre même de ma pratique, j'aime aussi alterner entre l'acte d'initier et celui de réagir, ou tout simplement de s'installer dans la synapse :)

Judith Depaule Depuis plusieurs années déjà, la scène subit une mutation dans son écriture. Il est désormais impossible de séparer les aspects artistiques et techniques parce qu'ils sont très fortement reliés. Dans le cadre du projet Gangplank, nous construisons ensemble un langage dont la syntaxe et le vocabulaire ne sont jamais acquis, parce que ce langage n'est jamais statique et évolue avec chaque nouvelle expérience.

AC Vous dites que l'outil technique dépend de l'idée artistique. Cependant, la question portant, par exemple, sur le mode de liaison entre le son et l'image peut également s'entendre comme une question artistique. Dans le cadre des sessions Gangplank, comment décidez-vous des questions/problèmes/idées qui feront ensuite l'objet d'une recherche ? En outre, lorsque vous travaillez au développement d'un outil technique, comment réfléchissez-vous à ses implications artistiques ?

NR Le travail classique de création a pour fonction habituelle d'organiser des techniques liées à l'idée artistique : ce travail est d'abord vu comme artistique et, dans un deuxième temps seulement, comme technique. Gangplank ne défend pas ce point de vue : comme je l'ai dit, l'objectif est d'améliorer et de développer la connaissance des différents éléments dont nous disposons, des problèmes en jeu dans le processus créatif, de déterminer comment le spectacle peut être construit avec les compétences de chacun. Gangplank questionne la verticalité du processus classique. En ce qui me concerne, je ne travaille pas sur le développement d'un outil technique. En tant que musicienne, j'espère ainsi mieux comprendre les outils qui existent, leur fonctionnement, les résultats atteints jusqu'à présent, ce qui marche, ce qui ne marche pas, mais aussi de quelle manière cet outil peut profiter à mon instrument et à ma sensibilité, voire les consolider ou les intensifier, lorsque je suis sur scène. J'aspire également à ce que mes besoins (ou mes idées, mes concepts) fassent émerger de nouvelles problématiques et de nouvelles questions sur un outil, de sorte qu'une nouvelle fonction, ou une nouvelle possibilité de lien, relative à cet outil puisse être révélée ou développée. Si un éclairagiste m'explique ce qu'est une Lanbox, comment elle fonctionne et ce qu'elle permet de faire (sur quel spectacle, quand et pourquoi), j'essaie de voir comment je peux établir un lien avec cette Lanbox, que ce soit par le biais de mon instrument

ou des mes idées (ou des deux). J'apprécie l'idée de partager, d'échanger de nouvelles idées qui n'auraient jamais vu le jour si nous n'avions pas discuté ensemble de l'outil. Et cela est possible parce que nous sommes d'accord sur la non-verticalité de notre relation. Ici, la technique n'est pas dépendante de l'idée artistique.

BP Toutes les questions liées à la réalisation d'une œuvre d'art me semblent aussi bien artistiques que techniques. Le développement d'un concept repose sur une certaine technicité. Il en va de même pour l'écriture. Selon moi, ce qui distingue le développement technique du développement artistique réside dans la quantité de matériel et de logiciel engagés. Toutefois, le lien que l'on choisit d'établir avec le matériel et le logiciel reste un facteur important. Dans le projet Gangplank, nous interrogeons nos moi respectifs et très différents, afin de savoir où se situent pour chacun les limites de l'utilisation utilitaire des dispositifs techniques (les trucs préconçus user-friendly) et des concepts artistiques, et afin de définir ce que chacun souhaite pour son travail. Dans tous les cas, la relation que nous entretenons déjà avec les formats préparés, tels qu'ils sont proposés par le matériel ou le logiciel, est ambiguë et limitée : nous utilisons toujours ce qui nous est accessible. D'où la nécessité de créer constamment le plus de points d'accès possibles, dans toutes les directions, entre les domaines de recherche et les domaines de développement impliqués dans la réalisation d'œuvres scéniques. Pour moi, avec Gangplank nous travaillons à nous libérer des relations imposées/préformatées qui existent entre les outils et les désirs, à inventer/accéder à d'autres outils (donc à d'autres relations) qui nous conviendraient mieux, et ce afin de savoir travailler avec des personnes différentes, dans des contextes différents, et de façon plus horizontale.

MK Je considère le développement d'un outil technique comme un processus artistique. À mon avis, il n'existe aucune différence entre le processus de création d'un outil technique et la création d'une pièce chorégraphique. Et c'est exactement l'idée défendue par Gangplank.

Les outils sont bien plus que des outils ou des appareils, ils forment la performance autant que le mouvement, le texte ou la parole pourraient le faire. De nos jours, dans la performance contemporaine, le son, la vidéo et les lumières jouent un rôle tellement important dans notre perception qu'ils deviennent la nouvelle narration et jouent le rôle auparavant rempli par le texte. Toute la question gravite autour de la manière dont on doit envisager ce phénomène. Faut-il s'en saisir et l'employer au service de la narration, ou au contraire s'y opposer ? La question qui consiste à s'interroger sur la nature de l'élément devant provoquer le son, la vidéo ou la lumière est bien une question politique. Si l'on décide que ce déclenchement doit être le résultat d'un mouvement dans l'espace qui serait par exemple provoqué par un danseur et non par moi, éclairagiste, alors il s'agirait d'une décision politique et très artistique.

À titre personnel, il me semble important de ne pas sous-estimer le rôle du son/de la lumière/de la vidéo. Ces éléments devraient au contraire être envisagés avec le plus grand soin. Je pense qu'il est important d'éviter l'écueil qui consiste à faire de l'aspect technique un paramètre substituable de la narration, et non une partie spécifique de l'œuvre d'art.

DZ Je vais employer un mot piège mais, disons que pour ce qui est de la prise de décision, le groupe travaille de façon intuitive. Je parle de « mot piège » parce qu'on a parfois l'impression aujourd'hui que tout ce qui concerne les domaines technique et artistique (et les relie) peut être résolu grâce à la méthodologie, mais pas grâce à l'intuition. Ce n'est pas le cas de ce projet : les participants du projet aiment se stimuler sur les plans technique ou artistique, puis essayer ensuite de construire la synapse. Enfin, pour compléter les différentes réponses apportées concernant les outils, j'ajoute que Gangplank est également un processus construit comme un outil. C'est un outil en soi. Un dispositif¹ anthropomorphique :)

¹ N.d.T. : En français dans le texte.

ARCHITECTURES DE LA DÉCOLONISATION

Marion von Osten

Samedi 5 novembre 2011

Cycle de films présentés dans le cadre d'*Hospitalités* (TRAM)

Jeudi 15 décembre 2011

Intervention au séminaire *Sous le ciel libre de l'histoire*, organisé par Bétonsalon au Musée du Quai Branly

Conception :

Marion von Osten

Coordination :

Mica Gherghescu

Textes et publications

Architectures of Decolonization par M. von Osten, Journal des Laboratoires janv.-avril 2011



"Africa Asia and Latin America with the Arab Peoples", 1968, Poster by Lázaro Abreu, 38 x 51 cm. Courtesy: Docs Populi - Documents for the Public, Berkeley, California, USA

Le projet que Marion von Osten, artiste et commissaire allemande, veut mener en Île-de-France, est la suite de son projet *In the Desert of Modernity. Colonial Planning and After* (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2008; Abattoirs de Casablanca, 2009) sur Casablanca et le laboratoire colonial que son développement de *housing project* a représenté pour l'Europe. La thèse principale de la poursuite de ce projet est que la décolonisation a changé la structure épistémologique de la pensée ainsi que les pratiques artistiques, traçant le chemin vers le postmodernisme. Il s'agira d'aborder des sujets tels que le cinéma non-aligné, le féminisme, la décolonisation, la pensée post-moderne et la rupture dans les mouvements sociaux à travers la décolonisation. Marion von Osten travaillera en collaboration étroite avec des chercheurs/euses de différentes universités et instituts, activistes et artistes d'Île-de-France.

Les chercheurs/euses impliqué/e/s se réuniront lors d'un premier séminaire en novembre 2011 pour discuter de leurs recherches en cours et les partager lors de programmes de films et de conférences. Un site web sera mis en place pour permettre la vie publique de ce projet pendant sa phase de recherche.

A la fin 2012, une exposition sous forme de parcours sera mise en oeuvre, et une publication réunira tous les axes de recherche abordés.

Marion Von Osten est artiste, auteure et curatrice. Ses objets de recherche concernent principalement la production culturelle dans les sociétés post-coloniales, les technologies du soi, et la régulation de la mobilité. Elle est membre fondateur de Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, et du Centre pour le savoir et la culture post-coloniaux, à Berlin. Depuis 2006, elle enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. De 1999 à 2006 elle a été professeure-chercheuse à l'Institut de la Théorie de l'art et du design (ZHDK) à Zürich et de 1996 à 1998, curatrice à la Shedhalle de Zürich. Parmi ses projets récents : *In the Desert of Modernity - Colonial Planning and After*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin et Anciens abattoirs de Casablanca,

2008-2009; *reformpause*, Kunstraum de l'Université de Lüneburg, 2006; *Projekt Migration* (avec Kathrin Rhomberg) et *TRANSITMIGRATION*, Cologne, 2002-2006; *Atelier Europa*, Kunstverein Munich, 2004; et *Be Creative! The Creative Imperative!*, Musée du Design, Zurich, 2003. Parmi ses publications : *The Colonial Modern* (avec Tom Avermaete et Serhat Karakayali, 2010); *Das Erziehungsbild* (avec Tom Holert, 2010); *Projekt Migration* (avec Aytac Eriylmaz, Martin Rapp, Kathrin Rhomberg et Regina Röhmhild, 2005); *Norm der Abweichung [Norm of Deviation]* (2003); et *MoneyNations* (avec Peter Spillmann, 2003).

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

In Aubervilliers, German curator Marion von Osten wants to head up a project that would follow her In the Desert of Modernity, Colonial Planning and After (Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2008; Les abattoirs, Casablanca, 2009). That project dealt with Casablanca and the way its housing developments served as a colonial laboratory for Europe. The central thesis of the next step of the project is that decolonization has changed the epistemological structure of thought and blazed the path toward postmodernism. Through her research, Marion von Osten will address issues such as the rupture in social movements through decolonization, the nonaligned cinema, feminism, and decolonization. She will be working in close collaboration with artists, activists and researchers at several universities and institutes.

First workshops and lectures will take place in November 2011. On the 5th, a program of films will be the occasion to share the ongoing research. A website will also be created, to progressively publicize elements of the project among involved researchers. At the end of year 2012, a public art project and a publication will gather different materials and publicize the research.

Marion von Osten, is an artist, writer and curator. Her main research interests concern the cultural production in post-colonial societies, technologies of the self, and the governance of mobility. She is a founding member of Labor k3000, kpD-kleines post-fordistisches Drama, and the Center for Post-Colonial Knowledge and Culture, Berlin. Since 2006 she is Professor at the Academy of Fine Arts, Vienna. From 1999-2006 she was Professor and researcher at the Institute for the Theory of Art and Design, ZHDK, Zürich and from 1996-1998, curator at the Shedhalle Zürich. Recent projects include: *In the Desert of Modernity - Colonial Planning and After*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin and Abattoirs, Casablanca, 2008-2009; *reformpause*, Kunstraum

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

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

Projet réalisé avec le soutien de l'EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), Paris et de l'INHA (Institut National d'Histoire de l'Art), Paris

Entretien avec Bernard Schmid*

par Marion von Osten, Mica Gherghescu

Marion Von Osten / Mica Gherghescu Dans la préfiguration de la recherche et de l'exposition *Architectures de la décolonisation*, une question de très grande importance s'impose, à savoir comment le moment de la décolonisation a changé à la fois les concepts théoriques, les notions politiques et les pratiques artistiques dans l'espace occidental. En même temps, la guerre d'indépendance en Algérie a exercé un effet extraordinaire sur les mouvements sociaux et les mouvements pour les droits civiques dans le monde entier. La solidarité manifeste de mouvements comme les Black Panthers s'est montrée telle que des figures comme Eldridge Cleaver¹ ont émigré en Algérie.

Bernard Schmid Je pourrais juste ajouter que le film *La Bataille d'Alger* qui a été tourné après la guerre de libération d'Algérie et a été présenté, en 1965 me semble-t-il, par Gilles Pontecorvo au festival de Venise, a beaucoup influencé le mouvement des Black Panthers. C'est un film qui montre à la fois la torture exercée par le pouvoir colonial français, et les pratiques de guérilla du mouvement de libération.

MVO/MG Aujourd'hui, à un moment de rupture, on assiste à l'extérieur de la France au surgissement d'une immense forme de solidarité. On pourrait même affirmer que les mouvements anticoloniaux en Algérie et ailleurs ont fonctionné comme des modèles pour la nouvelle gauche européenne. Comment décririez-vous cette relation et cette influence exercées sur la gauche et sur les mouvements sociaux français émergeant dans les années soixante ?

BS Cette influence était énorme ! J'irais même jusqu'à dire que la crise politique profonde de mai 1968 en France est difficilement imaginable, telle qu'elle a existé, sans l'alliance de mouvements contestataires qui a été préfigurée pendant la guerre d'Algérie. À ce moment-là en effet, il y a eu en France des ruptures au sein de la gauche : la position du Parti Socialiste, au gouvernement de 1956 à 1958, était clairement une position de soutien à la guerre coloniale. C'est Guy Mollet, alors Président du Conseil (l'équivalent de notre actuel Premier Ministre), qui envoie les conscrits en Algérie. François Mitterrand est Ministre de la Justice et c'est lui qui fait guillotiner des combattants FLN (Front de Libération Nationale) pour la décolonisation, y compris d'ailleurs un militant européen, Fernand Iveton, un communiste qui avait combattu aux côtés de ses camarades arabes et berbères.

Le Parti Communiste français, alors deuxième parti politique après avoir été le premier en termes d'importance électorale, de nombre de militants et de sympathisants, est officiellement favorable à la décolonisation. En même temps, c'est un parti qui, pour différentes raisons liées aux intérêts de l'Union Soviétique ou aux alliances recherchées avec le PS et la SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière), freine des mouvements contestataires

* Entretien réalisé le 23 février 2011 à Paris.

Bernard Schmid est né en 1971 en Allemagne. Arrivé en France (définitivement) en 1995, il a fait des études de droit en France et en Allemagne. Il détient un doctorat de droit de l'université de Nanterre. Actuellement co-responsable du service juridique du MRAP (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples), il est par ailleurs auteur d'articles – en français et en allemand – sur l'extrême droite, sur l'histoire et l'actualité de l'Afrique du Nord (et particulièrement l'Algérie) et le mouvement syndical. Il a publié plusieurs livres, dont le dernier portait sur la « Nouvelle Droite » et son « nouveau » racisme. Un livre sur la France et l'Afrique est en préparation.

Mica Gherghescu est historienne de l'art et doctorante au CRAL-EHESS. Elle est chargée de la coordination du projet *Architectures de la décolonisation* auprès de Marion von Osten.

¹ Leroy Eldridge Cleaver (1935-1998), militant des droits civiques et essayiste

américain, fut un membre important du parti Black Panther (NDLR).

un peu trop décidés par rapport à la guerre d'Algérie. Par exemple, les premiers mouvements appelant à la désertion des appelés pour l'Algérie sont condamnés par le PC comme « aventuriers ». Néanmoins, des militants de la base du PC y participent ensemble avec des communistes libertaires, des anarcho-communistes, ou des trotskystes. Peu nombreux, ils parviennent quand même à déclencher des mouvements de protestation spectaculaires pour l'époque, qui trouvent de nouveaux alliés chez les chrétiens de gauche, très actifs dans la dénonciation de la torture à travers l'ACAT (Action des Chrétiens pour l'Abolition de la Torture) et le journal *Témoignage Chrétien*, et chez des socialistes et des communistes dissidents. Cela débouchera à la fin des années cinquante sur la création du PSU (Parti Socialiste Unifié) qui sera, dix ans plus tard, l'un des porteurs du mouvement de mai 1968. Il y a donc une alliance entre communistes en rupture de rang avec un appareil stalinien autoritaire, socialistes critiques, chrétiens progressistes, anarchistes, trotskystes... La branche maoïste n'existe pas encore, mais cette constellation préfigure ce qui sera le noyau intellectuel et politique du mouvement de mai 68, auquel s'ajoutent des millions de jeunes gens, ouvriers, étudiants et lycéens. Mais la colonne vertébrale, c'est une critique intellectuelle qui a été formulée notamment par le journal *Socialisme ou Barbarie*, qui jouera lui aussi un rôle, à partir de la fin des années cinquante, pour les soixante-huitards.

Je pense que c'est particulièrement vrai en France aussi pour l'autre côté de l'échiquier politique : on ne peut guère comprendre l'histoire ultérieure de l'extrême-droite en France sans la guerre d'Algérie, si on pense à la mémoire collective des militants du Front National. Pour l'anecdote, j'ai récemment assisté comme observateur au dernier congrès du FN. Lorsque j'ai demandé à certains délégués âgés, auprès desquels j'étais assis, d'où ils venaient, ils ont répondu « Aix », « Toulouse » ou « du sud-ouest de la France ». Mais entre eux, la question s'est très vite posée : « D'où vous venez réellement ? » et ce « réellement » désignait des localités en Algérie. C'étaient ces « autres », les Pieds-noirs français qui avaient quitté l'Algérie avec la décolonisation. Je pense que cette mémoire joue un rôle énorme dans un milieu situé à la charnière entre la droite et l'extrême-droite, qui a beaucoup contribué au succès du FN, avant de basculer en 2007 pour Nicolas Sarkozy.

Dans le monde, je pense aussi que la guerre de décolonisation de l'Algérie a galvanisé les mouvements de décolonisation, parce que c'est dans cette partie du continent africain qu'a eu lieu la lutte la plus dure, la plus acharnée, pour la décolonisation. D'ailleurs, vu les événements en Algérie, la France avait pris le devant dans d'autres pays, accordant une indépendance sous contrôle à ses anciens protectorats (la Tunisie et le Maroc en 1956), avec des régimes favorables (en tout cas pour le Maroc) au maintien d'un certain contrôle économique français. De Gaulle a fait de même pour une douzaine de pays de l'Afrique subsaharienne dont il a décrété l'indépendance en 1960, tout en maintenant le contrôle sur des régimes très souvent choisis. Seul le Cameroun subit à l'époque une guerre de décolonisation, méconnue et très violente.

Sur le continent africain et dans le monde arabe, l'Algérie représente la lutte la plus sanglante parce que c'est là que le pouvoir colonial bloque le plus le processus de décolonisation en soi, en partie parce que plus d'un million de colons européens y vivent. Ensuite, l'Algérie joue un rôle particulier dans l'imaginaire collectif : c'était le phare du christianisme implanté de l'autre côté de la Méditerranée, le phare de la civilisation européenne. Pour la droite et pour les nationalistes, le FLN est en outre abusivement assimilé au communisme. Ainsi, dans l'imaginaire des nationalistes et des ultranationalistes, l'Algérie risquait d'être emportée par un mouvement décrit à la fois comme musulman, donc islamique et barbare, et communiste.

MVO/MG Vous avez parlé de mémoire : la guerre d'indépendance en Algérie a entraîné en France un climat de répression, de censure puis, après les événements, une sorte d'amnésie. Le massacre du 17 octobre 1961 est probablement l'une des facettes les plus brutales, les plus sanglantes, et peut-être les plus médiatisées de cette histoire...

BS Non, pas médiatisée justement. On n'a commencé à en parler qu'en 1991 avec le livre de Jean-Luc Einaudi, *La Bataille de Paris*, en référence à la bataille d'Alger qui s'était déroulée en 1957 et qu'on voit d'ailleurs dans le film de Gilles Pontecorvo. Le livre d'Einaudi a brisé un tabou, un silence absolu. Et ensuite le remarquable livre d'Anne Tristan, *Le Silence du fleuve* de 1995. Avant, c'était un tabou absolu. La version officielle affirmait qu'il y avait eu deux morts, alors qu'il y en a eu trois cents. Deux morts qui, d'ailleurs, selon la version officielle, avaient été tués dans des échauffourées entre le FLN et un parti concurrent, le MNA (Mouvement National Algérien) de Messali Hadj, qui à ce moment-là n'existait quasiment plus sur le territoire de la France métropolitaine même s'il restait implanté dans certaines régions de l'Algérie². Mais pendant la guerre il y avait un *black-out* total, d'autant plus que la manifestation du 17 octobre 1961 rassemblait des Algériens seuls. Le PC a renoncé à participer en

² Il est vrai que le FLN s'est ensuite débarrassé de ce concurrent pour implanter le modèle du parti unique avec la guerre d'indépendance, sous l'influence

des militaires qui avaient pris le pouvoir en son sein. Dans l'esprit de certains dirigeants, c'était un état passager qui devait disparaître à l'indépendance,

mais le FLN est finalement resté parti unique jusqu'en 1989. C'est une évolution qui est assez critiquable à l'issue de l'indépendance. (B.S.)

raison d'un désaccord politique sur les mots d'ordre, et la manifestation s'est déroulée sans le soutien européen. Une violence extrême s'est déchaînée, sous les ordres du préfet de police, Maurice Papon³. Les Algériens vivant en France métropolitaine étaient totalement isolés à ce moment-là. Pour des considérations liées à la politique internationale, le PC et la CGT ne se sont que partiellement engagés⁴.

Quelques semaines plus tard, le 8 février 1962, le PC et la CGT ont manifesté pour réclamer non pas l'indépendance, mais la paix en Algérie. Ce jour-là, au Métro Charonne, dans le 11^e arrondissement de Paris, il y a eu neuf morts, six hommes et trois femmes. Les gens étaient bloqués par les grilles fermées du métro, et les policiers leur jetaient des gaz lacrymogènes, ou même, selon certains témoignages, des tables et des chaises. C'était un massacre mais qui, sans banaliser le fait, n'avait rien à voir avec celui du 17 octobre. Il y a eu un enterrement de ces neuf personnes tuées quelques jours plus tard, en présence de dizaines de milliers de manifestants. Dans l'imaginaire collectif du mouvement ouvrier français, principalement composé à l'époque de membres du PCF et de la CGT, c'est ça qui a pris toute la place parce que c'étaient des gens « à nous », auxquels il était facile de s'identifier. Pendant trente ans, quand on pensait répression et censure pendant la guerre d'Algérie, on pensait, à gauche, au métro Charonne. Cela a contribué à chasser, à refouler la violence autrement plus extrême du 17 octobre 1961. Mais je pense que si les pires aspects n'ont pas été médiatisés, ils sont restés présents, refoulés dans la mémoire collective.

En parlant de mémoire collective, lors des émeutes dans les banlieues en novembre 2005, le gouvernement de Dominique de Villepin et du président Jacques Chirac a mis en vigueur à partir du 8 novembre 2005 la loi du 3 avril 1955 : une loi datant de la guerre d'Algérie qui offrait tout un arsenal permettant notamment de censurer les médias (c'est aujourd'hui un peu plus compliqué à l'ère de l'Internet) ou encore l'arrestation sans charge concrète de personnes qui présenteraient des risques pour l'ordre public. Cette loi permet pas mal de choses qui n'ont pas été mises en pratiques à ce moment-là, en 2005, sauf une : les couvre-feux. Un couvre-feu local a été instauré dans 26 départements, par exemple à Evreux, ville dont l'ex-ministre de l'Intérieur, Jean-Louis Debré, était le maire. On y a enfermé avec des barrières tout un quartier pendant huit jours, de 22h à 5h du matin. Le fait de remettre en vigueur une loi qui date de la guerre d'Algérie faisait appel à la mémoire collective, à la fois celle des « Français de souche » mais évidemment aussi celle des personnes immigrées, surtout d'Algérie.

MVO/MG Le cinéma a joué un rôle pivot à cette période. Des films contre le colonialisme comme *Afrique 50* de René Vautier, qui a été interdit pendant plus de quarante ans. Vautier a même été incarcéré. Est-ce que vous voyez une continuité entre la censure exercée pendant la guerre d'Algérie et les politiques (actuelles) en France ?

BS *Afrique 50* date d'avant la guerre d'Algérie, de 1950. René Vautier avait tourné dans ce qui était à l'époque l'Afrique occidentale française, l'A.O.F. Il a notamment montré les images d'un village qui a été détruit par la répression coloniale, dans ce qui est aujourd'hui la Côte d'Ivoire. Mais c'était le prélude à la guerre coloniale. Les colonies ont commencé à bouillonner dès la sortie de la Seconde Guerre Mondiale, au retour des dizaines de milliers de soldats de ces pays se sont battus et ont perdu la vie en Europe et pour la liberté de l'Europe. Et puis il y a eu le massacre de Sétif en Algérie le 8 mai 1945, puis celui de Guelma. Puis la répression militaire dans le Nord-Constantinois, après que des Algériens aient tué des colons. Ce qu'on voit dans le film *Afrique 50* est un prélude à ce qui va se passer mais on n'est pas encore au plus fort des guerres coloniales qui se déroulent effectivement à partir de 1955 en Algérie, suite à la tentative de déclencher la lutte armée.

Oui, Vautier était un pionnier. D'autres militants ont ensuite été incarcérés en grand nombre pendant la guerre d'Algérie, notamment ce qu'on appelait les « porteurs de valises », qui allaient apporter une aide matérielle au FLN, des papiers ou parfois des armes, ou qui aidaient à la collecte de fonds. Il y avait des réseaux de militants anticolonialistes qui étaient démantelés avec des gens envoyés en prison pour des années, comme le réseau Jeanson, le réseau d'Henri Curiel. Mais René Vautier a été l'un des premiers à dénoncer fortement le colonialisme avant même les guerres coloniales et a payé personnellement un prix fort.

MVO/MG Pour revenir à l'actualité brûlante, on voit en ce moment le changement radical qui se déroule en Égypte et dans beaucoup d'autres pays nord-africains. Il semble que les jeunes sont très actifs dans ce mouvement de contestation parce qu'ils sont excédés par le pouvoir des anciens régimes oligarchiques. On a assisté à la montée de la contestation en Tunisie, en Algérie, en Égypte, maintenant en Libye. Quelles étaient leurs revendications alors et où en

³ On connaît aujourd'hui le bilan assassin qu'il avait entamé durant la Deuxième Guerre Mondiale sous l'occupation nazie. Maurice Papon, après avoir été Secrétaire Général de la Préfecture de Bordeaux de 1942 à

1944, responsable de la déportation de 1700 juifs de Bordeaux et du sud-ouest de la Gironde, a aussi été préfet du Constantinois, zone où la guerre d'Algérie était particulièrement sanglante, en 1955. (B.S.)

⁴ Afin de ne pas compromettre l'équilibre de la Guerre Froide, l'URSS décourageait une opposition communiste radicale en France. (B.S.)

sont-elles maintenant ? Peut-on comparer avec le bouillonnement de la jeunesse en France ?

BS Le mouvement en Tunisie s'est déclenché le 17 décembre quand un jeune chômeur, Mohamed Bouaziz, s'est immolé par le feu (il est décédé le 4 janvier 2011 dans un hôpital de Tunis). Dès le lendemain, il y a des affrontements entre d'autres jeunes précaires et la police, qui s'étendent dans tout le pays au cours du mois de décembre. Les premières manifestations à Tunis ont lieu à partir du 25-26 décembre 2010. En France, c'est territorialisé. Dans un contexte très différent donc, on pourrait comparer partiellement ce mouvement des jeunes de Tunisie qui n'en peuvent plus et qui s'en prennent aux policiers et à certains bâtiments publics, aux émeutes de novembre 2005 dans les banlieues françaises. Il est vrai qu'en Tunisie, il est ensuite relayé par un mouvement syndical, de l'opposition politique, plus structuré, qui baigne dans le mouvement de masse d'une société majoritairement jeune, à la différence des sociétés européenne et française⁵. En France, le relais n'a pas eu lieu ; il est resté territorialisé aux banlieues pauvres, populaires, où il n'y a d'ailleurs pas que les filles et les fils des immigré/e/s qui participent⁶.

En raison de la structuration de la pauvreté en France, qui cantonne les gens dans certains territoires, il existe en Île-de-France une très forte proportion de filles et fils français issus de l'immigration, même s'il y a toujours eu des couches populaires « blanches » qui vivent aux mêmes endroits et qu'on voit peut-être moins parce que les médias se focalisent moins sur eux. Ce sont eux qui ont encore pu quitter l'Île-de-France quand le chômage a commencé à monter en 1965. En Île-de-France, une séparation s'est opérée au moment du premier grand plan de licenciement, quand on a licencié les immigrés d'abord et que les ouvriers blancs se sauvaient de certaines zones au commencement du basculement dans la misère. En 2005, une partie de l'extrême-gauche a essayé de reprendre le mouvement avec des syndicats comme la FSU ou l'Union syndicale Solidarité, mais il n'y a pas eu le même déroulé.

En Tunisie, comme l'opposition était muselée depuis des décennies, elle a pu construire sur les émeutes qui provenaient à l'origine des affrontements des jeunes avec la police, des jeunes qui tombaient sous les balles par dizaines dans les villes du centre et de l'ouest de la Tunisie, à Sidi Bouzid, à Kasserine, à Thala. Sinon, la dynamique est difficilement comparable avec ce qui se passe en Europe centrale ou en Europe de l'Ouest, où il y a des oppositions structurées, des réseaux - syndicaux ou autres - qui canalisent les mouvements de contestation. Dans des pays où tout était bouché parce qu'il n'y avait pas de liberté d'expression sociale et politique, il est sûr que cela a contribué à créer l'irruption, à cause d'une énergie qui était bloquée et qui s'est libérée d'un seul coup.

Je pense qu'au premier moment en Tunisie, en Égypte, tout le monde était d'accord pour réclamer la fin des régimes en place, parfois depuis plus de trente - quarante ans. Au début, les slogans étaient : « Dehors ! », « Casse-toi ! », « Dégage ! », en français c'était le dernier qui dominait. Ensuite, ils ont été repris d'abord en français par les jeunes d'Égypte qui utilisaient Internet et Facebook. Maintenant c'est dans toutes les manifestations des pays arabes, en arabe : « Irhal ! ». Derrière ce consensus sur ce qu'on ne voulait plus, il y avait une volonté de démocratie, de liberté d'expression, le refus de la peur de tortures, d'arrestations, d'arbitraire ; mais aussi des revendications sociales. Cela y compris parmi les couches moyennes, parmi des avocats qui ne souffrent pas de pauvreté mais réclament la défense des droits de l'homme. La question sociale est moins explosive en Libye, parce que la population est peu nombreuse et que le pays s'appuie sur les richesses du pétrole, bien que la situation des jeunes soit très difficile. Les manifestations ont commencé en Libye 1. parce que des logements sociaux étaient livrés en retard à cause de la corruption, et 2. parce qu'il y avait des avocats et des magistrats qui avaient fait un mouvement à Benghazi, la deuxième ville du pays, pour libérer un avocat qui avait défendu des familles mortes lors d'un massacre en prison à Tarabulus / Tripoli en 1996.

MVO / MG Croyez-vous que la révolution d'aujourd'hui reste une étape / une phase du processus de décolonisation ou plutôt un effet de la dynamique transnationale de migration et globalisation ?

BS Cela peut être les deux. Evidemment il y a une dimension mondiale, liée à l'évolution des technologies de communication. C'est la première fois qu'un mouvement prend des dimensions continentales et transcontinentales en aussi peu de temps. Là, contrairement aux pays de l'ex-URSS par exemple, ce sont des pays qui n'ont pas de centre commun. Les images et la dynamique sont passées d'un pays à l'autre, jusqu'à Djibouti par exemple, un pays africain en marge du monde arabo-musulman. Des mouvements s'annoncent le 7 mars en Angola, un pays ni arabe ni musulman. Il y a aussi eu aussi une marche de Congolais aux cris de « Kabila dégage ! » samedi 19 février dernier à Paris, à Château Rouge. Au Gabon, il y a un mouvement universitaire très fort dont on parle très peu en France malgré une forte répression, parce

⁵ Même si la France est le pays d'Europe où existe la plus forte natalité ; mais les générations sont structurées différemment en Afrique du Nord (B.S.).

⁶ Celui qui a pris la plus grave peine de prison en 2005, quatre ans et demi, était un jeune « blanc » ou « de souche », Jeremy van Gent, d'origine

flamande, pour avoir mis le feu à un magasin de meubles (B.S.).

que c'est une des pièces maîtresses du dispositif du contrôle néocolonial français en Afrique : le Gabon est un pays avec une faible population mais avec beaucoup de richesses du sous-sol. En Chine, on compte trois tentatives de faire des manifestations, d'autres tentent de s'organiser sur Internet, malgré une police qui veille.

Avec le développement mondialisé des technologies d'information et de communication, l'étincelle fait le tour du monde plus vite, mais il est vrai aussi que le feu ne prend pas partout en même temps. Évidemment, cela prend là où il y a une proximité, non seulement géographique, mais aussi linguistique, qui fait que des chaînes de télévision, Al Jazeera ou Al Arabiya, transmettent les images, les messages des manifestations dans lesquelles d'autres se reconnaissent facilement. Même si la différence de situations est très forte entre le Bahreïn par exemple, où il y a des manifestations énormes à l'échelle du pays, et le Maroc, à 3000 km de là, où des manifestations ont eu lieu en février et où il y en aura d'autres à la fin du mois puis le 20 mars. L'Algérie est un peu différente : la mayonnaise ne prend pas pour des raisons qu'il faudra discuter, en particulier parce que c'est un pays traumatisé par la guerre civile dans les années 1990. Le RCD, parti politique algérien libéral, a essayé de coordonner le mouvement sans mot d'ordre social, mais les gens se méfient de tout ce qui est classe politique en Algérie. Alors qu'il y a déjà eu des émeutes les 6 et 9 janvier, ainsi qu'en 2010 (les chiffres disponibles indiquent respectivement 9 000 et 11 500 émeutes à l'échelle du pays, tout au long de l'année), mais localisées, sur des besoins élémentaires. Là, pour la première fois, en janvier 2011, des émeutes en lien avec l'opposition politique ont eu lieu dans le pays entier, avec 800 blessés et 5 morts. C'est un chaudron qui englobe plusieurs pays arabes, le Bahreïn, le Yémen, l'Égypte, la Tunisie, la Libye maintenant, dans une moindre mesure le Maroc (où il y a eu 5 morts dimanche dernier, 20 février, lors d'une manifestation qui a rassemblé 100 000 personnes). Il s'agit donc certainement d'un mouvement transnational et on verra si cela enclenche des dynamiques en Angola, par exemple.

MVO / MG Justement, peut-on émettre des prévisions sur ces dynamiques ?

BS Il faudrait être prophète ! Je n'oserai pas un pronostique général sur ce que cela va amener, y compris à l'intérieur des pays où des changements de direction ont lieu. Les répercussions sont mondiales, on le voit déjà avec la hausse des prix du pétrole. La question de la distribution des richesses va se poser d'une façon de plus en plus exacerbée. Cela va accroître les contradictions, y compris sociales.

Pour en revenir à votre question précédente, il s'agit dans une certaine mesure d'un mouvement de décolonisation, dans le sens où il s'agit de régimes mis en place immédiatement après la décolonisation par les puissances occidentales comme des bouchons pour ne pas laisser monter d'autres forces. Ben Ali et Moubarak avaient construit tous les deux des empires financiers, de même que Kadhafi. Ces pouvoirs étaient liés à la dynamique du capitalisme mondialisé et aux intérêts des puissances occidentales (il y avait des investissements russo-chinois en Égypte, mais le régime était majoritairement lié à l'Occident) ; la France dans le cas tunisien, l'Italie pour le cas libyen, les États-Unis pour le cas égyptien. Dans ce sens-là, elles contribuent à une sorte de décolonisation où les populations reprennent le flambeau initial des espoirs qui étaient liés au départ des puissances coloniales.

(DES FORMES DE VIE)

Franck Leibovici

Janvier - septembre 2011

Enquête.

Voir présentation dans le Journal des Laboratoires (janv.-avril 2011) ou sur www.leslaboratoires.org

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

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

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

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

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

Textes et publications

(des formes de vie) par Franck Leibovici, Journal des Laboratoires janvier-avril 2011



Chèvres dans arganier. Photo : Christelle Peltier

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

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

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

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

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

Entretien avec Franck Leibovici

par Grégory Castéra

Lundi, 10h, dans la cuisine d'un appartement.

Grégory Castéra Bonjour Franck.

Franck Leibovici bonjour.

GC Nous ne nous sommes jamais vu aussi tôt.

FL oui. c'est difficile.

GC As-tu encore beaucoup de rendez-vous aujourd'hui ?

FL je suis né fatigué.

GC Allons-y. Tu veux du thé ?

FL non, juste de l'eau.

GC Aurais-tu des précisions à apporter sur la notion de formes de vies, suite aux premières réponses qui te parviennent de l'enquête ?

FL peut-être... il faudrait éclaircir un point. l'enquête ne relève en rien d'une demande de confession autobiographique, ni d'une demande d'explication causaliste. d'une part, « j'ai eu un enfant, cela a changé ma vie », d'autre part, « le marché de l'art est terrible, l'économie prescrit tout », voilà deux types de réponse qui manqueraient le sujet. parce qu'elle est liée à des pratiques, et qu'elle implique des interactions, une « forme de vie » est quelque chose de toujours déjà public et collectif. c'est cela qu'on demande aux artistes de représenter. on ne cherche pas de modèle explicatif (*de grandes raisons*) – on tomberait alors dans des sociologismes un peu fragiles – on veut simplement arpenter un territoire opaque, dont on ne connaît ni la façon dont il se compose, ni les modalités de fabrication, ni le fonctionnement. en somme, on demande aux artistes de rendre compte d'une *promenade* dans leur écosystème...

GC Si je comprends bien, il s'agit plus de décrire un écosystème que de donner des explications sur une pratique. Plutôt que l'exemple que tu cites « j'ai eu un enfant, cela a changé ma vie », il pourrait s'agir de décrire comment le rapport à son enfant est constitutif de sa pratique – je pense par exemple aux rapports à l'apprentissage ou au fait de réserver du temps pour sortir avec son enfant, ...

FL voilà. dans ton exemple, il s'agirait de voir comment la pratique intègre l'enfant, et non le thématise.

GC Est-ce que tu inclues dans les formes de vies les manières de fabriquer collectivement une oeuvre ? Je pense aux modes de production dans la performance, mais il me semble que cette remarque peut s'appliquer à toutes les pratiques artistiques. on pourrait d'ailleurs défendre le fait qu'une pratique artistique est *nécessairement* collective.

FL effectivement, la performance a peut-être, ces dernières années, particulièrement explicité ces modalités, les a rendues saillantes (alors que, lorsqu'on peint un tableau, ces éléments sont beaucoup plus impliqués, ou implicites), mais, en définitive, cela s'applique à toutes les pratiques artistiques.

GC Oui. Au-delà du processus de « fabrication » d'une oeuvre et des personnes que ça implique directement, l'écosystème dont tu parles pourrait se matérialiser dans les connaissances et les pratiques qui sont mobilisées au cours de ce processus. Je pense à des manières de reformuler le projet quand on le présente, à certaines attitudes qui se développent plus ou moins tacitement et contribuent à créer une « ambiance de travail », à des manières de prendre et laisser la parole (qui impliquent des distributions de rôles au sein d'un collectif), des changements dans les manières de « nourrir » une recherche au quotidien.

FL tout à fait. mais comment représenter une « atmosphère » ? comment l'expliciter, au-delà de l'écriture de la formule chimique des gaz qui la composent ? je me souviens qu'il y a quelques années, google avait créé une petite application qui s'appelait « zeitgeist ». je dirais qu'elle visait à répondre à la question : « et vous, si vous aviez à représenter *l'air du temps*, comment vous y prendriez-vous ? ». google avait essayé de faire de son mieux, avec ses outils, pour répondre à cette question.

mais il ne s'agit pas simplement, avec notre enquête, de représenter un état rigide, fixé une fois pour toute. il y a toute une série de questions qui vont avec, et qui cherchent à rendre compte du processus : que faut-il pour pérenniser un écosystème ? quels « soins » faut-il lui apporter ? en français, on parle de « maintenance », mais les anglais ont un plus joli terme, ils parlent de « sustainability » : how to make it sustainable ? comment le rendre viable... on pourrait aussi formuler les choses en terme d'« exercices » : quels exercices requièrent vos pratiques ? l'exercice, spirituel ou physique, a ce caractère quotidien, constitutif, selon moi, de l'écosystème. une autre formulation possible serait peut-être aussi : quel type d'ascèse impliquent vos pratiques ? – si l'on accepte de prendre le terme d'ascèse dans un sens large (un/e sportif/ve a une ascèse de vie, c'est-à-dire, un régime, un emploi du temps, etc. un/e artiste aussi)

GC ...
Reprendras-tu du thé ?

FL non, de l'eau.

Mardi, 15h, un échange téléphonique.

GC Bonjour Franck.

FL hello.

GC As-tu un moment pour continuer notre conversation d'hier ?

FL mmm...

GC Hier, nous avons surtout parlé de la production d'oeuvres. Ton projet va impliquer la constitution d'une communauté de praticiens qui discuteront de leur formes de vies et produiront des documents qui décrivent ces formes de vies. Quel serait l'enjeu du projet du point de vue du public ?

FL je dirais, qu'au final, c'est l'enjeu même du projet – même si la route est longue pour y accéder : au-delà d'un appel aux artistes à mobiliser des compétences d'invention de formes de représentation, l'idée serait d'arriver à modifier les façons de « voir » une oeuvre d'art. très « basiquement », ce projet aimerait travailler à modifier la « sensibilité » du regardeur : travailler à modifier les façons que nous avons de nous rendre « sensible à » une oeuvre d'art (nos dispositions à être sensible à), de telle sorte que lorsqu'on fait face à une oeuvre d'art, d'autres routines se déclenchent que l'opération standard de réduction à l'objet : plutôt, quelle forme de vie y-a-t-il derrière cela, ou plutôt autour de cela ? de quel ensemble cet objet participe-t-il ? on aurait ainsi peut-être une autre idée de ce qu'est un travail artistique (créer des formes de vie) – et cette autre façon de « voir » constituerait, de même, un critère discriminant. des travaux formellement très proches pourraient ainsi être complètement réévalués et distingués radicalement...

GC Si aborder les oeuvres en tant qu'écosystème permet d'accorder moins d'importance à leur forme, cette approche ne disqualifie-t-elle pas toute dimension universelle d'une oeuvre, la rendant nécessairement dépendante de son contexte ?

FL ce n'est pas que moins d'importance est accordée à la forme de l'oeuvre, au contraire. ce que pointe le projet, c'est que la forme de l'oeuvre n'est pas celle qu'on croit ! la forme de l'oeuvre ne se réduit pas à celle de l'objet exhibé, c'est celle de l'écosystème tout entier. or, s'il existe un tel malentendu, c'est qu'on ne sait pas comment représenter cet écosystème. on reste interdit : on ne sait pas à quoi ressemble la forme d'un écosystème... en clair, si l'on inclut, dans la définition d'une oeuvre, les pratiques qui la constituent, on ne sait pas à quoi ressemble une oeuvre... et moi, je suis bien embêté alors, parce que je ne sais plus ce qu'il faut que je regarde ni *jusqu'où* il faut que je regarde... la question sur l'opposition universalité vs. contexte est une fausse question, car il ne s'agit pas de dire ici que le contexte détermine tout, mais plutôt de suivre des pratiques, des médiations, des récits. quand on me dit qu'une oeuvre d'art transcende tout cela, transcende son écosystème, je veux bien, mais pour aller où ? je voudrais juste savoir à quoi ressemble un écosystème, parce que cette forme de savoir me permet un rapport plus discriminant aux oeuvres que de savoir qu'elles se transcendent les unes les autres.

en fait, si on y regarde de près, on touche aussi à la définition de ce qu'est un objet : il n'est plus une essence fixe, existant de toute éternité, mais est défini par ses usages. il devient une sorte de *continuum* avec un curseur à déplacer. l'objet regagne une certaine plasticité ontologique... en réalité, ce n'est pas une nouveauté, ça a toujours été le cas, mais disons que le modernisme a eu tendance à invisibiliser ces médiations qui constituent l'écosystème, quand ce projet vise à les expliciter, à leur donner une certaine opacité pour les rendre palpables.

GC Merci.

Que penses tu que nous écrivions cet échange sous forme de dialogue ? Une sorte de reconstitution de la forme de vie que nous mettons en place pour travailler ensemble ?

FL c'est vrai que le projet se développe en grande partie par les conversations initiées avec les artistes, après réception de la lettre. il avait d'ailleurs commencé par des *conversations paresseuses* avec christine macel, et tu vois, tu ne comptes plus tes tasses de thé. c'est une façon de travailler riche et souple à la fois. sa ressource est le temps que l'on passe ensemble. ah, je n'ai plus de batterie, et mon téléphone se transforme en four à micro-ondes pour mon oreille.

Formes de vie

par Jean-Pierre Cometti*

Le mot « forme » est ambivalent. L'expression « forme de vie » a hérité de cette ambivalence ; elle désigne à la fois un *mode de vie*, un *aspect*, une *organisation* ou une *configuration* spécifique. Robert Musil soutenait que la vie humaine échappe en elle-même à toute détermination stable, et que les « formes » sous lesquelles elle se présente – c'est-à-dire à la fois ce qui lui donne son style et son organisation – lui viennent de l'extérieur¹. L'expression « Lebensform », qui a connu une relative fortune dans la philosophie allemande, participe de ce type de questionnement, avec toutefois la même ambiguïté, puisque la langue allemande possède un autre mot : *Gestalt*, qu'on pourrait parfois lui substituer, bien qu'aucune occurrence significative de ce mot, associé au mot *vie*, ne lui ait jamais réellement fait concurrence².

Ludwig Wittgenstein en a fait un concept-clé de sa philosophie, bien que l'ambiguïté n'y soit pas levée pour autant. Il arrive ainsi à Wittgenstein d'utiliser aussi l'expression courante « mode de vie » (*Lebensweise*), sans que l'on sache très bien si elle se substitue à « forme de vie » (*Lebensform*) ou s'il convient de lui donner un sens spécifique. On peut cependant avoir des raisons de penser que dans ce cas l'ambiguïté traduit moins un défaut ou une difficulté qu'une double fonction apportant sa part d'éclairage sur les problèmes qu'elle est destinée à prendre en charge.

Plus précisément, l'intérêt d'une réflexion sur les « formes de vie » tient à l'éclairage qu'elle apporte sur les questions qui touchent au langage et à son insertion dans la vie individuelle et collective. Le relief pris par le langage en philosophie, dans les sciences sociales, la critique et la théorie littéraire, a passablement occulté les conditions *pratiques* qui entrent dans son usage et dans son fonctionnement. « Le » langage n'existe *que* dans ses usages, ces usages sont communs, partagés, et ils sont intégralement solidaires d'un arrière-plan de *pratiques* au regard desquelles les *actions* et les processus sont plus importants que les *structures* ou les *règles* qui paraissent en déterminer les possibilités. Il en résulte une double conséquence

* Jean-Pierre Cometti a enseigné à l'Université de Provence. Il est philosophe, traducteur et éditeur. Ses travaux se concentrent sur une philosophie de la pratique et des « usages », appliquée au champ de l'art et du social. Ses derniers livres : *La force d'un malentendu*, Questions théoriques, 2009, *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, « Folio-essais », Gallimard, 2010, *Qu'est-ce qu'une règle ?*, Vrin, 2011.

¹ Robert Musil, « L'allemand comme symptôme », in *Essais*, trad., Le Seuil, 1985.

² L'expression *Lebensgestalt* a toutefois été utilisée en psychiatrie.

significative pour qui se soucie non seulement de la place du langage – et d’une certaine manière de ce qui le constitue –, mais de la manière dont il se conjugue aux actions individuelles et collectives, à leurs *interactions*, dans les processus finalisés qui en marquent l’impact au sein de la culture.

En centrant sa réflexion sur ce qu’il appelle des « jeux de langage », Wittgenstein a mis en relief la pluralité des usages et des situations de communication que recouvre l’apparente homogénéité des actes de langage³. Loin d’en diminuer l’importance, il a bien au contraire contribué à privilégier, dans tout jeu de langage, les interactions dont le langage est entièrement indissociable, et par conséquent la dimension pragmatique de nos pratiques linguistiques, contre la propension à en détacher la signification, que ce soit en l’élevant au statut d’une mystérieuse entité ou en la subordonnant à des règles immanentes au fonctionnement de l’esprit ou du langage lui-même. C’est ce qui l’autorisait à affirmer qu’un langage est une forme de vie, pour dire que ce qui lui donne sa signification est subordonnée aux conditions qui le relient à des contextes variables de communication et d’activités partagées.

Une forme de vie, considérée sous ce rapport, désigne un ensemble de pratiques de nature variée, qui donnent à la vie commune des caractères propres, pour ainsi dire diffus, explicitement ou implicitement présents dans les croyances, la langue, les institutions, au sens anthropologique du terme, les modes d’action, les valeurs, etc., qui donnent à une culture son visage familier et ses traits propres. Une forme de vie est toujours, en ce sens, particulière, et c’est pourquoi il existe *des* formes de vie, plus qu’une forme de vie, sauf à considérer qu’à côté des formes également spécifiques de la vie « animale », il existe une forme de vie « humaine », commune à tous les hommes. Pourtant, ce serait une erreur de croire qu’elle en est comme l’essence, et que dans leur variété, les cultures dont la vie humaine est solidaire en constituent la traduction ou les variantes. La « nature humaine » est faite, bien au contraire, de cette diversité, et cette diversité lui est aussi essentielle que les différences constitutives de la vie. Mieux, l’apparente homogénéité que l’on est tenté d’attribuer à chaque forme de vie n’est pas imputable à quelque règle ou à quelque structure qui s’y trouverait enveloppée, et qui en constituerait le noyau ou le fondement ultime. Ce qu’elle possède en propre, et qui la distingue d’autres formes de vie, dans le temps comme dans l’espace, tient davantage à des relations de parenté, auxquelles Wittgenstein a donné le nom de « ressemblances de famille ». L’exemple de la ville en constitue une illustration.

Une ville est constituée de maisons, de bâtiments officiels, de rues et de ruelles, passablement hétéroclites, de zones en construction, d’édifices abandonnés ou dégradés, de banlieues ou de quartiers en extension, etc. La multitude de ces éléments hybrides ne possède qu’en partie des propriétés communes. Il n’en demeure pas moins que chaque ville possède une identité, marquée par un nom, qui la distingue des autres. Aucune ne ressemble exactement à une autre, et s’il arrive que nous leur découvriions des ressemblances, il ne s’agit encore que d’une parenté, fondée sur des ressemblances qui, d’un certain point de vue, leur donnent, comme c’est le cas des individus d’une même famille, un « air de famille », avec tout ce que cela comporte de vague et pourtant de typique ou de caractéristique. L’affection qu’on porte à certaines plutôt qu’à d’autres en dépend, au moins en partie, y compris quant à ce qui leur donne parfois une « inquiétante étrangeté ».

Il en va de même pour les « formes de vie ». Le structuralisme, en son temps, a laissé penser que les cultures humaines, sous tous leurs rapports, étaient concevables à la manière de *systèmes* qui en régissaient le fonctionnement. Une forme de vie n’est pas un système, aucune règle, aucune propriété ne la traverse de part en part. Si le vague ou l’hybridité, voire les dissonances en constituent la contrepartie, ces apparents défauts rendent plus aisément compréhensibles les singularités qui s’y font jour, ainsi que les possibilités de communication ou les similarités qui existent entre elles. Paradoxalement, ce qui les distingue ne les rend pas pour autant incommensurables, contrairement à l’image qu’on peut

en avoir. La diversité est suffisamment présente en elles pour ne pas interdire la comparaison, et pour dissiper l’illusion qui consisterait à les condamner à l’incompréhension. Comme le suggérait Marcel Détienné dans l’un de ses livres, on ne compare jamais que l’incomparable⁴ !

L’anthropologie ou l’histoire culturelle ne seraient quasiment pas praticables s’il en allait autrement, mais le concept de forme de vie possède d’autres vertus qui s’étendent bien au-delà de la connaissance du langage, de la vie sociale et de la culture. La compréhension des pratiques culturelles, au sens étroit, cette fois, nous invite à en tirer les conséquences. Nos sociétés se sont constituées autour de processus d’auto-nomisation croissants, se constituant en champs distincts et ayant pour effet de les priver, au moins dans la pensée qu’on en a, des relations, des croisements et des solidarités qui les font pour ainsi dire *tenir ensemble*. L’art autonome – mais aussi bien, certes, la science, la politique, etc. – en est une illustration et une composante significative. Le « formalisme » qui a durablement marqué le modernisme y a trouvé sa source et sa justification, au gré des idées et des courants qui lui ont apporté leur onction. Il n’est pas jusqu’à la manière dont on se représente une « œuvre d’art », sous une forme généralement objectivée, et par conséquent les pratiques artistiques elles-mêmes, qui n’en porte la marque, qui est aussi, bien entendu, celle de nos musées.

Que tout cela s’accorde avec le fonctionnement des institutions de l’art ou de leur régime juridique ou économique, il n’y a pas lieu d’en douter. L’ontologie ne fait à cet égard que traduire un état des choses qui excède la seule sphère des idées. De ce point de vue, en tout cas, la notion de forme de vie se caractérise par un potentiel critique qui lui est propre. Les arts ne s’inscrivent qu’en apparence dans une sphère séparée. Leur statut « à part », comme disait John Dewey, ne fait guère que masquer – à notre convenance, certes, car il n’est pas le simple effet d’un égarement de la pensée – le foisonnement des rapports dans lesquels ils s’inscrivent, du simple fait de leur appartenance à l’espace public⁵. Sur ce plan-là, penser en termes de formes de vie ou s’interroger sur le rapport qui conjugue nos pratiques ou nos formes de pensée à une (ou des) forme(s) de vie, c’est prendre la mesure de tout ce qui est impliqué, incorporé, présupposé dans ce qu’elles présentent en apparence de plus autonome, autrement dit renouer le lien qu’elles n’ont probablement jamais complètement dissous avec la culture et les pratiques humaines communes sous toutes leurs formes. C’est aussi ou ce peut être, du même coup, en proposer d’autres descriptions, d’autres expériences, plus riches ou plus fécondes, en pensant par exemple, jusqu’à les y inclure, aux processus qui entrent dans la production artistique ou, sur un autre plan, aux conditions d’activation des objets esthétiques. L’exemple de certains arts peut nous y inciter, dès lors qu’ils inscrivent leur action dans le temps plus que dans l’espace ou dans le seul espace, et qu’ils exemplifient eux-mêmes les processus d’activation dont ils sont partie prenante. Ils en appellent par là à d’autres approches, sur un plan théorique et critique, sans parler des reconceptions qu’ils réclament dans le traitement ou la présentation des œuvres ou les rapports des arts entre eux, tant il est vrai que les pratiques artistiques, dans leur diversité ou leur nouveauté, apportent un éclairage sur toutes les autres et relativisent les frontières dans lesquelles on tend à les enfermer.

Des philosophes comme Wittgenstein et John Dewey, bien qu’ils n’aient pas forcément porté leur réflexion jusque-là, nous y invitent, à contre-courant des essentialismes déclarés ou larvés qui encombrant l’histoire et la philosophie de l’art. La notion de forme de vie est de nature à y contribuer. Proposée comme thème de réflexion ou comme expérience, elle possède une force de proposition qu’il vaut la peine de mettre à l’essai, un peu comme dans les expériences de pensée, lorsqu’on se demande comment les choses apparaîtraient pour peu qu’on modifie sensiblement les hypothèses ou les données auxquelles elles sont subordonnées. Un léger dérangement, en quelque sorte, susceptible de faire opportunément bouger les évidences !

³ Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, trad., Gallimard, 2005.

⁴ Marcel Détienné, *Comparer l’incomparable*, Points-Seuil, 2009.

⁵ John Dewey, *L’art comme expérience*, « Folio-essais », Gallimard, 2010.

HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH - Walking Theory

Chaque lundi, 20h

Illegal_cinema : Projections et discussions ; programmation ouverte à tou/tes

27 juin 2011

Présentation de la recherche et installation du poste de documentation

1er juillet 2011

Journée d'étude sur les relations entre performance et espace public au Hetveem Theater (Amsterdam)

Conception, coordination :

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

Textes et publications

Diagrams of Paris, par B. Cvejić et A. Vujanović, JDL janv.-avril 2011
Switching the Position of Viewers, JDL janv.-avril 2011
D'un contexte à l'autre, par V. Bobin et M. Lericq, JDL janv.-avril 2011
Programmateurs/trices (mai-décembre 2010), JDL janv.-avril 2011
Re-hallucinating context Paris-Belgrade par TkH, JDL sept.-déc. 2010
L'histoire d'Illegal_cinema par M. Popivoda, JDL sept.-déc. 2010
Public Editing, par TkH, JDL (bulletin) de juin 2010
Illegal_cinema par M. Popivoda, JDL (bulletin) de mai 2010
Comment re-matérialiser le travail immatériel ? par TkH, JDL (bulletin) de mai 2010
Des modalités de travail dans l'auto-éducation collective par A. Vujanović, JDL (bulletin) de mars 2010
 Publication d'un blog par TkH : www.howtodothingsbytheory.info

Programme 2010

Illegal_cinema

Chaque lundi, 19h30, depuis le 24/05.
 Conception : M. Popivoda. Coordination : M. Lericq.

Re-Hallucinating Contexts

Ateliers les 13/02, 27/02, 6/03, 22/05, 19/06 et 25/06.
 Voyages d'échange : 24-31/01/2011 (Belgrade) et 14-20/02/2011 (Paris).
 Cartographie de la scène culturelle francilienne.

Public Editing

Sessions les 21/05, 16/06 et 23/06. Lancement du journal le 21/10.

Interventions extérieures :

21-24/02/2011 : A. Vujanović et M. Popivoda animent un séminaire à l'école du Magasin de Grenoble.

How To Do Things By Theory est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH - Walking Theory (Belgrade) qui vise à susciter une réflexion critique, une dynamique d'auto-organisation et des modes alternatifs de production et de partage de savoir au sein de la scène des arts vivants en Île-de-France. Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et public au sens large autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange actif et critique pour les acteurs locaux et internationaux. En 2010, trois formats ont été initiés : *Re-Hallucinating Contexts*, *Public Editing* et *illegal_cinema*. Début 2011, le groupe constitué pour *Re-Hallucinating Contexts* à Aubervilliers et un groupe semblable de Belgrade se sont rencontrés en France et en Serbie pour un échange sur les contextes locaux. TkH entame à présent une recherche de 18 mois autour du rapport entre performance (ou pratiques culturelles) et espace public. Prenant appui sur la notion de chorégraphie sociale développée par Andrew Hewitt, elles étudieront de quelle manière les pratiques chorégraphiques contemporaines affectent le comportement social, et inversement. Deux journées d'études autour de ces questions sont prévues en juillet et décembre. Les archives vidéo progressivement rassemblées pour alimenter cette recherche seront librement accessibles aux Laboratoires d'Aubervilliers à partir de fin juin.

www.howtodothingsbytheory.info

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

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

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

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

TkH now starts an eighteen-month research on the relation between performance (or cultural practices) and public space. Feeding on the notion of social choreography that Andrew Hewitt developed, they will study how contemporary choreographic practices affect social behaviour, and vice versa. Two conferences around these questions are planned in July and December.

www.howtodothingsbytheory.info

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

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

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

Re-Hallucinating Contexts Paris-Belgrade

par Virginie Bobin, Sabinija Macsović et Nathalie Rias

Lors d'une première année de résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2010, le collectif serbe TkH – Walking Theory a mis en oeuvre différents cadres de réflexion autour des politiques culturelles de la scène dite « relativement autonome » des arts de la performance en Ile-de-France, nourris par une approche contextuelle et une comparaison riche avec leur propre « terrain » à Belgrade et dans plusieurs autres villes des Balkans. La recherche menée aux Laboratoires d'Aubervilliers en collaboration avec des membres actifs de la scène culturelle d'Ile-de-France, notamment à travers l'atelier *Re-Hallucinating Contexts*, avait déjà donné lieu à la publication d'une cartographie subjective et volontairement parcellaire dans le précédent numéro du Journal des Laboratoires (janvier-avril 2011).

Grâce à une bourse européenne de la Fondation Allianz, ces échanges entre l'Ile-de-France et Belgrade se sont « re-territorialisés » : du 24 au 31 janvier 2011, cinq participantes aux ateliers *Re-Hallucinating Contexts* (Virginie Bobin, Delphine Jonas, Sabine Macher, Nathalie Rias et Vanessa Theodoropoulou) se sont rendues à Belgrade pour rencontrer et travailler avec des membres de la scène culturelle alternative de la ville, de Novi Sad et de Skopje (Macédoine). Le constat d'un certain nombre de manques et de revendications quant aux politiques culturelles de la Ville de Belgrade – sur lesquels revient Nathalie Rias dans son compte-rendu (p.42) – a motivé la production d'un texte parodiant les grandes lignes de la candidature de Belgrade Capitale Européenne de la Culture 2020 (p.43) pour, en les exagérant, mettre à jour certains problèmes partagés et provoquer le débat. Ce texte, écrit lors de deux sessions de travail à Belgrade avec un sentiment d'urgence non dénué d'humour, a été traduit en serbe et déclamé lors d'une session ouverte de poésie orale au centre culturel Rex le lendemain de sa rédaction. Écrit *a posteriori*, le texte de Sabine Macher propose quant à lui une « dérive » poétique pour rendre compte des nombreux « déplacements » induits par ce voyage (ci-contre).

Du 14 au 20 février, des participantes au projet *De-Schooling Classroom* mené par TkH et l'organisation macédonienne Kontrapunkt autour des questions d'auto-organisation et de politiques culturelles¹ sont venues aux Laboratoires d'Aubervilliers à leur tour. Marijana Cvetković, Nevena Janković, Dragana Jovović (Belgrade), Marina Laus (Novi Sad), Tamara Bushtreska, Ksenija Cokkova and Biljana Dimitrova (Skopje), accompagnées d'Ana Vujanović et Marta Popivoda, ont ainsi rencontré l'équipe des Laboratoires, Jérôme Tisserand et Jeanne Revel (CIP), les membres du squatt la Générale, Régis Hébert et Tatiana Breidi (l'Echangeur), Marie-Thérèse Allier (Ménagerie de Verre) et Mélanie Bouteloup (Bétonsalon), que nous remercions tou/te/s chaleureusement ici. Nos séances de travail ont donné lieu à deux nouvelles « cartes » : la première² (p.44-45) adresse la question complexe de la discrimination (positive ou négative) en partant du constat d'un manque de diversité à la tête des structures culturelles d'Ile-de-France ; la seconde³ revient sur les hiatus provoqués par l'emploi de terminologies communes, mais qui recouvrent souvent des réalités très différentes selon les contextes (p.46-47). Ces deux cartes sont là encore l'expression subjective de questionnements discutés dans un cadre particulier, concentré dans le temps et l'espace : elles revendiquent une approche partielle et située de problématiques certainement plus vastes, et appellent à s'en saisir.

Virginie Bobin

Belgrade légendes

On descend par le chemin que Dardanella Jouve (que l'on ne présente plus, elle nous a assez attendues comme ça) nous montre le premier soir, à travers des magasins de petite taille d'un temps, le nôtre, des chaussures aussi, beaucoup de chaussures, et des boulangeries industrielles qui débordent du sandwich ou de la pizza ou du gâteau, je retourne souvent à la même, là où on peut manger debout à des tables, en face de Yugoexport, un ancien magasin de vêtements de luxe, à juger par ceux qui restent dans les deux vitrines encore parées de robes chics, ce mot, trois ou quatre modèles des années cinquante remontées à la mode du jour depuis le fond du stock. Ou bien mon idée de l'Est, ex- ou non, les rend muséales, alors qu'elles sortent tout juste d'un atelier en Tshine. Les autres vitrines sont vides avec une pancarte retournée contre le mur, celle de l'agent immobilier peut-être, mais portent encore l'inscription Yugoexport sur la vitre qu'on n'exportera plus. À Munisch on reste au sol dans l'avion calme pour attendre l'éléphant dégivrant et pour prendre des photos. Celle de Virginija Bobinovacović souriant floue entre le blanc lisse d'un siège et le blanc moucheté de la coque de l'avion est la plus charmante. Fabrizija Martinović est présilienne et ça change tout, entre le Présil et la Zerbie, il faut un peu plus de temps pour pouvoir faire le sputnick. Anna Vuillemin dit que ça veut dire voyageur quand je lui montre l'image avec les lettres sur la grande avenue qui va vers quelque chose. Je n'apprends pas les noms des rues, sauf celle où on habite, Cimina, près de Vrannechezkou qui est de la Vrance et finit devant le musée de l'armée ou la maison des militaires pour ne pas dire ministère, comme celui bombardé en 1999 par l'Etan figé ouvert comme une cage thoracique pillée. On voit bien les côtes et autres armatures ainsi que la béance du cœur arraché. Marthe Popencourt lit le graffiti sur le mur que j'avais ignoré comme tout ce qui s'écrit ici parce que je ne déchiffre pas l'alphabet avec les lettres retournées droite gauche, ni ne le comprends. Quelqu'un y a noté : Gosovo = Zerbie, ce pourquoi ce bâtiment de la police et de l'armée a été détruit. Ici les bombardements se suivent, les derniers en 41, 44, 99, et Belgrade y passe 53 fois dit Marianne Chevillard avec ses lèvres remarquables que je regarde pour leur mouvement et taille, un petit théâtre : si je commence à jaser sur chacune de notre délégation totalement féminine on va où ? Delphina Jonakova descend du ciel en tenue d'aviatrice et veut sortir le soir quand les autres ne rêvent que de leur lit ou de leur ordinateur et c'est quoi la différence ? On va tout le temps à Maagatzinn, s'enfermer avec un chauffage vrombissant dans la partie bureau qu'elles partagent avec d'autres qui ne viennent pas parce qu'ils travaillent ailleurs ou pas ; c'est décourageant ce qui ne se passe pas dans ce pays, même ces pays, et c'était mieux avant ? Tous ces gens qui couraient avec des bâtons qu'ils sculptaient puis se refilaient à toute vitesse pour finir au stade dans une chorégraphie monumentale pendant laquelle Dito vient les embrasser ? Marianne bis que j'appelle injustement Mylène nous montre les cadeaux des peuples à Dito, son mausolée et le musée de l'histoire de la Yougoslavie. Yougoslavie ou plus, ce musée est le seul à ne pas être fermé. À New Belgrade dans une salle avec trois mille places et autant de spectateurs ethniquement très ressemblants sinon purs j'admire un documentaire hollywoodien de l'autre côté du fleuve qui est le Danube, mais ça je le comprends seulement dans l'avion du retour. Je m'étais contentée de la Sava et son GRAD ouvert à tous où Denis et Lucie travaillent beaucoup beaucoup et pas tout seuls, avec Neige Janin par exemple d'une beauté incontestable qui porte des bottes et elle n'est pas la seule, seulement elle porte tout autrement et parle peu. À peine plus que Jasmine Miéville arrivée le lendemain, touffue et contemplative. Donc GRAD ouvert à tous, sa musique, ses lustres en rubalise, ses brochures en porcelaine sur lesquelles on se jette à l'entrée. Le soir on revient pour une fête gay bordée par les forces de l'ordre. Ils ont froid, il fait moins huit, mais ils restent dehors à trier les amis des ennemis des gays, car il y en a. Tous les hommes que je rencontre sont assez doux, retenus, respectueux et je me demande où sont les violeurs obligatoires de la guerre en Bosnie ? Borka dont le prénom veut dire étranger dit comment depuis son centre pour la décontamination culturelle elle désiégeait Zarajewo. Zkopje doit être sur la route et Wiebje qui vient de Hambourke y danse très bien. C'est un gala. Nathalia Rianasoković a besoin de téléphoner bon sang chacune sa deadline. Dragan l'horloger avec Humphrey Bogart dans sa vitrine ne connaît pas Billie Dimereau qui trouve qu'on répète toujours la même chose. Autant d'oranges sur la scène du Bitez car le flamenco c'est plein de vitamines. Au Rex Dulcinée fait le ménage quand la jeunesse nationaliste se retire de la salle ex-communale juive après le 5 octobre 2000, la communauté juive ayant été retirée quelques catastrophes plus tôt. Et qu'est-ce qui

¹ Voir www.kontrapunkt-mk.org et www.deschoolingclassroom.tkh-generator.net

² Design par Nicolas Couturier

³ Design par Marina Laus

s'est passé cette nuit ? Vania Tk-hekovopopopop prend un bain et l'appartement aussi. On mange du poisson blanc et des pancakes plutôt strudel sur une île flottante, l'eau brune autour des arbres jusqu'à la taille et les taikoons prêts à surgir. Ce qui n'est pas vendu le sera, en toute liberté, mais la femme de Dito sans papiers ni revenus ne peut pas sortir de son trou. Marine Lauzon à Novi Sad va prendre les choses en main en vélo, ce texte est trop long pour les restrictions spatio-signalétique du Jornalovo Laboboratoj d'Aubijgrad et Xéline Cocteau, les yeux tournés à gauche et à droite, mais pas en même temps, roule dans la profondeur de sa voix et retient ses langues.

Sabinija Macsović

Nous sommes alors parti/es à Belgrade, rencontrer des acteurs/trices de la scène indépendante culturelle dans l'intention de ré-halluciner ce contexte-ci. Une hallucination se caractérise par une fausse perception, la sensation immédiate de la réalité est comparable à celle d'une perception réelle mais cette perception est celle d'un objet non réel. Il aurait alors fallu que par une opération artistique ou intellectuelle qui aurait consisté à créer une fausse perception, c'est-à-dire à produire des alternatives, nous livrions du non réel, à partir d'un réel présupposé. Le réel n'existant pas en soi, il s'agirait de partir d'une réalité consensuelle, celle d'un sentiment largement partagé par les acteurs de la scène indépendante de Belgrade.

Nous nous sommes alors pendant un temps, fait les ethnographes d'un discours, il n'est pas besoin d'aller au-delà d'une description de la situation ressentie par nos hôtes à l'égard de la politique culturelle de leur État, il suffit juste d'en restituer les mots récurrents : chaos, confusion, instabilité, transition sans fin, corruption, impossibilité de dialoguer. Ce sentiment est partagé outre le milieu indépendant que nous avons rencontré, peu de temps après notre retour à Paris, l'acteur Predrag Miki Manojlović a démissionné de son poste à la direction du Centre National du Cinéma Serbe. Dans une interview, il déclare : « On a perdu le sentiment de réalité, elle n'existe plus. Aujourd'hui, il ne nous reste que le défaitisme, l'incrédulité, les gens ne croient tout simplement plus en rien, ni en leur propre pouvoir. Entourés de brigands et encore victimes de blessures qui ont du mal à cicatriser, enlisés dans cette amnésie socioculturelle, où sommes-nous ? Qui va changer les choses ? » (voir <http://balkans.courriers.info/article16868.html>)

De cette activité d'ethnographie, nous avons inmanquablement glissé vers la posture de l'ethnologue, c'est-à-dire vers une approche comparative avec notre scène culturelle indépendante en Île-de-France. L'accueil de l'activité comparative est de ramener l'observation à une situation de référence qui serait garante d'un lieu à partir duquel on pourrait penser. La difficulté de ce projet réside dans cet aspect, sûrement faut-il percevoir cette différence systémique et la considérer en tant que telle et non par comparaison. Les aspects similaires avec la scène indépendante francilienne sont : le manque d'espace pour créer et montrer les artistes, une politique publique de financement au projet et non sur le long terme, une sensibilisation à l'art très peu développée (elle l'est un peu plus en France). Ces points ont été longuement discutés et sont incontestablement des obstacles pour assurer cette indépendance de création. Sans rentrer dans les clichés d'une dénonciation d'un capitalisme qui met les échanges marchands au centre du projet de société, il faut néanmoins noter que les difficultés énoncées y sont directement liées : spéculation immobilière, mise en concurrence, rentabilité financière des biens produits. C'est ici que l'idée de différence est pertinente à mettre en exergue, si un système économique tend à engendrer des problématiques communes à chaque état qu'il traverse, les distinctions pourraient être des leviers pour agir localement. À travers le prisme de la comparaison, cette différence s'est manifestée par l'étonnement, car face à une situation décrite comme sclérosante, contre laquelle semble-t-il on ne peut rien faire, la scène indépendante de Belgrade est très organisée et active. Étonnement aussi, car si une co-construction avec les autorités publiques semble impensable, des actions sont menées dans ce sens-là, le discours semble scindé. Juste après notre départ, les représentants de l'Association d'organisations et d'initiatives du réseau culturel indépendant de la Serbie ont signé un protocole avec le Ministère de la Culture serbe. Ce réseau fédère plus de soixante-dix associations indépendantes qui produisent soixante pour cent de la vie culturelle du pays et se partagent moins de 2% du budget de la culture. Les principaux points du protocole concernent l'attribution de lieux, une aide à la diffusion par les médias, un travail de

décentralisation et la scène indépendante sera partie prenante des processus d'éducation, du développement des technologies, d'accès à la culture des personnes handicapées, égalité des ethnies..., elle agira pour le développement d'une société civile progressive (voir http://glassrbije.org/F/index.php?option=com_content&task=view&id=14505&Itemid=29).

La scission du discours est analogique à la situation historico-politique de la Serbie, c'est à dire, à une suite de ruptures et de discontinuités. Il n'est pas étonnant que les institutions qui absorbent le plus gros du budget soient héritées directement de la fin du XIX^{ème} siècle. C'est à ce moment-là que les Serbes se sont affranchis de l'occupation turque et ont créé des lieux à vocation prestigieuse, participant à l'affirmation d'une identité. Nous pouvons imaginer, qu'après la mort de Tito et après la dissolution de la Yougoslavie, le gouvernement de transition tend à se ré-enraciner dans une époque qui symboliquement a redéfini les traits de son émancipation.

Or la rupture est évidente, pour une jeunesse qui est mobile et dont le travail est pour certains reconnu à l'étranger, une idée de l'art, conservatrice ou issue d'une administration peu formée aux arts contemporains, ne peut convenir. Cette incompréhension se construit en miroir, avec d'une part une méfiance des autorités à l'égard de la scène indépendante, sûrement dû à une méconnaissance de ce secteur, la priorité étant d'intégrer l'économie européenne. D'autre part, l'indépendance et l'esprit critique semblent le leit-motiv de la scène indépendante qui se souvient que l'éducation était bien plus développée que celle d'aujourd'hui mais sous un régime dans lequel la phrase préférée était « il n'y a pas de problème, tout va bien » et où la liberté d'expression ne pouvait s'accomplir.

Cet étonnement propre au voyage est provoqué par cette scission dans la façon dont se définit la scène indépendante serbe : activisme, rationalisation de leur situation par le biais de diagrammes récurrents, les artistes sont aussi théoricien/nes, ils sont extrêmement critiques. D'autre part leur désillusion se fait sentir alors qu'ils proposent une politique culturelle et commencent à dialoguer avec les autorités.

Cette étrangeté sera-t-elle sûrement le fleuron de l'émergence d'une fausse perception, propice à une ré-hallucination. La situation de la scène indépendante en France cherche à garder son autonomie d'esprit et celle-ci s'est organisée progressivement, des squatts à la dénonciation d'une récupération par l'institution, aujourd'hui cette scène cherche à défendre son indépendance dans ses actions et dialogue avec les partenaires publics pour assurer sa pérennité.

Ce dialogue est le fruit d'un long processus de structuration de la culture qui s'est fait en plusieurs étapes et dont les grandes figures sont André Malraux, Jeanne Laurent et Jack Lang.

Cette continuité n'en produit pas moins une situation qui est à interroger aujourd'hui, elle est même propice à être ré-hallucinée. La continuité a accompagné l'idée de croissance économique tandis que la rupture en Serbie se caractérise par la brutalité de sa libéralisation économique. Puisque le projet serait de ré-halluciner, nous pourrions utiliser le vocabulaire psychanalytique et parler de symptômes propres à la rupture et à la continuité. En Serbie, l'activisme serait ce symptôme des plus caractéristiques et en France, la continuité se traduirait par une forme de mise en concurrence, sous le masque du dialogue. Dans les deux cas, différentes formes de précarité prévalent. Les deux mots, activisme et dialogue se dégagent dans cette conclusion, ils pourraient être le terreau de cette ré-hallucination, ils sont des tentatives symptomatiques de prise de la parole. Si nous poussions la ré-hallucination, la prise de parole serait ce commun aux deux situations.

La prise de parole se ferait dans un espace responsable qui ne serait pas celui de l'état, mais dans une école initiée par les artistes et les initiateurs de la vie culturelle indépendante. Plutôt que de parler d'école qui est un terme infantilisant on pourrait créer une université européenne pour responsables politiques. Il ne s'agirait plus alors d'exprimer son désarroi par l'activisme ou d'être dans un rapport permanent de négociation à la française mais nous sensibiliserions les autorités à nos problématiques de terrain, pour que cesse cette instrumentalisation dans laquelle l'art serait au service d'un projet social, élitiste ou populiste. Puisque nous hallucinons, éduquons les politiques à se laisser surprendre par les artistes et non à répondre à leur place à leurs projets de société.

Nathalie Rias

THE CITY FOR BELGRADE

CULTURAL POLICY GUIDELINES FOR

BELGRADE EUROPEAN

CAPITAL OF CULTURE 2020

Multicultural, authentic and diverse, the city of Belgrade has always stood at the crossroads of peoples and cultures, at the very heart of Europe. It is time for the City to actively engage with its past and future by applying for the title of European Capital of Culture 2020. Nurturing dialogues between cultural heritage and contemporary arts and leisure, between exciting institutions and the most groundbreaking cultural producers of our time, between education, creation and tradition, our program for Belgrade 2020 offers a cultural development strategy for our city that promotes long-term improvements and supports economic development through the surplus value of culture.

POINT 1

We have paid a heavy price for our cultural institutions because it never occurred to us to sell them, nor did we have the opportunity to. They were our burden and were supported by the citizens of Belgrade, even though they didn't offer anything to consume and enjoy. Now Belgrade 2020 will change your life! You will have the use: we will close all cultural institutions and turn them into shopping malls.

POINT 2

Our city has long deplored a lack of synergy between academia and the way people live and experience contemporary culture: this era of misunderstanding is over! Belgrade 2020 strives for increased dialogue and collaboration between universities, art academies, society and the marketplace without which no creativity is possible. Belgrade counts many buildings dedicated to higher artistic education. In order to allow everyone to benefit from this incredible surplus value, we will open the University of Arts to weddings, family celebrations and corporate events. The Academy of Arts will be partially converted into an artistic hotel where international visitors will meet our trendiest cultural producers face to face in the lounge bar! Let's open art education spaces to the largest numbers!

POINT 3

The city of Belgrade considers creative capital as an important economic criterion. The era of land, labor and capital, the three classical pillars of production, has come to an end. We are entering a new economic age in which information and innovation are fundamental for social growth. The economic value of cultural and immaterial capital shall be recognized and integrated: we will thus provide a tax system developed by experts to measure these new forms of creative capital in order to include them in the national economy.

POINT 4

We want to encourage the thousands of young people who are still hesitating to leave the country to hurry up: tuition is on the rise, possibilities for research are drying up, young teaching staff

is being chased away. All of this effort is essentially focused on establishing new perspectives for all of us who love this Party and want to live and work for it.

POINT 5

Given that the interchange of cultural property among nations for scientific, cultural and educational purposes increases human knowledge, we commit ourselves to combining youth culture and permanent education by:

- Organizing big concerts of traditional Serbian music on a regular basis in every sports stadium in the country;
- Building new sports stadiums and churches where people can meet and enlighten themselves;
- Introducing obligatory training courses on marketing and branding at City Hall.

POINT 6

The historical and cultural properties of the City of Belgrade belong to its people and are a manifestation of the city's participation in the evolution of the cultural heritage of mankind. It is the duty of the City to protect these historical and cultural properties. We will therefore strengthen our cooperation with grassroots initiatives by introducing obligatory educational courses on cultural heritage for the members of the independent cultural scene with an eye to their personal edification.

POINT 7

We will ascertain that each Director-General of State Institution is a member of our political party, because we promote European values.

POINT 8

In order to contribute to further harmonization with European Union standards and to multiculturalism, EACH television and radio station, whether private or national, will be REQUIRED to dedicate a significant amount of air time to promoting CULTURAL POLICY GUIDELINES FOR BELGRADE EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE 2020.

This text is the collaborative result of a one-week program of workshops, talks and discussions organized by Marta Popivoda and Ana Vujanovic from TkH in Belgrade from January 24 to 31, 2011 investigating cultural policies of the independent scene. It gathered participants in the Re-Hallucinating Contexts workshops from Paris (Virginie Bobin, Delphine Jonas, Sabine Macher, Nathalie Rias, Vanessa Theodoropoulou) and in the De-Schooling Classroom project from Belgrade (Marijana Cvetkovic, Nevena Jankovic, Dragana Jovovic), Novi Sad (Marina Laus) and Skopje (Tamara Bushtreska, Ksenija Cockova, Biljana Dimitrova, Wiebke Stadler, Jasmina Mitkovska).

BLACK&WHITE DIAGRAM OF THE PARISIAN INDEPENDENT PERFORMING ARTS SCENE

initiated by: Ana Vujanović

subject: racial & ethnic make-up of decision makers on the scene compared with racial & ethnic make-up of the general population in Paris.

motive: There are people of many races and ethnicities on the Parisian streets but all directors of the cultural-artistic venues and organizations I met during 2010 were white. I cannot do anything to change that, except to turn it into a problematics, in order to make us think about it.

initial disclaimer: I'm an alien who comes from Serbia, where "there are not people of many races and ethnicities even on the Belgrade streets". Therefore, I do not intend to critique the Parisian scene from a transcendental problem-solving position or to offer a 'know-how' tool.

obstacle: When I presented my idea I was warned by Alice Chauchat and Virginie Bobin from Les Laboratoires: "You cannot use the term 'race'; it is illegal in the French state and the law forbids its use.

We use other terms, like 'immigrant', 'geographical origin', etc. The term 'race' exists only in racist discourse. If you use it you will be recognized as a racist."

my initial question / dilemma: This law makes sense as it forbids grouping citizens into ethnic categories. But, doesn't this restriction cover up the very problem? In fact, how to deal with this problem if you are not allowed to name it?

A BRIEF SEARCH FOR THE COUNTERARGUMENTS AND POLEMICS:

WHY FRANCE NEEDS TO COLLECT DATA ON RACIAL IDENTITY - IN A FRENCH WAY

David B. Oppenheimer (University of California, Berkeley, School of Law)

Abstract: French Constitutional law, which embraces equality as a founding principle, prohibits the state from collecting data about racial, ethnic or religious data, and French culture is deeply averse to the legitimacy of racial identity. France is thus, in American parlance, officially "color-blind." But in France as in the United States, the principle of color-blindness masks a deeply color-conscious society, in which race and ethnicity are closely linked to discrimination and disadvantage. French law, and French-incorporated European law, requires the state to prohibit discrimination, including indirect discrimination. But in the absence of racial identity data, it is difficult for the state to uncover such discrimination. [...]

Oppenheimer, David B., *Why France Needs to Collect Data on Racial Identity - In a French Way*. Hastings International and Comparative Law Review, Vol. 31, No. 2, 2008; UC Berkeley Public Law Research Paper No. 1236362. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract>

TO COUNT OR NOT TO COUNT; A NEW EFFORT TO GATHER DATA ON ETHNIC ORIGINS IS STIRRING UP A FUSS FRANCE'S ETHNIC MINORITIES

How can a country decide if ethnic minorities are thriving when it refuses to acknowledge they even exist? France has grappled with this conundrum for years. Under its egalitarian ethos, it treats all citizens the same, refusing to group them into ethnic categories. It is forbidden by law to collect statistics referring to "racial or ethnic origin". Yet even the casual visitor notices how multi-ethnic France is—and how few non-whites have top jobs. [...]

Patrick Lozès, a Beninese-born activist, set up a lobby group called the Representative Council of Black Associations of France. He argues that, for

France to recognise and correct discrimination, it must have the courage to name those being discriminated against. "People don't like it when I describe myself as black because they say that skin colour doesn't count, but it's hypocrisy," he says. "I'm black in the eyes of the police, or an employer. So as a society we should have the courage to say so.

<http://www.economist.com/node/13377324>

FIRST FRENCH RACISM POLL RELEASED

Mr Lozès says the statistics reveal France's hidden truth

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6317799.stm>

For the controversy around multiculturalism vs. universalism see:

SHOULD FRANCE COUNT ITS MINORITY POPULATION?

<http://www.time.com/time/world/article/0,8599,1887106,00.html>

and "Nationality_and_citizenship"

http://en.wikipedia.org/wiki/French_people.

Taking into account the abovementioned arguments and counterarguments, the following people from DSC - Re-hallucinating Contexts joined me in conducting the research: Biljana Dimitrova, Nevena Janković, Delphine Jonas, Dragana Jovović, and Marta Popivoda. Thanks to: Miss Mathieu Ichoa and Sabinija Mackovic.

CURRENT STATE OF BLACK&WHITE AFFAIRS (2010)

Here are the non-hallucinated hidden black&white data about the decision makers in some 30 organizations, venues, magazines... from our provisional index of the Parisian scene:

VENUES

L'Avant-Rue: Sarah Harper, Pascal Laurent | Les Laboratoires d'Aubervilliers: Alice Chauchat, Gregory Castera, Natasa Petresin Bechelez | Le Café Culturel: Cristina Lopes | Mains d'Œuvres: Camille Dumas, Christophe Pasquet | Gare au Théâtre: Mustapha Aouar | Collectif 12: Catherine Boskowitz, Philippe Château, Frédéric Fachéna, Françoise Agnelot | Confluences: Ariel Cypel | L'Échangeur: Régis Hébert | Point éphémère: Frédérique Magal, Christophe Pasquet | L'atelier du plateau: Matthieu Malgrance, Laetitia Zaepffel | castillo corrales: Thomas Boutoux, Laure Giletti, Boris Gobille, Guillaume Leblon, François Piron, Benjamin Thorel, Oscar Tuazon | Bétonsalon: Mélanie Bouteloup, (Anna Colin, associate director for 2011) | Naxos Bobine: Bénédicte le Lamer, Pascal Kirsch | La société de curiosités: Eric Périer, Alexandre Grauer | Network "ACTES IF": Gwenaëlle Roulleau, Emilie Raisson | Cac Brétigny: Pierre Bal-Blanc | Ménagerie de Verre: Marie-Thérèse Allier | La Vitrine: Sophie Lapalu, Mathilde Villeneuve | le Commissariat: Fayçal Baghriche, Matthieu Clainchard, Dorothée Dupuis, Vincent Ganivet, Damien Airault | Le Bureau: Guillaume Baudin, Marc Bembeckoff, Garance Chabert, Aurélien Mole, Julie Pagnier, Céline Poulin, Emilie Villez | Conteners: Ricardo Esteban, Fabrice Raffin, Guillaume Leroyer, Laurent Cazalis

SQUATS

La Générale Nord-Est: Emmanuel Ferrand

JOURNALS

Revue Mouvement: Jean-Marc Adolphe | Revue Cassandre: Nicolas Roméas, Valérie de saint-Do

The black&white problem is not a specificity of the (semi)autonomous scene. See the information about the decision makers of the "scène convention-née": Le Forum du Blanc-Mesnil: Xavier Croci | Théâtre de la ville: Emmanuel Demarcy-Mota | Centre Pompidou: Alain Seban, Agnès Saal | Théâtre de l'Odeon: Olivier Py | Théâtre du Rond-Point: Jean-Michel Ribes, Valérie Bouchez

What is the problem here? Or maybe even better: Where is the problem here? In order to see the black&white problem, please compare the hidden data from the list above with available information about demographics of France and Paris, in particular:		
ETHNIC GROUPS IN FRANCE: Celtic and Latin with Teutonic, Slavic, North African, Indochinese, Basque minorities; from overseas departments: black, white, mulatto, East Indian, Chinese, Amerindian	countries. Studies, work, family... many reasons lead foreigners to Paris. The number of different nationalities in Paris is higher than in the suburbs. The North Africans, Turks and EU citizens who make up the 78% of foreigners living in France only account for 56% of Parisians with foreign nationalities.	The table at p.17 shows some interesting stuff on the geographical distribution of the immigrant population (the first half concerns the immigrant themselves, and the bottom half concerns the children of immigrants). Basically, it shows that Paris region (Ile de France) is where most the immigrant population lives: 43% of the immigrants in France live in this single region, while only 15% of the overall non-migrant (mostly white) population live there. Plus, for Black African immigrants (Afrique sub-saharienne) this figure rises to 61%! 61% of the Black African immigrants in France actually live in the Paris region. This proportion is 65% for the children of Black African immigrants. Many other figures are interesting, but these are the most striking I think.
PARIS: DEMOGRAPHICS: A COSMOPOLITAN CITY http://www.paris.fr/portail/english/Portal.lut?page_id Paris is home to whom today? People originally from Paris are rare. [...] Around 310,000 foreigners live in Paris, accounting for 14% of the total population. This is significant even though the number of foreigners residing in Paris has been on the decrease since 1982. Over the same period, the number of people who have obtained French nationality has increased. Out of the foreign residents in Paris, 70% are not from EU member states. Foreign nationals come from a wide range of	INTERVIEW WITH LUC LEGOUX, ASSISTANT DEMOGRAPHY PROFESSOR AT UNIVERSITÉ PARIS 1 http://www.international.gc.ca/cip-pic/discussions/geopolitics-geopolitique/video/legoux.aspx Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon, TRAJECTOIRES ET ORIGINES: ENQUÊTE SUR LA DIVERSITÉ DES POPULATIONS EN FRANCE. PREMIERS RÉSULTATS, INED, Document de travail n°168, 2010. http://www.ined.fr/fichier/t_publication/1516/publi_pdf1_dt168_teo.pdf	was 14.0% in 1990, 14.7% in 1999 of the Ile-de-France population. This percentage rose to almost 17% as of mid-2004 (according to INSEE Nord-Pas-de-Calais – Atlas des populations immigrées de la région Nord-Pas-de-Calais – L'immigration en Nord-Pas-de-Calais, 2007, p.10) Catherine Borrel, Bertrand Lhommeau, 2010, ÊTRE NÉ EN FRANCE D'UN PARENT IMMIGRÉ, INSEE Première, n°1287, mars http://www.insee.fr/fr/ffc/ipweb/ip1287/ip1287.pdf The authors point to the big differences in proportion of population according to age, i.e. the immigrant or children of immigrants are proportionally more numerous among the youth than among the elderly. They write: "37 % des franciliens âgés de 18 à 20 ans sont descendants d'immigrés, contre 8 % des 41-50 ans." (37% of the people living in Ile-de-France and aged 18-20 are children of immigrants, while this is the case of only 8% of the 41-50 year olds").

As you can see our search revealed no available data. However, we were able to conclude that:
VISIBLE > UNNAMED; FOLLOWS: VISIBLE – UNNAMED ≠ HIDDENHIDDEN; FOLLOWS: VISIBLE – UNNAMED ≥ REVEALED; FOLLOWS (IF THE CURRENT DEMOGRAPHICS PROCESS CONTINUES AS EXPECTED + IF THE POLITICAL AGENDA CHANGES UNEXPECTEDLY):

PROJECTED STATE OF BLACK&WHITE AFFAIRS (2020)

Here are the hallucinated hidden black&white data about the decision makers in some 30 organizations, venues, magazines... from our provisional index of the Parisian scene:

VENUES		
L'Avant-Rue: Rachid Hassani Les Laboratoires d'Aubervilliers: Samira Abdelkader, Céline Poulin Le Café Culturel: Abbiah Maloof Mains d'Œuvres: Géraldine Gontrand Gare au Théâtre: Diallo Bâ Collectif 12: Madee Tchung Confluences: Michel By Haessner L'Échangeur: Régis Hébette Point éphémère: Achara Bankolé, Jacques Savary L'atelier du plateau: Fatima Koraichi Naxos Bobine: Tadeusz Brodowski La société de curiosités: Eric Périer, Guillaume Perret, Mouloud Yacine Cac Brétigny: Xiu Mei Jian Ménagerie de Verre: Albert Joyau La Vitrine: Sophie Lapalu, Nguyen Thanh le Commissariat: Dumi Ndiaye, Abia Daher, Dorothée Dupuis, Claire Charrier Métro: Fatin Salib, Pascal Albert Espace Jules Verne: Qing Nan Hsueh, Halima Bahri		
SQUATS		
La Générale Nord-Est: Emmanuel Ferrand House of culture: Amara Kouyaté, Spyros Bastias		
JOURNALS		
Revue Mouvement: Biljana Kunst Revue Cassandre: Mamadou Kourouma, Vincent Antoine		
A similar black&white change could be noticed also at the "scène conventionnée": Le Forum du Blanc-Mesnil: Yindee Durand Théâtre de la ville: Frédérique Magal, Christophe Pasquet Centre Pompidou: Najib Halliche Théâtre du Rond-Point: Gao Zemin		

To check whether the racial and ethnic diversity of decision makers is still disproportionately low compared to the general Paris population please see	PARIS: DEMOGRAPHICS: A COSMOPOLITAN CITY http://www.paris.fr/english/demographics/raceðnicity_report2020?page_id
---	--

CONCLUDING DISCLAIMER:
"Black&white" in the diagram is as much a self-reflective and self-critical statement about the diagram itself as it is a reference to race. It indicates we're aware that racial and ethnic problems are not as black&white as this black&white diagram makes them out to be.

TERMINOLOGY MAP

Common terms do not always imply common meanings: this cultural reality has become obvious after one year of discussions between members of TkH/Walking Theory and the team of Les Laboratoires d'Aubervilliers, which crystallized during two exchanges between Belgrade and Ile-de-France in January and February 2011. Participants in the De-Schooling Classroom project from Serbia (Belgrade and Novi Sad) and Macedonia (Skopje) and participants in the Re-Hallucinating Contexts in Ile-de-France, both initiated by TkH in order to address "cultural policies" in the "independent performing arts scene", thus produced a map of comparative definitions of frequently used terms.

The terms were selected and defined by participants in the Re-Hallucinating Contexts workshops from Paris (Virginie Bobin, Sabine Macher, Vanessa Theodoropoulou) and in the De-Schooling Classroom project from Belgrade (Marijana Cvetkovic), Novi Sad (Marina Laus) and Skopje (Tamara Bushtreska, Ksenija Cockova).

LOBYING

Ile-de-France

1) Active practice of defending one's own interests, sometimes at the expense of others.

Belgrade / Novi Sad

1) The term, which is used in the field of cultural politics, is starting to be used in local and national contexts more and more in recent years. It might have a negative connotation as a hidden "deal-making" process even for a public thing and implies a lack of transparency that should be characteristic of the public domain. Insisting on transparency in all negotiations and dialogues brings about changes in public procedures whereby lobbying gets replaced by public pressure.

Skopje

1) Related to politics and diplomacy, mainly used in common language.

NETWORKING

Ile-de-France

1) Almost a law in the Parisian cultural field, but can take on a negative connotation when abused.

Belgrade / Novi Sad

1) Networking on a local level is one of the most important methods of creating and developing local scenes (the Belgradian and Novi Sadian scenes). A lack of networking reflects a scene's lack of capacity.

Skopje

1) Politically correct word suitable for/when creating certain strategies or when defining one's own position; perceived as a necessary evil. Now widely accepted as the most valuable tool by the representatives of ICS.

SELF ORGANIZATION

Skopje

1) In most cases there is self-organization (inside NGOs) on a horizontal level where two to five people have the same responsibilities and rights in the decision making process.
2) It may lead to a lack of accountability.

Belgrade / Novi Sad

1) The matter of needed organizational and artistic/political positioning of initiatives, kicked off by individuals and/or groups and organizations acting in a specific cultural, social and political context, with shared interests/concerns and a contextual approach to the arts.
2) A platform, tactical network, or legally constituted civil society organizations, but with a horizontal decision-making structure and independent of any authority or political party.

Ile-de-France

1) Replaced by the (more negatively connoted) term "self-employment", related to the new legal status of the "auto-entrepreneur", meaning a person being an enterprise by himself.
2) The synonym "auto-gère" has a more positive spin, but it is rarely used!

BOTTOM-UP APPROACH

Skopje

1) Not founded by the state.

Belgrade / Novi Sad

1) Organizations that are not founded by any public authority (municipality, city, region, state) nor financed for their structural costs; they don't have representatives in their decision-making bodies, executive bodies or program direction.

Ile-de-France

1) A temporary state of affairs. It refers to a period of a few days up to a few years before cultural initiatives either disappear or become institutionalized (i.e. structurally supported by public funds).

AUTONOMOUS

Ile-de-France

1) A word that is very rarely used in the contemporary cultural or artistic fields (where individualism reigns); considered rather "tacky".
2) Valid and is used by "cultural workers" when important social rights or the status of a corporation is seriously threatened.

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) A question of political and ideological, rather than economic, matters, pertaining to organizations and individuals on the cultural scene.
2) Autonomy of thoughts and ideas is essential in today's civilized society, because economic autonomy cannot be achieved.

Ile-de-France

1) An economic matter.

SOLIDARITY

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Refers mainly to a degree of technical solidarity with other NGO's and cultural centers (the sharing of equipment, space, personal capacities). Project solidarity, which involves several local organizations working together on the same project or applying for the same grant together, is unusual.
2) Organizations rarely working together to produce common statements regarding cultural policy to strengthen the importance of the independent cultural scene.

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Alternative to the official scene and avant-garde: one stream.
2) Self-organized, horizontal structures.

Ile-de-France

1) Alternative to the official: different streams.
2) Used in opposition to the "mainstream", probably as a synonym of "non-commercial", once also non-institutional but rarely today.

ALTERNATIVE

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) A dependency on international funds stemming from a lack of state and city support, thus forcing organizations to cooperate with other international organizations resulting in strong cooperation and networking with international partners.
2) The risk is partnerships created just for the sake of the application, a.k.a. artificial partnerships.

Ile-de-France

1) Notably relevant for European funds available since the 2000's. Very attractive but quite complicated to apply for: some cultural workers specialize in this science.

INTERNATIONAL COOPERATION / PARTNERSHIP

BRAINRAIN/ BRAINRAIN

Ile-de-France

1) It seems that this former opposition has turned into a process of circulation and constantly evolving flows in the framework of globalization and the capitalization of knowledge.

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Brainrain: phenomenon of highly educated young people (generally schooled abroad) who decide to leave their country for better working conditions. It is seen as a negative phenomenon. In Western Europe the opposite process takes place – brain-gain.

Ile-de-France

1) A double-bind. Considered both a tool of democracy and of domination. Mastering both spoken and written language is the first criterion for evaluating the degree of "civilization", education and success in the educational system at first, and thus in the public space. cf Jacques Rancière's *Ignorant Schoolmaster*; Charlotte Nordman's *Devoirs et déroutés*; Moser&Schwinger's *France Détours* 2) A prominent medium in the art field.

Ile-de-France

1) A prominent medium in the art and performance fields (see: discursive practices).
2) Discourse is used as a way to identify your partner and either go further or quit – especially the references that help people to know if they are on the right track or not.

DISCOURSE

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) A specific assembly of categorizations, concepts, and ideas that is produced, reproduced, performed, and transformed within a particular set of practices. Discourses must be embedded within institutions and subjects, regulated with reference to a particular 'regime of truth', and situated within particular assemblages of knowledge and power, yet be open to debate. They are concerned with meaning and context as well as content and the practices of many authors, using many, and varied types of, sources. They help us to understand how people interpret and create reality, and to be aware of 'how what is said fits into a network that has its own history and conditions of existence' (M. Barrett 1992 *The Politics of Truth*).

Belgrade / Novi Sad

1) University of Arts-created interdisciplinary studies for education in arts and cultural management. Although the program exists, most practical know-how is acquired through self-education.

LANGUAGE

Skopje

1) Language observed as a criterion for evaluating civilization, specific autonomous artistic language or field of manipulation but also very related to identity, national (over politicized) or other.

Ile-de-France

1) Education in Culture: A regular debate appropriated by politicians who produce new "models" every year. See *Culture pour chacun*.
2) Self-education: In the current context of the application of the Bologna procedures, collective initiatives are formed between students and activists on a transnational basis (notably between France, Italy, Spain and the United Kingdom); see *Edu-Factory* collective.

EDUCATION IN CULTURE /SELF-EDUCATION

Skopje

1) A term mostly related to daily politics connected with the decentralization of power structures in the government from one center into many dispersed centers/municipalities. Used to denote the same phenomenon when applied to the cultural field, implying decentralization of culture from one place to many dispersed places (local communities, independent cultural scenes, etc.).

DECENTRALIZATION

Ile-de-France

1) Transferring financial and decisional powers from the State to other levels of public administration. An official decentralization plan for culture started in 1982, resulting in both a widening of possible frameworks for cultural projects and in complex new funding procedures (sometimes seen as a disengagement from the State, compared to the history of French cultural policies).

Belgrade / Novi Sad

1) In a highly centralistic country, which Serbia is, the issue of decentralization is a historical and political question that was never completely solved (the city of Belgrade and now the city of Novi Sad being economic centers).
2) In the field of culture it is more observed in power and location contexts, i.e. state-founded institutions having more power. Location context is obvious in smaller local contexts where everything needs to be in the center of the city in order to have an audience.

Skopje

1) Cultural management/policy studies don't exist, thus making hands-on experience and the self-education of cultural workers highly important.

Ile-de-France

1) Some structures stay intensely defined by the personality of their founder, as in the case of *Ménagerie de Verre*, directed by Marie-Thérèse Allier; but in most cases important personalities in the cultural scene will direct several art centers or theaters in the course of their career.

PERSONS/ PERSONALITE

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Process of (self-)submission to the hierarchical structuring and protocols that are based on hierarchical decision-making, communication limitations, petrification of positions, power structure, inflexibility, etc.
2) Political power in institutions.

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Persons running, being involved and making decisions in the cultural field are one of the elements that makes things change, both in a positive direction (construction) and in negative one (destruction).

Ile-de-France

1) Often attached to a space, regarding its program and its public image.

IDENTITY

Ile-de-France

1) A necessary process of survival.

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Identity In Progress: usually associated with ideology. For members of the cultural scene it is crucial to develop their own identity and to propose and shape the identity of specific social groups in society and broaden the range of groups newly formed identities can be applicable to.
2) A politically abused term.

INSTITUTIONAL/ INSTITUTIONALIZED

Ile-de-France

1) Related to economic independence, which then secures programmatic and political independence. The use of this word is "impossible" in the French cultural context, because economic independence can't be achieved.
2) A relative notion. Synonymous with "alternative". Mostly used in the field of cinema.

IDEOLOGY

Ile-de-France

1) Negatively connoted since the post-Marxist critique of Ideology inaugurated in the 60s. Related to political or other discourses that prevent critical thinking from being creative, inventive; open to unpredicted possibilities. Example: "ideology-free".

Belgrade / Novi Sad

1) A very important notion in a liquid society. One needs to take a stand and be aware of the ideological context of society, in order to not be absorbed by mainstream ideological currents; one should be careful not to be ambiguous or neutral.

Skopje

1) A dirty word. Everything is over-politicized; ideology is a dangerous crown to wear.

INDEPENDENT

Belgrade / Novi Sad / Skopje

1) Used to describe the self-organizational functioning of a cultural scene. At the moment highly respected but not as functional as it should be. The freedom it gives reflects a lack of knowledge and know-how on the subject of self-organization of organizations.

TRADUCTIONS pp. 43-47
(par Clémentine Bobin et Virginie Schmidt)

Avis à la population de Belgrade
DIRECTIVE SUR LA POLITIQUE CULTURELLE
POUR BELGRADE CAPITALE DE LA CULTURE 2020
(p.43)

Multiculturelle, authentique et bigarrée, Belgrade s'est toujours trouvée au carrefour des peuples et des cultures, au cœur même de l'Europe. Aujourd'hui l'heure est venue pour la ville de s'engager avec son passé et son futur, et de se présenter au titre de Capitale européenne de la Culture en 2020. Encourageant le dialogue entre l'héritage culturel, les arts contemporains et l'industrie des loisirs, entre des institutions stimulantes et les producteurs culturels les plus novateurs de notre temps, entre l'enseignement, la création et la tradition, notre programme Belgrade 2020 offre à notre ville une stratégie de développement qui favorise les améliorations de long terme et soutient le développement économique grâce à la valeur ajoutée apportée par la culture.

1- Nous avons payé le prix fort pour nos institutions culturelles car nous n'avons jamais envisagé la possibilité de les vendre. Nous n'en n'avons jamais eu l'opportunité non plus. Longtemps elles ont été notre fardeau et longtemps, alors qu'elles n'offraient aucun bénéfice (notamment en termes de consommation) les citoyens de Belgrade les ont soutenues à bout de bras. Maintenant, Belgrade 2020 va changer votre vie ! Et vous y trouverez une utilité : nous allons fermer toutes les institutions culturelles et les transformer en centres commerciaux ;

2- Notre ville a longtemps déploré un manque de synergie entre le monde académique et la façon dont les gens vivent et expérimentent la culture contemporaine. Cette ère de malentendus est révolue ! Belgrade 2020 déploie la plus grande énergie pour développer le dialogue et la collaboration entre les universités, les écoles d'arts, la société et le marché, sans lesquels aucune créativité ne serait possible. Belgrade compte de nombreux bâtiments consacrés à l'enseignement artistique supérieur. Afin que tous puissent profiter de cette incroyable valeur ajoutée, nous ouvrirons l'université des arts aux cérémonies de mariage, aux fêtes de famille et aux événements d'entreprise. Une partie de l'académie des Beaux-Arts sera transformée en hôtel artistique où, charmés par l'ambiance lounge du bar, des visiteurs du monde entier pourront rencontrer nos producteurs culturels les plus tendance. Ouvrons les espaces d'art et d'enseignement au plus grand nombre !

3- La municipalité de Belgrade considère le niveau de créativité d'une capitale comme un critère économique important. Terre, Travail, Capital : ces trois piliers classiques de la production représentent une ère bientôt révolue. Nous entrons dans un nouvel âge économique où l'information et l'innovation constituent des facteurs essentiels du développement social. La valeur économique du capital culturel et immatériel doit être reconnue et intégrée : c'est la raison pour laquelle nous instaurerons un système de taxation conçu par des experts qui permettra de mesurer ces nouvelles formes de capital et de les inclure à l'économie nationale.

4- Nous souhaitons encourager ces milliers de jeunes qui se demandent encore s'ils doivent quitter le pays. Hâtez-vous : les frais de scolarité augmentent ; dans le secteur de la recherche, les opportunités se raréfient ; les jeunes enseignants sont traqués. Ces efforts ont pour principal objectif d'ouvrir des perspectives nouvelles à tous ceux qui, comme nous, aiment ce Parti et souhaitent vivre et travailler pour lui. 5- Attendu que l'échange de propriété culturelle entre les nations à des fins scientifiques, culturelles et éducatives augmente le savoir humain, nous prenons l'engagement de conjuguer culture de la jeunesse et enseignement permanent au moyen des actions suivantes : a- organiser régulièrement de grands concerts de musique serbe traditionnelle dans tous les stades du pays ; b- construire de nouveaux stades et de nouvelles églises où les gens pourront se rencontrer et élever leur esprit ; c- proposer des cours de marketing et de branding à l'Hôtel de Ville.

6- Le patrimoine historique et culturel de la ville de Belgrade appartient à sa population. C'est une manifestation de la participation de la ville à l'évolution de l'héritage culturel du genre humain. Il est du

devoir de la Municipalité de protéger ce patrimoine historique et culturel. C'est pourquoi nous allons renforcer notre coopération avec les initiatives de terrain et introduire des cours obligatoires sur l'héritage culturel pour les membres de la scène culturelle indépendante tout en suivant l'évolution de leur réalisation personnelle.

7- Nous allons nous assurer que tout directeur général d'une institution nationale est membre de notre parti politique, car nous souhaitons promouvoir les valeurs européennes. 8- Pour contribuer à l'objectif d'harmonisation avec les normes de l'Union européenne et du multiculturalisme, CHAQUE chaîne de télévision ou de radio, qu'elle soit privée ou nationale, aura l'OBLIGATION de consacrer un temps d'antenne significatif à la promotion des DIRECTIVES DE POLITIQUE CULTURELLE POUR BELGRADE, CAPITALE EUROPEENNE DE LA CULTURE 2020.

Ce texte est le fruit d'un travail collaboratif réalisé dans le cadre du programme sur les politiques culturelles de la scène indépendante, organisé par Marta Popivoda et Ana Vujanović de TkH du 24 au 31 janvier 2011 à Belgrade. cette série d'ateliers, de débats et de tables rondes a réuni des participantes d'horizons différents : ateliers Re-Hallucinating Contexts menés à Aubervilliers (Virginie Bobin, Delphine Jonas, Sabine Macher, Nathalie Rias, Vanessa Theodoropoulou) et projet De-Schooling Classroom à Belgrade (Marijana Cvetković, Nevena Janković, Dragana Jovović), Novi Sad (Marina Laus) et Skopje (Ksenija Cockova, Biljana Dimitrova, Wiebke Stadler, Jasmina Mitkovska).

DIAGRAMME EN NOIR ET BLANC DE LA SCÈNE INDÉPENDANTE PARISIENNE DES ARTS PERFORMATIFS
proposé par Ana Vujanović
(p. 44-45)

Composition raciale et ethnique de la communauté des décideurs de la scène indépendante des arts performatifs, comparée à celle de la population parisienne. Motif : bien qu'on rencontre des individus de toutes les races et ethnicités dans les rues de Paris, tous les directeurs de lieux culturels et artistiques que j'ai pu rencontrer en 2010 étaient blancs. Je ne peux rien faire pour changer cette donne, à part la transformer en sujet de recherche, afin que nous puissions y réfléchir. Avertissement préalable : je suis une étrangère originaire de Serbie, où la variété des races et des ethnies est peu représentée, même dans les rues de Belgrade. Je n'ai donc aucunement l'intention de critiquer la scène parisienne par une approche transversale du problème, ni de proposer un savoir-faire immédiatement applicable. Obstacle : Lorsque j'ai présenté mon idée aux Laboratoires, j'ai été mise en garde par Alice Chauchat et Virginie Bobin : « Tu ne peux pas utiliser le terme de "race", son usage en France est politiquement incorrect et dans certains cas illégal. On utilise d'autres termes selon les cas, "immigrant", "origine géographique", etc. Le mot "race" n'existe que dans le discours raciste. Si tu l'utilises, tu risques d'être identifiée comme raciste. »

Question initiale / problématique : la loi française qui interdit de regrouper les citoyens par catégorie ethnique me paraît censée. Cependant, cette restriction ne masque-t-elle pas le cœur du problème ? Comment s'attaquer à un problème qu'on ne peut pas nommer ?

Brève recherche sur les contrarguments et controverses :

Pourquoi la France a besoin de rassembler des données relatives à l'identité raciale - à la française ("Why France Needs to Collect Data on Racial Identity - In a French Way"). David B. Oppenheimer (University of California, Berkeley, School of Law).

Résumé : Le Droit Constitutionnel français - qui érige l'égalité au rang de principe fondateur - interdit à l'État de recueillir des données raciales, ethniques ou religieuses, et la culture française est profondément réfractaire à la légitimité du concept d'identité raciale. La France est donc officiellement aveugle au fait ethnique, en américain : « color-blind ». Mais en France comme aux États-Unis, ce principe d'intégration masque une société extrêmement consciente du fait ethnique, où les considérations raciales et ethniques sont intimement liées à la discrimination et à l'injustice. Le droit français, et le droit européen intégré au droit national, requièrent de l'État qu'il s'attaque aux discriminations, y compris indirectes. Mais en l'absence de données relatives à l'identité ethnique, il est difficile pour l'État

d'identifier ces discriminations. Oppenheimer, David B., *Why France Needs to Collect Data on Racial Identity – In a French Way*. Hastings International and Comparative Law Review, Vol. 31, No. 2, 2008; UC Berkeley Public Law Research Paper No. 1236362. Available at SSRN: <http://ssrn.com/abstract>

Compter ou ne pas compter ; une nouvelle tentative de rassemblement de données relatives à l'origine ethnique crée la polémique. Les minorités ethniques en France.

Comment un pays peut-il juger de la réussite des minorités ethniques s'il refuse de reconnaître leur existence même ? La France se débat avec ce dilemme depuis des années. Au nom de ses principes égalitaires, elle traite tous les citoyens à l'identique, refusant de les regrouper par catégorie ethnique. La loi interdit de recueillir des données statistiques relatives à « l'origine ethnique ou raciale ». Pourtant, le premier visiteur venu est capable d'observer à quel point la France est multiculturelle – et le faible nombre de postes à responsabilités qui ne soient pas occupés par des blancs [...]. Patrick Lozès, un activiste originaire du Bénin, a créé un groupe d'influence, le Conseil Représentatif des Associations Noires de France. Selon lui, pour que la France puisse identifier et corriger les discriminations, elle doit avoir le courage de nommer ceux qui en sont les victimes. « Les gens n'aiment pas que je me décrive en tant que noir parce qu'ils disent que la couleur de la peau ne compte pas, mais c'est de l'hypocrisie. Je suis noir aux yeux de la police, ou d'un employeur. En tant que société, on devrait avoir le courage de le dire. » www.economist.com/node/13377324

Diffusion du premier sondage sur le racisme en France. M. Lozès pense que ces statistiques révèlent la vérité cachée de la France. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6317799.stm>

En ce qui concerne la controverse relative au débat multiculturalisme vs. universalisme, voir aussi : *Should France Count Its Minority Population ?* (La France devrait-elle compter ses minorités ?) www.time.com/time/world/article/0,8599,1887106,00.html, and http://en.wikipedia.org/wiki/French_people.

Prenant en compte les arguments et contre-arguments mentionnés plus haut, les personnes suivantes au sein de DSC – Re-hallucinating Contexts se sont jointes à cette recherche : Biljana Dimitrova, Nevena Janković, Delphine Jonas, Dragana Jovović, et Marta Popivoda. Merci également à : Miss Mathieu Ichoa et Sabinija Macković.

ÉTAT DES LIEUX DU NOIR&BLANC (2010)

Voici les données noires & blanches cachées et non-hallucinées relatives aux décideurs de quelque trente organisations, lieux culturels, magazines, tirées de notre index provisoire de la scène parisienne.

Lieux culturels L'Avant-Rue : Sarah Harper, Pascal Laurent ; Les Laboratoires d'Aubervilliers : Alice Chauchat, Gregory Castéra, Nataša Petrešin-Bachelez ; Le Café Culturel : Cristina Lopes ; Mains d'Œuvres : Christophe Pasquet, Camille Dumas ; Gare au Théâtre : Mustapha Aouar ; Collectif 12 : Catherine Boskowitz, Philippe Château, Frédéric Fachéna, Françoise Agnelot ; Confluences : Ariel Cypel ; L'Echangeur : Régis Hébert ; Point éphémère : Frédérique Magal, Christophe Pasquet ; L'atelier du plateau : Matthieu Malgrance, Laetitia Zaepffel ; castillo/corralos : Thomas Boutoux, Laure Giletti, Boris Gobilie, Guillaume Leblon, François Piron, Benjamin Thorel, Oscar Tuazon ; Bétonsalon : Mélanie Bouteloup, (Anna Colin, directrice associée pour 2011) ; Naxos Bobine : Bénédicte le Lamer, Pascal Kirsch ; La société de curiosités : Eric Périer, Alexandre Grauer ; Network "ACTES IF" : Gwenaëlle Roulleau, Emilie Raison ; Cac Brétigny : Pierre Bal-Blanc ; Ménagerie de Verre : Marie-Thérèse Allier ; La Vitrine : Sophie Lapalu, Mathilde Villeneuve ; Le Commissariat : Faÿçal Baghriche, Matthieu Clainchard, Dorothee Dupuis, Vincent Ganivet ; Damien Airault ; Le Bureau : Guillaume Baudin, Marc Bembekoff, Garance Chabert, Aurélien Mole, Julie Pagnier, Céline Poulin, Emilie Villez ; Conteners : Ricardo Esteban, Fabrice Raffin, Guillaume Leroyer, Laurent Cazalis.

Squats La Générale Nord-Est : Emmanuel Ferrand.

Publications Revue Mouvement : Jean-Marc Adolphe ; Revue Casandre : Nicolas Roméas, Valérie de Saint-Do.

Le problème du noir&blanc n'est pas spécifique à la scène (semi)autonome. Voir les informations collectées sur les décideurs de la scène conventionnée : Le Forum du Blanc-Mesnil : Xavier Croci ; Théâtre de la ville : Emmanuel Demarcy-Mota ; Centre Pompidou : Alain Seban, Agnès Saal ; Théâtre de l'Odéon : Olivier Py ; Théâtre du Rond-Point : Jean-Michel Ribes, Valérie Bouchez

Quel est le problème ? Ou mieux, où est le problème ? Afin d'observer le problème du noir&blanc, essayez de comparer les données cachées dans la liste ci-dessus avec les informations disponibles sur la démographie française en général et parisienne en particulier. Groupes ethniques en France : celte et latin, avec des minorités teutonne, slave, nord-africaine, indochinoise, basque ; dans les départements d'Outre-mer : noir, blanc, mulâtre, est-indien, chinois, amérindien. Paris et la démographie : une ville cosmopolite www.paris.fr/portail/english/Portal.lut?page_id. Qui, aujourd'hui, peut se dire originaire de Paris ? Les Parisiens de souche sont rares. (...) Environ 310 000 étrangers habitent Paris, soit 14% de la population totale. Le chiffre est important et ce bien que le nombre d'étrangers résidant à Paris n'ait cessé de décliner depuis 1982. Sur la même période, le nombre de personnes ayant acquis la nationalité française s'est accru. 70% des résidents étrangers à Paris sont issus de pays autres que les états membres de l'Union Européenne. Les étrangers sont originaires d'une grande variété de pays. Études, travail, famille... de nombreuses raisons peuvent amener ces étrangers à Paris. Le nombre de nationalités représentées à Paris dépasse celui des banlieues. Les Nord-Africains, Turcs et citoyens de l'Union Européenne qui comptent pour 78% des étrangers habitant en France ne représentent que 56% des Parisiens d'origine étrangère. Entretien avec Luc Legoux, Maître de conférences en Démographie à l'Université de Paris 1 www.international.gc.ca/cip-pic/discussions/geopolitics-geopolitique/video/legoux.aspx. Cris Beauchemin, Christelle Hamel, Patrick Simon, Trajectoires et origines : enquête sur la diversité des populations en France. Premiers résultats, INED, Document de travail n°168, 2010. www.ined.fr/fichier/t_publication/1516/publi_pdf1_dt168_teo.pdf. Le tableau p.17 donne une vue intéressante de la distribution géographique de la population immigrée (la première moitié du tableau concerne la première génération d'immigrée, la seconde leurs enfants). Il montre pour résumer que la majorité de la population immigrée en France vit en IDF : 43% des immigrés résident dans cette seule région, qui ne regroupe que 15% de la population non-migrante (blanche, en majorité). Ce chiffre s'élève à 61% en ce qui concerne les immigrés issus d'Afrique sub-saharienne. 61% des immigrés d'Afrique noire vivent en région parisienne ! Cette proportion passe à 65% pour la seconde génération d'immigrés. De nombreux autres chiffres sont intéressants, mais ce sont selon moi les plus frappants. Les immigrés en France, Insee références, édition 2005. www.insee.fr/fr/ppp/sommaire/IMMFRA05.PDF. Le tableau p.139 montre que la proportion d'immigrants (de première génération seulement) en IDF était de 14% en 1990, et de 14,7% en 1999. Ce chiffre aurait augmenté de 17% entre 1999 et 2004 (selon l'INSEE Nord-Pas-de-Calais – Atlas des populations immigrées de la région Nord-Pas-de-Calais – L'immigration en Nord-Pas-de-Calais, 2007, p.10). Catherine Borrel, Bertrand Lhommeau, 2010, Être né en France d'un parent immigré, INSEE Première, n°1287, mars www.insee.fr/fr/ffc/ipweb/ip1287/ip1287.pdf. Les auteurs relèvent les grandes différences dans ces proportions en fonction de l'âge, soit : les immigrés ou enfants d'immigrés sont proportionnellement plus nombreux chez les jeunes que chez les personnes âgées. Ils écrivent : « 37 % des franciliens âgés de 18 à 20 ans sont descendants d'immigrés, contre 8 % des 41-50 ans. »

Comme vous avez pu le voir, notre recherche a mis en évidence le manque de données disponibles. Nous sommes cependant en mesure de conclure : VISIBLE > INNOMMÉ ; S'ENSUIT : VISIBLE - INNOMMÉ ≠ CACHÉ ; S'ENSUIT : VISIBLE - INNOMMÉ ≥ RÉVÉLÉ ; S'ENSUIT (SI LE PROCESSUS DÉMOGRAPHIQUE EN COURS SE POURSUIT COMME PRÉVU + SI L'ACTION DES POLITIQUES BÉNÉFICIE D'UN REVIREMENT INATTENDU) :

ÉTAT DES LIEUX PRÉVISIONNEL DU NOIR&BLANC (2020)

Voici les données noires & blanches cachées et non-hallucinées relatives aux décideurs de quelque trente organisations, lieux culturels, magazines, tirées de notre index provisoire de la scène parisienne.

Lieux culturels L'Avant-Rue : Rachid Hassani ; Les Laboratoires d'Aubervilliers : Samira Abdelkader, Céline Poulin ; Le Café Culturel : Abbiah Maloof ; Mains d'Œuvres : Géraldine Gontrand ; Gare au Théâtre : Diallo Bâ ; Collectif 12 : Madeei Chung ; Confluences : Michel By Haesner ; L'Echangeur : Régis Hébert ; Point éphémère : Achara Bankolé, Jacques Savary ; L'atelier du plateau : Fatima Koraïchi ; Naxos Bobine :

Tadeusz Brodowski ; La société de curiosités : Eric Périer, Guillaume Perret, Mouloud Yacine ; Cac Brétigny : Xiu Mei Jian ; Ménagerie de Verre : Albert Joyau ; La Vitrine : Sophie Lapalu, Nguyen Thanh ; le Commissariat : Dumi Ndiaye, Abia Daher, Dorothée Dupuis, Claire Charrier ; Métro : Fatin Salib, Pascal Albert ; Espace Jules Verne : Qing Nan Hsueh, Halima Bahri.

Squats La Générale Nord-Est : Emmanuel Ferrand ; House of culture : Amara Kouyaté, Spyros Bastias. Publications

Revues Mouvement : Biljana Kunst ; Cassandre : Mamadou Kourouma, Vincent Antoine.

Un changement similaire de la situation du noir&blanc a pu être observé au sein de la scène conventionnée : Le Forum du Blanc-Mesnil : Yindee Durand ; Théâtre de la ville : Frédérique Magal, Christophe Pasquet ; Centre Pompidou : Najib Halliche ; Théâtre du Rond-Point : Gao Zemin.

Pour vérifier que la diversité ethnique et raciale des décideurs est toujours disproportionnellement limitée comparée à celle de la population parisienne, veuillez consulter : Paris et la Démographie : une ville cosmopolite www.paris.fr/english/demographics/raceðnicity_report2020?page_id

Avertissement de clôture

Le "noir&blanc" du diagramme est autant un commentaire autoréflexif et autocritique à propos du diagramme lui-même qu'il est une référence au multiculturalisme. Il indique que nous sommes conscients du fait que les problèmes ethniques et raciaux ne sont pas aussi noir&blanc que ce diagramme en noir&blanc ne le laisse apparaître.

TERMINOLOGY MAP

(p. 46-47)

Des termes partagés ne recouvrent pas toujours des définitions communes : cette contingence culturelle s'est imposée au cours d'une année de discussions entre les membres de TkH - Walking Theory et l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers, et s'est cristallisée lors de deux échanges entre Belgrade et l'Île-de-France en janvier et février 2011. Des participantes au projet *De-Schooling Classroom* venues de Belgrade et de Novi Sad (Serbie) et de Skopje (Macédoine) et des participantes aux ateliers *Re-Hallucinating Contexts* qui se sont tenus aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2010, tous deux initiés par TkH afin de questionner les politiques culturelles dans la scène indépendante des arts de la performance, ont donc décidé de produire une cartographie rassemblant des définitions comparées de termes fréquemment utilisés.

IDÉOLOGIE Belgrade / Novi Sad 1. Notion très importante dans une société fluctuante. Il s'agit pour chaque individu de prendre position et d'être conscient du contexte idéologique de la société, afin de ne pas se laisser happer par les courants idéologiques dominants ; chacun doit prendre garde à ne pas tomber dans l'ambiguïté ou la neutralité.

Skopje 1. Un sale mot. Tout est sur-politisé. L'idéologie est une couronne difficile à porter. Question : comment revendiquer les idéologies sans se laisser approprier par les partis politiques ? **Île-de-France** 1 - Connotation négative depuis la critique postmarxiste de l'Idéologie initiée dans les années soixante. Associée aux discours politiques ou autres qui musèlent la créativité et l'inventivité de la pensée critique, son ouverture à des possibilités imprévues. Exemple : "libre de toute idéologie".

ART & POLITIQUE/ARTIVISME Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Art et politique se rejoignent par nécessité dès qu'il s'agit d'identifier les opinions politiques d'un individu ou d'une organisation. Chacun a la possibilité de se déclarer apolitique ou politiquement engagé, vu qu'il est nécessaire de clarifier ses prises de position afin de ne pas être associé à quelque autre courant politique. **Île-de-France** 1. Art & Politique : une question complexe qui fait l'objet de vives controverses au sein du discours public. Voir : Claire Bishop, Jacques Rancière, etc. pour la critique d'une esthétique communautaire collaborative et relationnelle. 2. Artivisme : néologisme, option de facilité pour approcher la question ; le fait d'essayer d'identifier de l'extérieur le "potentiel politique" de formes d'art encore autonomes. Voir *Artivisme. Art militant et activisme artistique depuis les années 60* de Stéphanie Lemoine et

Samira Ouardi (Paris : Alternatives, 2010), essai qui a récemment introduit ce terme dans l'usage public en France et suscité le débat (en particulier parmi certains artistes cités refusant l'étiquette d'"artistes").

APPROCHE BOTTOM-UP Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Utilisé pour décrire le fonctionnement auto-géré d'une scène culturelle. Actuellement hautement respectée, l'idée n'est pas aussi fonctionnelle qu'elle le devrait. La liberté qu'elle donne reflète un manque de connaissances et de savoir-faire au sujet de l'auto-organisation des organisations. **Île-de-France** 1. Une situation temporaire. Le terme fait référence à la période de temps allant de quelques jours à quelques années qui précède soit la disparition soit l'institutionnalisation (soutien structurel par des fonds publics) des initiatives culturelles.

INDÉPENDANT Belgrade/Novi Sad 1. Organisations qui ne sont ni créées ni financées à hauteur de leur frais structurels par une autorité publique (municipalité, ville, région, état) ; elles n'ont pas de représentants de l'État au sein de leurs organes administratifs et exécutifs, ou à la direction des programmes. **Skopje** 2. Non fondé par l'État. **Île-de-France** 1. En lien avec l'indépendance financière, qui elle-même garantit l'indépendance programmatique et politique. L'usage du terme est "impossible" dans le contexte culturel français, où une totale indépendance financière n'est pas envisageable. 2. Notion relative. Synonyme d'"alternatif". Utilisé surtout dans le domaine du cinéma.

ALTERNATIF Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Alternatif à la scène officielle, et avant-garde : un seul courant. 2. Structures horizontales auto-organisées. **Île-de-France** 1. Alternatif à ce qui est officiel : plusieurs courants différents. 2. Utilisé par opposition au courant dominant ("mainstream"), probablement comme synonyme de "non-commercial", voire par le passé de "non-institutionnel", mais plus rarement aujourd'hui.

AUTONOME Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Une question qui concerne le fait politique et idéologique plutôt que les affaires économiques, afférente aux organisations et aux individus présents sur la scène culturelle. 2. L'autonomie de la pensée et des idées est essentielle aujourd'hui dans la société civilisée, étant donné que l'autonomie économique n'est pas envisageable. **Île-de-France** 1. Question économique.

AUTO-ORGANISATION Belgrade/Novi Sad 1. La question du nécessaire positionnement organisationnel et artistique/politique des initiatives, lancées par des individus et/ou des groupes ou organisations agissant dans un contexte culturel, social et politique particulier, avec une préoccupation et un intérêt communs et une approche contextuelle des arts. 2. Toute plateforme, réseau tactique ou organisation légalement constituée de la société civile qui possède une structure horizontale de prise de décisions et ne dépend d'aucune autorité administrative ou parti politique. **Skopje** 1. Le plus souvent, on parle d'auto-organisation (au sein des ONG) à l'échelle horizontale quand un groupe de deux à cinq personnes ont les mêmes responsabilités et les mêmes droits dans le processus décisionnel. 2. Elle peut entraîner un manque de responsabilité. **Île-de-France** 1. Remplacé par le terme (à connotation plus négative) de "travail indépendant", en lien avec le nouveau statut légal d'auto-entrepreneur, attaché à une personne considérée en elle-même comme une entreprise. 2. Le synonyme "autogéré" a une tonalité plus positive, mais est rarement usité!

SOLIDARITÉ Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Se rapporte principalement au degré de solidarité technique avec les ONG et les centres culturels (le partage des équipements, de l'espace et des compétences). La solidarité à l'échelle d'un projet, impliquant plusieurs organisations locales travaillant ensemble sur un même projet ou déposant conjointement des demandes de financement, est plus rare. 2. Travaillent rarement ensemble à des déclarations communes sur la politique culturelle ou le renforcement de l'importance de la scène culturelle indépendante. **Île-de-France** 1. Un terme rarement usité aujourd'hui dans les domaines de l'art et de la culture (où l'individualisme est roi) ; considéré comme kitsch. 2. Valide et en usage parmi les "travailleurs culturels" quand des droits sociaux majeurs ou le statut d'une corporation sont sérieusement menacés.

NETWORKING Belgrade/Novi Sad 1. La constitution de réseaux au niveau local est l'une des plus importantes méthodes de création et de développement de scènes locales (celles de Belgrade, Skopje et Novi Sad). Une faible mise en réseaux reflète le faible potentiel de la scène. **Skopje** 1. Terme politiquement correct qui s'applique à/lors de la création de certaines stratégies ou pour définir sa propre position;

perçu comme un mal nécessaire. Aujourd'hui accepté comme un outil précieux par les représentants de l'ICS. **Île-de-France** 1. A quasiment valeur de loi dans le domaine culturel parisien, mais prend une connotation négative lorsqu'on en abuse.

COOPÉRATION/PARTENARIAT INTERNATIONAL Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Dépendance vis-à-vis des fonds internationaux qui découle du manque de soutien financier apporté par l'Etat et les villes, forçant les organisations à coopérer avec des organisations internationales, avec pour résultat une forte coopération et la constitution de réseaux avec les partenaires étrangers. 2. Le risque étant celui de partenariats créés uniquement en vue d'une demande de financement, des partenariats artificiels. **Île-de-France** 1. Notamment pertinent en ce qui concerne les fonds disponibles à l'échelle européenne depuis les années 2000. Très attractif, mais le dépôt de demandes lui-même est relativement compliqué : certains travailleurs culturels se spécialisent dans cet art.

ÉDUCATION A LA CULTURE/AUTO-ÉDUCATION Belgrade/Novi Sad 1. Etudes interdisciplinaires relatives à l'éducation à l'art et au management culturel, créées par l'Université des Arts. Bien que le programme existe, une grande partie du savoir-faire pratique s'acquiert en autodidacte. **Skopje** 1. Les études de management de la culture et des politiques culturelles n'existent pas, rendant essentiels l'expérience pratique et l'apprentissage autonome des travailleurs culturels. **Île-de-France** 1. L'éducation à la culture : un débat récurrent que s'approprient les hommes politiques qui produisent de nouveaux "modèles" chaque année. Voir Culture pour chacun. 2. Auto-éducation. Dans le contexte actuel d'application du processus de Bologne, des initiatives collectives se créent à l'échelle transnationale entre étudiants et activistes (notamment entre la France, l'Italie, l'Espagne et le Royaume-Uni); voir le collectif Edu-Factory.

LANGUE Belgrade/Novi Sad 1. Domaine de manipulation politique, sociale et identitaire. Par exemple, l'anglais doit-il être la langue commune dominante dans la région des Balkans, alors que la majorité des langues locales sont intelligibles pour la majorité de la population? **Skopje** 1. La langue peut être la fois être critère d'évaluation du degré de civilisation, langage artistique spécifique et autonome, et domaine de manipulation, mais est également intimement liée à l'identité, nationale (sur-politisée) ou autre. **Île-de-France** 1. Une double contrainte. Considérée comme un outil au service de la démocratie comme de la domination. La maîtrise de la langue parlée et écrite est le premier critère d'évaluation du degré de "civilisation", d'éducation et de succès, d'abord dans le système éducatif, puis dans l'espace public. Cf. *Le Maître ignorant* de Jacques Rancière; *Devoirs et déroutes* de Charlotte Nordman; *France Détours 2* de Moser&Schwinger. 2. Un médium prééminent dans la sphère artistique.

DISCOURS Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Un assemblage spécifique de catégorisations, de concepts et d'idées qui est produit, reproduit, appliqué et transformé au sein d'un ensemble de pratiques donné. Les discours doivent être implantés au sein des institutions et des sujets, régulés par référence à un « régime de vérité » particulier, et localisés dans des assemblages particuliers de connaissance et de pouvoir, et pourtant rester sujets à discussion. Ils touchent au sens et au contexte ainsi qu'au contenu et aux pratiques de nombreux auteurs, qui utilisent des sources variées et nombreuses. Ils nous aident à comprendre comment on interprète et crée la réalité, et à prendre conscience de la façon dont « ce qui est dit s'insère dans un réseau qui a sa propre histoire et ses propres conditions d'existence » (M. Barrett 1992 *The Politics of Truth*). **Île-de-France** 1. Un médium prééminent dans les domaines de l'art et de la performance (voir : pratiques discursives). 2. Le discours est utilisé comme un moyen d'identifier son partenaire et de décider s'il faut persévérer ou abandonner – en particulier via l'usage de références, qui permettent de déterminer s'ils sont ou non sur la bonne voie.

IDENTITÉ Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. L'identité, travail en cours : habituellement associée à l'idéologie. Il est crucial pour les membres de la scène culturelle de développer une identité propre, de proposer et de mettre en forme l'identité de groupes sociaux spécifiques au sein de la société, et d'étendre le champ des groupes auxquels ces identités nouvellement formées sont potentiellement applicables. 2. Un terme dont on use et abuse à des fins politiques. **Île-de-France** 1. Souvent associée à un espace, par rapport à son programme et son image publique.

PERSONNES/PERSONNALITÉS Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Les individus qui dirigent, s'investissent et prennent des décisions dans le domaine culturel sont facteur de changement, à la fois dans une direction positive (construction) et dans une direction négative (destruction) **Île-de-France** 1. Certaines structures restent nettement définies par la personnalité de leur fondateur, comme c'est le cas avec la Ménagerie de Verre, dirigée par Marie-Thérèse Allier; mais dans la plupart des cas les personnalités importantes de la scène culturelle auront dirigé plusieurs centres culturels ou théâtres durant leur carrière.

INSTITUTIONNEL/INSTITUTIONNALISÉ Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. Processus d'(auto-)soumission à la structuration hiérarchique et à des protocoles basés sur une prise de décision hiérarchisée, une communication limitée, des positions pétrifiées, la répartition des pouvoirs, l'inflexibilité, etc. 2. Le pouvoir politique à l'intérieur des institutions. **Île-de-France** 1. Un processus de survie nécessaire.

LOBBYING Belgrade/Novi Sad 1. Le terme, utilisé dans le domaine de la politique culturelle, commence à être progressivement utilisé dans des contextes locaux et nationaux depuis ces dernières années. Il peut avoir une connotation négative en tant que processus caché de conclusion de marchés, même s'il s'agit d'un processus public, et implique un manque de transparence qui devrait caractériser le domaine public. Exiger la transparence de toutes les négociations et concertations ouvre vers un changement des procédures publiques, par lequel le lobbying est remplacé par la pression populaire. **Skopje** 1. Lié à la politique et à la diplomatie, principalement utilisé dans le langage courant. **Île-de-France** 1. Pratique active de défense d'intérêts particuliers, parfois aux dépens de ceux d'autrui.

BRAIN-DRAIN/BRAIN-GAIN Belgrade/Novi Sad/Skopje 1. *Brain-drain*, ou fuite des cerveaux : phénomène par lequel une jeunesse hautement diplômée (généralement éduquée à l'étranger) décide de quitter son pays pour des conditions de travail plus favorables. Le *brain-drain* est vu comme un phénomène négatif. En Europe de l'Ouest, le processus est s'inverse : *brain-gain*, ou afflux de cerveaux. **Île-de-France** 1. Il semble que l'opposition passée entre *brain-drain* et *brain-gain* se soit transformée en un processus de circulation et de flux en constante évolution, dans le cadre de la mondialisation et de la capitalisation du savoir.

DÉCENTRALISATION Belgrade/Novi Sad 1. Dans un pays fortement centralisé comme la Serbie, la question de la décentralisation est un problème historique et politique qui n'a jamais été complètement résolu (la ville de Belgrade et maintenant celle de Novi Sad tenant lieu de centres économiques). 2. Dans le domaine de la culture, elle est principalement observable dans les contextes du pouvoir et de la localisation géographique. Les institutions fondées par l'état ont plus de pouvoir. En ce qui concerne la localisation, l'exemple évident est celui d'un contexte local à petite échelle : pour espérer toucher un public, tout doit se trouver au centre de la ville. **Skopje** 1. Un terme associé à la politique courante en connexion avec la décentralisation des structures de pouvoir au sein du gouvernement, d'un centre unique vers un plusieurs centres/municipalités épars(es). Utilisé dans le domaine de la culture pour décrire un phénomène similaire, impliquant la décentralisation de la culture d'un lieu unique vers plusieurs lieux différents (communautés locales, scènes culturelles indépendantes, etc.). **Île-de-France** 1. Transfert des pouvoirs décisionnels et financiers de l'Etat aux niveaux inférieurs de l'administration publique. Un plan officieux de décentralisation de la culture a été lancé en 1982, avec pour résultat une expansion des possibilités en ce qui concerne le cadre offert aux projets culturels, et l'apparition de nouvelles procédures de financement complexes (parfois vu dans le cadre historique des politiques culturelles françaises comme un désengagement de l'État).

Les termes ont été sélectionnés et définis par les participantes aux ateliers *Re-Hallucinating Contexts* à Aubervilliers (Virginie Bobin, Sabine Macher, Vanessa Theodoropoulou) et aux projet *De-Schooling Classroom* à Belgrade (Marijana Cvetković), Novi Sad (Marina Laus) et Skopje (Tamara Bushtreska, Ksenija Cockova).

De-Schooling Classroom s'inscrit dans un projet de trois ans mené par TkH (Belgrade) et Kontrapunkt (Skopje) sur l'auto-éducation collective dans les arts et la culture (www.deschoolingclassroom.tkh-generator.net)

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

Vendredi 20 mai 2011, 20h
Performance et lectures publiques.
Avec Olivier Nourisson

Textes et publications

Quatre Chemins par Barbara Manzetti, JDL (bulletin) de sept.-décembre 2010
Je pensais qu'elle ne se marierait jamais par Barbara Manzetti, JDL de janv.-avril 2011
Et comment on arrive là, en cabine ? par Barbara Manzetti, Jennifer Lacey et Audrey Gaisan, JDL de sept.-décembre 2010
Réponse à Corinne Labyle par Barbara Manzetti, Jennifer Lacey et Audrey Gaisan, JDL de sept.-décembre 2010

5 - 10 avril 2011, 19h

Épouser Stephen King, activations d'extraits à l'Espace Khiasma, Les Lilas (93)



Photo : Barbara Manzetti

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

Cette « performance en forme de livre » utilise comme support d'écriture deux lieux qui appellent chacun un mode d'adresse particulier et se font écho mutuellement. Aux Laboratoires d'Aubervilliers, les écrits produits par Barbara Manzetti seront diffusés dans le Journal des Laboratoires, au dos de notre bulletin d'information et lors de performances tous les quatre mois, qui seront 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. Dans le cadre d'une commande qui lui a été faite, Barbara Manzetti dispose également d'une table de travail à Khiasma. Ce protocole déplace le projet dans le contexte quotidien du lieu et des expositions en cours. La nature du texte et la dimension performative du projet sont empreintes de cette nouvelle géographie.

Après une première réalisation chorégraphique pour la scène, qui reçoit le prix de la SADC 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 spectateur est mis 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, affiche, performance dans des contextes publics et privés (Bruxelles, 1996-1999). L'objectif de sa recherche et des nombreuses colla-

borations 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 spectateur, à travers une intimité physique ou comportementale ou par la réversibilité du « rôle » choisi par la performeuse (auteur, acteur, dictateur, spectateur). Une confusion est mise en place, entre espace public et espace intime, dans la tentative constante d'échapper aux cadres existants en en proposant des nouveaux, eux-mêmes éphémères et imprévisibles. Elle participe, dernièrement, aux projets de Jennifer Lacey et Nadia Lauro, Nasser Martin Gousset, Dora García, Dominique Thirion.

www.manzettibarbara.com

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

After her first choreographic composition for the stage, which received the Belgian SADC 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, 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.

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

Un mégot. Un gobelet. Une question.

J'en ai un autre de film. **Blanche Neige**. Branca de Neve. Les gens voient des choses des années avant de mourir. Une longue préparation. Un destinataire. Celui qui dit : moi je lis. J'égare ces phrases derrière le bureau. Je ne veux pas t'envoyer un truc glissant. Pas de glace. Pas de roues. Je ne veux pas te donner un truc qui s'en va si ça penche à droite. Si ça penche à gauche. Les gens cherchent une terrasse pour s'installer au soleil. C'est pratiquement tout le monde sauf moi. S'il fait beau je marche. On ne retrouvait pas la sortie. C'était un appartement. Une boîte de nuit. Un centre commercial. Un palais des congrès. Une morgue. C'était chez Fatiha. Elle disait : On mettra du sucre glacé et ça ira. Tu verras. Elle dit : Le cancer du sein ça ne fait pas mal. Elle dit : J'ai une boule là. Elle dit : Tu me contamines, ça suffit avec l'amour. Quand tu regardes la carte il y a de l'espace tout autour. Il faut y aller. Des gens super en plein milieu. Du sable. Évidemment. Nous on s'envole. On fait la grimace. Son corps. Je ne vais pas faire de gestes dans le vide. Caresse. Caresse. Elle c'est une bombe. Une vraie. Tu traverses. Je te vois traverser. Je me dis : Il traverse. Trouver un chat pour qu'elle arrête de miauler. J'espère qu'il y a Quelque Chose encore qui s'ouvre ici. Ou alors un endroit avec plusieurs portes. Il lui faut un chat et un arbre. Ma mère va arriver à 9 heures. Elle adore les arbres avec une gentille bise dans le feuillage épais. Moi c'est le pin à pignons. Que je casse avec une pierre sur un muret. Elle sentait le lait. Tout les enfants sentaient le lait mais elle ça sentait plus fort. Elle s'installe sur moi. Elle a gagné sur un monstre horrible qui voulait la prendre. La tordre. Creuser dedans et effacer son visage. Tu ne la reconnaissais pas. Elle est là. Elle est revenue. Toi tu fais quoi ? J'ai un chat allongé sur la page de droite. Je pleure sur la page de gauche. C'est trop. Comme quand tu fonds en larmes tu vois. Je ne pourrai jamais lui dire. Elle partait. Je ne la reconnaissais plus. Je pleurais dans ma chambre. Je hurlais. Je ne pouvais pas l'aider contre ce truc là. Énorme. Tu dis : Non, mais c'est super ce qu'on a vu là. C'est quelqu'un qui revient de plus loin qu'une tombe. Si je viens le coeur ouvert ils vont me planter dedans un mégot. Un gobelet. Une question. Pour plaisanter. Si on enlève les chaussures j'ai les pieds gelés au bout de 10 minutes. Par respect pour le plancher. Ciré. Vitrifié. Verni. C'est entendu. Mais le coeur ? Vitrifié. Verni. Ciré. Non. Je ne savais pas. Mais enfin. Qui est-ce qui a fait mon éducation ? 300 bonnes-soeurs qui me disaient chaque matin : Bonjour Soleil. Bonjour Jeunesse. Bonjour Espoir. Du lundi au samedi à partir de 7 heures 20. Il dit : C'était lequel des trois ton préféré ? Il renverse le bol de riz dans l'assiette et tu vois que ça va partir très vite dans son petit ventre. Au bout d'un moment je trouvais la plage. Avec des dunes bien vertes. Il veut toujours dégager une préférence. Il a raison. La voiture jaune ou la rouge ? Le skate avec la mouche ou celui avec Frankenstein ? Il dit : Change de voix s'il te plaît. Je dis : Quand tu hésites entre plusieurs jouets, le mieux c'est d'attendre un peu. Je l'apercevais au bout du quai Gare de Nord. Un effort que je pouvais lire dans les cheveux plaqués en arrière. Je le regardais avec des yeux que je n'avais jamais utilisés avant. Qui remplaçaient de la chair là où il n'y en avait plus. Je dis : Ne te mêle pas de ces histoires. Ce sont des histoires d'adultes. Je le dis et 5 minutes plus tard il vomit. Il dit : Je n'ai pas digéré ma tartine. Il ne demande jamais d'aide. Ni avant ni après avoir vomi. Il est courageux. Il est dedans. Il ne dit pas : Je n'ai pas digéré ce que tu m'as dit maman. Je veux compter les pignons. Je veux les écraser avec une pierre. Je veux les manger un à un en enlevant la peau marron. Le muret. Les cloportes en boule. C'était lui mon préféré. Je ne supporte plus l'odeur des pétards. C'est tout neuf. C'est vert tendre. Je dis : Tu vas le vernir ? Elle s'immobilise maintenant. Le dimanche je passais l'aspirateur autour d'elle qui testait son immobilité. La méditation aussi était une invention chez nous. Nous préparions 36 œufs durs dans la grande casserole et une soupe sur l'unique plaque chauffante. Un étau de confidences. Je descends une marche pour mieux voir et je me prends une claque. Non. Ce n'est rien. Je me laisse avoir par mes sensations. Mes pensées. Mes arrière-pensées. Mes sentiments. Je me laisse avoir par mon corps. C'est de la matière. Du désordre. Il dit : Nous, ici, nous avons fait une mezzanine. Avec les livres je construis une digue dingue. Ding. Dong. Ils faisaient les cloches. Le blond faisait : Ding ! Le brun faisait : Dong ! Ensemble ils faisaient : Dang ! Ils disaient que leur rencontre dans le Dang était le fruit du hasard. Dominique fumait. Riait. Ils disaient : Dans le mouvement on finit par se rencontrer. Dang ! Tu me sauves avec la lecture. Sur la table un amaryllis s'ouvre. Tu vois comment c'est quand tu ouvres. Il dit : Mais c'est qui ? Mais c'est qui ? Je dis : Laisse. Va te coucher. Il dit : c'est toi que je préfère. Il recommence à hésiter sur la personne qu'il préférera en deuxième place. Il me voulait. Me tuer. Il faut une semaine. Un mégot. Un gobelet. Là bas je ne bronze pas. Je brûle. Ici. Il dit : Alors **Blanche Neige**, je te sers Quelque Chose ? Elle dit : S'il n'a pas dit oui, c'est mauvais signe. Mon père m'a menti. Ma mère m'a menti. Il me dira la vérité. J'ai confiance. Je reste polie, je suis l'aînée. Le problème avec le chien c'est justement cette ressemblance. Caniche. Il dit : parce qu'en plus tu te crois femme battue ? Tu veux que je te montre comment c'est d'être une femme battue ? Je dis : Si tu ne te présentes pas ils vont venir te chercher. Il dit : Mais je n'ai rien fait ! Il me parlait avec un miroir dans la bouche. Je suis tombée amoureuse d'une voix. J'entrais. Je sortais de son corps.

Une amie. Un ami. Un livre.

sont un outil dédié à la recherche artistique. Ils s'efforcent de créer les conditions nécessaires à des projets qui ne sont pas adaptés aux systèmes habituels de production artistique et culturelle. L'organisation et la structure du lieu, de même que les modalités d'accueil tels que la durée et le budget, s'adaptent aux propositions qui y sont accueillies.

Ces propositions sont l'occasion d'un renouvellement et d'une critique des modalités connues de production, ainsi que des modes de travail et d'adresse qui en découlent. Elles relèvent de toutes les disciplines artistiques. L'objet des recherches et leurs formats ne correspondent pas nécessairement aux disciplines au sein desquelles les artistes qui l'ont initié peuvent être reconnus.

Les recherches s'adressent au public autant via les formes qui en sont produites qu'à travers les participations qu'elles engagent au cours de leurs processus. Ces participations amènent à s'interroger sur l'activité collective que constitue une recherche, soit : la nature des savoirs et pratiques mis en commun et la manière dont cette activité s'organise. Ces participant/e/s sont des volontaires, souvent habitant/e/s ou habitué/e/s d'Aubervilliers.

Généralement, les recherches sont rendues publiques par le biais du Journal des Laboratoires, qui existe sous trois formats gratuits et complémentaires. L'édition papier est distribuée à travers le réseau de ses contributeurs en France et en Europe. Les rendez-vous sont organisés occasionnellement à 20h (17h le dimanche) et prennent divers formats : performances, projections, conférences, jeux, concerts, repas, etc. L'archive comprend le site internet www.leslaboratoires.org, des ouvrages de référence, ainsi que la documentation des projets menées depuis 2001 et consultable sur place. Les projets menés aux Laboratoires d'Aubervilliers peuvent impliquer des structures et institutions à vocation culturelle, sociale ou scientifique, engagées à un niveau local, national ou international, ainsi que des structures de diffusion et de co-production.

Plus particulièrement, les Laboratoires d'Aubervilliers entretiennent des échanges avec plusieurs structures en Europe : collectifs d'artistes, d'activistes, de commissaires, des revues, des festivals, des lieux d'art souvent auto-gérés, des écoles, etc. Elles ont en commun le développement à une échelle locale d'approches alternatives du partage des savoirs et des pratiques, approches qui conduisent à une critique et un renouvellement constant des enjeux de la recherche en art.

are a tool dedicated to artistic research. They intend to gather the necessary conditions for projects that do not fit pre-existing systems of artistic and cultural production. Their organization and structure, as well as the modalities of residency (such as duration of stay and budget) adapt themselves to the hosted proposals. These proposals allow to renew and question existing modalities of production, as well as their resulting terms of work and address. They belong to all artistic backgrounds. The objects and forms of research do not necessarily fit the usual practices or disciplines the initiating artists may be distinguished for.

Research projects both address the audience through the forms they produce and through invitations to take part in their processes. These participations lead to question the collective dimension of a research, i.e: the nature of shared knowledge and practices, and the way in which this activity organizes itself. These participants are volunteers, and most of them live in or regularly come to Aubervilliers.

Generally, researches are publicized through the Journal des Laboratoires, which exists under three free complementary forms. The paper edition is distributed among a network of French and European collaborators. Public openings are occasionally organized at 8 pm (5 pm on Sundays) and take different forms: performances, projections, lectures, concerts, meals, etc. The archive includes the website www.leslaboratoires.org, reference books, along with the documentation of previous projects since 2001, available for consultation. Projects hosted by Les Laboratoires d'Aubervilliers may involve cultural, social or scientific structures and institutions, either locally, nationally or internationally committed, as well as structures of distribution and co-production.

Also, les Laboratoires d'Aubervilliers regularly exchange with several European structures: artists, activists or curators collectives, magazines, festivals, mostly self-organized art spaces, schools, etc. They share an interest for the development of alternative approaches to knowledge and practice sharing on a local level, which lead to an ongoing criticism and renewal of what is at stake in artistic research.

Grégory Castéra, Alice Chauchat, Nataša Petrešin-Bachelez

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

Le Journal des Laboratoires
Janvier-avril 2011
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires
Septembre-décembre 2010
Gratuit/Free

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

Le Journal des Laboratoires 2009
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires 2008
Gratuit/Free

Le Journal des Laboratoires 2007
Gratuit/Free

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

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

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

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

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

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 €



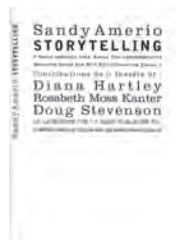
Scolio Acosta, *A deep puddle in Paris - Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule*, 2005
Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA, 20 €



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 €



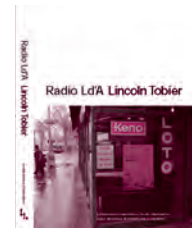
Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible pour agoranon représentative*, 2004
Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard, 10 €



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 €

Les éditions
sont en vente
sur le site internet
leslaboratoires.org

MAI

du 29 avril au 1er mai

Édition spéciale #0

Numéro zéro d'*Édition spéciale*, une publication performée
dédiée à la production de discours par la performance
Voir programme complet p.8

chaque lundi (20h00)

illegal_cinema

Projections et discussions hebdomadaires
Programmation ouverte à tous

4 et 13 mai (20h)

Talk Show

Répétitions publiques. Informations
et inscriptions au 01 53 56 15 90

20 mai (20h)

Enfant. Rouge. Guitare.

Performance et lectures par Barbara Manzetti

25 mai

La Semeuse

Présentation du projet au public.
En amont : ateliers de sensibilisation et exposition des dessins
de Marjetica Potrč et des plans de RozO Architecture.
Dates précisées sur www.leslaboratoires.org

JUIN

chaque lundi (20h)

illegal_cinema

Projections et discussions hebdomadaires
Programmation ouverte à tous

18 et 25 juin (14h-18h)

Gangplank

Ateliers ouverts au public : présentation des outils
développés pendant les sessions de travail

27 juin

How To Do Things By Theory

Présentation de la recherche et installation
d'un poste de documentation

JUILLET&AOÛT

Pas d'ouvertures publiques

Reprise en septembre

Actualité des projets aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Les interventions hors les murs sont indiquées dans les pages liées à chaque projet.



New Belgrade. DR

Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Département de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Île-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France). Les Laboratoires sont membres de Tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France.

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



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

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