

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Gratuit / Free - 68 pages

Parution quadrimestrielle - ISSN : 1762-5270

LE JOURNAL DES LABORA- TOIRES

SEPTEMBRE-DÉCEMBRE 2010

**I Heart Lygia Clark***Jennifer Lacey, Barbara Manzetti,
Audrey Gaisan***p.3****Clean Room***Juan Domínguez***p.17****Version(s)***Cuqui Jerez & Gilles Gentner***p.22****HOW TO DO THINGS BY THEORY***TkH - Walking Theory***p.32****Ma première fois avec un dramaturge***Jennifer Lacey***p.40****Running Commentaries***Bojana Cvejić***p.46****Conversation avec un cinéaste israélien
imaginé : Avi Mograbi***Akram Zaatari***p.50****Hybris Konstproduktion***Anders Jacobson & Johan Thelander***p.54****What Do We Do When We Think, What
Do We Make When We Create ?***Radical Education***p.60**
LES LABORATOIRES
D'AUBERVILLIERS

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

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 19h30 (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 menés 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 7.30 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

I HEART LYGIA CLARK

Jennifer Lacey,
Barbara Manzetti
& Audrey Gaisan
Mai 2010 –
Novembre 2010

Soins esthétiques

Du 24 au 28 mai et du 26 au 29 juin.
Prochaine session les 11 et 12 octobre :
pour bénéficier d'un soin,
contacter Virginie Bobin au 01 53 56 15 94
ou par e-mail: v.bobin@leslaboratoires.org.

Soirée spéciale autour d'I Heart Lygia Clark

Mardi 23 novembre, 19h30

Conception et interprétation :

Jennifer Lacey, Barbara Manzetti,
Audrey Gaisan

Avec la participation occasionnelle de :

Alice Chauchat, Rémy Héritier,
Pascaline Denimal

Documentation photo et vidéo :

Marta Popivoda

La résidence de Jennifer Lacey aux Laboratoires d'Aubervilliers
est soutenue par le Département de la Seine-Saint-Denis.
Les Laboratoires d'Aubervilliers remercient
le Salon Passion Beauté pour son soutien amical.



Soin esthétique. Photo : Marta Popivoda

Lors de sessions réparties entre mai et novembre 2010, les chorégraphes et danseuses Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan investissent les loges des Laboratoires d'Aubervilliers et y dispensent des « soins esthétiques » en recevant le client-spectateur individuellement et sur rendez-vous. S'appuyant sur le travail de l'artiste brésilienne Lygia Clark (1920-1988), elles explorent le potentiel de la thérapie en tant que pratique artistique. Chaque récipiendaire du soin passe au préalable un entretien avec les artistes, et termine la séance par un moment de conversation, se retrouvant ainsi partie intégrante d'un dispositif d'expérience à la fois chorégraphique, corporelle, discursive et mentale, que les danseuses-practiciennes tissent de multiples implications, sensations et micro-événements. Certaines séances ont lieu au salon Passion Beauté, 12 rue du Moutier à Aubervilliers, qui a généreusement accepté d'accueillir le projet.

Lire la biographie de Jennifer Lacey p. 40

Pour ses performances, Barbara Manzetti construit un espace suggestif. Ses objets performatifs restent souvent éphémères et changeants, cherchant à pousser les limites de la représentation, parfois jusqu'à l'embarras, par la proximité toujours recherchée avec le spectateur, une intimité physique ou comportementale, ou encore la réversibilité du « rôle » choisi par la

performeuse (auteur, acteur, dictateur, spectateur). Elle travaille avec Jennifer Lacey depuis 10 ans.

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

During several sessions between May and November 2010, choreographers and dancers Jennifer Lacey, Barbara Manzetti and Audrey Gaisan occupy a dressing room in Les Laboratoires d'Aubervilliers where they offer "aesthetic care" to individual clients-spectators on appointment only. Inspired by the work of Brazilian artist Lygia Clark (1920-1988), they explore the potential of therapy as an artistic practice. Each receiver of the care takes a preliminary interview with the artists, and the session ends with a moment of conversation. Thus she/he becomes part of a dispositive of experience that is choreographical, corporal, discursive and mental all at once, woven with multiple implications, sensations and micro-events by the dancers-practitioners. Some of the sessions take place in the Passion Beauté Salon in Aubervilliers, who generously agreed to support the project.

See Jennifer Lacey's biography, p. 40

For her performances, Barbara Manzetti constructs a suggestive space. Performative objects often remain ephemeral and changing, pushing the limits of representation, sometimes up to embarrassment, looking constantly for closeness to the spectator through a physical or behavioural intimacy, or through the reversibility of the "role"

chosen by the performer (author, actress, dictator, spectator). She's been working with Jennifer Lacey for 10 years.

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

Et comment on arrive là, en cabine ?

Un historique précis des soins esthétiques, par Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan

Cette proposition a sûrement commencé lors du deuxième volet du *Projet Bonbonnière*¹ à Chambéry avec le *Théâtre/Thalasso*². Après cette expérience, commence le processus de *Mhmmmmmm*³, dont l'architecture a été conçue comme une sorte de monument romantique à la vie créative de New York City, circa 1990. L'illusion d'une complicité parfaite qui n'a probablement jamais existé. Quelques pistes du *Projet Bonbonnière* ont beaucoup informé les (en)jeux des répétitions⁴. *Mhmmmmmm* a pris au sérieux des codes ésotériques comme on peut prendre au sérieux les codes de l'art contemporain⁵. « Parmi les pratiques au sein de *Mhmmmmmm*, Audrey, Barbara et moi avons développé des soins qui ont été à la fois mystiques et absurdes. Ces soins eux-mêmes sont venus de mon désir qu'on s'attache, ou plutôt qu'on s'emballe, et j'avais proposé que cette activité pourrait être agréable, que ça pouvait aussi nous soigner⁶. À cet instant, j'avais le fantasme d'isoler cette activité du processus du spectacle et de l'installer dans le cadre d'un cabinet de soins esthétiques. Je crois que, dans ma tête, j'imaginais quelque chose qui s'inscrive hors du cadre institutionnel et que cela risquait de basculer vers du louche, ce qui ne me dérangeait pas. Mais cela n'a finalement pas eu lieu »⁷.

En 2007, dans *Les Assistantes*⁸, il y avait une petite apparition des soins à travers l'« auto-massage en communauté »⁹ et une pratique des siestes¹⁰ de groupe. L'image finale du spectacle : trois personnes, leurs jambes et une bouteille d'huile sèche Nivea, provient de là. Il faut dire aussi que le catalogue de Lygia Clark fut trimbalé à toutes les répétitions/expériences, plus comme présence que comme référence¹¹.

En 2010, au sein des Laboratoires d'Aubervilliers et de la parfumerie Passion Beauté¹², le projet creuse cette fois vers son identité radicale dans le sens de sa racine : un client à la fois.

Jennifer Lacey

¹ Une « ré-habitation » d'un lieu obsolète, ou, *Le cabinet du Dr. Caligari - l'espace comme creuset*. Il s'agit de mener un projet d'expérimentation autour des très petits théâtres à l'italienne, plus communément appelés des « bonbonnières », sous la forme d'une invitation à se joindre à moi adressée à différents artistes pour la « ré-habitation » d'une bonbonnière. Je souhaite proposer l'architecture de cet espace, basée au départ sur les proportions « idéales » des théâtres à l'italienne mais déformée et transformée par la diminution de ces mêmes proportions, pour établir une conversation quant à la nature même

et aux possibilités offertes par cette architecture de présentation. La question de la scène est omniprésente dans le discours de la danse contemporaine aujourd'hui. Alors, dans un esprit plutôt ludique, je pose cette question : « Si les théâtres prouvent d'eux-mêmes régulièrement qu'ils sont devenus obsolètes, que faire maintenant avec ces espaces (dans leur entièreté et pas seulement avec la scène) ? » Les bonbonnières ont un côté « caligarien » : depuis le balcon, on a l'impression que l'on va tomber sur scène et depuis le mouchoir de poche qu'est la scène, on se sent prêt à plonger



dans la fosse d'orchestre. Je trouve que ce côté surréaliste peut nourrir une approche vivante et ludique de toutes ces questions si graves et importantes. En tant que danseuse/chorégraphe, mes outils de recherche sont ceux du corps et du spectacle/de la présentation vivante, mais parmi les artistes invités, il y aura aussi des musiciens, une plasticienne/paysagiste et un architecte qui viendront avec d'autres outils de recherche et qui ne tourneront peut-être même pas une seule de leurs pensées vers le spectacle ». Dossier de subvention, Megagloss, 2003.

² « a .les soins : les différences extrêmes de température (couloirs glacials, salles surchauffées) et la couleur « bleu piscine » des sièges des rangs du théâtre m'ont tout de suite fait penser à une thalasso. On a commencé avec des pratiques de soins autonomes dans la grande salle et les espaces environnants (couloirs et salle de musique). On a aussi organisé des « soins spécifiques » sur scène avec les outils du théâtre (enceintes, lumières, praticables, etc.) puis interchangé les « rôles » de soigné et soignant ». Extrait du compte-rendu pour la DRAC Ile-de-France du *Projet Bonbonnière*.

nous avons soif et très chaud dans la région des jambes, même en enlevant nos chaussures. nous recevons une boisson rafraîchissante qui nous fait beaucoup de bien avec cet agréable parfum de violette. nous avons envie de glace maintenant, mais aucune assistante disponible dans les parages. une bonne glace par exemple, ou quelque chose de frais et sucré. nous pensons à autre chose, probablement à quelqu'un que nous aimons particulièrement. nous nous limitons à cette pensée pendant que l'espace se vide autour de nous. pendant que des chuchotements nous chatouillent. quand une assistante s'approche souriante nous la remercions sans rien demander. toutes nos exigences focalisent un point extérieur qui est en train de vivre et respirer à notre insu. qui est en train de s'approcher de notre esprit, imperceptiblement. hem, hi hi hi ! nous revenons de l'extérieur, mais nous ne savons pas d'où nous revenons. nos genoux se touchent nous rions sur notre cahier ouvert. nous regardons des yeux qui nous regardent. on est là, bien sûr, dans les mêmes contraintes de toujours : notre tendance à produire des matériaux invendables sous des formes incommunicables, etc. on est dans une phase d'évaluation du système productif, dans la manœuvre précise de calcul de notre quotient de réussite. on est dans ce qui subsiste de l'énergie partagée dans la chambre conjugale. on est las. on est à l'ouest. on est ensemble, la ligue pour l'égalité des droits de partages. on est les seuls ensemble. par terre. pomme de terre. popotin. propos dissociés. associations de défauts partagés. failles égalitaires : partage des faillites, moments groupés en quarts d'heures, suppositions posturales, rigolades dansées, accusations expiratoires, divagations salutaires prolongées, production éloignée du but, orientations despotiques. on est où on est. et probablement à l'ombre. nous écoutons, voilà ! NOUS ÉCOUTONS ! nous écoutons les qualités de sens et de douceur. les météores, on y va en bus. les coutures touchent nos moissons. nous sommes émerveillées. et avec le doigt ! nous faisons ce que nous faisons par amitié. nous faisons ce que nous faisons contre un ennemi commun. nous faisons ce que nous faisons au sol avec nos conjoints. nous avons des faux culs. nous faisons les artistes. nous faisons des enfants souriants. nous avons confondu nos liens et nos origines que nous avons traduites en art charmant. nous sommes invisibles.

Barbara Manzetti

des états de grande fatigue intellectuelle et somatique autour des yeux : ils ne voient plus, ils crachent, ils se dessèchent et sont tristes. parfois on produit de grandes joies avec beaucoup d'endorphine, ce qui produit irrévocablement un manque d'endorphine : un état post-endorphine. on produit l'augmentation de notre capacité à nous adapter aux situations complexes et désagréables, on produit de douces-drogues. nos pratiques droguent, elles prennent les commandes et vous ravissent presque instantanément. ça c'est pour l'individu, ça. nous, on soupèse, on décharge, on soupèse, on décharge l'atmosphère. on dessine des chemins à parcourir à cloche-pied, on produit le temps qu'il nous faut pour nous sentir proches. nous sommes en récréation produite, en création coproduite, nous produisons le fruit et la bouche ? le fruit/la bouche, nous pensons à un film « gore ». il est clair qu'il n'est pas clair de savoir où à quel endroit l'on produit, on pense aux mathématiques. on produit un navire de chair et de sang, une chose prête à transporter, à acheminer, une machine instrument de travaux, un engin de transport, un véhicule : un navigotransporteur autorégulé, l'exaltation. on stimule nos esprits. on produit des commentaires, de petites satisfactions, on laisse des traces, on danse, on se prend en charge, on s'occupe, on s'habille.

Audrey Gaisan

An english translation of this text is available on the website www.leslaboratoires.org

³ Spectacle signé avec Nadia Lauro, première en 2005 à Montpellier-Danse. Le spectacle a été un trio pour Jennifer Lacey, Barbara Manzetti et Audrey Gaisan avec un « décor vivant » de 25 à 30 personnes.

⁴ Barbara dit qu'on n'avait jamais vraiment répété dans le sens de préparer quelque chose pour devenir réel plus tard. Je suis plus ou moins d'accord.

⁵ « Transformation : presque toute l'activité abordée avait à voir avec la transformation. La transformation passive des soins ; les pouvoirs transformatifs du son ; la transformation d'un « état » à un autre via l'hypnose ; la transformation

d'une activité en image, etc. Toutes ces pistes en viennent aux questions : est-ce que cette transformation se passe sur scène dans les corps des danseurs/acteurs ? Dans le corps du public comme foule ? Dans le corps des individus comme membres du public ? Et cette transformation, par qui est-elle effectuée et vers qui ? ». Extrait du compte-rendu pour la DRAC Ile-de-France du *Projet Bonbonnière*.

⁶ C'est peut-être anecdotique mais c'était peu après la diffusion des images horribles et fascinantes des abus d'Abu Grahieb que ce désir est arrivé.

⁷ C'est moi qui parle.



Captures réalisées à partir de vidéos du *Projet Bonbonnière*. Vidéo : Jennifer Lacey

⁸ Création 2008, Jennifer Lacey et Nadia Lauro.

⁹ Le processus des *Assistances* a été bricolé en traduisant des recettes utopiques vers des méthodes de travail dont la manifestation de Charles Fourier avec ses multiples passions et ses multiples manières de les satisfaire. Nous divisions notre temps en quarts d'heure en passant d'une activité à une autre pour éviter l'ennemi ennui. Ces activités furent des éléments nécessaires pour produire un spectacle (lire, écrire, faire une chorégraphie, organiser, etc.). Nous avons été ensemble grâce à ce contrat de « produire ».

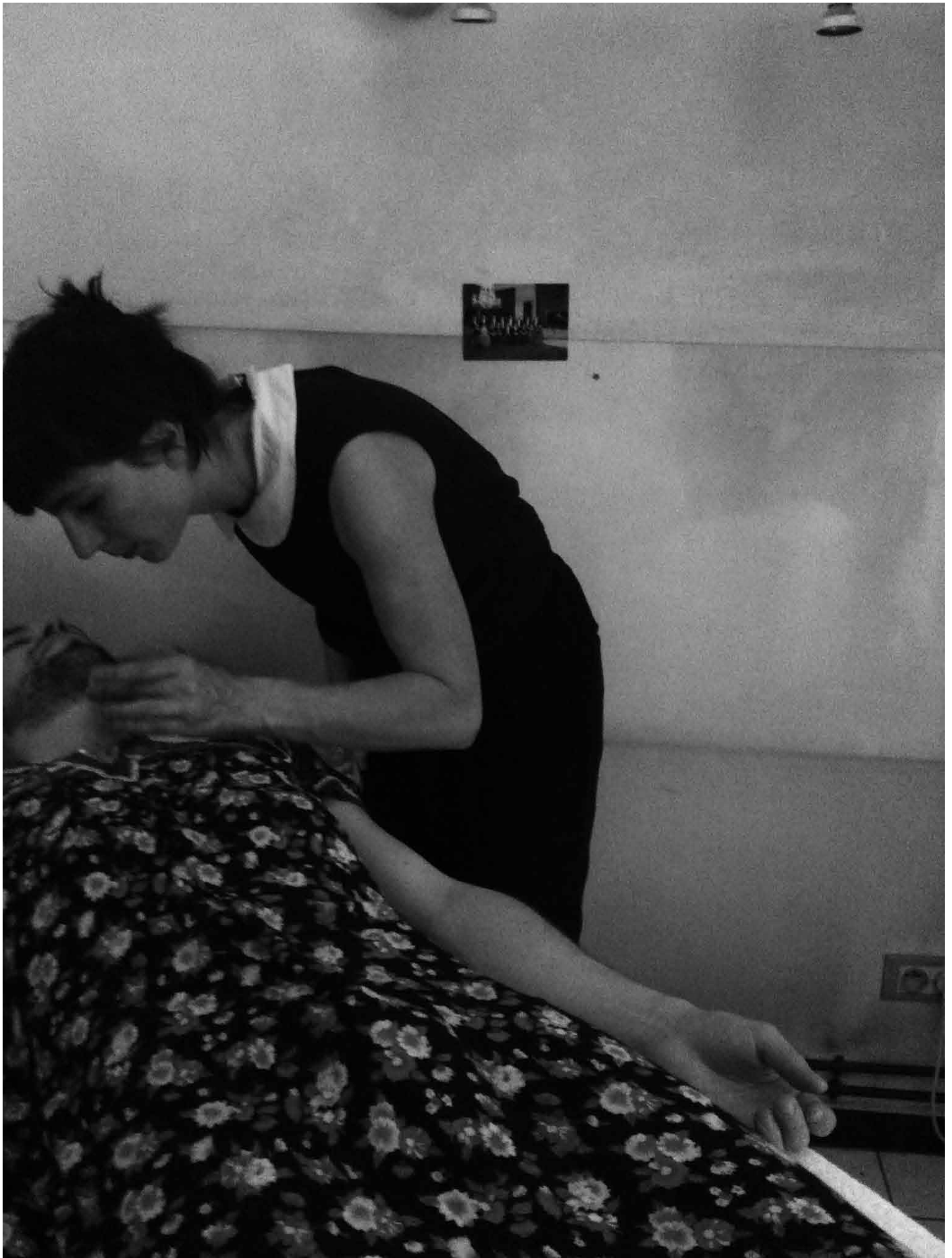
¹⁰ Pratique piquée à la sublime Catherine Contour.

¹¹ À un moment imprécis dans le temps (2002 ?), je vois (à la fondation Generali à Vienne) le film *Memoria do Corpo* de Mario Carneiro, à propos du « Estructuración del Self », le projet mené par Lygia Clark durant les seize dernières années de sa vie. Je suis impressionnée. Elle va à la source de la réception de son travail. Tout d'un coup, son œuvre qui était jusque-là opaque pour moi, fait sens. Vraiment beaucoup de sens.

¹² La famille Sebahoun nous accueille avec une ouverture d'esprit impressionnante et une chaleur humaine émouvante. Nous les remercions très chaleureusement.



Projet Bonbonnière. Capture réalisée à partir d'une vidéo de Jennifer Lacey.



I Heart Lygia Clark. Photo : Marta Popivoda.



Projet Bonbonnière. Capture réalisée à partir d'une vidéo de Jennifer Lacey.



Mhmmmmmm. Capture réalisée à partir d'une vidéo de Jennifer Lacey.



Projet Bonbonnière. Capture réalisée à partir d'une vidéo de Jennifer Lacey.



Mhmmmmm. Capture réalisée à partir d'une vidéo de Jennifer Lacey.



I Heart Lygia Clark. Photo : Jennifer Lacey.



I Heart Lygia Clark. Photo : Marta Popivoda.

Objet: **RE: Votre rendez-vous pour les soins esthétiques**

De: corinne labyllle

À: soins-aesthetiques@leslaboratoires.org

Date: 28.05.2010 00:01

Bonsoir Mesdames

un petit mail pour vous livrer mon interprétation de votre soin, quelques réflexions, pensées, questions, pas forcément dans l'ordre, etc...

Lorsque ma prof m'a envoyé le mail concernant votre travail, elle m'a écrit: « Corinne, voila une performance pour toi ». Comme je vous l'ai expliqué, je suis socio-esthéticienne et tout ce qui concerne l'esthétique m'intéresse, et le domaine artistique toutes disciplines confondues m'intéresse aussi.

Je vous avoue que je n'avais aucune idée de ce que vous faisiez exactement et de comment les choses allaient se passer avec vous.

Comme je vous l'ai également dit, même devant une création artistique je suis persuadée qu'il y a des choses à comprendre et je veux absolument essayer de saisir ces choses.

Ainsi donc, se laisser aller, se laisser imprégner sans que le mental intervienne est une choses méconnue pour moi et représente une réelle difficulté.

Je ne sais pas comment votre projet a vu le jour et comment l'idée est venue.

C'est une drôle d'idée mais dans le bon sens du terme.

Votre performance est une vision, ou alors une traduction du soin esthétique, qui est particulière.

Le soin que vous m'avez proposé s'est déroulé selon un protocole précis, me semble-t-il.

Déjà, dans la salle d'attente, j'ai retrouvé en filigrane l'endroit où les clientes patientent dans un institut.

Par contre, on trouve plutôt des magazines people et de beauté dans un institut. Là, les livres étaient d'un autre genre.

J'ai trouvé que les corps présents durant la séance étaient le corps matériel (un peu) mais aussi le corps énergétique. Votre soin m'a d'ailleurs fait penser à un soin énergétique voire à un soin carrément mystique. L'esthétique était d'avantage présente dans les choses qui étaient voyantes dans votre mise en scène: les couleurs, la danse, vos déplacements, etc.

Votre approche du soin a, me semble-t-il, des vertus thérapeutiques. Vous m'avez fait penser à des guérisseurs, ou des chamans, et même à des médiums.

Je me suis demandé quelles étaient les dimensions de l'être qui étaient en jeu, qui étaient touchées.

Je pense que chaque soin que vous faites est différent. Dans celui que vous m'avez fait, le produit cosmétique n'était pas présent.

Pourquoi étiez-vous trois? Dans quel but faites-vous ce que vous faites? A quoi servent toutes les questions que vous posez avant le soin par mail et avant le soin sur place?

Si vous réalisez votre soin en institut de beauté, qu'en attendez vous? Quel message voulez-vous faire passer?

Pourquoi avez-vous choisi le soin esthétique comme support et/ou prétexte à votre soin à vous?

Je vais m'arrêter là. Vous n'êtes pas obligées de répondre (même si cela me ferait plaisir).

je voulais juste vous faire partager la façon dont le soin avait résonné en moi.

Bonne continuation et merci à toutes les trois.

Corinne Labyllle

Objet: **RE: RE: Votre rendez-vous pour les soins esthétiques**

De: audrey gaisan

À: corinne labyllle

Date: 27.06.2010 14:53

corinne,

merci beaucoup pour votre lettre.

voici mes réponses à vos questions, à mon tour de vous livrer une partie de mon interprétation du travail.

audrey

Pourquoi étiez-vous trois?

Nous sommes trois car le double est nécessaire à la stabilité de cette expérience (c'est la seule chose réellement importante).

Il faut toujours que le sujet du soin ait la possibilité de voir le double, qu'il soit en présence d'une polarité extérieure à lui-même alors qu'il est soigné.

Pour voir une chose, pour qu'une chose existe, il faut qu'il y ait une autre chose à côté.

Vous donner à voir cette stabilité était donc important, mais sans vous abandonner en tant que sujet, centre de nos attentions; ce qui aurait été le cas si nous n'avions été que deux à prendre soin de vous.

anagramme et symbolique:

trois = trios = tri-os, faire le TRI des OS

le chiffre renversé = m = aime, prends soin.

M est aussi le titre d'un spectacle où nous formions déjà ce trio, et où nous pratiquions ce genre de soins.

Dans quel but faites-vous ce que vous faites?

Les buts sont divers et ont plusieurs directions.

Un des buts est de s'engager de manière différente vis-à-vis d'une adresse spectaculaire, vis-à-vis d'un public. Croire à des choses auxquelles on ne croirait pas. Choisir là où l'on agit en tant que performeur.

Le but est de ne pas avoir de but.

Le but est d'être sincère, d'aimer ce qu'on fait, d'être heureux.

Nous proposons de nous introduire dans cet espace qui est le votre. Et ce n'est possible qu'à la condition de donner la place d'une intrusion réciproque.

Pendant ce spectacle nous croyons que nos actions sont intimement liées à l'esprit de quelqu'un. Croyance et/ou postulat? Les deux.

Nos actions n'ont pas d'autres intentions que de « prendre la responsabilité de la pensée » de notre public: patient en temps réel.

Une intrusion donc, mais sans intention (ou simplement positive), sans but ni autre désir.

Le but est de prendre soin de l'esprit de quelqu'un. De partager une croyance, qui est un acte, un état de concentration, un état performatif.

Nos buts sont nos questions: est-il possible de prendre soin de l'esprit de quelqu'un uniquement au travers de la matière, du corps, du spectacle?

Comment prendre soin aussi bien de l'esprit que du corps?

À quoi servent toutes les questions que vous posez avant le soin par mail et avant le soin sur place?

Nous avons fait des listes de nos propres symptômes. Nous les avons traduits sous forme de questions, ce qui a donné le questionnaire préalable au soin.

Il sert à la fois d'appui à l'imaginaire et de hors-d'oeuvre à l'expérience.

Puis nous avons vu que ces questions n'étaient pas seulement utiles au soin lui-même.

Elles servaient aussi au théâtre (de cette pratique), au cadre, à la convention de ce spectacle.

Les questions sur place ont pratiquement la même fonction. Elles sont réactualisées pour notre futur public: individu.

C'est aussi une adresse simple et directe qui permet de vous/nous mettre en confiance. Après le hors-d'oeuvre, c'est l'entrée, en scène, en matière.

Si vous réalisez votre soin en institut de beauté, qu'en attendez-vous?

Une expérience professionnelle!

Une nouveau contexte pour une nouvelle expérience. Concrètement, est-ce que ce type de soin est viable dans un cadre professionnel du soin tel que l'institut de beauté?

Quel message vous voulez faire passer ?

Divers mais principalement « Dieu est mort ». Ou : le message est le soin lui-même.

je ne suis pas sûre que cette question me concerne.

Pourquoi avez-vous choisi le soin esthétique comme support et/ou prétexte à votre soin à vous ?

Pour travailler la résonance.

Pour extraire l'esthétique propre que nous formons, la partager plus intimement.

Pour garder la porte ouverte.

Parce que les soins nous intéressent.

Par besoin de sortir de la salle de spectacle.

Parce que le soin esthétique est plus populaire que d'autres dispositifs de représentations ?

Objet: **RE: RE: Votre rendez-vous pour les soins aesthétiques**

De: barbara manzetti

À: corinne labyllé

Date: 30.06.2010 08:17

pantin, 30/06/2010

chère corinne,

pour répondre à la question de tes questions je suis allée chercher deux archives qui relatent ma rencontre avec le travail de jennifer : la plus ancienne et la plus récente.

barbara

montpellier, 16/12/2001

le cloître est chauffé par le sol/c'est donc dans les meilleures conditions que l'on peut être les pieds par terre
manquent les points et les repères habituels et il est donc nécessaire de fermer le circuit de chaleur en posant un bonnet au bout du crâne/le mien/tout neuf/date d'hier

la nuit on a le temps d'y être pour de bon/et avant d'émettre le moindre son/on a le privilège de l'échange avec soi

dans une réflexion que l'on appellerait ailleurs solitude/les événements s'inscrivent dans un cadre qui n'a rien de carré

puisqu'ici on a privilégié les finitions souples et même les coins ne forment pas d'angles

il s'agit aujourd'hui de ne pas en sortir du tout/mais calmement/et calmement on tiendra le sujet avec la bonne force

et d'autres réalités participeront/qui ailleurs nous tourneraient le dos rangées dans un angle à 90 degrés

la nouveauté est dans l'action qui peut prendre ici la forme d'une lueur/lorsqu'un témoin nous observe

et c'est les yeux fermés/dans un corps authentique/que le moment déterminé et authentique n'est plus définitif

il s'agit de ne pas se perdre dans le mouvement silencieux que comporte la documentation de ces périodes-temps

la qualité la plus frappante de cette proposition est d'amener à considérer le temps comme un espace

et l'espace comme un enchaînement de moments nécessaires

il faut ajouter qu'ici la nécessité n'étant pas nommée/mais justement pressentie/on y est accueillis comme dans un ventre

Paf, 25/03/2010

Elle dit : en fait je le savais déjà. Et toujours le monde dehors semble désert. Le monde est absent. Éloigné. Il rode, écoute, mange peu. Presque rien. Je ne sais pas encore ce qu'il entend. Peut-il entendre ? Choisis une pièce spacieuse pour vivre avec tout ça. Tout ce que tu dois vivre maintenant. Choisis le lieu avec une sortie. Je travaillais la nuit dans la cour, sous le saule. Cet arbre je le respirais. Je me posais en dessous et je respirais. Dans la gabardine noire, avec les cheveux attachés. Elle m'a offert cette écharpe orange, en 2004, qui va bien avec cet ensemble. C'est de la soie mais je ne la mets plus. Il fait nuit, nous marchons dans

ce presque vert. Nous marchons dans une absence de couleurs. La nuit est rare, sauvée des lampions et des autoroutes. Lui, il conduit trop vite et il râle, il est insupportable au volant. Fatigant. Il parle de Mike. Elle dit qu'ils les avaient trouvés allongés au milieu de la route. Il se colle à la voiture de devant. Le camion de devant. Les mains collent au volant à cause de la chaleur. À tout moment tu peux tomber dans un roman à dix balles. Elle a des cheveux noirs, une gabardine beige, un flingue dans son sac à main parce qu'elle vient pour se venger. Il y a deux femmes dans cette histoire : une aux cheveux noirs, l'autre aux cheveux blancs. Il dit : tu veux voir ma guitare rouge ? Il marche dans les framboisiers le matin. Certains jours il m'écrit avant 6 heures. Du coup je me lève pour voir et ma journée est remontée d'une heure. Elle pense aux requins. Il dit : ce qui n'a pas empêché Mike de se familiariser avec la mer. Elle roule le long du canal dans une toute petite voiture blanche rouillée. Une Fiat 500 d'époque. Il ouvre cet étui : c'est rouge velours dedans. Je fais un geste qu'elle ne regarde pas. Elle reste assise dos à nous, au soleil. Au réveil elle est légère comme une plume. Avec un joli pull gris aube, qui est peut-être sa couleur préférée. Ce même geste, hier après-midi, m'a donné la nausée. C'est une mousse rouge qui est indispensable si tu veux la prendre avec toi : le genre de matière attachante qui trouverait sa place en Autriche, dans un théâtre d'opéra. Chez un vampire. Qui te demande d'avaler un noyau d'abricot. Tu avales en vitesse un mètre cube de cet air mis à disposition gracieusement dans ton appartement. Elle me dit qu'elle a traduit la recette du chinois vers le français, par écrit. La liste est longue et ça sent l'arrière salle d'un restaurant chinois en fin de journée. La feuille est froissée, pliée six fois, elle rentre dans la poche arrière du jean. Tu vois que ça a pris du temps de traduire, que le dictionnaire ne traduit pas ce genre de choses. Chez nous ces champignons n'existent pas. Elle met les aiguilles serrées dans un petit emballage, parce que sinon la prochaine fois ça coûtera encore 5 € de plus. 45 €. Il faut en boire deux fois par jour pendant quelques mois. Il fait très chaud et humide. Dès 8 heures tu cherches l'eau, tu cherches l'ombre. Par la transpiration le corps se défait de toute une année incompréhensible. Inacceptable, pourtant tu y étais. C'est le sosie de Ségolène Royale, elle dit : vous n'imaginez pas, ce qui vous arrive ce n'est rien du tout. Elle dit que ça finit par se refermer après un temps. Des mois ? Des années. Je ne peux pas le comprendre tous les jours. Certains jours je me repose la question toute entière et il n'y a même pas assez de place dans cet appartement pour le faire. Dans ce département. Les murs sont d'un bleu azur qui avec le temps a tourné au vert. Il peut y avoir jusqu'à 60 personnes en même temps. C'est drôle d'apprendre que cela se sait. Que ces autres que nous connaissons plus ou moins, que nous apercevons par croisements successifs, qu'eux le savaient avant nous. Comme l'explique Doc, c'est tout simple. La contradiction finit par goûter au dessus du clavier, parce que le bonheur croise d'autres sentiments. Parce que les chemins sont les mêmes. Parce que le matin on se croise alors qu'on n'est pas encore recomposés, exhumés des nuits dont nous avons parlé la veille au soir. Elle s'est endormie en chantant et le matin on l'a trouvée morte. Le répondeur était posé au sol, le soir en rentrant j'appuyais sur la touche rouge. De fatigue je m'endormais contre le chauffage. Le danseur fatigué ne pense plus à rien. Se pose dans un des 15 fauteuils. Ou par terre, sur un bout de couverture. Je goutte un tout petit peu, presque rien. Je n'en sais rien. Un truc hygiénique, une réaction physiologique. Elle dit : si je le repousse ne serait-ce que deux fois, il me fait un caca nerveux, il ne comprend pas. Je dis : on partage, 40 € chacune, si tu veux. Alors comme il ne sait pas encore faire, je l'attrape par la main, je tire, je l'encourage. Je parle fort. Il me repoussait à coup de : putain tu fais chier. On se met à construire en plein milieu d'un carrefour et après on se demande : qu'est-ce qui ne va pas ? Il m'a téléphoné, il venait de l'entendre sur France Inter, il me l'a dit et je n'ai pas réagi. Je dis : on éteint cette radio ? Elle dit qu'on met des années à s'en remettre. Il ne s'agit pas de ça. La présence charnelle est une réalité que nous portons. Que nos gestes continuent de porter. Il dit : c'est l'occasion de réhabiliter les squales. Comme une ressemblance tu vois. Comme on trimballe une odeur de friture en sortant du restaurant. Comme ton fils qui se réveille chaque matin avec les cheveux de son père. Cela ne prend pas de place, cela n'a rien à voir avec le souvenir. Moi j'oublie tout. Je suis toute tournée vers toi. Catherine était en train de me parler, on se tenait le bras avec Audrey, nous marchions ensemble vers ce rendez-vous avec toi. Ma main a trempé dans l'eau tiède. Heureusement. Pourquoi je pense à ça encore ? Je disais : pas de problème, on trouvera bien le temps. Elle dit : comment tu fais pour garder tout ça ? Je dis : de toute façon ça s'est toujours fait, ça se fait tous les jours d'écouter des chanteurs morts. Chanteur mort. Là ce matin je pense qu'ils ont voulu que je pleure encore, que ce n'était pas assez comme ça. Je me lève, je vide le lave-vaisselle avec la femme qui peint les scènes incomplètes. Qui aime le vert, visiblement. Qui

marche pieds nus. Lui, il savait trouver quelqu'un qui l'aime. En le rencontrant on rencontrait la mort debout : il la tenait là, comme ça. Il fait griller deux tranches de pain de mie. Ici c'est la fête : il y a du Nutella. Plusieurs sortes de confitures, des gâteaux napolitains. Peu importe la chaleur. Mais ces appareils ont souvent le défaut de brûler un côté de la tartine. Et ça le faisait pleurer de bonheur de constater que tu pouvais rester là en face de lui sans méfiance et sans peur. Il mange dans toutes les familles, c'est toujours la même table. Elle le prend, le taquine, le câline. Nous, on finit le chocolat noir avec la confiture de cassis. À la petite cuillère. Je parle pour moi, je te le dis, je te le redis parce que ceci n'a rien à voir avec la souffrance. Parce qu'aujourd'hui l'amour me fait face de la même manière que la mort. Que cela pourrait remonter n'importe quand. En me baignant dans la Méditerranée par exemple. Nous ne sommes pas hantés mais constitués. Quand il n'y a pas d'aération prévue, la salle de bain sent le moisi. Ou alors tu ouvres les fenêtres fréquemment. Mais tu risques d'avoir du noir entre les carreaux tu vois. Je la rappelle, je dis : dans un quart d'heure je viens vers Hoche. Elle dit : est-ce que ça te ferait plaisir de récupérer un souvenir de Mano ? Je dis : oui, maintenant oui. Les livres lus côtoient les livres à venir sur la table. Si tu frottes au vinaigre blanc, ça part sans problème. Mais il faut le faire de temps à autre. Si tu t'y prends une fois par an tu te retrouves avec une salle de bain pourrie. De toute façon c'est en moi, ça ne vient de nulle part. C'est comme toi, c'est là, ça reste toujours, ça plonge avec moi dans la mer. Elle l'entend que je pleure, ça ne sert à rien de se cacher, je vais sortir. Un souvenir. Dans ma chair. Je vais sortir. Il dit : ce n'est rien, mais c'est bien. Ils appellent ça : être connectés. Sous la douche je redeviens corps. Alors je prends la place devant ton ordinateur, ce truc étrange quand même de te remplacer dans une tâche trop intime. De lui répondre. Cette histoire de chevaux au milieu de la chaussée. En fait ils ne sont pas malades, ils dépriment. Je ne le savais pas que les chevaux se couchent, des fois, pour pleurer. Tu vois comment ça cherche les pensées derrière le lavabo, le matin. Le fait d'être à leur campagne. La campagne d'un projet. 5 €, 45 €, 40 €.

Objet: **RE: RE: Votre rendez-vous pour les soins esthétiques**

De: jennifer lacey

À: corinne labylle

Date: 13.07.2010 22:48

Chère Corinne,

Merci beaucoup pour votre mail. Vos réponses et vos questions font exister le projet hors du temps passé ensemble en cabine. Pour ce genre de travail, c'est indispensable. C'est très généreux de votre part.

J'essaie d'aborder vos questions en tant qu'activité, comme un point de départ pour une pensée possible de ce projet. Une des qualités importantes du travail c'est de clarifier une présence et un champ d'action sans succomber au dogme. Donc, voilà mes explications actuelles, mais aptes à la transformation :

TROIS

Nous sommes trois tout simplement parce que c'est moi, Barbara et Audrey qui faisons ce travail. La démarche débute dans nos expériences ensemble au sein d'autres processus de création ces sept dernières années. Le socle de ce projet est la manière que nous avons d'aborder ensemble une question et les observations que j'avais sur la nature de notre trio. L'expérience ici, « Les soins esthétiques », intègre une quatrième personne, le client/public, qui est parfois sujet, parfois participant, parfois observateur ou bien tout à la fois, comme nous aussi. Quand Audrey a été fiévreuse un jour et est restée au lit, Barbara et moi avons fait un soin/spectacle à deux. Les actes et les événements ont été presque les mêmes et on a vu que c'était « possible » ; j'avais bien compris que ce travail se fait à trois plus un. Au niveau formel (ici la forme de l'expérience du public/client), il est nécessaire d'être à trois pour éparpiller l'attention des soignantes/performeuses vers le sujet/public. Si nous ne sommes que deux, c'est un peu une relation de couple vers un seul point, ce qui rend ce point à la fois surchargé et extérieur à la relation principale. À trois, il y a plus de choix dans les vectoriels d'attention possibles, entre nous-mêmes, l'espace, les objets, le temps et le client. Le sujet/public peut se détendre dans une position moins centrale et moins exigeante mais plus intégrale. Je trouve que tout cela facilite un flottement entre les positions de sujet-objet, participant et observateur

nommées plus haut et qu'on génère ensemble un spectacle plus subtil. Quand vous êtes venue pour votre soin, Barbara a été remplacée au dernier moment par Pascaline Denimal en raison d'une grippe maléfique. Barbara avait défini son rôle avec beaucoup d'économie et d'élégance pour le passer à un autre interprète, soigneusement choisi parmi les collègues déjà soignés (Merci pour tes expertises gracieuses, Pascaline !). C'est à ce moment que j'ai réalisé à quel point nous avons défini une structure claire et spécifique qui rend au travail un statut d'objet/spectacle et pas uniquement d'« expérience ». Le rôle a été aussi passé à Rémy Héritier et à Alice Chauchat avec des résultats très satisfaisants.

BUT

Le but pour moi a été d'emmener un spectacle vers son point le plus radical : un seul destinataire. Nous nous adressons directement à notre client/spectateur ; la présence de cette personne est bien plus réelle qu'un imaginaire « public ». On fonctionne dans un domaine d'affects direct sans virer vers la manipulation. Ce spectacle existe quand le public/destinataire est emmené vers un niveau de concentration particulier qui permet une sensation de « faire partie » sans obligation de réaction ou d'interaction. Il existe un état de passivité active qui est très mis en avant dans ce travail. Être spectateur en général, c'est être passif. Les « soins esthétiques » provoquent un approfondissement et un enrichissement de cet état de réception et le transforment. Le client est passif mais intégré à l'événement ; il devient étrangement actif dans sa passivité. Mon but n'est pas « l'intimité » en soi, mais une investigation du pouvoir du performatif.

L'INSTITUT

Je nomme, dans un autre texte pour le Journal des Laboratoires, l'envie de déplacer ce travail vers un autre contexte. Le « réel » de la parfumerie Passion Beauté à Aubervilliers donne un statut à notre performance qui nous permet de réduire encore plus l'échelle de nos gestes. Le soin devient à la fois plus étrange et plus normé, inséré dans la gamme des autres soins disponibles à l'institut. En même temps, l'institut lui-même fonctionne comme un *ready-made*. Il performe ses détails et son identité grâce à notre présence. L'habitude des soins (esthétiques, thérapeutiques et plus récemment médicaux) fait partie de ma vie. Je suis très à l'écoute de l'élément spectaculaire dans ces domaines et je suis très influencée dans mon travail par les protocoles, la langue, les non-dits, les touchers, la mise en scène des environnements, l'économie d'échange, etc. Ce projet me permet un développement et un déploiement plus direct des pensées déclenchées par ce domaine.

NOTRE MESSAGE

Le médium, c'est le message ; le médium, c'est le message. En 1967, le théoricien de la communication et sociologue Marshall McLuhan publie *The Medium is the Message*, une étude de la nature des modalités de transmission, en particulier le télévisuel. En bref, l'ouvrage postule qu'on est moins affecté par le contenu des « médias » que par le canal de transmission lui-même. Il propose que les relations entre « émetteur » et « récepteur » prennent le pas sur le contenu ; ce sont les conditions du médium qui nous fournissent les possibilités de « lecture » et donc la fabrication d'un sens.

Le vrai titre de ce livre est *The Medium is the Message*, mais en raison d'une erreur de l'imprimeur, le titre devient *The Medium is the Massage*. McLuhan insiste pour que cette erreur reste intacte, en disant : « Leave it alone ! It's great, and right on target ! ». J'aime cette histoire. Les soins esthétiques déclenchent des réactions hétérogènes. Les récepteurs captant les sens sont variés, mais je trouve que c'est très difficile de confondre les effets de l'action du spectacle avec un sens absolu. Le message, c'est l'expérience ; le sens du spectacle reste autonome (et aussi flexible) du « sens » fabriqué par le public. Ce n'est pas une question d'interprétation mais de phénomène physique déclenché par le muscle de la lecture chez le public. A propos, le livre *I am a Curious Loop* de Douglas Hofstadter est très intéressant, mais je commence à peine à le lire donc je reste avec une vague recommandation.

Merci encore pour votre lettre, Corinne. Je trouve que votre expérience touche ce qu'on veut toucher et suis heureuse et assez émerveillée aussi ! C'est très étrange pour moi d'aborder l'écrit sur un projet en cours. Normalement, on s'engage dans une écriture de projection et puis de bilan. Mes réponses ici font partie du travail et ne sont pas son explication. Merci pour cette opportunité.

Dans l'attente de notre prochaine rencontre !

CLEAN ROOM

Juan Domínguez

26 septembre 2010 –

6 décembre 2010

En octobre et novembre, Juan Domínguez travaillera dans le théâtre des Laboratoires d'Aubervilliers avec deux assistantes pour explorer les possibilités d'une « série performative », sur le modèle des séries télévisées. Les protagonistes en seront les éléments de la performance : interprète, texte, actions et image vidéo comme signes mis en jeu pour le déploiement de fils narratifs, etc. Poursuivant son intérêt pour les notions de temps et de durée à l'oeuvre dans le spectacle vivant, Domínguez déploiera ainsi une dramaturgie à tiroirs, par laquelle le sens de ce qui est montré se reconfigurera non seulement au sein de chaque épisode, mais également au long de la série. Les spectateurs désirant suivre le processus de recherche sont invités à contacter les Laboratoires d'Aubervilliers pour assister à au moins trois présentations du travail au cours de sa création. Les autres pourront voir les premiers épisodes de la série début décembre.

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

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

In October and November, Juan Domínguez will work with two assistants on exploring the potential of a "performative series" based on the model of TV series. Its protagonists will be the tools of performance: performer, text, actions and video, like signs used to unravel narrative threads, etc. Following his interest for the ways time and duration are active in the performing arts, Domínguez will thus unfold a layered dramaturgy by which the meaning of what is presented will be reorganised within each episode as well as throughout the series. The spectators who wish to follow the research process are invited to get in touch with Les Laboratoires d'Aubervilliers in order to attend a minimum of three work presentations along the creation. The others will be able to watch the first episodes of the series in the beginning of December.

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

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



Photo : Juan Domínguez

Clean Room : épisodes

29 novembre – 5 décembre 2010

Les 3 à 5 épisodes créés pendant la résidence seront présentés au public, à raison d'un par soir. Les dates seront annoncées sur le site www.leslaboratoires.org un mois à l'avance

Conception, chorégraphie et interprétation :

Juan Domínguez

Assistantes :

Cuqui Jerez, Maria Jerez

Interview with Juan Domínguez

by Alice Chauchat and Grégory Castéra

Alice Chauchat: Your work can be understood as a way of choreographing language, in the broad sense of language (signs of all sorts). With your proposal of a series, do you imagine signifiers to behave as protagonists of a fiction?

Juan Domínguez: In these episodes, I will work with different codifications: body, written language and camera. Even though I might end up not using some of them, this is the idea so far; I want to find a mix of all these codes. I also want to work with language while manipulating temporalities so that language influences the temporality of the episodes. This is my main idea. On the other hand, the most important thing for me is to transfer the tools of the TV series to the theatre, which transfers our understanding of this temporality. Usually, the conflict in dance is solved in a hour or two, and this is a specific commitment to the spectators; I want to transform this commitment to the spectators. This is the challenge: to bring somebody five days in a row is almost impossible, I think. But if I can get all these aspects that work psychologically in a TV series, what is the psychology for dance? This aspect is very exciting for me. Another very important aspect for me is that a dance piece is usually conventionally established. The relation with the audience can change within the piece, but, as I said, the format of going to a theatre to spend an hour or two with the dancers or the choreographer is already a strong format. And this is what the market is using, the market frames us and it's very difficult to change this relation with the spectators, that's why whatever change you want to make will suffer the conservatism of this convention. It's also political for me to try to manipulate this obligation of the market, to completely change the relation and see that suddenly there is another relation. It could be stronger than the usual relation we have. I'm talking about the format and not about the content of the pieces, which is something else.

Grégory Castéra: It seems to be very important for the piece that the same people come to see the different episodes.

J.D.: That would be fantastic. Imagine sixty or one hundred persons coming every day and following the series. On the other hand, I know that that might not be possible, so I have to think about the independence of the episodes in case somebody comes for one or two days.

G.C.: Yes, but as you were mentioning this political position, don't you think that if you create autonomous pieces from the episodes, it's not as if you were creating five, six or seven different pieces and that this would also be playing the game of the market?

J.D.: Yes, you're right. What I thought about was to work a lot with the conventions of the TV series, where, at the beginning there is a «Previously:...» where you get information about the previous episodes, and, at the end, you get information about the next episode. This is very conventional, but there is also a lot of material there to work on subversively. I'm very excited about all this configuration and how I can use it live. For example, if you come only the second day, maybe I can trap you into coming on the third day as well, even if you missed the first one. I think it's a very nice tool to transform what happened in the episode we just saw, because we can give some extra information about something that was maybe imperceptible. Usually, TV doesn't go very far with these tools (they need to be attractive) and it would be nice to develop these tools further. All these strategies used by TV can be re-used or re-considered.

A.C.: I'm very curious about your deciding to use the TV series as a template, because I see a lot of grappling with the notion of fiction in your work, where fiction is constantly escaping linearity; you change registers so much that the story one gets caught in when watching your pieces is, in fact, the story of these changes of registers and of what makes sense. Usually, a TV series has a very linear story.

J.D.: Yes, of course in this series there won't be a story in the sense of a linear narrative or a succession of events that starts somewhere and finishes somewhere. That's why it's interesting for me to think about the relation between the TV series and choreography, and where these two ways of thinking converge. What is important is that the concept of the TV series helps me in my choreography, not the other way around! I think the spectators will not find a story to follow in a linear way, but they will find something attractive that will keep them watching the way I make choreography...

(...) I want to rethink the notion of characters in choreography, maybe the characters can be the tools we use for choreography and the tools we use for TV series; I don't want the mini-series to have a lot of meta-language, that's not the goal, but it will work a lot with these codifications.

G.C.: I was also thinking about the production of the piece. You will be staying at Les Laboratoires for nine weeks: how do you imagine the different episodes being produced? Because it's more or less the

amount of time needed to produce one piece, but not several little pieces. You will need to produce some episodes very quickly, have you thought about this part of the process?

J.D.: I don't know yet. For now I have a lot of desires and I will start preparing in July; then I will see how it works. My idea is to try as much as I can to link the different episodes at Les Labos. It's a space where I can use the technique and find an audience and I would like to have at least three or four episodes ready by the end of the residency. Even if the mini-series is not finished, the most important thing for me is to try out this chain with spectators and to analyse with them how it works. I will try different things, some will not be open to the audience and others will, it will be this constant confrontation over the last seven weeks when I really want to try this chain of episodes.

But I don't know if I will manage to have two, three, four or five. At least three, I have to get there for sure.

A.C.: What do you expect from the audience for your process?

J.D.: Well, that is complex. What I want to try is to create a work relationship with the audience. I don't know, but I want to try different ways of showing. Opening a process to the spectators is not new but maybe we can build a situation that, you never know, can be part of the episodes. So apart from giving feedback, which is a typical practice in dance since many years, the idea is to create a critical team that can distinguish the different moments of the creation. In Les Labos I think you have this orientation to open and to share. So we can change this relation together.

I think it would be important to have a first meeting explaining the whole project in order to clarify the different goals and states of the project.

A.C.: Yes, I think the contract needs to be very clear with the audience, so that, when you invite them to come and see something, they already know what the proposed conditions are. To think of it this way, of working together. To avoid consumerism, which is not always a bad thing, but this is not the moment of creation for that. I am thinking more and more how this might be really important also for the rehearsal process. It should be a group of people who engage, who don't just come once and then wonder. But who..., even if they don't come everytime, make a commitment to come at least... three, four times.

J.D.: Yes, this is very important not to waste time for anybody.

A.C.: And I think your proposal of having an introduction to the whole project is really good, and it could also be strongly recommended if people have an interest in the project. Even if we stay flexible about which episodes people attend, we can at least count on everyone's being there for this one session.

J.D.: And maybe we can, at some points, maybe toward the end, or I don't know when, we can invite more people to receive another point of view. While you are part of the project, your criticality is more generous, of course, because you are part of the thinking. Sometimes we can have another point of view. I think it is important if it is not new people, because it will be very processual... Trying to understand what it is more than offering any product...

A.C.: I'm wondering now if we should publicly announce the meeting or if we should say that the people interested should call and then they will be informed about the exact dates of the thing. And then we can imagine that, at the end, will have been set aside when it's open for more people. I'm really just thinking aloud - I don't know if that's the best way to do it. So that we can announce these dates to the larger public, and for the process before, we would rather invite people to come and take part in this group.

J.D.: Yes, exactly. Because I think that to do these commentaries, to talk about what this transfer of codification is, is interesting enough to start meeting people.

A.C.: But that's an important thing you are saying now, that you would like to have people from different backgrounds, with different experiences. Do you prefer that there be more professionals, or also interested members of the general public?

J.D.: No I think it has to be people who are interested from the general public. I mean, we are talking about the spectators and this is very wide, you know, it's not only professionals. So I think to have professionals is great, but also to have regular audience that usually go to theatre because they are interested. I think you have to have all the possibilities. I'm very interested in how people receive it.

G.C.: I think it could be very nice for the students. Just this way to frame the talk is enough. We don't need a more educational approach.

A.C.: Not at all.

J.D.: This new generation of 20-somethings have another relation with the TV. They are very aware of how this code is used.

A.C.: Well I think this sounds very promising.

J.D.: I'm afraid so, I'm afraid now.

A.C.: You can only fail after such big expectations.

J.D.: Yes exactly, to fail always implies a beginning...

Entretien avec Juan Domínguez

par Alice Chauchat et Grégory Castéra

Alice Chauchat : On peut voir ton travail comme une manière de chorégraphier le langage, dans le sens large du terme (des signes de toutes sortes). Avec cette proposition de série, imagines-tu que certains signes deviennent les protagonistes d'une fiction ?

Juan Domínguez : Dans ces épisodes, je veux travailler avec différentes codifications, celles du corps, du langage écrit et de la caméra. Même s'il est possible qu'au final je ne les utilise pas toutes, c'est mon idée pour l'instant ; je veux créer un mélange de tous ces codes. Je veux aussi travailler avec le langage tout en manipulant les temporalités, de sorte que le langage influence la temporalité des épisodes. C'est mon idée principale. D'autre part, je veux transférer les outils de la télévision vers le théâtre, ce qui peut changer notre perception de cette temporalité. D'habitude, dans un spectacle de danse, le conflit est résolu en une à deux heures, ce qui induit un engagement particulier des spectateurs ; je voudrais transformer cet engagement avec le public. C'est là le défi : je pense qu'il est quasi impossible de faire venir quelqu'un cinq jours de suite. Mais je veux travailler avec les aspects qui fonctionnent au niveau psychologique dans une série télé. Que serait la psychologie d'une danse ? Cet aspect me semble très excitant. Un autre aspect très important est qu'une pièce de danse est généralement inscrite dans les conventions. La relation au public peut changer au cours de la pièce, mais comme je le disais le format selon lequel on va au théâtre pour passer une ou deux heures avec les danseurs ou le chorégraphe est déjà très fort. Et c'est ce que le marché utilise, le marché nous cadre et il est très difficile de changer cette relation avec les spectateurs, de sorte que tout changement possible souffrira du conservatisme de cette convention. Je vois aussi l'effort de manipuler cette obligation posée par le marché, de complètement changer et produire une relation différente, comme un acte politique. Ça pourrait être plus intense que la relation qu'on a d'habitude. Je parle du format et pas du contenu des spectacles, qui pourrait être autre chose.

Grégory Castéra : Il semble très important pour la pièce que les mêmes personnes viennent voir les différents épisodes.

J.D. : Ce serait fantastique, imagine que soixante ou cent personnes viennent chaque jour et suivent la série. D'un autre côté, je sais que ça risque de ne pas être possible, et que je dois penser à l'indépendance des épisodes au cas où quelqu'un ne viendrait qu'une fois ou deux.

G.C. : Oui, mais comme tu mentionnais cette position politique, ne penses-tu pas qu'en créant des pièces autonomes pour les épisodes tu risques de créer cinq, six ou sept pièces et que ce serait aussi jouer le jeu du marché ?

J.D. : Oui, tu as raison. Ce que j'ai pensé faire est de travailler beaucoup avec les conventions des séries télé, dans lesquelles il y a une section au début qui raconte ce qui s'est passé dans l'épisode précédent, et une autre section à la fin qui annonce le prochain. C'est très conventionnel, mais aussi un matériau à travailler de façon subversive. Je suis très excité par toute cette configuration et les manières dont je pourrais l'utiliser sur scène. Par exemple, si tu ne viens que le deuxième jour, je peux peut-être te faire revenir le troisième même si tu as manqué le premier. Et je pense que c'est un bon outil pour transformer ce qu'il s'est passé dans l'épisode qu'on vient de voir ; parce qu'on peut donner des informations supplémentaires sur un élément qui était peut-être imperceptible ; en général la télévision ne va pas très loin avec ce genre d'outils (ils doivent plaire) et ce serait bien de les développer. Toutes ces stratégies télévisuelles peuvent être réutilisées ou repensées.

A.C. : Ta décision de prendre les séries de télévision comme modèle me rend très curieuse, parce que je pense que tu te confrontes beaucoup à la notion de fiction, où la fiction échappe constamment à la linéarité ; tu changes de registres tant et si bien que l'histoire qui nous captive quand on regarde tes pièces est en fait l'histoire de ces changements de registre et de ce qui fait sens. D'habitude, à la télévision, l'histoire est très linéaire.

J.D. : Oui, bien sûr dans cette série-là il n'y aura pas d'histoire au sens d'une narration linéaire, ou d'une suite d'événements qui commence quelque part et finit quelque part. C'est pourquoi je trouve intéressant de penser à la relation entre les séries télé et la chorégraphie, et à l'endroit où ces deux manières de penser peuvent se rencontrer. L'important est que le concept de série télé m'aide dans mon travail chorégraphique, pas l'inverse ! Je pense que les spectateurs ne trouveront pas d'histoire à suivre de façon linéaire, mais qu'ils trouveront quelque chose qui leur donne envie de continuer à regarder ma manière de chorégrapier.

(...) Je suis surtout intéressé par les outils qu'on emploie pour chorégrapier et ceux qu'on emploie pour produire ces séries télé ; je ne veux pas que ma mini-série soit pleine de métalangage, ce n'est pas le but, mais elle activera beaucoup ces codifications.

G.C. : Je pensais aussi à la production de la pièce. Tu vas rester neuf semaines aux Laboratoires : comment est-ce que tu imagines la façon de produire les différents épisodes ? Parce que c'est plus ou moins le temps pour produire une pièce, mais pas plusieurs petites pièces. Tu vas devoir produire certains épisodes très ra-

pidement; as-tu pensé à cet aspect du processus?

J.D. : Je ne sais pas encore. Pour l'instant j'ai beaucoup de désirs et je commencerai à me préparer en juillet; je verrai alors comment ça fonctionne. J'ai l'idée d'essayer autant que possible aux Labos de connecter les différents épisodes entre eux. C'est un espace où je pourrai utiliser la technique et avoir un public et j'aimerai finir au moins trois ou quatre épisodes pendant cette résidence. Même si la mini-série n'est pas finie, le plus important pour moi est de pouvoir tester cette chaîne avec les spectateurs et d'en analyser le fonctionnement avec eux. Je vais essayer différentes choses, certaines seront ouvertes au public et d'autres pas, et ce sera avec cette confrontation constante pendant les sept dernières semaines que je veux vraiment essayer cette chaîne d'épisodes. Mais je ne sais pas si j'en aurai deux, trois, quatre ou cinq. Au moins trois, il faut que j'y arrive.

A.C. : Qu'est-ce que tu attends du public pour ton processus?

J.D. : Eh bien, c'est complexe. Je veux créer une relation de travail avec le public. Je ne sais pas comment, mais je veux essayer différentes manières de présenter. Le fait d'ouvrir un processus aux spectateurs n'est pas une chose nouvelle mais peut-être qu'on arrivera à construire une situation, qui, sait-on jamais, pourrait devenir un élément des épisodes. Ainsi, au-delà du fait de donner des retours, ce qui est une activité bien installée pour la danse depuis des années, il s'agira de former une équipe critique qui puisse distinguer les différents moments de la création. Je crois qu'aux Labos vous avez cette orientation vers l'ouverture et le partage. Alors on peut changer cette relation ensemble. Je pense qu'il serait important d'organiser une première rencontre pour expliquer tout le projet, afin de mettre au clair les différents buts et étapes du projet.

A.C. : Oui, je pense que le contrat avec le public doit être très clair, pour qu'il connaisse les conditions proposées quand on l'invite à venir voir quelque chose. Il faut y penser comme à une manière de travailler ensemble. Pour éviter une attitude de consommation, laquelle n'est pas forcément un problème, mais ce n'est pas le moment pour ça dans le processus de création. Je suis de plus en plus convaincue que ça devrait être un groupe de gens qui s'engagent, que ce serait important pour le travail même. Des gens qui s'investissent plus qu'en venant une seule fois par curiosité. Même s'ils ne viennent pas à chaque fois, ils devraient s'engager à venir au moins trois ou quatre fois.

J.D. : Oui, c'est très important que personne ne perde son temps.

A.C. : Je pense que ta proposition de faire une introduction générale du projet est très bonne, et qu'on pourrait fortement recommander aux gens intéressés par le projet de venir y assister. Même si on reste souple sur les fois où ils viennent, qu'au moins pour cette séance, tout le monde soit là.

J.D. : Oui. Et vers la fin, on peut aussi inviter des gens qui n'ont pas suivi tout le processus, pour entendre un autre point de vue. Parce que quand on s'engage dans le travail, la critique est plus généreuse bien sûr, puisqu'on partage la pensée qui guide ce travail. Parfois on peut profiter d'une autre perspective. Mais je pense qu'il est important que ce ne soit pas de nouvelles personnes qui viennent à chaque présentation, parce que ce sera très processuel, il s'agira de comprendre ce qu'est cette chose, plus que d'offrir un produit.

A.C. : Je me demande si on doit annoncer les rencontres, ou plutôt indiquer que les personnes intéressées peuvent appeler et seront informées des dates précises. Et on peut décider de dates pour la fin de ta résidence, qui seront ouvertes à tous. Comme ça on annonce ces jours-là à tout le monde, et pour les présentations au cours de ton travail, on invite plutôt les gens à se joindre à ce groupe.

J.D. : Oui, tout à fait. Parce que je pense que de faire ces commentaires, de parler de ce transfert de codifications, c'est vraiment assez intéressant pour commencer à rencontrer des gens. (...)

A.C. : Mais c'est très important ce que tu dis là, que tu aimerais des gens d'horizons différents, avec des expériences différentes. Tu préférerais plutôt rencontrer des professionnels, ou aussi un public intéressé?

J.D. : Non, je pense que ça devrait être un public intéressé. Enfin, on parle des spectateurs et c'est très large, vous savez, ce ne sont pas que les professionnels. C'est super de faire venir des professionnels, mais aussi des gens normaux qui ont l'habitude d'aller au théâtre parce que ça les intéresse. Je pense que toutes les possibilités devraient être ouvertes. Je m'intéresse à la manière dont les gens vont le recevoir.

A.C. : C'est vraiment une question de cadre en fait. Si tu ne cadres pas la discussion, c'est ça qui arrive.

J.D. : Oui. Alors il faut qu'on y pense ensemble et aussi à comment provoquer ces réactions.

G.C. : Je pense que ça peut être très bien pour des étudiants. Il suffit simplement de cadrer la discussion. On n'a pas besoin d'une approche plus pédagogique.

A.C. : Pas du tout.

J.D. : Cette nouvelle génération, autour de la vingtaine, a une autre relation à la télévision. Ils sont très conscients de la manière dont ce code est utilisé.

A.C. : Eh bien c'est très prometteur, tout ça!

J.D. : J'en ai bien peur, et maintenant j'ai peur.

A.C. : Tu ne peux que rater, face à de telles attentes.

J.D. : Oui, c'est vrai, rater implique toujours un nouveau commencement.

VER- SION(S)

Cuqui Jerez &
Gilles Gentner
30 août 2010 –
20 septembre 2010

« Le but de ce projet est de travailler sur un principe de versions ; ceci implique des idées telles que la transformation, le remake, la variante, la répétition, l'interprétation, la différence, la réutilisation et les réalités multiples. L'outil principal pour ce travail sera l'éclairage théâtral.

Gilles Gentner et moi nous rencontrerons une première fois pour travailler autour de ces idées avec l'espace et les lumières. Comment un espace se construit-il au théâtre ? Comment utiliser l'espace scénique pour produire une fiction ? Comment la lumière crée-t-elle cet espace ? Pour le moment, l'idée de départ est très simple ; nous commencerons par produire de nombreuses versions de la même scène en créant différents éclairages qui transforment l'espace à chaque fois.

Nous aimerions nous servir du contexte pour inviter les gens à suivre ce processus en temps réel, car nous pensons que cela pourrait être intéressant, en regard du sujet » (Cuqui Jerez)

Cuqui Jerez est née en 1973 à Madrid, et a étudié la danse à Madrid et à New York. Depuis 1990, elle travaille comme chorégraphe et interprète pour différentes compagnies et joue dans des films et productions théâtrales. Son travail chorégraphique est marqué par les relations entre le corps et l'espace, le temps et les objets, la production de signes et de sens, la transformation du sens par la répétition, la manipulation des références temporelles et spatiales, les attentes et l'expérience du spectateur dans un contexte théâtral, la mémoire et la structure comme des aspects fondamentaux de l'œuvre, les limites de la représentation, et les limites entre la fiction et la réalité. À son actif : *Me encontré bien enseguida solo me falta la respiración* (1995), *Digase en tono mandril* (1996), *Hiding Inches* (1999), *A Space Odyssey* (2001), *The Real Fiction* (2005), *The Rehearsal* (2007) dans le cadre du projet *The Neverstarting Story* en collaboration avec María Jerez, Cristina Blanco et Amaia Urra, et *The Croquis Reloaded* (2009).

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

"The aim of this project is to work on the idea of version; that encloses ideas like transformation, remake, variant, repetition, interpretation, difference, reutilization and multiple realities. The main tool to work on this idea is the light of the theatre.

Gilles Gentner and me will meet as a first encounter to work around these ideas with the space and the lights. How is a space constructed in the theatre? How to use the space of the stage to produce fiction? How does the light create this space? For the moment, the initial idea is very simple: as a starting point we will do many versions of the same scene creating different lights, transforming the space each time.

We would like to use the context to invite people to follow this process in real time, which we think might be interesting in relationship with the topic."
(Cuqui Jerez)

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

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

Version(s) #1

Jeudi 9 septembre, 19h30

Version(s) #2

Mardi 14 septembre, 19h30

Version(s) #3

Samedi 18 septembre, 19h30

Conception et mise en scène :

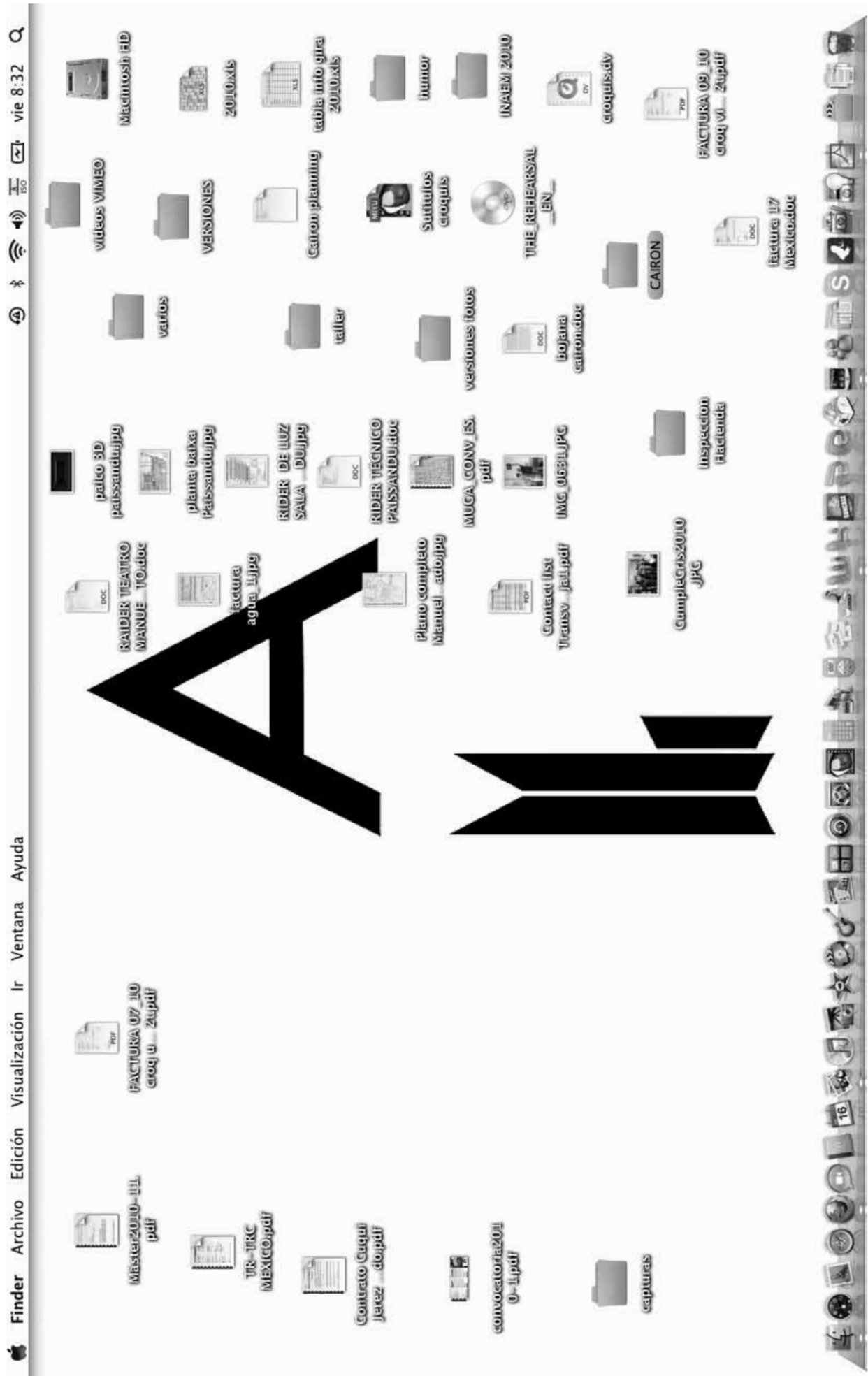
Cuqui Jerez

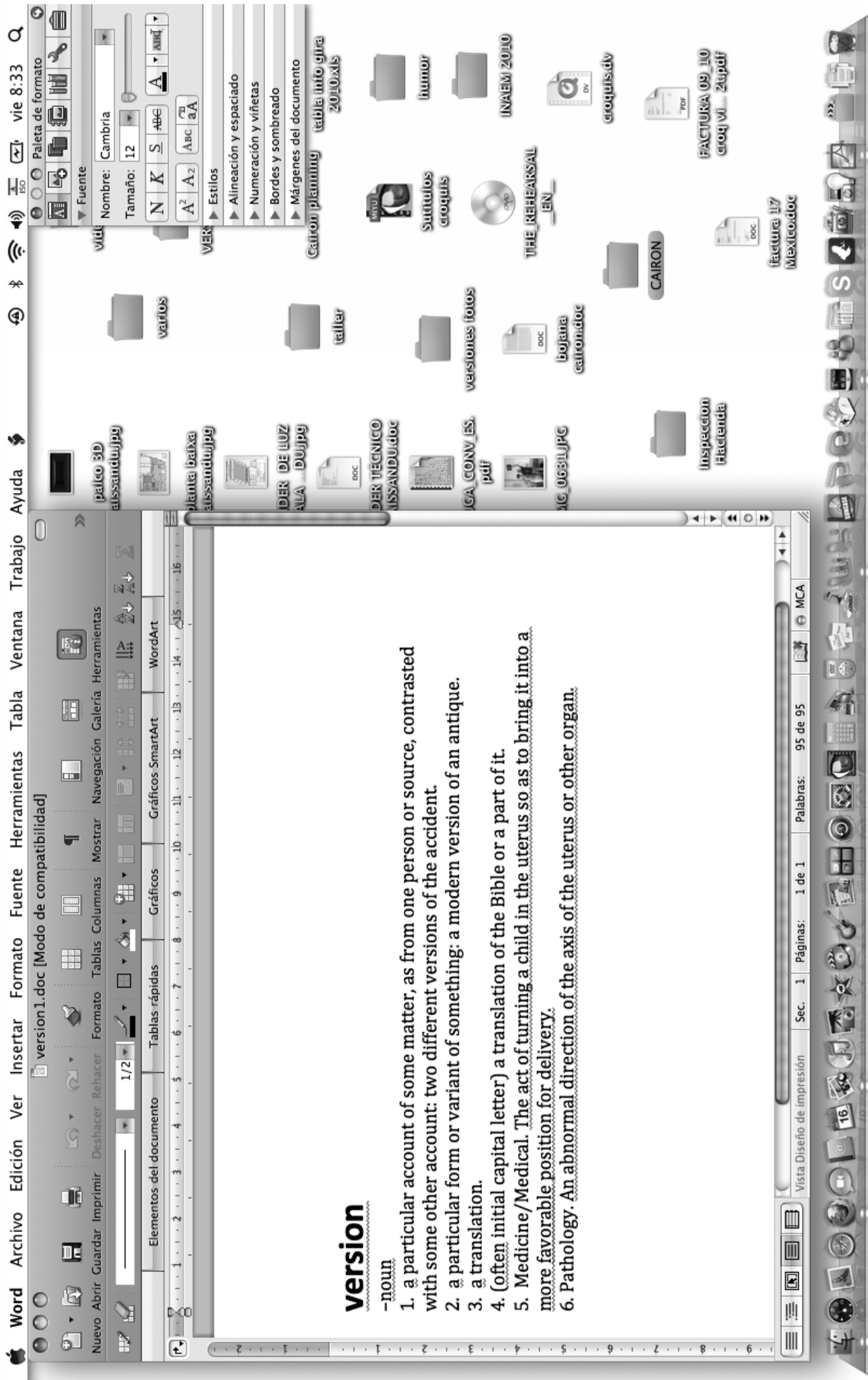
Conception et lumière :

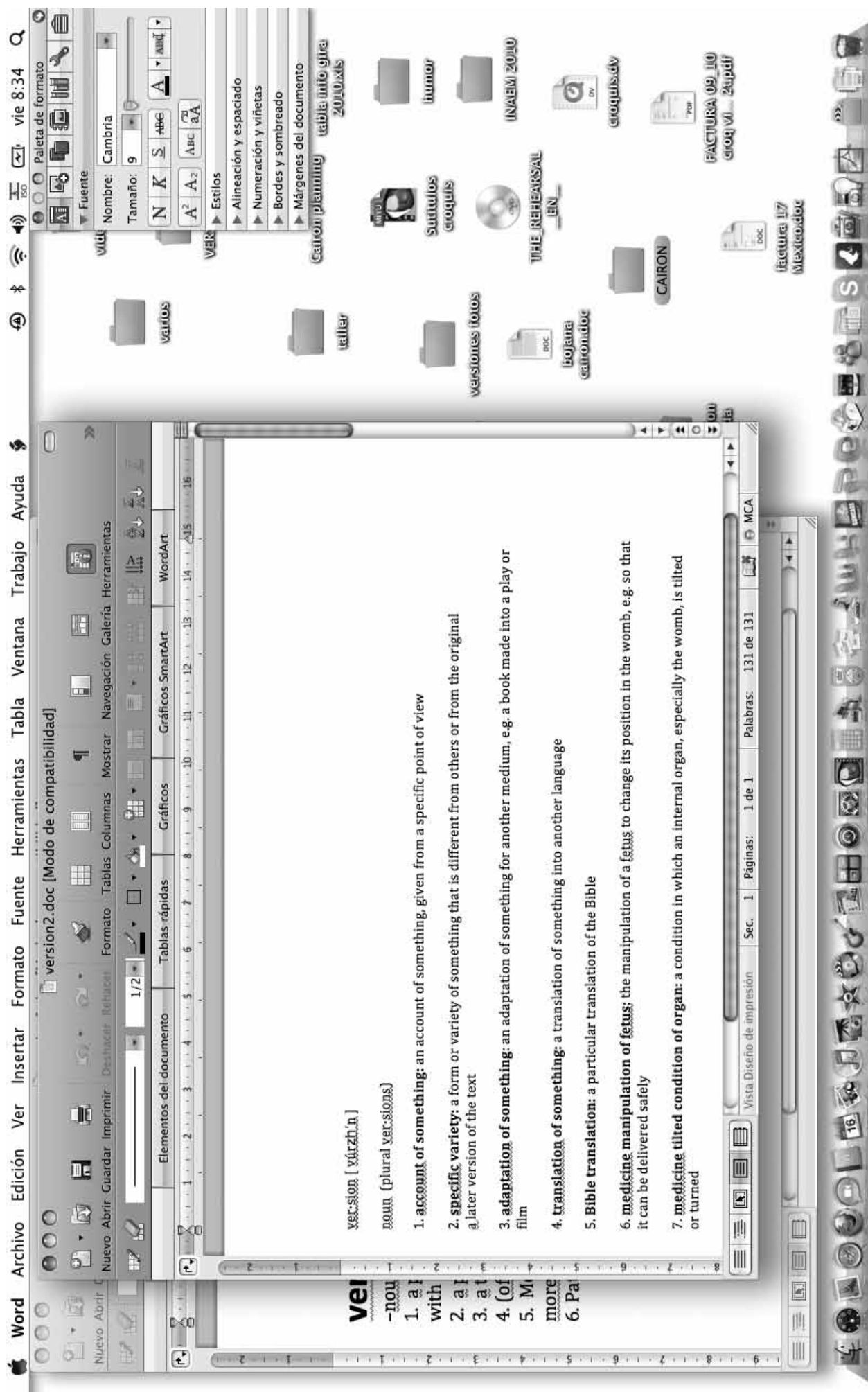
Gilles Gentner

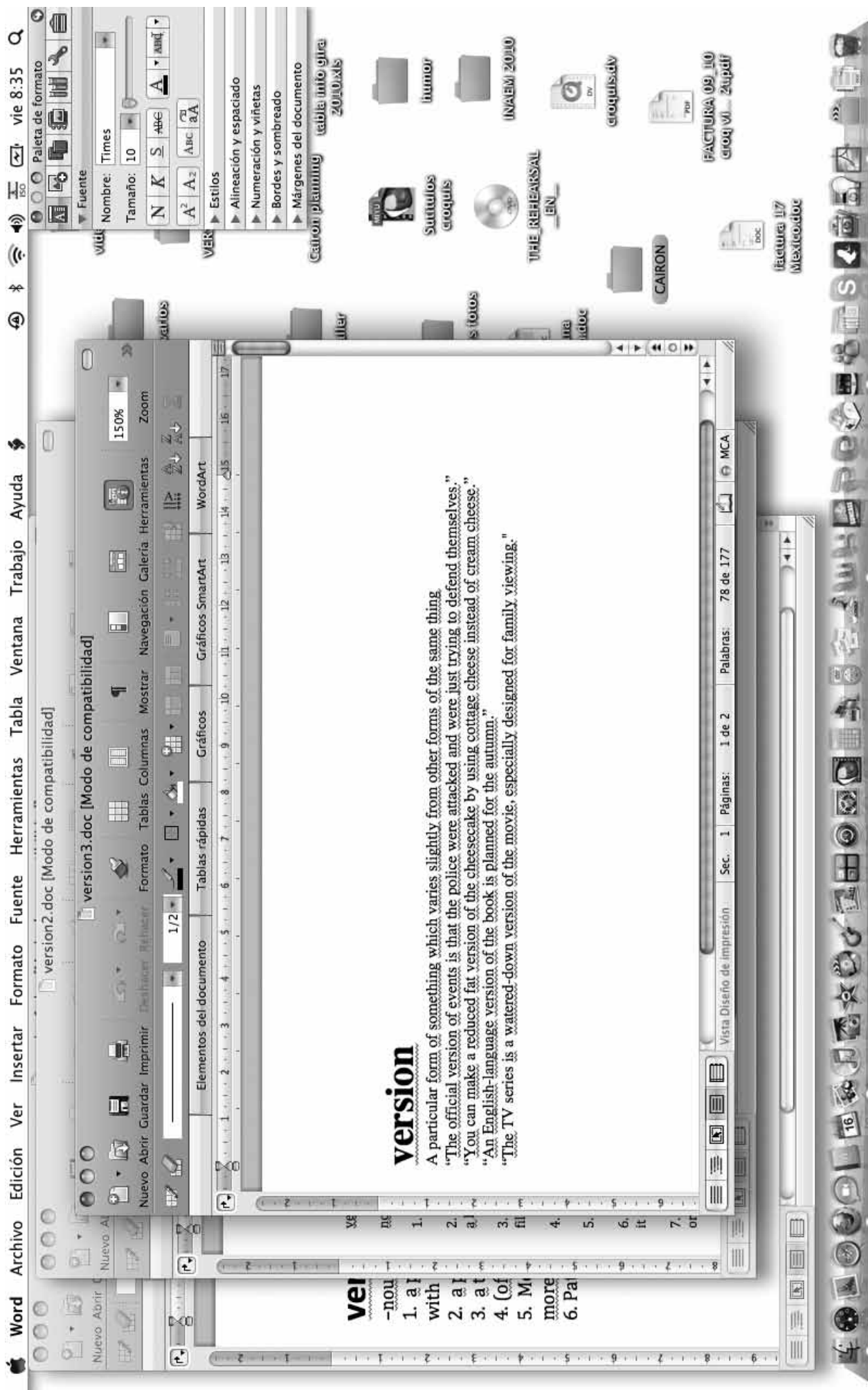
Assistante :

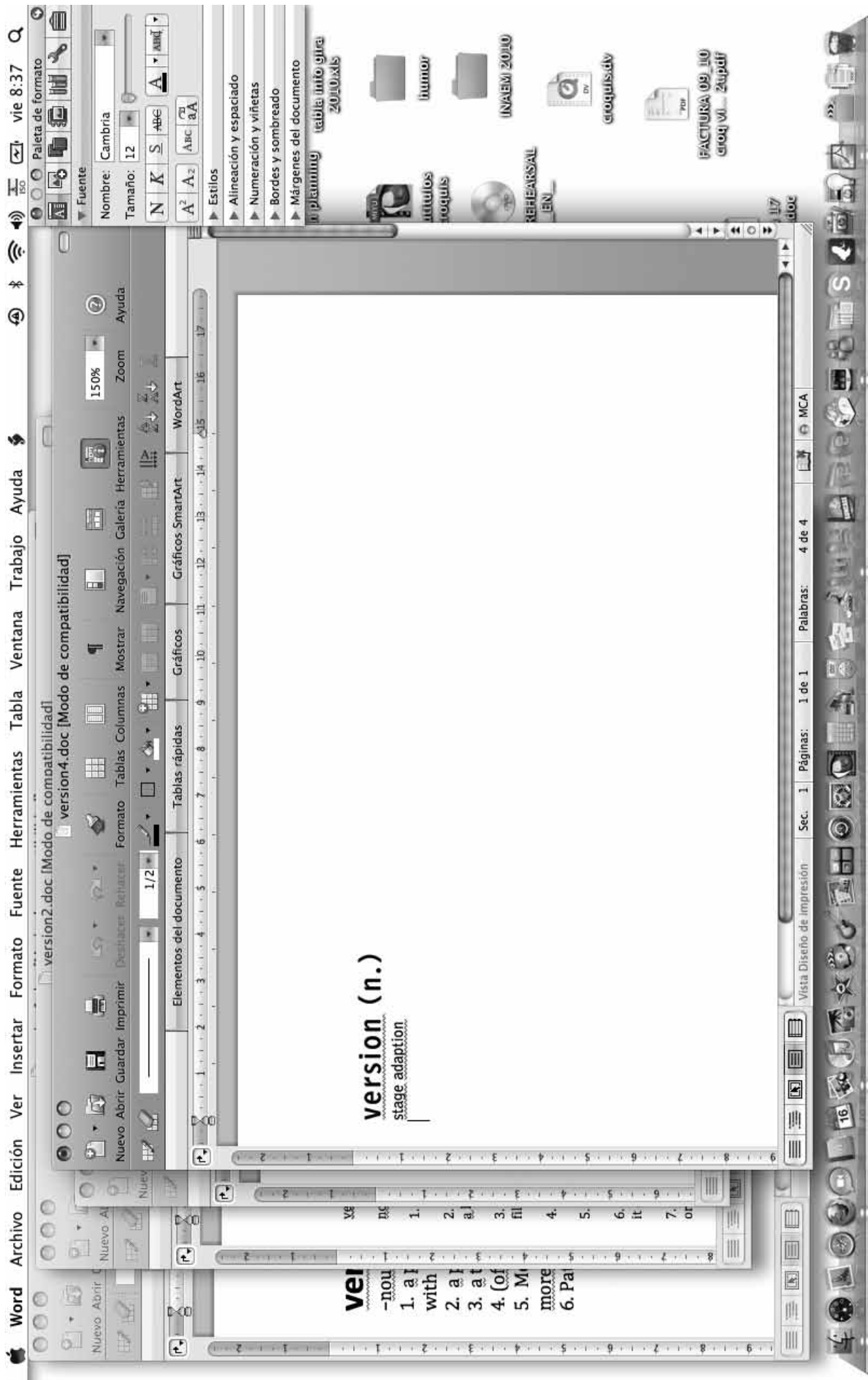
Amaia Urra













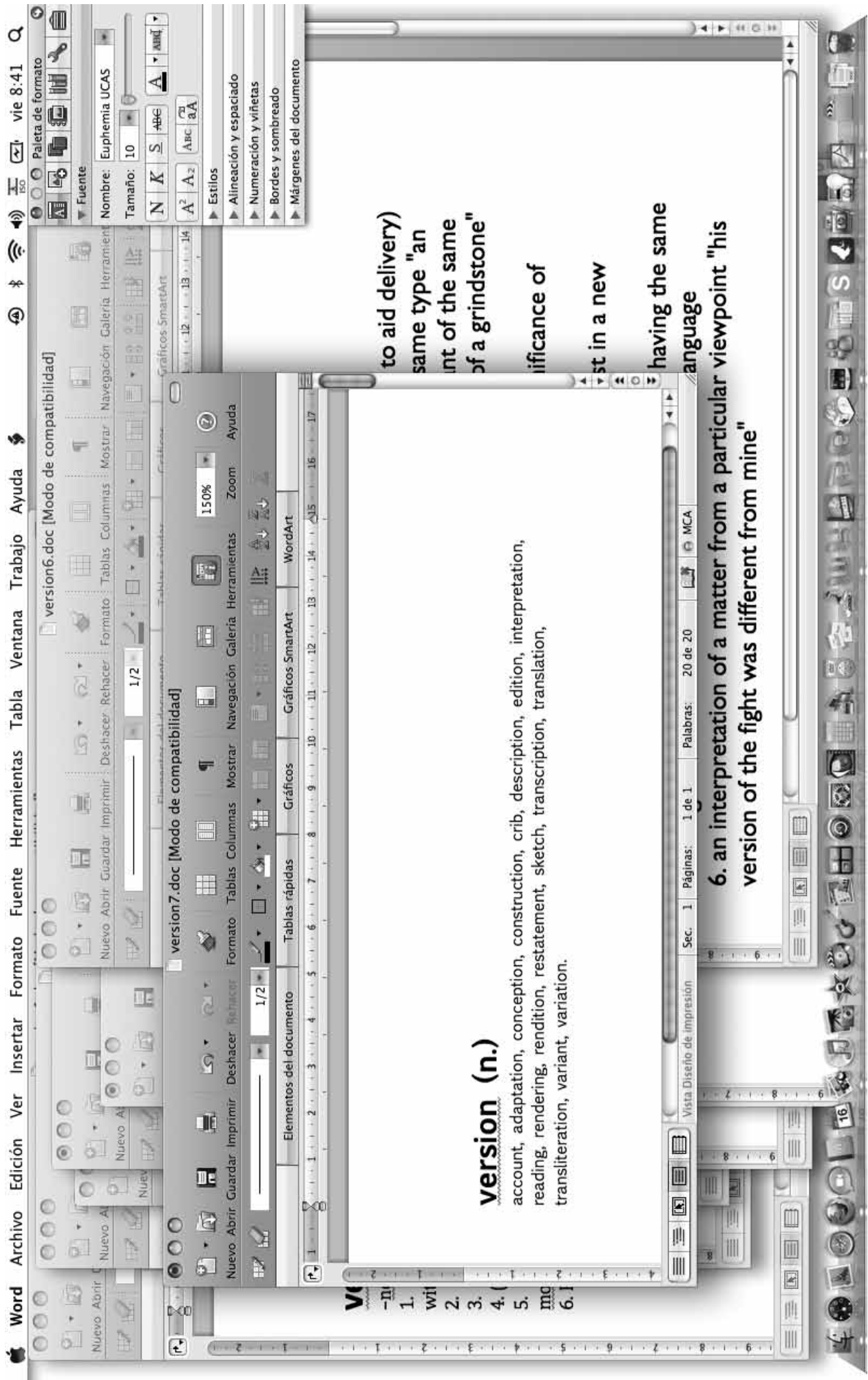
ver·sion (vûr'zhən, -shən)

noun

1. A description or account from one point of view, especially as opposed to another: Your version of the accident differs from mine.
 - a. A translation from another language.
 - b. often **Version** A translation of the entire Bible or a part of it.
3. A particular form or variation of an earlier or original type: downloaded the latest version of the software from the Internet.
4. An adaptation of a work of art or literature into another medium or style: the film version of a famous novel.
5. Medicine
 - a. Manipulation of a fetus in the uterus to bring it into a desirable position for delivery.
 - b. Deflection of an organ, such as the uterus, from its normal

version (n.)

1. manual turning of a fetus in the uterus (usually to aid d
2. something a little different from others of the same typ
experimental version of the night fighter" "a variant of the
word" "an emery wheel is the modern variation of a grind
"the boy is a younger edition of his father"
3. a mental representation of the meaning or significance
something
4. a written work (as a novel) that has been recast in a no
form"the play is an adaptation of a short novel"
5. a written communication in a second language having t
meaning as the written communication in a first language



The collage features several overlapping windows and widgets:

- Calendar:** Shows the date as Friday, July 16, 2010. The week view displays dates from Sunday (1) to Saturday (18).
- Weather:** Displays a current temperature of 16°C. A forecast for Madrid shows temperatures ranging from 35°C to 34°C over the next few days. Another forecast for Berlin shows a temperature of 23°C.
- Clock:** A circular analog clock face showing the time as approximately 10:10.
- Dictionary:** A window titled "Dictionary" showing the entry for "version" with its phonetic transcription [ˈvər ʒən]. It includes a definition: "a particular form of something differing in certain respects from an earlier form or other forms of the same type of thing : a revised version of the paper was produced for a later meeting / they produce yachts in both standard and master versions." It also lists related terms like "a particular edition or translation of a book or other work : the English version will be published next year." and "a particular updated edition of a piece of computer software." It further defines "version" as a noun and provides examples of its use in different contexts (novel, music, film, medicine, etc.).
- Calculator:** A standard numeric keypad with buttons for digits 0-9, basic arithmetic operations (+, -, ×, ÷), and a display screen.
- Other Elements:** A taskbar at the bottom with icons for various applications, a system tray with a clock showing 8:42, and a menu bar at the top with options like "Vista Previa", "Archivo", "Edición", "Visualización", "Ir", "Herramientas", "Marcadores", "Ventana", and "Ayuda".

HOW TO DO THINGS BY THEORY

TkH - Walking Theory
Février 2010 –
Décembre 2012

illegal_cinema

Projections et débats : tous les lundis à 19h30

Re-Hallucinating Contexts

Ateliers : samedis 13 et 27 février, 6 mars, 22 mai, 19 juin et vendredi 25 juin, de 14h à 18h

Public Editing

Lancement du journal : jeudi 21 octobre, 19h30
Sessions de rédaction : vendredi 21 mai, mercredi 16 juin et vendredi 23 juin, à 19h30.

TkH - Walking Theory :

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

illegal_cinema :

Conception : Marta Popivoda
Coordination : Mathieu Lericq

Programmation (jusqu'à présent) : Marta Popivoda, Ana Vujanović, Carlos Semedo, Bojana Cvejić, Alexander Provan, Julien Chollat-Namy, Vivian Rehberg, Valérie Malek, Eugenio Renzi, Camille Wintrebert, Pierre-Alexis Chevit, Damien Margue

Re-Hallucinating Contexts :

Coordination : Ana Vujanović, Bojana Cvejić
Participants réguliers : Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Delphine Jonas, Sabine Machet, Fabricia Martins, Yves Mettler, Marta Popivoda, Nathalie Rias, Vanessa Theodoropoulou, Ana Vujanović
Invité : Franck Leibovici

Public Editing :

Coordination : Bojan Djordjević
Comité de rédaction : Virginie Bobin, Grégory Castéra, Alice Chauchat, Bojana Cvejić, Bojan Djordjević, Nataša Petrešin-Bachelez, Ana Vujanović
Intervenants : Goran Sergej Pristaš, Judith Ickowicz, Maurizio Lazzarato, Florian Schneider

La résidence de TkH - Walking Theory aux Laboratoires d'Aubervilliers a bénéficié du soutien de l'INHA.



Séance d'*illegal_cinema* aux Laboratoires d'Aubervilliers. Photo : Marta Popivoda.

HOW TO DO THINGS BY THEORY est une initiative à long terme conçue par la plateforme TkH - Walking Theory (Belgrade) et visant à activer une réflexion critique, une dynamique d'auto-organisation et des modes alternatifs de production et de partage de savoir au sein de la scène des arts vivants en région parisienne.

Durant trois années (2010-2012), différents modules rassemblent artistes, étudiants, théoriciens et toute personne intéressée autour de questions théoriques et politiques, produisant une plateforme d'échange actif et critique pour les acteurs locaux et internationaux.

De février à juin 2010, trois formats ont été initiés aux Laboratoires d'Aubervilliers : *Re-Hallucinating Contexts* (voir p.33-37), *Public Editing* et *illegal_cinema* (voir p.38-39), qui se poursuivent cet automne.

Les textes relatifs à la résidence de TkH - Walking Theory aux Laboratoires d'Aubervilliers sont présentés sur le blog www.howtodothingsbytheory.info

TkH - Walking Theory (« la théorie en marche ») 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 la plateforme 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.

HOW TO DO THINGS BY THEORY is a long-term initiative conceived by the TkH - Walking Theory platform (Belgrade) and aimed towards activating critical thinking, self-organization dynamics and alternative modes of producing and sharing knowledge within the performing arts scene in Paris. Over the course of three years (2010-2012), various modules bring together artists, students, theoreticians and laymen around questions of theoretical and political urgency, creating a platform for active and critical exchange amongst local as well as international actors.

From February to June 2010, three modules were initiated at Les Laboratoires d'Aubervilliers: *Re-Hallucinating Contexts* (see p.33-37), *Public Editing* and *illegal_cinema* (see p.38-39), which continue this Fall.

Texts related to TkH - Walking Theory's residency at Les Laboratoires d'Aubervilliers are available on www.howtodothingsbytheory.info

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

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

Re-hallucinating Contexts Paris-Belgrade

by TkH - Walking Theory

The starting point for *HOW TO DO THINGS BY THEORY* are "the Belgrade" of TkH and "the Paris" of Les Laboratoires d'Aubervilliers - two contexts, situations and realities, the power of whose margins and minorities are not evident. As we are unfamiliar with one another's frames of reference and belonging, the productive way to learn or teach about the context we consider ourselves as belonging to, or wish we did, is to transform it!

Wanting to dedicate ourselves entirely to the topics from the very beginning of the project, we organized the long-term laboratory research entitled "Rehallucinating Contexts Paris-Belgrade", facilitated by Bojana Cvejić, in collaboration with Ana Vujanović. However, this hasn't only involved internal research by TkH collaborators, we have also invited workers of the Parisian performance scene (and whoever is interested) to join our investigation. That is how an open working group of seven to fifteen people from both Belgrade and Paris was formed, and has worked together through live working sessions and exchanges via e-mails since January 2010.

The first key words that have been proposed for discussion or have come out of the discussions were: "context", "independent scene", "minority and minoritarian", and "belonging/non-belonging".

Our first discussion about the term "independent scene" was symptomatic, indicating differences, misunderstanding, difficulties, and incompatibilities. Therefore, the most adequate way to operate was to call it just "the scene" and focus on the partitioning of the cities (Paris/Belgrade) into places, and on the distribution of roles, rules, possibilities, boundaries, and zones of passage. In this way we have moved toward seeking more than one divisive (binary) difference, yet our multiplicity wasn't value-free and liberal but was measured by a political awareness of constituted power, visibility, and strength of becoming.

Afterwards Bojana and Ana elaborated on the "context" and the "contextual approach to art". Here we supply some of the theses and questions from their introduction, which might be interesting for a wider audience as well.

WHAT CONTEXT, WHOSE CONTEXT, AND WHAT IS TO BE DONE?

by Bojana Cvejić

• *What, which context?*

(Context is structured by power relations)

Scene (performance), site (inscription), environment (atmosphere):

- scene: magazines, festival and venue networks, conferences, dynamic of trends and fashions;
- site: leaving traces, possibility of structural changes, writing history;
- Environment: general opinion or *doxa* (Roland Barthes), dominant fiction (Kaja Silverman).

Constraints as limiting factors or as enabling conditions?

Difference between contingency (matter of circumstances, what's given) and choice of position (the choice of taking a position).

Being familiar (native, or learnt, assimilated) and unfamiliar (new, to be explored).

• *Whose context?*

(Who is the subject of the context? In whose name do I speak? What is my relation of belonging to the context? In which grammatical person do I speak? When do I say "I" and when "we"?):

- identifying your position: the place and role (given by circumstances, or acquired);
- identifying with your position or not;
- recognized or misrecognized (ideological difference) - Rancière (*Disagreement*): there's always a miscount (included/excluded);
- "what I claim is what I belong to" - aspiration (ambition), entitlement (inherited right, patrimony), ownership/dispossession;
- what is the relation of belonging of a minority? Can one be a minority and not marginal?

• *What is to be done?*

(From critique to construction):

- examining the context: boundaries (positioning the context on a larger-scale map), horizon (the limit of visibility), advantages by comparison, possibilities yet to be explored (eliminating disadvantages), potentialities;
- critical analysis: diagnosis, posing (a) problem(s);
- problem isn't always a trauma either - repetition of posing without solving a problem leads to "being a parasite of negation";
- problems: the importance of the concrete, vs. pseudo-problems;
- how to intervene: exposure and experiment;
- the procedure of over-identification (in totalitarian regimes) (Neue Slowenische Kunst, the project of appropriating the name Janez Janša);
- simulation, subversion, deconstruction (TkH) - exposing and changing a logic in order to bring on political effects;
- constructing another context within the given - self-organization (*everybodies*, project 6M1L, TkH and *The Other Scene*); the goal of setting another standard - dangers of consolidation (in re-territorialization)?

CONTEXTUAL APPROACH IN/TO ART: HISTORICAL LEGACY AND NOWADAYS POTENTIALS

by Ana Vujanović

• *Modern Western art paradigm (from the 18th century on)*

Art as *praxis* (not *poiesis* as it has been since ancient Greece: see Aristotle's *Poetics*). But the notion *praxis* doesn't mean a public act dedicated to the transformation of the social field and relations anymore, but an act of expression of an individual's creative will (see Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford Ca.: Stanford University Press, 1999). Agamben: "The metaphysics of will has penetrated our conception of art to such an extent that even the most radical critiques of aesthetics have not questioned its founding principle, that is, the idea that art is the expression of the artist's creative will."

• *After the WWII - division to (socialist) East and (capitalist) West*

Divergences in the abovementioned tradition of art. A trial to systematize the differences (they have never existed as binary oppositions, rather, the list is a working scheme):

West	East
- capitalism	- communism/socialism
- private property	- social property/common good
- individual prosperity	- general social prosperity
- competition	- collaboration
- art as emancipation (of an individual)	- art as social engineering (projection of its future)
- unique artwork	- typical artwork (Lukàcs' term)
- artist as genius	- artist as cultural worker
- individual intuitions	- structural thinking

• *After the fall of the Berlin wall, 1990s and 2000s*

Process of transition, erasing the borders between East and West (globalization, NATO, EU...)

The contextual approach has its historical and epistemic background in communist/socialist contexts. However, it's no longer specific to the "Eastern block", and is not "commissioned" by (communist) countries. Today, it can be considered a critical leftist and artistic set of tactics that might be found or implemented in any cultural context in the neo-liberal capitalist worlds. We see it as valuable and important, because it emphasizes: politicality of art, its social function, position and responsibility, its discursive power, its ideological nature + it promotes the ideas of solidarity and collaboration (in art, culture and society) as a real alternative to the capitalist Darwinist idea of competition as the only way of surviving and living together. It's a tactic that tries to re-politicize art in a de-politicized ("apolitical") neo-liberal capitalist social macro-context (see more about the disappearance of politics in nowadays societies as a specific practice in Hannah Arendt, *Vita activa* and Paolo Virno, *Grammar of the Multitude*).

Why tactics?

It is an approach of resistance, in opposition to what is offered by the capitalist artworld machine.

Differentiation between strategy and tactics according to Michel de Certeau's *Practice of Everyday Life*/similar to Rancière's differentiation between policy and police vs. politics (in *Disagreement*)

Contextual approach and /vs. community art

There is already the concept of "contextual art" as articulated by Paul Ardenne in *Contextual art*, which emerges from the modern Western art tradition. Its main form is "community art". In spite of its intention to emancipate or, maybe, precisely because of it, it still sees an artist principally as an individual opposing society. This artist has a privileged position in society (that of an "insider"), and decides to engage her/himself in resolving social problems and in dealing with marginal social groups ("outsiders"). Her/his intention is basically to emancipate those groups and to help their integration in the society. There are two problematics: s/he takes the patronizing position of knowing what is good for them; s/he skips the question "Is the society so well designed that it shouldn't be problematized, in which case the only thing we need to do is to facilitate the integration of outsiders into it?"

According to Ardenne, in contextual art social reality is a terrain to be explored and conquered. According to what we identify as the contextual approach with socialist background, social reality is what we all share, a space wherein an artist too already exists. And her/his intention is to reveal, redefine and transform non-transparent social rules. There is no outside to be explored from a clear and stable position of here (inside). The context in which we exist can only be a subject of research and inside intervention.

According to Ardenne, contextual art is the art of a discovered world. Isn't there a tone of colonial discourse hiding here? The contextual approach to art would ask, in contrast: why don't we search for our own world(s), lost or new? Here, it introduces the claim, which is the crucial difference with Ardenne's concept: the social context does not belong to an(y) individual, it's a social property, a common good.

In the next period of the research we focused on creating a map of the Parisian and Belgrade independent performing arts scenes. We started with the following proposals:

- limit the context (performing arts, theater, dance, film and visual art? Which cases should be considered); location (Paris, in relation to France, in relation to international framework);
- beginning: unimportant where you start, we will develop a rhizomatic logic anyway.

The maps items may include names and concepts:

- institution, venues, figure, initiative, project, association, events;
- terms, notions, ideas, theory, ideology.

Mapping will entail drawing:

- connections and missing connections;
- problems.

However, immediately after we tried to map the contexts with concrete items, we were faced with the difference between the "independent scene" in Belgrade and the "alternative scene" in Paris.

The crucial question was: what are we talking about when we say "independent scene"?

The attribute "independent" appears as inappropriate for two reasons:

- 1) independence suggests a fantasy about being "outside" institutions, isolation and self-sufficiency, as in autarchy (economic independence);
- 2) the latter is related to the historical usage "independent artist" - the artist who produces her/his work through her/his own company, as opposed to the artist who is employed by a state institution. It's associated today with the much contested status of the self-employed "free entrepreneur", and hence, has a liberal capitalist meaning.

Instead, Bojana Cvejić proposed replacing "independence" with "relative autonomy", and thus claimed that in every context of the global world there are semi-autonomous artists, possibly also forming a relatively autonomous scene: relatively autonomous or semi-autonomous individual artists, groups and collectives, projects, initiatives, organizations, movements, spaces etc.

SOME THESES ON THE "RELATIVELY-AUTONOMOUS SCENE"

by Bojana Cvejić

"Autonomy" is not a problem-free term, either like "independence", it also begs for careful deliberation.

The idea and popular notion of "autonomy" dates back to the establishment of the aesthetic regime of art, to use Rancière's scheme of dividing up mega-cultural and art epochs. Autonomy is the historical condition (ca. 1800) of separating art from the function of social service and establishing its function of not having a function (Theodor Adorno, *The Sociology of Music*), purported in the Kantian aesthetic judgment to be disinterested pleasure: this notion of autonomy, which casts art in the extremes, as either dedicated to self-perfection for its own sake and thus free from engagement with social reality, or, for precisely the same reason, as not engaging with realities outside of its medium.

However, I hereby mean an entirely other set of issues. From the term "autonomy" I'd like to draw its etymological meaning first: "auto" (by oneself, on one's own) + "nomos" (law). Semi-autonomous artists, projects, spaces etc. seek to establish their own conditions and terms of labor, representation, distribution of work, and even reception. Instead of refusing or complying with, they clearly enter a dialectical struggle and negotiation with/against institutional laws and mechanisms. They aren't independent - capable of existing "on their own" - as they partly depend on the means and structures of production. In addition, they inversely make institutions dependent on their own work. This rationale is similar to "workerism" or "autonomia" - the movement of workers claiming their workplace in the Fiat factories in Italy in the 1970s.

This autonomy is "relative" as it implies an incomplete reciprocity of relations. It can be compared with Louis Althusser's theory of ideological state apparatuses (*Ideology and Ideological State Apparatuses*). I would like to draw out the semi-autonomous scene from the overall performing arts scene using the same logic: it's constituted by this overall scene, by the power of the state or capital to determine it economically (and politically), but it also constitutes itself, and hence, is constitutive of others. Its main trait is the power of constituting, rather than only being constituted – so, its power lies in the process and struggle of becoming.

This last research period (the end of June) has been dedicated to collecting and describing the items for the maps, to visiting spaces and venues that have appeared on the Paris map, and to discussion within the working group, and also with guests Goran Sergej Pristaš and Franck Leibovici, the principles of cartography and artistic map-making procedures. This was intended to sharpen the direction and purpose of making a map of the "relatively autonomous" scenes of Paris and Belgrade. We plan to publish the map so that it may be used by others. The decision to publish it begged for the question: could our map guide a navigation that would really re-hallucinate the scenes? The question is still open, and the map is in process. You can see the items list at the: http://www.howtodothingsbytheory.info/2010/06/18/re-hallucinating-contexts_map-items/

We plan to complete the map during the Fall (September/October).

Ré-halluciner les contextes Paris-Belgrade

par TkH - Walking Theory

Au départ de HOW TO DO THINGS BY THEORY, il y a le Belgrade de TkH et le Paris des Laboratoires d'Aubervilliers – deux contextes, localités et réalités, dont la puissance des marges et minorités n'est pas visible. Comme chacun n'est pas familier des cadres de références et d'appartenance de l'autre, le chemin le plus productif pour apprendre ou enseigner le contexte auquel on pense ou on souhaite appartenir est de le transformer!

Décidés à nous consacrer profondément à ces sujets, nous avons organisé, dès le tout début du projet, un séminaire de recherche de long cours intitulé «Ré-halluciner les contextes Paris-Belgrade», proposé par Bojana Cvejić, en collaboration avec Ana Vujanović. Toutefois, ce séminaire n'était pas restreint aux collaborateurs de TkH, et nous avons invité les acteurs de la scène artistique parisienne (et quiconque se sentant concerné) à rejoindre la recherche. C'est ainsi qu'un groupe ouvert de sept à quinze membres de Belgrade ou de Paris s'est formé et a travaillé ensemble, soit sur place, soit par le biais d'échanges de courriers électroniques, depuis janvier 2010.

Les premiers mots clés proposés pour le débat ou qui en ont découlé sont : le contexte, la scène indépendante, la minorité et les minoritaires, et l'appartenance ou la non-appartenance.

La première discussion autour de «la scène indépendante» a été très symptomatique, pointant des différences, des malentendus, des difficultés et des incompatibilités. Par conséquent, le meilleur moyen d'opérer a été de parler simplement de «la scène» et de se concentrer sur la division des villes (Paris/Belgrade) en secteurs, sur la distribution des rôles, des règles, des possibilités et des frontières, des zones de passage. Ainsi, nous avons pu évoluer vers la recherche de différenciations moins binaires, la multiplicité obtenue ne serait pas sans valeur car elle serait à l'aune de la connaissance politique du pouvoir constitué, la visibilité et la force du devenir.

Ensuite, Bojana et Ana ont préparé des courtes présentations sur le «contexte» et l'«approche contextuelle de l'art». Nous vous livrons quelques-unes des questions listées dans leur introduction, qui peuvent avoir aussi de l'intérêt pour un public plus large.

QUEL CONTEXTE ? LE CONTEXTE DE QUI ? ET QUELLE ACTION ENTREPRENDRE ?

par Bojana Cvejić

- Quel contexte ? De quel contexte ?

(Le contexte est structuré par des relations de pouvoir)

Scène (la création), site (l'inscription), environnement (l'atmosphère) :

- scène : magazines, réseaux des festivals et des lieux, conférences, dynamique des tendances et des modes;
- site : traces laissées, possibilité de changements structurels, écrire l'histoire;
- environnement : opinion générale ou doxa (Roland Barthes), fiction dominante (Kaja Silverman);

Les contraintes, facteurs limitants ou cadres de faisabilité ?

Différencier la contingence (les circonstances, ce qui est donné) du choix d'une position (le choix d'en prendre une).

Connaître (inné ou acquis, assimilé) ou ne pas connaître (nouveau, à creuser).

- Le contexte de qui ?

(Qui est le sujet du contexte ? Je parle au nom de qui ? Quelle relation d'appartenance me lie au contexte ? Grammatically, je parle à quelle personne ? Quand est-ce que j'emploie « je » ou « nous » ?) :

- identifier sa position : place et rôle (donnés par les circonstances ou acquis);
- s'identifier par sa position ou non;
- reconnu ou non reconnu (différenciation idéologique) (Rancière, La mé-sentente : il y a toujours un « incompté » (inclus/exclus));
- « ce que je revendique et ce à quoi j'appartiens » - aspiration (objectif), droit (héritage, patrimoine), possession/dépossession;
- quelle relation est en jeu dans l'appartenance à une minorité ? Peut-on être dans une minorité sans être marginal ?

- Que faut-il faire ?

(De la critique à la construction) :

- étudier le contexte : les frontières (situer le contexte dans une carte à plus grande échelle); l'horizon (la limite de visibilité); les atouts par comparaison; les possibilités restant à découvrir (éliminer les inconvénients); les potentiels;
- analyse critique : diagnostic, formulation d'un (des) problème(s);
- un problème n'est pas forcément associé à un traumatisme - poser sans arrêter un problème sans jamais aller à sa résolution fait de vous un « parasite de négativité »;
- problèmes : l'importance du concret par rapport aux pseudo-problèmes;
- comment agir ? Montrer et expérimenter;
- le procédé d'hyper-identification (dans les régimes totalitaires) (Neue Slowenische Kunst, projet d'appropriation du patronyme Janez Janša);
- la simulation, la subversion, la déconstruction (TkH) - la présentation et le changement de logique dans le but de provoquer des effets politiques;
- la construction d'un contexte dans le contexte donné - l'auto-organisation (everybodys, les projets 6MIL, TkH et The Other Scene), l'objectif de poser un autre niveau - le danger de la consolidation (dans la reterritorialisation);

L'APPROCHE CONTEXTUELLE DE L'ART/EN ART : L'HÉRITAGE HISTORIQUE ET LES POTENTIELS CONTEMPORAINS

par Ana Vujanović

- Le paradigme de l'art moderne occidental (du XVIII^{ème} siècle à nos jours)

L'art comme praxis (pas la poïesis définie depuis la Grèce antique : voir De la poétique d'Aristote). Mais la notion de praxis ne signifie plus l'action publique de transformation de la société ou des relations, c'est un acte d'expression de la volonté individuelle de création (voir Giorgio Agamben, L'homme sans contenu, Circé, 1994). Agamben : « Cette métaphysique de la volonté a si bien pénétré notre conception de l'art que même les critiques les plus radicales de l'esthétique n'ont pas pensé à mettre en doute le principe qui en constitue le fondement, c'est-à-dire l'idée que l'art soit expression de la volonté créatrice de l'artiste. »

- Après la Deuxième Guerre Mondiale - division entre l'Est (socialiste) et l'Ouest (capitaliste)

Divergences au sein de la tradition en art mentionnée plus haut. Tentative de systématisation des différences (qui n'ont jamais existé comme des oppositions binaires, cette liste tenant lieu de schéma de travail) :

Ouest

- capitalisme
- propriété privée
- prospérité individuelle
- concurrence
- l'art comme émancipation (d'un individu)
- œuvre unique
- l'artiste comme génie
- intuitions individuelles

Est

- communisme/socialisme
- propriété sociale/bien commun
- prospérité sociale générale
- collaboration
- l'art comme mécanique sociale (projection de son avenir)
- œuvre typique (selon Lukács)
- l'artiste comme travailleur culturel
- pensée structurale

- Après la chute du mur de Berlin, les années 1990 et 2000

Processus de transition, effacement des frontières entre l'Est et l'Ouest (mondialisation, OTAN, UE...)

L'approche contextuelle tire son fond historique et épistémologique des contextes communistes/socialistes. Toutefois, elle n'est plus caractéristique du « bloc de l'est » pas plus qu'accréditée par les pays (communistes). Aujourd'hui, on peut l'apparenter à un dispositif tactique, formant une critique artistique de gauche, que l'on peut trouver ou appliquer dans n'importe quel contexte culturel des mondes capitalistes néolibéraux.

On peut lui donner de l'importance et de la valeur parce qu'elle souligne le politique de l'art, sa fonction sociale, sa place et sa responsabilité, son pouvoir discursif, sa nature idéologique + elle promeut les idées de solidarité et de collaboration (dans l'art, la culture et la société) comme alternative concrète à l'idée capitaliste darwiniste de concurrence qui serait la seule manière de vivre et survivre ensemble.

C'est une tactique de repolitisation de l'art dans le macrocontexte social, néolibéral, capitaliste, dépolitisé (apolitique). (cf. la disparition de la politique dans nos sociétés actuelles comme pratique spécifique dans la Vita activa d'Hannah Arendt ou la Grammaire de la multitude de Paolo Virno).

Pourquoi des tactiques ?

C'est une approche de résistance, opposée à ce que la machine capitaliste du monde de l'art nous offre.

Différenciation entre la stratégie et les tactiques faite par Michel de Certeau dans L'invention de la vie quotidienne/identique à la différenciation que fait Jacques Rancière entre politique et police vs. la politique (La mé-sentente).

Approche contextuelle et/ou art communautaire

On connaît déjà le concept d'« art contextuel » articulé par Paul Ardenne dans Un art contextuel, issu de la tradition de l'art moderne occidental. Sa principale expression est l'art communautaire. Malgré son intention émancipatrice, ou peut-être justement à cause d'elle, il continue de voir l'artiste principalement comme un individu face à la société. Il s'agit d'un artiste qui bénéficie d'une position sociale privilégiée (un « initié ») et qui décide

de s'engager à la résolution de problèmes sociaux par la transaction avec les groupes socialement marginaux (les «exclus»). Son intention est en gros d'émanciper ces groupes et de les aider à s'intégrer dans la société. Cela soulève deux problématiques : l'artiste reprend la hauteur condescendante qui stipule ce qui est bon pour eux ; il évite la question suivante : «La société est-elle tellement bien faite qu'elle n'est pas à remettre en cause, une seule chose à faire : aider les exclus à l'intégrer?»

Selon Ardenne, dans l'art contextuel, la société réelle est un terrain à explorer et à conquérir. Selon ce que nous identifions comme une approche contextuelle dans la société au passé socialiste, la société réelle est ce que nous avons tous en partage, un espace qui inclut d'emblée l'artiste. Et son projet consiste à révéler, redéfinir, transformer les règles sociales opaques. Il n'existe pas un ailleurs à explorer à partir de la position claire et stable d'un ici (intérieur). Le contexte où nous vivons ne peut qu'être un sujet de recherche et une intervention interne.

D'après Ardenne, l'art contextuel est l'art d'un monde découvert. N'y aurait-il pas un ton de discours colonialiste, là-dessous ? L'approche contextuelle de l'art demanderait plutôt : pourquoi ne cherche-t-on pas notre (nos) propre(s) monde(s), perdu(s) ou nouveau(x) ? Ici, cela introduit la revendication suivante, différence essentielle avec le concept d'Ardenne : le contexte social ne peut appartenir à un seul individu, quel qu'il soit, c'est une propriété sociale, un bien commun.

Dans la période suivante de recherche, nous nous sommes attachés à élaborer une carte des scènes indépendantes d'art vivant à Paris et à Belgrade. Au départ, il y avait ceci :

- limites du contexte (arts vivants, théâtre, danse, film et art visuel ? À prendre en compte dans quel cas), situation (Paris, en relation avec la France, en relation avec le cadre international) ;
- début : d'où vous partez n'a pas d'importance, de toute façon nous développerons une logique rhizomatique.

Les objets de la carte doivent concerner des noms et des concepts :

- institution, lieu, forme, initiative, projet, association, événements ;
- termes, notions, idées, théorie, idéologie.

Cartographier implique de tracer :

- les connexions, les absences de connexion ;
- les problèmes.

Toutefois, sitôt après avoir tenté de dresser la carte des contextes en utilisant des objets concrets, nous nous sommes confrontés à la différence entre la «scène indépendante» à Belgrade et la «scène alternative» à Paris. La question principale étant : de quoi parlons-nous quand nous disons «scène indépendante» ? Le qualificatif «indépendant» s'est avéré inapproprié pour deux raisons :

1) l'indépendance suggère le fantasme de se trouver hors des institutions, dans l'isolement et l'autosuffisance, comme en autarcie (indépendance économique) ;

2) cette dernière réfère à l'usage historique de l'«artiste indépendant» - l'artiste qui produit son travail par sa propre entreprise, contrairement à l'artiste employé par une institution publique. Aujourd'hui on le relie au statut très contesté de «l'auto-entrepreneur», lui donnant un sens capitaliste, libéral.

Bojana Cvejić a proposé de remplacer «indépendance» par «autonomie relative», en argumentant que dans chacun des contextes du monde globalisé, il y a des artistes semi-autonomes, qui constituent vraisemblablement une scène relativement autonome, composée d'artistes, de groupes et de collectifs, de projets, d'initiatives, d'organisations, de mouvements, d'espaces, etc., relativement autonomes ou semi-autonomes.

QUELQUES ARGUMENTS SUR « UNE SCÈNE RELATIVEMENT AUTONOME »

par Bojana Cvejić

Le mot «autonomie» ne va pas sans poser de problème ; tout comme «indépendance», cela demande une réflexion attentive.

L'idée et la notion vulgarisée d'«autonomie» remontent à l'établissement du régime esthétique de l'art, pour reprendre le schéma de division des époques culturelles et artistiques de Rancière. L'autonomie est une condition historique (1800) de la séparation de l'art de toute fonction sociale et établissant sa fonction dans le fait de n'en avoir aucune (Theodor Adorno, Introduction à la sociologie de la musique), prétendue dans le jugement esthétique kantien comme un plaisir désintéressé : cette notion d'autonomie qui distribue l'art dans les extrêmes, soit dédié à son auto-perfectionnement pour son propre compte et donc libre de tout engagement dans la société réelle, soit accusé, pour précisément les mêmes raisons, de ne pas s'engager en-dehors de son medium.

Mais, je souhaite aborder ici un autre ensemble de questions. Du terme «autonomie», je voudrais d'abord tracer le sens étymologique : «auto» (par soi-même, de soi-même) + «nomos» (loi). Les artistes, projets, espaces semi-autonomes cherchent à établir leurs propres conditions et temporalités de travail, de représentation, de distribution du travail, et même de réception. Au lieu de les refuser ou de les respecter, ils entrent dans une bataille dialectique et dans la négociation avec/contre les lois et les mécanismes institutionnels. Ils ne sont pas indépendants, capables d'exister «par eux-mêmes», puisqu'ils dépendent en partie des moyens et des structures de production. Encore, ils rendent à leur tour les institutions dépendantes de leur travail. Cette logique ressemble à l'«ouvriérisme» ou «autonomie ouvrière», mouvement des ouvriers réclamant leur place dans les usines (les usines Fiat en Italie, dans les années 1970).

Cette autonomie est «relative» car elle implique une réciprocité incomplète des relations. Cela peut se comparer à la théorie des appareils idéologiques d'État développée par Louis Althusser (Idéologie et appareils idéologiques d'État). Je voudrais dessiner les contours de la scène semi-autonome à partir de la scène générale des arts vivants en appliquant la même logique : elle est constituée par la scène générale, par le pouvoir de l'État et de l'argent qui la définissent dans son économie (et politiquement), mais elle se constitue elle-même et, par là, est constitutive des autres. Sa principale caractéristique est ce pouvoir de constitution, plutôt que d'être constituée seulement ; ainsi son pouvoir repose sur le processus et la lutte pour advenir.

La dernière période de recherche en date (fin juin) a été consacrée à la collecte et à la description des objets pour la carte, à la visite des espaces et des lieux qui figuraient sur la carte pour Paris, mais aussi à la discussion des principes de la cartographie et des procédés artistiques de création de cartes au sein du groupe de travail avec Goran Sergej Pristaš et Franck Leibovici, invités de nos sessions. Cela a servi à préciser la direction et le but de dresser les cartes des scènes «relativement autonomes» de Paris et de Belgrade. Nous avons l'intention de publier la carte et, ainsi, d'encourager d'autres à l'utiliser. La décision de publication amène à poser la question suivante : est-ce que notre carte peut vraiment guider une navigation qui ré-hallucinerait les scènes ? La question demeure ouverte et la carte est en cours d'élaboration. Vous pouvez en lire la liste des objets ici : http://www.howtodothingsbytheory.info/2010/06/18/re-hallucinating-contexts_map-items/

Nous avons prévu d'achever la carte cet automne (septembre/octobre).

illegal_cinema story

by Marta Popivoda

BELGRADE

illegal_cinema is conceived as an open (self-)educational project of exchange and contextualization of the art house, documentary, political, activist, queer, anarchist, censored and other marginalized and in the local context hardly accessible films. The project is open to everyone interested in proposing films, but carries an obligation to speak about them, to open up discussion, or to invite guests – wherewith we try to erase the boundaries between the editor (curator) and audience and to perform a long-term process of (collective) self-education. During its realization the project is constantly developing and expanding its original framework, generating different program-lines and trying to explore new modes of facilitating art and culture as a space for diverse knowledge production.

illegal_cinema Belgrade started in 2007 at "Magacin u Kraljevića Marka", a cultural center dedicated to the independent scene, where TkH – Walking Theory had the opportunity to work. From the beginning *illegal_cinema* was meant as a no-budget program, which could only be realized with a "home" and active community.

The basic idea was to transfer and open procedures of sharing and discussing films from private space (among friends and colleagues) to the public space, and start to produce non-specialists' discourse about and around the films that we haven't had a chance to watch in cinemas in Serbia.

The actual situation in Serbia concerning film distribution is very bad. It started in the '90s as a consequence of the economic-cultural embargo on Serbia by the international community, which resulted from Milošević's politics and the country's involvement in the ex-Yugoslavian civil wars. After that, in the 2000s, Serbia entered the process of transition to capitalism and, again, cultural production and distribution suffered, among many other segments of society. To put it more clearly, in '90 we had many cinemas without films, and now at the end of '00 we don't have cinemas anymore, as they have been sold and transformed into more profitable business. Cinemas in Serbia are nearly extinct, in some cities there are no cinemas left. People from these contexts think about *illegal_cinema* procedure as a possible bottom-up solution.

Compared to similar projects in Europe, such as Pirate Cinemas Berlin and Copenhagen, which mostly deal with expanding the subject of copyrights, *illegal_cinema* Belgrade is especially interested in addressing the local cultural context. So, in the Belgrade version of the initiative, "illegal" means producing a space for contents, procedures, and modes that are evacuated from local cultural production and distribution. Nevertheless we strongly support the copyleft and piracy battle, as, without these tactics our knowledge would be stuck in the 1980s.

illegal_cinema in Belgrade as an open source procedure in a cultural field with a clear leftist ideology quickly gained a large community of individuals and organizations who use this public space to share films and speak about certain non-mediated socio-cultural issues through the medium of film. It happened that *illegal_cinema* became important to cinephiles and, more importantly, to marginalized communities in Belgrade, such as the LGBT population, victims of violence, anarchists, etc., who could use the visibility of this frame and its diverse audience to open up public discussion on "non-supported" social subjects.

Paradoxically, in the local public sphere, such as television, newspapers, and

even public institutions, the initiative gained very good reception without any problems concerning copyright issues, and with elaborated and positive reviews. But in "social reality" it has been quite different. The project and its audience were in danger several times. The initiative and the TkH collective were targeted as an anarchist and leftist cell, by numerous right-wing nationalist groups. They threatened audience security several times, for example in the case of some anarchist films screenings or when an LGBT activist presented a film. So we were in position to ask for help from the police on several occasions.

ZAGREB / ISTANBUL

As *illegal_cinema* is in a certain way dedicated to the independent cultural scene in Belgrade and especially to the Other Scene (www.drugascena.org) which gathers artists, activists and theoreticians, and in which TkH is strongly involved, I started to be invited by young curators from the scene to intervene in the context of high art, by organizing *illegal_cinema* as a side program of exhibitions. Here, things took an interesting turn, as I didn't accept to realize it as a side program of the exhibitions, which would be a logical continuation, but decided to explore how *illegal_cinema* procedures could be contextualized as community-based and context-specific artistic work.

So far, two curatorial teams have accepted this offer and *illegal_cinema* as artwork was realized within the exhibitions "Salon of the Revolution", 29th Zagreb Youth Salon curated by Antonija Majača and Ivana Bago (Zagreb) in 2008, and "No More Reality: Crowd and Performance" curated by Jelena Vesić (Belgrade) and Claire Staebler (Paris) in 2009 in Istanbul.

Here is an excerpt from the Zagreb exhibition concept note (<http://www.salon-revolucije.org/#/en/concept/>), which I consider important for understanding the context of the exhibition and questions which we tried to address:

"Is it time for a salon or a revolution?"

Or does even a hint of yearning for revolution necessarily get "salonized", becoming part of the globalized, amorphous mixture of market and spectacle? The title of the exhibition for the 29th Zagreb Youth Salon contains a deliberate paradox, creating a space of uncertainty about its determination and presenting itself primarily through questioning of the possibilities, responsibilities, and positions which contemporary art can activate and create today.

The title also evokes the two contrasting approaches to contemporary art, as they have been formulated throughout the 20th century: the modernist dogma of art as an autonomous activity, independent of anything beyond the domain of visual laws and the artist's inspiration, and the opposing idea of art that not only critically reflects on, but also actively participates in reshaping everyday life and socio-political reality."

And here is a short articulation of *illegal_cinema*'s concept within the Istanbul exhibition:

"In collaboration with "No More Reality: Crowd and Performance" illegal_cinema appears as new edition of thematic cinema which gathers a number of films related to the topics of representation of crowds, demonstrations, and micro- and macro-revolutions. The basic idea of illegal_cinema in the context of this exhibition is to be a platform for further discussion and consideration of the topics and an opportunity for participating artists and others involved in the exhibition production to think about and share their own references in the film medium. Also, one of the aims of bringing these kinds of community-based works into a high art context is to effect transformation and legitimize socio-cultural engagement in the field of art as artistic practice itself. So, with this initiative, I would like to make the shift from the concept of "art as cultural practice", which has become quite popular in recent decades, toward the concept of "cultural practice as art", which I consider more problematic and problematizing for the art institution as it is generated from outside (public sphere) and brings really "unwanted" issues into the field of art.

All participating artists, curators, exhibition staff and audience members are invited to propose film/s for the programme of the Istanbul edition of illegal_cinema."

TO BE CONTINUED... (PARIS)*

* The Paris edition of *illegal_cinema* started in May 2010 as part of the *HOW TO DO THINGS BY THEORY* project by

the TkH collective from Belgrade realized over the next three years as a program of Les Laboratoires d'Aubervilliers.

L'histoire d'illegal_cinema

par Marta Popivoda

BELGRADE

illegal_cinema est conçu comme un projet public d'(auto)-enseignement par l'échange et la contextualisation de films d'auteur, documentaires, politiques, militants, queer, anarchistes, censurés et autrement marginalisés et, dans ce contexte précis, difficilement accessibles. Le projet est ouvert à quiconque souhaite proposer des films, avec obligation de les commenter, d'ouvrir une discussion et d'accueillir des invités - avec lesquels nous essayons d'effacer les frontières entre le programmeur (le commissaire) et le public et d'accomplir un processus à long terme d'auto-enseignement (collectif). Pendant sa réalisation, le projet se développe sans cesse et débord de son cadre premier, génère différentes lignes programmatiques et tente d'explorer de nouveaux modes d'utilisation de l'art et la culture comme espaces de production de différents savoirs.

illegal_cinema Belgrade a démarré en 2007 au centre culturel dédié à la scène indépendante « Magacin u Kraljevića Marka », lorsque TkH - Walking Theory a eu la possibilité de travailler dans ce lieu. Dès l'origine, illegal_cinema était voulu comme un projet sans budget qui pourrait se concrétiser à condition de trouver un « foyer » et une communauté active.

L'idée de base consistait à ouvrir des modalités de partage et de discussion sur des films et passer de l'espace privé (entre amis, entre collègues) à l'espace public, et initier la production d'un discours de non-spécialistes sur des films que l'on n'aurait jamais eu l'occasion de visionner au cinéma en Serbie.

La situation actuelle en Serbie concernant la distribution des films est désastreuse. Cela a commencé dans les années 1990 en conséquence de l'embargo que la communauté internationale a exercé sur la Serbie, en raison de la politique de Milošević et de l'engagement du pays dans les guerres civiles de l'ex-Yougoslavie. Après ça, dans les années 2000, la Serbie est entrée dans un processus de transition économique vers le capitalisme qui a fait souffrir la production culturelle comme de nombreux autres secteurs de la société. Pour parler clairement, dans les années 1990, nous avions beaucoup de salles de projection mais pas de films, et maintenant, à la fin des années 2000, nous n'avons plus de cinémas, ils ont été vendus ou transformés en commerces plus lucratifs. Les cinémas en Serbie meurent pratiquement, et dans certaines villes il n'y en a plus du tout. Les populations qui vivent dans un tel environnement voient dans illegal_cinema une solution locale de développement.

Comparé à des projets similaires en Europe, tels que Pirate Cinemas à Berlin ou Copenhague, principalement centrés sur le débat grandissant des droits d'auteur, illegal_cinema Belgrade travaille pour le contexte culturel local. Aussi, dans l'édition mise en place à Belgrade, « illegal » signifie produire un espace pour des contenus, des pratiques, et des modalités qui émanent de la production et distribution locales. Néanmoins, nous soutenons fortement la lutte pour le copyleft et la piraterie, car sans ces tactiques, notre savoir serait resté figé aux années 1980.

illegal_cinema à Belgrade, système libre dans le champ culturel, assumant clairement son idéologie gauchiste, a gagné rapidement un public élargi d'individus et d'organisations qui ont utilisé cet espace public pour partager des films et, par le médium du cinéma, discuter de différents sujets socioculturels non-médiatisés. Quelquefois, illegal_cinema a été important pour les cinéphiles et encore plus pour les groupes marginalisés de Belgrade, comme les LGBT, les victimes de violence, les anarchistes, etc., qui ont pu utiliser la visibilité de ce cadre et son public diversifié pour ouvrir publiquement le débat autour de ces sujets sociaux minorés par le pouvoir.

Paradoxalement, la sphère publique locale, c'est-à-dire la télévision, les journaux, et même les institutions publiques, ont très bien accueilli le projet, ne posant jamais de problèmes avec les droits d'auteur, et formulant des critiques positives et élaborées. Mais dans la « société réelle », ça a été assez différent. Le programme et le public ont été menacés de multiples fois. Le projet et le

collectif TkH ont été visés en tant que cellule d'anarchistes et de gauchistes par de nombreux groupes de la droite nationaliste. Ils ont menacé la sécurité du public, par exemple dans le cas de projections de certains films anarchistes ou lorsqu'une personne militante LGBT présentait un film. Aussi, nous avons été contraints d'appeler la police à notre secours à maintes reprises.

ZAGREB/ISTAMBOUL

Comme illegal_cinema est, dans un certain sens, dédié à la scène culturelle indépendante de Belgrade et spécialement à Other Scene (www.drugascena.org) réunissant des artistes, des militants et des théoriciens et dans lequel TkH s'est fortement investi, de jeunes curateurs appartenant à cette même scène ont commencé à m'inviter pour des interventions dans le contexte officiel de l'art, en proposant illegal_cinema comme programme parallèle aux expositions. Il s'agit là d'un virage intéressant, car je n'ai pas accepté de présenter le projet en annexe aux expositions, ce qui aurait été une suite logique, mais ai décidé d'explorer comment les pratiques d'illegal_cinema pouvaient prendre place en tant que travail artistique, collectif et contextuel.

Jusqu'à présent, deux équipes curatoriales ont accepté cette proposition, et illegal_cinema en tant qu'œuvre artistique a été montrée dans les expositions « Salon of the Revolution », 29ème Salon de la Jeunesse de Zagreb, dont les commissaires étaient Antonija Majača et Ivana Bago (Zagreb) en 2008, et « No More Reality : Crowd and Performance » dont les commissaires étaient Jelena Vesic (Belgrade) et Claire Staebler (Paris) en 2009 à Istanbul.

Voici une citation issue de la note d'intention de l'exposition de Zagreb (<http://www.salonrevolucije.org/#/en/concept/>) que je considère essentielle pour la compréhension du contexte de l'exposition et des questions que nous avons tenté de poser :

« Est-ce temps pour un salon ou une révolution ?

Ou est-ce qu'une simple pointe d'aspiration pour la révolution doit nécessairement être « salonisée », devenant alors un ingrédient de cette mixture molle et globalisée entre marché et spectacle ? (...) Le titre de cette exposition pour le 29ème Salon de la Jeunesse de Zagreb affiche délibérément un paradoxe afin de créer un espace d'incertitude à l'égard de ses raisons d'être et se présenter essentiellement par le questionnement sur les possibilités, les responsabilités et les situations que l'art contemporain peut activer et créer aujourd'hui.

Le titre évoque également les deux approches contrastées de l'art contemporain formulées tout au long du XXème siècle : le dogme moderniste de l'art comme activité autonome, indépendant de toute chose à part le domaine des lois visuelles et l'inspiration de l'artiste, et à l'opposé, l'idée d'un art qui, non seulement reflète, mais, de plus, participe activement à la transformation de la vie quotidienne et de la réalité sociopolitique. »

Et voilà une courte articulation du concept d'illegal_cinema dans le cadre de l'exposition d'Istanbul :

« En collaboration avec « No More Reality : Crowd and Performance », illegal_cinema apparaît comme une nouvelle édition de cinéma thématique qui rassemble un certain nombre de films liés aux sujets de la représentation de la foule, de la manifestation, des micro et des macro révolutions. L'idée de base pour la présence d'illegal_cinema dans le contexte de l'exposition est d'offrir une plateforme pour des discussions approfondies et le traitement de ces sujets, et de donner la possibilité aux artistes invités ou à d'autres personnes engagées dans la production de l'exposition, de penser le médium du film et partager des références. Aussi, l'un des objectifs visés par l'intégration de ce genre d'œuvres collectives dans le contexte institutionnel de l'art est d'opérer un changement et de donner une légitimité à l'engagement socioculturel dans l'art en tant que pratique artistique à part entière. Donc, avec cette initiative, j'aimerais passer du concept de « l'art comme pratique culturelle » assez répandu au cours des dernières décennies, à celui de « la pratique culturelle comme œuvre d'art » qui me semble plus problématique en soi et posant problème à l'institution dans la mesure où il ramène dans le champ de l'art des sujets qu'il rejette car générés par l'extérieur (la sphère publique) (...) »

À SUIVRE... (PARIS)*

Traduction : Alice Vergara-Bastiani

* L'édition parisienne d'illegal_cinema a débuté en mai 2010 dans le cadre d'HOW TO DO THINGS BY THEORY, projet

du collectif TkH, accueilli en résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers jusqu'à fin 2012.

MA PREMIÈRE FOIS AVEC UN DRAMATURGE

Jennifer Lacey
Février 2010 –
Décembre 2010

Ma première fois avec un dramaturge #7

Vendredi 17 décembre, 19h30

Dramaturgie : Lamarche & Ovize

Ma première fois avec un dramaturge #6

Vendredi 8 octobre, 19h30

Dramaturgie : Laurent Golon

Ma première fois avec un dramaturge #5

Vendredi 18 juin, 19h30

Dramaturgie : Bruno Bonhoure

Ma première fois avec un dramaturge #4

Vendredi 30 avril, 19h30

Dramaturgie : Déborah Braun

Ma première fois avec un dramaturge #3

Lundi 22 mars, 19h30

Dramaturgie : Philippe Zourgane

Ma première fois avec un dramaturge #2

Lundi 1er mars, 19h30

Dramaturgie : Cédric Schönwald

Ma première fois avec un dramaturge #1

Vendredi 12 février, 19h30

Dramaturgie : Alain Kleiman

Conception, chorégraphie et interprétation :
Jennifer Lacey

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



Ma première fois avec un dramaturge #4. Jennifer Lacey et Déborah Braun. Photo: Virginie Bobin

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

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

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

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

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

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

Confronter les contemporanéités correctes

Entretien avec Jennifer Lacey, par Virginie Bobin

Virginie Bobin : Dans la présentation du projet *Ma première fois avec un dramaturge*, tu parles de construire « une liberté personnelle à travers un processus, et une liberté sociale à travers la forme ». Peux-tu en dire davantage ?

Jennifer Lacey : La liberté personnelle est une chose assez difficile à définir. Lorsqu'on peut tout avoir et tout faire, on perd le goût d'avoir ou de faire quoi que ce soit. Donc pour moi les contraintes, les structures, les bords sont importants pour pouvoir sentir ce que je nomme la liberté personnelle de prendre ou de ne pas prendre. Mais c'est aussi décider et profiter de la façon dont on va passer son temps en général. Je trouve que dans les situations contrôlées – comme les processus que l'on met en place pour faire un spectacle, une formule que je connais assez bien – on peut vraiment profiter, en marquant bien nos marges, du temps passé : un temps qui sort de la logique de la révolution industrielle, où toute l'énergie est dirigée vers le produit. Dans le processus il y a un produit qui est autre que l'objet spectaculaire. C'est ce que j'essaie de faire tout le temps, avec plus ou moins de succès, et c'est de cela que parle le projet. Avec les dramaturges, j'essaie toujours de proposer une attitude de permission – sans pour autant tout accepter ou valider bien sûr. C'est un point de départ à partir duquel je fais des modifications, mais j'essaie de proposer un espace où la personne puisse se situer avec ses confusions et ses idées sans que cela ne pose de problème.

L'autre question est beaucoup plus théorique : peut-on proposer des modèles publics qui peuvent être d'autres manières de penser, à travers des formes, dans les spectacles vivants ? Il ne s'agit pas de mettre les gens en position d'échec parce qu'ils ne pensent pas déjà de cette super manière super moderne et super libérée, mais juste de proposer des formes avec suffisamment d'espace pour qu'ils puissent commencer à nommer la sensation de l'engagement. J'imagine et j'espère que cette récurrence puisse permettre l'apparition de propositions sur « comment être ensemble » dans un sens plus large du terme.

V.B. : Les fonctions de chorégraphe et de dramaturge sont donc des prétextes, dans ce projet ?

J.L. : Absolument. Et bien qu'on espère que les objets performatifs ou les spectacles soient réusis, ou pas trop emmerdants, ils ne sont eux-mêmes que des excuses pour le processus. Donc l'objet, ou la forme de ce projet, c'est vraiment le projet lui-même, pas les objets produits. Cette question des formes qu'il peut solliciter est peut-être présente, mais le but n'est pas de mettre la pression sur les objets de cette manière-là. C'est plutôt une invitation. De plus en plus de gens me demandent comment je choisis les dramaturges et ils sont super étonnés quand je réponds qu'ils se présentent d'eux-mêmes et qu'ils ne doivent pas avoir une grande expérience de la danse. Moi je trouve ça tout à fait normal, je ne suis pas étonnée de cette décision que j'ai prise.

Trois dramaturges

1) Cédric Schönwald

VB. : Quelle définition du dramaturge auriez-vous pu proposer avant votre participation au projet de Jennifer ? Et aujourd'hui ?

C.S. : Aucune définition statutaire, juste une vague idée aiguillonnée par le souvenir durable de la collaboration entre Frans Poelstra et Robert Steijn dans Frans Poelstra, son dramaturge et Bach. Au-delà du statut de dramaturge qui ne correspond pas à grand-chose, c'est la fonction dramaturgique qui me semble opérante. Et je trouve intéressant que celle-ci se cherche dans un processus de collaboration. En termes fonctionnels, si la dramaturgie touche à l'organisation d'une performance (au sens large de Performing Art) dans le temps et dans l'espace, n'importe quelle collaboration pourra être effective du point de vue dramaturgique. Tout participant au projet, quelle que soit sa pratique et son rôle (artistique ou non), pourra interférer sur le déroulement de l'action. Le projet de Jennifer vient vérifier cela et le désigner de façon presque didactique en dépersonnalisant la fonction dramaturgique, malgré un titre (Ma première fois avec un dramaturge) que je prends pour ce qu'il me paraît être : ironique et réversible. L'ironie provient comme il se doit d'un double rabaissement : de la chose désignée (ici, l'hypothétique existence d'un être incarnant la fonction dramaturgique) et de soi-même. La réversibilité, au sens où les « premières fois » sont aussi censément celles des « dramaturges dilettantes » et Jennifer est autant (ou aussi peu) dramaturge que les participants invités au projet.

VB. : Comment cette « première fois » a-t-elle modifié votre point de vue sur l'esthétique et les modes de conception de la danse contemporaine ? Et sur vos propres activités et pratiques ?

C.S. : Après cette expérience, je ne sors que conforté dans mon intérêt pour tout ce qui tend à dénaturiser les fonctions. Si, dans la production d'une action performée, tout le monde ne peut pas tout faire, rien n'empêche néanmoins – sans que cela soit pour autant un but en soi – que tout le monde puisse participer à la production d'une action performée. L'un des enjeux est alors d'éviter toute forme de démagogie. Cette expérience n'était donc pour moi qu'un cas de plus de participation à un projet dans lequel je n'étais pas là pour faire ce que je suis censé savoir faire. Là encore, on touche cependant à une fausse distinction, puisque la stratification continue

de nos expériences de tous types nous confère d'une certaine manière un savoir-faire (que l'on pourrait tout aussi bien appeler une incapacité) universel et permanent. Tous les parcours et toutes les stratifications ne se valent pas, au sens où, pour commencer, tout un chacun n'a pas forcément conscience de cette sorte d'omniscience latente intrinsèque à sa personne. Pour autant, il me semble que dans la plupart des domaines, les processus décisionnels d'experts ou de « gens de l'art » pourraient s'adjoindre avec grand profit le « savoir-faire » (au sens précédemment évoqué) de tout un chacun.

V.B. : Dans sa note d'intention du projet, Jennifer Lacey parle de construire « une liberté personnelle à travers un processus et une liberté sociale à travers la forme », en dépassant les contraintes de l'autorité et de la place de l'auteur. Qu'en pensez-vous, a posteriori ?

C.S. : J'ai du mal à dissocier ces deux types de libertés de même que j'ai du mal à dissocier la forme du processus. Pour le dire autrement, la liberté personnelle ne me paraît effective que lorsqu'elle peut se réaliser dans la sphère sociale, soit dans la relation avec (avec d'autres « libertés personnelles »). Non seulement la forme transpire toujours son propre processus d'apparition, mais les formes qui m'intéressent le plus sont celles qui tiennent dans le processus même. Dès lors que l'on envisage le processus comme forme, la distinction forme/processus n'a plus lieu d'être. Le projet engagé par Jennifer Lacey au travers des différents opus de Ma première fois avec un dramaturge est emblématique d'une œuvre dont la forme tient dans son propre processus de transformation ou, plus précisément, dans ses successives actualisations. Les différentes étapes du projet ne mènent pas à une production finale, ni à une totalité. En fin de parcours (fin de la résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers qui ne sera sans doute pas la fin du processus engagé par ce projet), personne ne pourra cerner cette œuvre dans sa totalité. Personne, sauf l'auteur Lacey, si tant est que l'on puisse cerner un projet dans lequel on est tellement impliqué. Par conséquent, si, dans ce projet, Jennifer met continuellement en partage son autorité d'auteur en concédant à des inconnus qu'elle n'a pas invité elle-même une large part décisionnelle, il n'en demeure pas moins que sa qualité d'auteur transcende l'ensemble du projet. Son autorité d'auteur ne disparaît pas, car l'œuvre monumentale ainsi conçue renvoie à tout instant à ce qui fait la spécificité artistique du

V.B. : Avant de poursuivre l'entretien, je voudrais revenir sur les questions que nous aimerions poser aux dramaturges avec qui tu as travaillé. La dernière question porte sur les contraintes et les libertés qu'ils ont trouvées dans le projet.

J.L. : Des contraintes et des libertés... J'aimerais que ça ne s'arrête pas trop sur des enjeux de pouvoir. Mettre de côté toute question d'autorité à ce sujet. C'est peut-être intéressant mais en fait mes intérêts ne sont absolument pas là. Bien sûr il y a des questions de pouvoir, ou plutôt de place – le pouvoir de prendre une place, de céder une place – mais pas de contrôle. Les discussions avec le public, notamment, se concentrent beaucoup trop sur ces enjeux-là, alors que ce projet déplace totalement les questions de « qui est le maître » hors champ. Ce genre de discussion ne me semble pas pertinent car il se réfère à une conception de l'artiste dont j'aimerais qu'on fasse semblant de croire qu'elle est obsolète. C'est un peu la règle du jeu, d'ailleurs : évoluer en faisant semblant.

Alice Chauchat : Il me semble que ton travail déplace souvent la fonction du spectacle, qui est l'occasion d'une situation et d'une expérience plutôt qu'un objet à observer. C'est-à-dire que la structure et les éléments de danse, musique, parole, etc., qui peuvent le constituer ne sont pas tant présentés pour leurs qualités propres que pour l'espace qu'ils peuvent produire. Ce phénomène est très présent dans les présentations de vos rencontres et s'offre comme une base pour la discussion. En même temps, la rencontre d'une semaine ne peut en aucun cas se partager avec les spectateurs venus pour la présentation et le projet, tel qu'il est discuté, reste dans l'interstice entre le travail partagé entre deux personnes et l'objet présenté, puisque l'un comme l'autre



Ma première fois avec un dramaturge #2. Jennifer Lacey et Cédric Schönwald. Photo : Virginie Bobin

échappent à une analyse directe par les spectateurs. Qu'en penses-tu ?

J.L. : Ce sont exactement les questions que j'ai envie d'aborder par écrit depuis le début, mais je vais essayer d'y répondre maintenant. J'aime bien ce terme de « symptôme », c'est à la fois joli et tout à fait apte à la situation. C'est une lecture très juste de mon travail, où l'esthétique est toujours très présente, mais pas convaincue de sa propre valeur. Elle est là pour solliciter une ambiance – je travaille beaucoup sur ça avec Nadia Lauro notamment – bien que ça n'ait rien à voir avec une esthétique « d'ambiance » bien sûr !

Ce dont j'aimerais parler, c'est de la façon dont ce projet me confronte à la contemporanéité des autres. Presque tous mes dramaturges dans ce projet travaillent dans le domaine de la culture, dans une culture contemporaine. Même Bruno qui est dans la musique baroque a sa propre esthétique contemporaine. Mais ce n'est pas ma contemporanéité. Il y a vraiment un ghetto autour de la « contemporanéité correcte » – que chacun juge bien sûr être la sienne. Je viens d'un domaine de la danse où chaque année une nouvelle contemporanéité correcte devient la grille avec laquelle tout regarder. Or il est très délicat d'aborder la contemporanéité des autres avec respect. Je le fais, mais ce n'est pas évident. J'ai toujours une espèce de rejet de certains trucs esthétiques. Parfois je finis par les rejeter mais pas tous, et j'espère que je ne rejette pas ces endroits parce qu'ils ne rentrent pas dans ma contemporanéité, mais parce qu'on fait un objet ensemble et qu'on

doit faire évoluer nos esthétiques.

Pour moi, la question principale que doit soulever le projet c'est : comment vivre la contemporanéité de l'autre. Il ne s'agit pas de la tolérer, mais de faire quelque chose ensemble. C'est vrai que cela n'est pas partageable avec les spectateurs, mais seulement entre nous. C'est assez romantique mais je pense que l'expérience a une influence sur nos projets respectifs. Les « dramaturges » me disent que l'expérience crée un espace de permission qui leur est étranger et auquel ils prennent goût. Et dès lors qu'on y prend goût on peut essayer de construire ça pour les autres à son tour, ou de le demander, de l'exiger.

Pour les spectateurs, je crois que ça fonctionne mieux si l'on en voit au moins deux, pour que la conversation puisse passer par l'expérience d'œuvres différentes. En fait l'œuvre pour moi, c'est le projet, pas les « spectacles ». Un de mes points potentiellement forts dans ce projet, c'est que je prend très au sérieux la validité de ces objets et en même temps je m'engage dans des trucs que j'aurais parfois du mal à défendre dans un autre domaine. C'est difficile à dire... Je crois que ce problème de l'interstice est en échec jusqu'à présent. Mais c'est exactement ce qu'Alice décrit : tous les projets construisent un espace pour produire quelque chose, que je serais incapable de nommer pour l'instant.

V.B. : Tu as employé le mot « œuvre »... Où te situes-tu sur un plan qui va de « recherche » à « œuvre », en considérant le projet de manière globale ?

J.L. : C'est une œuvre, pas une recherche (rires) ! C'est très important de ne pas nommer ça comme ça, parce que tout ce blabla à propos du processus, de la recherche, c'est très sympathique mais ça affaiblit le geste. Pourquoi est-ce que ce serait de la recherche ? Je ne vais pas faire un grand solo basé sur ce que j'apprends ici, et d'ailleurs qu'est-ce que je vais apprendre ? Des choses, sûrement, les dramaturges aussi et les Laboratoires aussi, mais je crois que c'est très difficile de quantifier ça. Et la recherche rentre parfois dans ce langage académique où on fait un postulat, puis une recherche et puis voilà c'est fini, on est plus loin dans nos connaissances, quoi. Je ne sais pas si je serais capable de nommer ça maintenant.

V.B. : Pour moi cela rejoint aussi les questions de publication – au sens large – du projet : à la fois les ouvertures publiques mais aussi la façon dont le projet est documenté, transmis, publié.

J.L. : Oui, ça peut être intéressant, mais en même temps je suis très à l'aise avec le fait qu'avoir fait, c'est une œuvre. Ce n'est pas dans la documentation que ça va se valider. Je crois que la documentation est un produit tertiaire ou un accompagnement ou un élément, qui va peut-être produire un bel objet et avoir de l'importance, mais ce n'est pas l'œuvre ni la validation de l'œuvre. J'ai des doutes sur ce vieux trope de l'art conceptuel : documentation = œuvre. Pour moi le fait de faire est important, les rumeurs du projet aussi... Je prépare un autre projet aux Etats-Unis qui se nourrit de celui-ci : vivre cette expérience de se retrouver ensemble là où l'on n'est pas. Je peux nommer dans chaque projet avec les « dramaturges » l'endroit où je n'étais pas, où je me suis retrouvée à cause de cette personne. Ce n'est pas de la matière mais vraiment un endroit de pensée ou des moyens qui m'étaient étrangers avant cette rencontre.

V.B. : Lors des séances de travail, tu abduques en partie ton « autorité » au risque de la confusion des rôles au moment des présentations publiques (les parties émergées de l'iceberg projet-recherche) – tu abduques la danse au profit d'une réflexion risquée (dans sa forme) sur la dramaturgie.

J.L. : C'est vrai, cette question de l'auteur, mais j'abdique ça automatiquement dans tout ce que je fais... En même temps je réalise que plus j'abdique – avec un bon casting bien sûr – plus cette autorité ou cette place de l'auteur m'est redonnée. En fait ça marche très bien (rires) ! Mon contrôle sur l'œuvre relève plutôt d'une espèce de magnétisme que de gestualité, ça me plaît. Mon imaginaire de la dramaturgie au début était vraiment celui d'une « contextualisation correcte » : une personne arrive et vient contextualiser ton œuvre d'une manière correcte dans la contemporanéité, anciennement dans son propre sens et aujourd'hui dans son sens d'objet contemporain, pensé comme contemporain. Ça m'énervait, alors j'ai cherché à remettre en question cette autorité de la contemporanéité en invitant des dramaturges avec une contemporanéité différente exprès. Pour ne pas faire de mon esthétique – même si elle m'est importante – une religion ! Avec ces dramaturges, je ne suis pas retranchée dans ma place d'auteur, et je réalise de plus en plus que c'est ça, mon esthétique.

V.B. : Après la première présentation du projet, beaucoup de gens ont été très surpris de ce qui se dégageait de cette toute petite partie à laquelle ils avaient accès, peut-être parce que ça allait à l'encontre de leur attente d'un projet de Jennifer Lacey. Parce que le contexte du projet n'était pas forcément évident.

J.L. : (Rires) ah oui, ils se sont demandé ce que c'était que cette œuvre ? En même temps, j'assume complètement ce truc, ça ne me pose aucun problème d'en être l'auteur. C'était plus difficile avec Déborah. J'ai beaucoup apprécié travailler avec elle, c'est la seule qui a travaillé la danse et on avait un super dialogue, mais ça touchait un endroit de l'esthétique que j'aurais pu nommer mien il y a quelques années : un attachement à la place de la danse dans un certain espace du théâtre par lequel je suis passée, avant d'aller ailleurs. J'y suis revenue avec Déborah et ça m'a posé plus de pro-

jet (et notamment le lâcher prise contrôlé qui lui est consubstantiel), mais aussi à la personne qui le conduit de bout en bout (tous les choix sont pris, pour ne pas dire négociés, en bonne intelligence avec elle) et autour de laquelle tout tourne. En effet, du fait même de sa forte dimension processuelle, ce projet fait du partage ponctuel de l'authorship la marque d'une œuvre aussi très centrée sur sa signataire principale, Jennifer Lacey. C'est là tout à la fois le paradoxe, la qualité et l'écueil de Ma première fois avec un dramaturge.

2) Alain Kleiman

– Virginia (toujours aussi radieuse) : Quelle définition du dramaturge auriez-vous pu proposer avant votre participation au projet de Jennifer ?
 – Alain (pause, se demandant s'il est à sa place, respiration, se replaçant sur la chaise) : C'est à moi de répondre ?
 – Jennifer (avec aplomb, avec accent new-yorkais ou texan) : Oui, oui, Alain...
 – Alain (se grattant la tête, cherchant sur le cuir chevelu une idée qui aurait germé) : La question du dramaturge...
 – Virginia : Et aujourd'hui ?
 – Alain (respiration, on notera un silence) : ... (tentative de réponse)
 – Jennifer (radieuse, tout en espièglerie) : Oui, oui, Alain...
 – Alain (un peu énervé, un élément de réponse avait émergé) : C'est une mise en art, c'est aussi l'alibi du projet, c'est une réponse à qui aurait la question. C'est un peu alambiqué, le projet, sa forme, formulent une alchimie étrange barbare en réaction à la mise en question du dramaturge, enfin je n'ai pas de certitudes...
 – Jennifer (Some alien in France...) : Exactly !
 – Virginia (toujours aussi radieuse) : Et aujourd'hui ?
 – Alain (plus rapidement, plus cadencé) : Langue, ma langue, que dansent les mots, c'est ce que je suis, c'est évidemment ma proposition immédiate de dramaturge d'une journée, d'une semaine...
 – Virginia (souriante) : Comment cette « première fois » a-t-elle modifié votre point de vue sur l'esthétique et les modes de conception de la danse contemporaine ?
 – Alain (très sérieusement) : Je me suis enfin décidé à aller voir de la danse... Mais je voudrais revenir à la question du dramaturge...
 – Jennifer (en français s'il te plaît) : C'était ma question...
 – Alain (désignant Jennifer) : Dans le temps du projet, Jennifer tu sais, tu m'as posé un paquet de questionnement...
 – Jennifer : Yes it is totally true !
 – Alain (un peu professoral) : Et je

donne des réponses que je ne connais pas. C'est une question de langue. L'objet de cette danse, ne sachant pas, nous avons décidé que la chaise soit l'objet, je crois, où est assis le dramaturge...

- Jennifer (ses yeux brillent, un sursaut d'étonnement): Tu réponds toujours juste...

- Virginie (toujours aussi radieuse): Et, sur vos propres activités et pratiques?

- Alain (sûr et certain): Rien

- Jennifer (se dandinant): Vraiment?

- Alain (très affirmatif): Absolument, ce projet confirme que les formes naissent des formes, rapprochées, emmêlées par l'acte de se rencontrer...

- Jennifer (énigmatique): Tu pourrais nous en dire plus?

- Alain (troublé, respire et lance-toi!):

Jennifer c'est la danse des questions! Sa rencontre, sa séduction, c'est le maillage du questionnement autour de ce qui est l'autre...

- Jennifer (rieuse): Dont le dramaturge!

- Alain (sur sa lancée): Je suis toujours hors-sujet, j'écris caméléon, tu danses caméléon Jennifer, les formes se déforment, s'ajoutent et se compliquent dans une dynamique imprévue, poétique...

- Jennifer (étonnée, esquisse d'un mouvement dansé): Yep!

- Alain (poétique): Notre rencontre unique, alibi dramaturgique... Ça bricole des objets: la chaise où est assis le dramaturge, la chaise, danseuse, le tapis, ils nous conteront un récit...

- Jennifer (en pleine réflexion): Je n'avais pas d'intention, que celle du projet...

- Virginie (toujours aussi radieuse): Dans sa note d'intention du projet, Jennifer parle de construire « une liberté personnelle à travers un processus et une liberté sociale à travers la forme »

- Alain (échappé du fil logique): La rencontre produit...

- Virginie (toujours...): En dépassant les contraintes de l'autorité et de la place de l'auteur...

- Jennifer (toujours aussi radieuse): Génial... je sais faire ça!

3) Philippe Zourgane

Dans cette rencontre avec Jennifer, elle voulait m'écouter, me faire parler.

Et moi, j'aime écouter les personnes que je rencontre et voir leur corps évoluer dans l'espace. Le dit des mots et des gestes en même temps, ils se complètent l'un l'autre.

Si la danse nous parle, peut-elle nous parler sans texte, sans dramaturge ou, dit autrement, est-ce que le dramaturge peut servir à autre chose qu'à produire ou reproduire du texte.

Ce que je trouve fascinant dans la

blèmes d'amour-propre. On en a discuté car je ne voulais pas vivre ça toute seule, ni qu'elle prenne ça comme un jugement sur son travail. C'est juste un parcours au niveau des tropes théâtraux et c'était difficile pour moi, même dans le cadre de ce spectacle.

V.B.: Je trouve ça très courageux de ta part de mettre en danger ton aura (ta réputation?) de chorégraphe en te frottant aux fantasmes des dramaturges dilettantes sur la danse. Peux-tu en dire plus sur le potentiel critique de ce dispositif? Et sur les fantasmes?

J.L.: Je trouve ça sympathique d'entendre quelqu'un le dire à haute voix, parce que c'est quand même courageux de se déconnecter de son univers soigneusement préparé pendant des années avec ce projet.

La vraie critique positive, c'est que je peux me confronter à mon raisonnement sur ma propre esthétique et mes propres pensées critiques sur l'art. Si je suis confrontée à un dramaturge qui veut par exemple que je fasse une danse avec une chaise, je dois et veux être capable de nommer pourquoi je ne veux pas aller là-bas, vers cette proposition, et de questionner mes raisons. Est-ce que c'est juste un tic ou un empêchement mis en place par ma contemporanéité correcte? A quel point est-ce un vrai choix artistique? La plupart du temps je modifie légèrement la proposition: ces petits ajustements doivent me faire préciser les endroits aveugles de ma propre pensée. C'est ça la pensée critique pour moi: toujours révéler les endroits aveugles ou sourds de son propre point de vue ou de ses propres moyens.

Quant aux fantasmes, je les trouve souvent inintéressants. Je dois juste respecter ça comme un endroit de la personne qui ne m'intéresse pas. Mes fantasmes à moi tournaient sûrement autour de dramaturges moins expérimentés. Je crois que je me suis imaginée avec le boulanger, le prof de gym... Un fantasme de prolétariat assez odieux qu'on n'a pas réalisé (rires)! L'invitation n'a pas été prise, ce n'est pas grave, on a reçu d'autres types de réponse. Sauf Alain, qui a une pratique artistique très développée, qui est totalement hors du champs de l'art validé par l'institution, qui fait énormément en amateur, qui est une personne hyper perspicace, spéciale, riche, mais pas du tout cadrée dans le même cadre que moi. En quelque sorte Alain a répondu à mon fantasme de dramaturge.

Les autres sont un peu plus pros que ce que j'avais imaginé mais ça va. Je me trouve dans ces endroits, comme avec Déborah, où il y a énormément d'affinités et en même temps il y a ces endroits dangereux pour moi comme pour elle. C'est là que c'est très intéressant, de pouvoir s'épauler dans ces endroits dangereux - bien que les risques ne soient pas énormes! On peut aborder ces difficultés, les travailler et les affronter, sans pour autant les fétichiser.

V.B.: Dans le texte de présentation, tu affirmes ne pas fétichiser la notion d'amateur...

J.L.: C'est un mensonge total, il faut l'admettre. Mais c'est vrai que je ne fantasmais pas sur la plus-value de ces gens. Alors je peux continuer à me respecter car je ne suis pas du tout troublée que les dramaturges avec qui j'ai travaillé ne soient pas des amateurs mais un autre genre de professionnels.

Grégory Castéra: Tu écris que l'une des motivations pour ce projet était un rejet du dramaturge lors de sa venue dans le champ de la danse dans les années 90. Ce rejet était lié à une vision autoritaire du dramaturge qui connaîtrait le travail du danseur et lui dirait quoi faire sur le plateau. Nous en sommes à quatre rencontres avec des dramaturges aux profils très différents. As-tu pu distinguer d'autres manières de prendre ce rôle? Qu'est-ce que serait pour toi un bon dramaturge?

J.L.: Oh-là! Moi je suis une bonne dramaturge! Ce n'est pas forcément intéressant, mais ma réaction aux dramaturges relève toujours d'une vision d'autorité, liée à leur apparition dans les années 90. Je parle de mon fantasme sur ce double rôle des dramaturges dans un entretien avec Silke Bake: valider la contemporanéité d'une œuvre pour qu'elle puisse avoir une valeur dans le réseau des contemporains et, plus néfaste encore, expliquer les obscures pensées de la danse... Comme si la danse n'était pas vraiment une pensée et qu'il faille donc en passer par une pensée pour qu'elle soit audible, réceptible par un public pensant. Je trouve très sinistres ces fantasmes sur la danse, notamment parce qu'ils ont pu empêcher que des propositions de danse se résolvent par l'œuvre, au lieu de les réguler avec des codes académiques ou théâtraux. C'est un gros problème pour moi, ce truc d'avoir quelqu'un qui est là en train de résoudre. Les œuvres résolues ne m'intéressent pas.

Malgré tout, j'ai toujours travaillé avec quelqu'un qui fonctionnait comme un dramaturge, même si on ne le nommait pas comme ça. Chacun son processus. Je ne suis plus une jeune artiste donc je suis beaucoup moins sensible à la nécessité de me valider de cette manière. C'est trop tard...

« Distinguer d'autres manières de prendre ce rôle »... J'aurais du mal à préciser, il faudrait que je prenne le temps d'écrire. Ce rôle arrive de manière très fine. J'en parle dans mon interview avec Silke: le dramaturge, c'est potentiellement le premier public, la première personne qui reçoit et qui redonne. Les gens qui arrivent n'ont pas une conception de ce qu'est un dramaturge, moi non plus. De cette manière-là, il s'agit vraiment d'une collaboration. On co-crée ce truc, mais j'essaye de toujours ramener ma voix de chorégraphe à un moment donné parce que si je ne le fais pas le projet perd un peu de sens pour moi. Chorégraphe aussi, c'est un rôle absurde! Je joue aussi ce rôle à un moment donné. Le processus de création, le temps de préparation est pour moi l'acte le

plus important de l'œuvre. Donc avec chaque personne, c'est une proposition de pensée critique. En cinq jours de création, un langage critique se forme.

Par exemple, là, avec Bruno, on joue au badminton, on chante... Il connaît très bien la matière parce qu'il a vu deux spectacles de dramaturges, donc il peut faire référence à telle ou telle matière et en discuter avec moi dans ce contexte qu'on est en train de créer. Lui il arrive avec une œuvre, sans intention de propager son œuvre sur moi mais pour s'en servir comme point de discussion et comme base critique. Cette personne produit une plateforme réduite et claire pour l'interaction. C'est une idée assez intéressante : ce sont à la fois l'œuvre proposée par la personne et la personne qui font le point de vue critique, qui contextualisent...

V.B. : Pour ce projet, tu deviens surface de projection, est-ce douloureux ? Tu mènes en parallèle une autre recherche sur la question des « soins esthétiques » (*I Heart Lygia Clark*) : de devenir si malléable ici, te sens-tu plutôt massée ou dans le corps d'un punching-ball ? Est-ce que ça laisse des traces ?



Ma première fois avec un dramaturge #4. Jennifer Lacey et Deborah Braun. Photo : Virginie Bobin

J.L. : J'ai vraiment vécu l'effort que me demande ce projet. Je ne veux pas me plaindre mais ça prend beaucoup d'énergie, à la fois de le faire et de monter entièrement un nouveau spectacle en une semaine. Mais ça c'est une question pratique et en même temps c'est assez joyeux... Ce qui est moins agréable, c'est de se défaire toujours de sa propre esthétique. J'espère que ça passe... J'ai foi en le fait que c'est passer et j'ai fait ça exprès, je crois. On ne fait pas ce geste comme ça en pensant qu'on va sortir entier - ou pas le même entier. Je crois que je défais mon identité de chorégraphe à chaque fois, même si dans un sens je m'appuie sur ça et qu'elle s'en trouve renforcée. Je joue, comme dans ces thérapies familiales allemandes où tu joues la mère de quelqu'un d'autre, c'est difficile à expliquer. Je dis que je me détache beaucoup mais je ne sais pas à quoi je suis attachée. Ça a un peu à voir avec le spectaculaire, pas dans le sens de Guy Debord mais avec une tension performative, ou plutôt une intention performative.

danse c'est la capacité qu'elle peut avoir à transcrire des fragments de culture populaire, d'une culture orale ou gestuelle qui n'est pas inscrite sur le papier.

Et là, je retrouve mon intérêt pour la modification du système de production, par porosité, par contagion.

Oui ce système de production qui doit toujours être modifié, trituré, altéré pour qu'une œuvre émerge.

Donc dans ce travail avec Jennifer Lacey, je ne souhaitais pas jouer au dramaturge en utilisant le texte. Il s'agissait pour moi de ne pas utiliser le texte.

Je souhaitais travailler sur des petites choses. Les mettre en œuvre et voir ce que cela pouvait produire sur la danse. J'aime beaucoup la danse, je voulais donc ne pas y toucher directement mais plutôt mettre en place une petite machine, un dispositif qui lui-même distorde un peu ou un peu plus la pièce dansée de Jennifer.

Le son, le rythme, l'espacement devaient être pour moi la base du travail.

Travailler sur des petites choses très précises et voir leurs interactions dans un champ plus large qu'elle même. Que pouvaient-elles induire ? Avaient-elles une capacité de modification d'une forme préalablement construite ?

Les yeux, ceux du spectateur.

Travailler sur la hauteur du regard du spectateur, voir le danseur de dessous, voir le mouvement différemment.

S'asseoir sur un tapis, s'allonger aussi, poser sa tête sur le corps d'une autre personne que l'on connaît ou moins.

Le corps, toujours du spectateur

Mettre en place la possibilité de la

déambulation, le corps du spectateur

est réactivé, il accumule ainsi des strates de mémoires diversifiées. Le corps du danseur qui, dans la diagonale de l'espace scénique, tend l'air, passe dehors, réapparaît, incite à explorer le déplacement du sien, quitte à effleurer, à toucher d'autres corps.

L'artifice de l'espace du commun.

Créer l'espace de la mise en commun, être ensemble, « une cabine d'essayage » de groupes. J'aime dans la cabine

d'essayage que l'on frôle, que l'on se

frotte au tissu, à la paroi extérieure.

On sent physiquement l'espace en en éprouvant ses limites. Et puis aussi un plafond qui couvre l'ensemble pour accentuer le fait d'être ensemble.

Le bruit, le son tous ensemble.

Le son du souffle du corps bien

sûr, mais aussi le son distordu d'un

enregistrement d'un conteur africain

de 1924, de la lampe à iode, de la scie,

de la voix et la cire gravée qui crachote

et qui revient, espacement temporel,

découpe et tranche.

An english translation of this text is available on the website www.leslaboratoires.org

RUNNING COMMENTARIES

Bojana Cvejić
Février 2010 –
Décembre 2010



Cabine des commentateurs (Laboratoires d'Aubervilliers). Photo : Virginie Bobin

Running Commentary #4 et #5

Dimanche 21 novembre, 16h et 18h

Giant City de Mette Ingvarsen.

Commentateurs : en cours.

Shichimi Togarashi de Juan Domínguez.

Commentateurs : en cours

Running Commentary #3

Jeudi 27 mai, 19h30

Pièce Sans Paroles d'Anne Juren, DD Dorvillier et Annie Dorsen, commentée par Annie Dorsen (metteuse en scène, écrivaine et dramaturge) en conversation avec Bojana Cvejić, DD Dorvillier (chorégraphe et danseuse) en conversation avec Jan Ritsema, et Nicolas Rollet (sociolinguiste)

Running Commentary #2

Dimanche 11 avril, 17h

But from me I can't escape, have patience ! de Tânia Carvalho, commentée par Bojana Bauer (chercheuse en danse et dramaturge), Yves Mettler (chercheur et artiste interventionniste) et Bojana Cvejić en conversation avec Alice Chauchat (chorégraphe et danseuse)

Running Commentary #1

Dimanche 14 février, 17h

Montage for Three et *Not About Everything* de Daniel Linehan, commentées par Elisabeth Lebovici (critique d'art), Noé Soulier (chorégraphe) et Daniel Linehan en conversation avec Bojana Cvejić

Conception :
Bojana Cvejić

« On parle des spectacles dans deux situations : lors d'une rencontre avec les artistes, et au bar. Dans les deux cas, c'est quand la représentation est terminée, et la règle tacite du théâtre est qu'on ne parle pas pendant la représentation. (...) Mais être spectateur est une activité, une activité qui implique de penser, imaginer, sentir, ressentir, se souvenir, contredire, dormir. (...) Il semble impossible d'à la fois percevoir et verbaliser le flux de nos pensées pendant que l'objet de notre attention bouge et se transforme. Mais il s'agit peut-être là encore d'un préjugé romantique à remettre en question. Pendant les *Running Commentaries* (« commentaires suivis »), le spectateur assiste à la projection d'un spectacle sur grand écran, dans le noir, comme au cinéma. Derrière le public, deux ou trois « interprètes » regardant la projection à partir de cabines individuelles (ressemblant aux cabines de traduction) commentent le spectacle en direct. Parmi les commentateurs, se trouve l'auteur et/ou l'interprète du spectacle projeté. Ces voix sont dissociées de leur corps, ce qui permet de désacraliser la position de l'auteur et de multiplier et déformer une performance à travers une série de lectures ou de fictions. Les spectateurs sont invités à naviguer entre les canaux, créant à partir de plusieurs voix leur propre voix-off. » (Bojana Cvejić)

Bojana Cvejić est musicologue, philosophe et dramaturge formée en Serbie, en Allemagne et aux États-Unis. Elle monte des performances avec Jan Ritsema et le collectif COCOs depuis 1999, met en scène des opéras, travaille comme dramaturge (avec, par exemple, Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Mette Ingvarsen, Anne Juren, Christine Gaigg), enseigne et participe à l'organisation de plateformes indépendantes mêlant

théorie et pratique. Elle a publié de nombreux essais dans des magazines sur la performance et deux livres. Bojana Cvejić écrit en ce moment sa thèse « Performance after Deleuze : creating 'performative' concepts in contemporary dance in Europe » à l'Université de Middlesex à Londres et est professeur associé en danse et théâtre contemporains à l'université d'Utrecht aux Pays-Bas ainsi qu'à l'école de danse P.A.R.T.S. à Bruxelles.

"We talk about shows in two situations: during encounters with the artists, and at the bar. Both cases happen after the representation, and a tacit rule of theater is not to speak during the representation. (...) But being a spectator is an activity, an activity that implies thinking, imagining, feeling, sensing, remembering, contradicting, sleeping. (...) It seems impossible to both perceive and verbalize the flux of our thoughts while the object of our attention moves and transforms itself. Yet this may be another romantic prejudice to be questioned. During the Running Commentaries, the spectator watches the projection of a show on a large screen, in the dark, like in a movie theater. Behind the audience, two or three "interpreters" watch the projection from individual booths (like translation ones) and comment the show "live". Among commentators is the author and/or the interpreter of the screened show. These voices are dissociated from their body, allowing to desecrate the position of the author and to multiply and distort a performance through a series of lectures or fictions. Spectators are invited to navigate between the channels, creating their own voice-over out of several voices." (Bojana Cvejić)

Bojana Cvejić is a musicologist, philosopher and dramaturge trained in Serbia, Germany and the United States. She has created performances with Jan Ritsema and the COCOs collective since 1999; she is an opera director and works as a dramaturge (with, for instance, Xavier Le Roy, Eszter Salamon, Mette Ingvarsen, Anne Juren, Christine Gaigg), teaches and is involved in the organization of independent platforms mixing theory

and practice. She published many essays about performance in magazines, as well as two books. Bojana Cvejić is currently writing her thesis "Performance after Deleuze: creating 'performative' concepts in contemporary dance in Europe" at Middlesex University in London and is an associate teacher in contemporary dance and theater at the university of Utrecht in the Netherlands and at the P.A.R.T.S. dance school in Brussels.

Entretien avec Bojana Cvejić

par Grégory Castéra

Grégory Castéra : Lors des discussions après les *Running Commentaries* (« commentaires suivis »), il a plusieurs fois été évoqué la parenté entre ce dispositif et celui du commentaire sportif. Outre le fait que la parole soit couplée à un événement, un des traits caractéristiques du commentaire sportif est la modification de la forme de la parole à l'approche d'une victoire ou d'un point marqué. C'est le cas de la montée en intensité et du changement d'intonation lorsque le « but » est crié par le commentateur de football, ou l'accélération de la cadence au fur et à mesure qu'une course de chevaux progresse. La danse ne propose pas ce type d'issue, et ces modifications du cours de la parole sont donc très peu présentes lors des *Running Commentaries*. D'autres types de commentaires en direct en sont peut-être plus proches, comme par exemple les commentaires en bonus de DVD¹, les reportages en direct, des filatures policières, etc². As-tu étudié ces dispositifs lors de la conception du projet ?

Bojana Cvejić : Durant mes premiers essais de commentaires suivis j'ai étudié deux des types de discours susmentionnés : le commentaire du réalisateur et le commentaire sportif. Lors de deux périodes d'expérimentation – avec les étudiants de mon cours théorique à P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios), à Bruxelles, et avec les participants au projet SixMonthsOne-Location au PAF (Performing Arts Forum) de St Erme – la palette des genres s'est élargie pour accueillir quatre nouvelles sortes de commentaires, ce qui nous amène au total à six différents types de discours qui sont les suivants :

1. « Le commentaire du réalisateur » : vous dévoilez les scènes l'une après l'autre tout en révélant vos intentions, réflexions et idées à chaque instant – tout particulièrement celles qui ne sont pas visibles dans le spectacle –, ainsi que les procédés et techniques utilisés. Vous essayez de faire le lien entre la façon dont vous imaginiez le spectacle et ce qu'il est une fois réalisé, le lien entre l'idée et la réalité. Vous dites également au spectateur ce que vous aimez ou non dans ce que vous voyez. Dans ce rôle, vous devez vous approprier le spectacle comme s'il était vôtre ;

2. « Le point de vue de l'artiste » : vous savez exactement comment chaque mouvement, chaque action a été créé, ce que vous avez à faire et à quel moment, comment utiliser votre corps et quelle direction suivre. Vous parlez principalement au présent, comme pour dévoiler votre état physique et mental tout en donnant la représentation. Votre état sera différent de celui du chorégraphe ou du réalisateur – il s'agit de votre état propre que vous êtes donc seul à connaître, votre but étant de donner aux spectateurs une perspective à laquelle ils n'ont jamais accès. Mais bien entendu, vous n'êtes qu'un usurpateur, vous n'avez jamais réellement joué la représentation, tout n'est qu'invention. Et, bien sûr, vous n'êtes pas obligé de respecter complètement les limites de cette représentation... ;

3. « Le conteur » : vous êtes un conteur. Vous assistez au spectacle comme si c'était la fiction suprême. Vous laissez votre imagination s'exprimer et exploser bien au-delà de la réalité du spectacle auquel vous êtes en train d'assister et pour vous, tout ce qui se passe est ou pourrait être quelque chose d'autre. Vous aurez besoin d'utiliser le langage pour créer des métaphores. Vous pouvez même imposer votre voix en remplaçant celles des acteurs ou en l'insérant dans le corps des danseurs. C'est un véritable détournement de la représentation ! Votre but étant que le spectateur en vienne à fermer les yeux et s'abandonne à votre voix ;

4. « L'interprète » : vous établissez votre propre interprétation du spectacle tout en y assistant. Pour ce faire, vous allez étaler toutes vos connaissances, vos outils, vos concepts, votre

¹ Par exemple, dans l'entretien téléphonique entre Elisabeth Lebovici et Bertrand Bonello dans le bonus du dvd du film *Cindy the Doll is Mine*, ceux-ci superposent au film un récit chronologique sur la vie de Cindy Sherman, alternant entre description de la construction du film

et illustration du propos de la critique.

² Dans l'article Indexation, l'Encyclopédie de la Parole analyse en détail le commentaire d'une course de chevaux et les effets de dramatisation liés à l'issue de la course. Dans le même article Indexation,

l'Encyclopédie de la Parole analyse une visite du Général de Gaulle au Québec en 1967, où les commentateurs multiplient les superlatifs tels que « on s'arrache les mains du Général de Gaulle ». (www.encyclopediedelaparole.org)

imagination et votre analyse. N'hésitez pas à exagérer jusqu'à en devenir ridicule ! Vous pouvez vous contredire, changer d'avis, hésiter, et même ne pas savoir quoi dire. L'essentiel est que vous soyez GRANDE GUEULE, que vous prétendiez tout savoir sur tout ; vous ne vous arrêtez jamais de parler...;

5. « Mémoire » : vous vous trouvez dans la cabine de l'interprète mais vous ne regardez pas le spectacle projeté pour le public. Vous écoutez juste le son et faites travailler votre mémoire : dans votre commentaire vous essayez de reconstruire et retrouver le spectacle auquel vous aviez précédemment assisté en direct...;

6. « Commentateur d'un événement sportif en direct » : vous regardez le spectacle comme un événement unique auquel assiste une foule anonyme de téléspectateurs. Devinez quel est le but du jeu, et suivez-en les règles. Essayez d'en anticiper tous les déplacements, tous les changements. Vous devez être passionné, parce que votre objectif est de créer l'excitation chez le spectateur afin d'augmenter l'intérêt de l'événement. Vous pouvez exagérer dans votre discours, car votre voix sera votre seul outil. Vous devez être dans le jeu mais vous ne pouvez que crier, soupirer, murmurer, siffler, etc. Tentez d'intégrer le jeu et de devenir un joueur invisible. Ce qui vous motive ici c'est l'objectif de gagner le jeu, à part que dans le spectacle il n'y a pas de manière de gagner clairement définie. Vous devez alors le commenter comme si un but quelconque allait être atteint à la fin, sans que personne ne sache lequel...

Tout en pratiquant ces différents genres, je me suis aperçue qu'ils étaient normatifs, ou tout du moins que pour qu'ils puissent amener l'interprète à se détacher de son identité pour devenir autre ils nécessiteraient de la pratique, ou d'être réalisés sur une longue durée en situation réelle avec le public – des conditions impossibles à obtenir. C'est pourquoi j'ai décidé de n'en garder que le principe de sur-identification avec l'événement qui amène souvent à une exagération passionnée, le point de vue de l'interprète changeant au cours de l'événement. La plupart des commentateurs opte pour « le commentateur du réalisateur » ou « l'interprète », ou oscille entre les deux. « Conteur » et « Mémoire » sont les deux points de vue que je voudrais plus développer, surtout parce que la création de manière narrative tout en s'éloignant de l'événement original, nécessite de la pratique, de l'imagination et de l'audace. On peut facilement échouer à capter l'attention du spectateur.

G.C. : Le dispositif du commentaire en direct couple la parole du commentateur à un événement qu'il suit. L'attention portée à certains éléments de la pièce, tout comme les possibles contextualisations, sont déterminées par l'ordre et la durée des événements. Cette contrainte temporelle pourrait rendre le dispositif des *Running Commentaries* moins souple pour le commentateur que des situations plus ordinaires où l'œuvre en vient à être oralisée : par exemple les discussions informelles où un spectacle est cité en anecdote, ou les analyses d'œuvres lors de conférences au cours desquelles le locuteur peut à loisir s'arrêter sur un détail, revenir en arrière, etc. Pourtant, la nécessité d'adapter le rythme de sa parole à celui de la pièce permet aussi une construction très spécifique du discours. Les connaissances mobilisées étant déterminées par la forme de leur énonciation, le discours s'organise par ruptures, renvois, glissements et accélérations. Par exemple, pour le commentaire suivi autour des pièces de Daniel Linehan³, Noé Soulier marquait régulièrement des pauses aux durées variables qui avaient pour effet de produire deux temporalités à la captation selon la présence ou l'absence du commentaire. Sur l'autre canal, Elisabeth Lebovici ponctuait sa description de digressions en présentant des cas historiques qui avaient autant pour effet de multiplier les interprétations que de changer l'attention portée à la danse en cours en ne désignant pas directement des éléments présents dans la pièce. Le commentaire en direct peut donc être compris comme le modelage des focales et temporalités de la pièce par son commentaire. Dans un certain sens, les commentateurs « font » discursivement la pièce. Par l'ajout du commentaire en direct, les « commentaires suivis » permettent-ils de revivre certains effets d'une pièce que la vidéo ne peut restituer ?

B.C. : Certainement, mais ce qui m'intéresse le plus dans ta question c'est la synchronisation de plusieurs temporalités divergentes : la perception, l'affection et la connaissance du spectateur lorsqu'il voit la vidéo ou qu'il assiste à la représentation sur scène – avant d'y avoir assisté accompagnée d'un commentaire suivi, et ces trois mêmes procédés modifiés en fonction de l'articulation du discours du commentateur. Clairement, la traduction en paroles d'un flot de pensées est impossible. J'ai assisté à une expérience dans laquelle des musiciens tentaient de produire un discours au lieu d'une musique, tout en suivant la structure et le rythme exacts de la musique. Certains se sentaient bloqués ou incapables d'adapter leur discours à la vitesse des pensées défilant consciemment et inconsciemment dans leur esprit lorsque le morceau était joué. D'autres voyaient cela comme une performance verbale ponctuée par le rythme de cette musique. J'aimerais transformer cette impossibilité d'associer deux actions en une contrainte qui permettrait un autre type de pensée et de discours. Le défi ici étant de déclencher plus d'émotions et de pensées que ce qui est réduit à une considération, une opinion ou un texte après le spectacle.

³ Le commentaire suivi portait sur les pièces *Montage for Three* et *Not About Everything* présentées au Théâtre de la Bastille la semaine précédente.

Les commentateurs étaient Elisabeth Lebovici, Noé Soulier et Daniel Linehan en conversation avec Bojana Cvejić.

G.C. : La filature proposée par le commentaire suivi demande au commentateur de mobiliser en permanence des ressources pour décrire et commenter. En écoutant le commentaire, le spectateur entend les commentateurs nommer certains aspects d'une danse. Ces commentaires sont nécessairement incomplets car il est impossible de décrire une image en direct sans isoler certains éléments, et que la danse ne peut trouver une traduction complète dans une description orale. Dans ce sens, le commentaire peut difficilement être perçu comme une interprétation idéale de la pièce. Le spectateur compare ce qu'il interprète à partir des images et le commentaire. Cette comparaison peut l'amener à nommer ses interprétations. Aussi, spectateur et commentateur travaillent à nommer ce qu'ils voient. Le spectateur a aussi la possibilité de comparer, et donc de critiquer. Les commentaires suivis constituent-ils un dispositif d'apprentissage, une sorte d'école de critique orale en danse ?

B.C. : Il y a quelques années j'ai observé un changement paradigmatique de la critique vers une notion pragmatique et radicalement empirique de l'expérimentation et de l'invention. L'utilisation de la critique comme mode d'opération principal ne permet pas l'enrichissement du monde qui nous entoure. Si expérimenter signifie produire et inventer, alors cela signifie que la construction va de pair avec l'évolution – l'évolution représentant un changement graduel, non prévu et non planifié. Je considère le commentaire suivi comme un procédé qui peut potentiellement faire évoluer le spectacle. Il a pour objectif de tenter de passer d'une reconnaissance automatique à une reconnaissance attentive en utilisant les concepts développés par Henri Bergson dans *Matière et mémoire*. Lorsqu'il se produit, l'artiste voit sa perception s'étendre à ses mouvements et acquiert certains mécanismes moteurs et sensoriels utilisés pour réaliser certains mouvements corporels dans l'espace, des mécanismes qui ont été constitués et accumulés à force de pratique et de répétitions. Quand il assiste à une représentation, le spectateur (l'observateur) n'est pas en mesure d'étendre sa perception à un mouvement. De ce fait, le spectateur en tant qu'observateur fait une « description » de ce qu'il perçoit au lieu de s'en faire une image motrice et sensorielle. Ce qui importe dans la description c'est que ce qui est décrit est perçu comme constant alors que lorsqu'on l'observe, on constate qu'il passe par différents états : l'observateur doit chaque fois repartir de zéro pour identifier des caractéristiques toujours différentes.

G.C. : On peut considérer que les différentes interprétations d'une œuvre sont autant de versions de cette dernière. La multiplication des interprétations donne une complexité à l'œuvre, parfois insoupçonnée de l'artiste. Ces interprétations sont rendues possibles grâce aux médiations des œuvres : présentation dans un théâtre, expositions, publications, discours oraux et écrits, documentation, produits dérivés, et les commentaires suivis pourraient aussi être une de ces médiations. Ces médiations sont le seul moyen pour un spectateur d'accéder à une œuvre. Il ne peut voir une œuvre qu'en tant qu'elle est exposée, photographiée, décrite, etc. S'il existe une représentation idéale de l'œuvre, elle est une fiction produite par (ou pour) le spectateur. Ces médiations déterminent la lecture (nécessairement partielle) d'une œuvre. Chaque médiation donne accès à une ou plusieurs modalités d'existence de l'œuvre. C'est à partir de ces modalités d'existence que se fondent l'interprétation et la compréhension du processus de production de l'œuvre, c'est-à-dire la vie de l'œuvre. Selon cette approche, l'œuvre est un réseau complexe et dynamique de modalités d'existence. Quelle valeur accorder à la situation des commentaires suivis par rapport aux œuvres qui sont décrites ? Pourrait-on dire, par exemple, « j'ai vu la pièce », en ayant vu son commentaire suivi ? Ou pourrait-on considérer chaque commentaire suivi comme une version commentée de la pièce ?

B.C. : Je préfère adopter une position plus modeste : le commentaire suivi offre plusieurs transmutations du spectacle, qui sont nécessairement différentes du spectacle lui-même. Elles ne peuvent s'y substituer de par le fait que ce sont des versions partiales (à la fois au sens de incomplètes et subjectives) et contingentes. Mais d'un autre côté il n'existe pas de « vérité » de la pièce, pas plus qu'une représentation n'est la seule interprétation de l'œuvre. Lors de mon doctorat j'ai développé une théorie sur la quasi-ontologie de la représentation, où l'œuvre se réalise dans trois plans parallèles divergeant en temporalité, activité et fonction : créer, exécuter et assister à la représentation. Ces trois plans sont des procédés intensifs et des parties différentes de l'œuvre puisqu'elles donnent naissance à des expériences et des concepts incomparables et inéluctablement différents. Ma tâche à travers les *Running Commentaries* est de développer l'œuvre dans la multiplicité inhérente à ces trois plans. Le discours ne fait pas que la suivre ou la modifier légèrement mais il la produit, tout comme il est produit par elle si on suit une perspective immanentiste. Cela ne doit toutefois pas épargner au commentaire suivi d'être jugé mais les critères doivent être explicitement déterminés ; il « échoue » lorsqu'il se réduit à un jugement ou une réflexion normatifs sur la représentation, à de fades répétitions d'assertions floues : « Il pourrait y avoir un peu plus de ceci, un peu moins de cela ». Idéalement le fait de commenter devrait générer un changement, une transformation à la fois pour le commentateur comme pour le spectateur, et peut-être même pour les créateurs de l'œuvre.

CONVERSATION AVEC UN CINÉASTE ISRAÉLIEN IMAGINÉ : AVI MOGRABI

Akram Zaatari

5 avril 2010 –

11 mai 2010

documents | rumeurs | histoires

Du 8 avril au 11 mai, 10h-18h

Une proposition d'Akram Zaatari. Présentation d'objets et de documents personnels en rapport avec l'histoire récente d'un conflit.

Happy Birthday M. Mograbi

Vendredi 9 avril, 19h30

Un film d'Avi Mograbi (Israël, 1999, 1h17)

Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi

Jeudi 8 avril, 19h30

Performance

Tout va bien à la frontière

Mardi 6 avril, 19h30

Un film d'Akram Zaatari (Liban, 1997, 43')

Suivi d'une lecture (par Akram Zaatari) à partir d'un entretien avec Nabih Awada, prisonnier en Israël (1988-1998)

In Absentia

Lundi 5 avril, 19h30

Projection de films. Carte blanche à Nicole Brenez

Conception :

Akram Zaatari

La résidence d'Akram Zaatari aux Laboratoires d'Aubervilliers est soutenue par le Département de la Seine-Saint-Denis. Les Laboratoires d'Aubervilliers remercient la Kadist Art Foundation pour son soutien amical.



Machine à écrire offerte à Akram Zaatari par son père en 1982. Exposée dans le cadre de documents | rumeurs | histoires. Photo : Virginie Bobin

À travers *Conversation avec un cinéaste israélien imaginé : Avi Mograbi*, Akram Zaatari tente d'écrire, d'improviser et de donner à voir sa conversation avec un cinéaste israélien imaginé, à qui il donne le nom d'Avi Mograbi, restituée lors d'une performance aux Laboratoires d'Aubervilliers en Avril 2010 et retranscrite dans un ouvrage à paraître début 2011 (en français, anglais, allemand, arabe et hébreu). Lors de sa résidence, Akram Zaatari a poursuivi le travail qu'il mène depuis plusieurs années sur les objets et documents personnels liés à l'histoire des guerres d'Israël contre le Liban, à travers une recherche dans les lettres, photographies et récits personnels d'anciens prisonniers libanais en Israël que l'artiste présente ensuite dans ses vidéos, conférences et photographies. Il pose notamment la question de la rencontre entre une histoire subjective ou personnelle et des événements historiques d'une grande violence. Autour de cette *Conversation*, Akram Zaatari a présenté des projections de films, une lecture ainsi qu'une exposition de documents, contextualisant davantage l'idée de ce script.

Akram Zaatari, artiste, vit et travaille à Beyrouth. Il est l'auteur d'une quarantaine de vidéos. Celles-ci abordent des problématiques concernant le Liban d'après-guerre, notamment la médiation des conflits territoriaux et des guerres par la télévision, la logique des résistances religieuse et nationale, la circulation et la production des images dans le contexte de la division géographique actuelle du Moyen-Orient. Son travail a été présenté lors d'expositions personnelles (2009 Kunstverein Munich ; 2007, Art Basel ; 2005, Grey Art Gallery, New York ; 2004 Portikus, Francfort ; 2002, Palais

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

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

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

New York ; 2004 Portikus, Frankfurt ; 2002, Palais des Beaux Arts, Brussels) as well as collective ones (2008, Centre Georges Pompidou, Paris ; 2007, 52nd Venice Biennial ; 2006, Sao Paulo Biennial, Gwangju Biennial, Corée ; Biennale de Sydney). Co-founder of the Arab Image Foundation (Beirut), Akram Zaatari recently based his work in collecting and studying the Middle East's photographic history, especially the work of Lebanese photographer Hashem el Madani (1928-), as an archive of social relations and photographic practices.

En sourdine (pour A.Z. & A.M.)

par Adrian Rifkin

On m'avait averti que ce serait une conversation imaginaire. Ça fait rêver. Au début il est tout seul devant nous et il raconte des histoires attachantes de guerre, de chanteuses défendues par ses parents un brin trop rigoureux. Puis une autre voix, d'homme, qui s'impose, qui prend le câble pour brancher son propre ordinateur, pour raconter des histoires qui ne peuvent que nous faire entendre le conquérant dans toute sa gloire, sa culpabilité, son envie d'aller au delà de tout ça ?

C'est quoi, l'imaginaire alors ? Aurais-je pu tout imaginer, la scène devant moi toute vide ?

J'aurais tellement voulu qu'Akram et Avi se mettent d'accord, et qu'ils s'emparent d'un à-venir. Je les traite familièrement, vous voyez, tant qu'ils ont tissé autour de nous une toile d'intimité, de complicité ; d'un passé drôlement commun de cinéaste et de vidéaste, de l'opresseur et de l'opprimé, d'artistes qui ont de quoi raconter dans les laboratoires d'art ;

Sauf que tous comptes faits, ils m'ont laissé tomber dans le creux, le creux d'une conversation inachevée, inachevée pour moi autant que j'en reconnaisse les motifs dans mon moi aussi... intimement. Or c'est là, dans ma déception même, qu'éclorait leur accord possible. On verra bien.

Un rêve, tu me diras ; mais oui, justement, qu'un tel accord serait une question de moi plutôt que d'une vaste globalisation de ce conflit-là, impardonnable guerre d'un État contre les Autres. Ce serait bien un rêve, pénétré de cette sensualité fugace de chanteuses et de *freedom fighters*, vague parfum de ces mots d'Akram ;

Vers la fin, j'ai bien rêvé, si bien que je me trouvais en voyage, en voiture, sur un terrain raide, aride, beau et, pour moi, ailleurs, inconnaissable ; pourtant je me souviens en rêvant que ma grand-mère m'avait parlé un peu de ça, de cette terre du Liban, de l'avoir traversée en route pour un mariage de famille à Damas vers 1900... En ce temps-là, le compositeur Gustav Mahler n'avait pas encore écrit son Chant de la Terre, mais dans mon rêve je l'entends qui résonne au fond de cette terre si autre que celle où il coule vers son ultime tristesse, mais ici sèche, trop éclairée. « Du mein Freund », pas facile de citer un rêve, mais je cite quand même : « Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold ». Histoire d'une amitié inachevée, ratée, ma dérive s'achève dans l'esseulement. « Heimat » et la bleue montagne à jamais confondus dans la perte, le rendez-vous manqué, le soupir répété jusque dans l'évanouissement. « Ewig, ewig... », it will never happen.

Rêve entre parenthèses (dans tout cela il était question de femmes qui n'étaient que des chanteuses lointaines ; les voix de toutes ces femmes, chanteuses ou autres artistes s'entremêlant aux odeurs entêtantes des *freedom fighters* aux uniformes en sueur, pour donner lieu

à un possible être-gai ou polymorphe comme épistème. En même temps de la reconnaissance entre ces deux hommes-ci et de notre émancipation de l'impérialisme et de ses haines ; fantasme sexuel, *queering* préalable de ma vision de cet homme-là, qui se dit aussi Arabe, qui me mal conduit à la fin avec son « ewig, ewig » tournant dans la voiture, qui me refoule dans mes désirs inassouvis, que l'autre tentait si légèrement d'éveiller...)

Je ne pourrais jamais, moi, jamais assumer le droit de dire que je suis aussi arabe, (peut-être) ; pourtant je partage ses origines, sauf qu'il s'agit du bord égyptien. Mais je ne crois pas en mon ethnie. Ethniquement parlant je suis athée, donc je dois rester britannique, tout cru et ma multiplicité sera ailleurs. Mais dans le cas où je dirais à l'autre que, peut-être, moi aussi je suis arabe, qu'est ce-que justement je lui dis - en fait ? En fait que lui, il n'est que l'Arabe, et moi je suis « aussi » ; que lui il est un, et moi je serais deux, sans qu'il soit possédé en tout cas par la multiplicité autant que moi ? À la limite, un peu comme ça a déjà été dit avec une force immense et émouvante par Sasson Somekh, j'aurais le droit de dire que ce monde là, de la moitié maternelle de ma famille, a été détruit alors même que la Naqba avait lieu, donc il n'y a plus de juifs-arabes (comme un) et « un plus un », cet « aussi », n'est qu'un mauvais rêve. On partage le désastre, disons-le tout haut, hors du rêve, hors même du couplet « Israël-Palestine ».

Cauchemar : je racontais ça après - mon rêve que la terre avait été si tristement chantée - à l'un des deux, leur conversation terminée. Et il m'a répondu ainsi : « Oh, mais ça ne peut rien signifier. C'était juste la musique qui jouait dans la voiture, choix aléatoire, et rien d'autre ». Donc moi aussi, avais-je tout raté dans mon sommeil ? Ou avais-je bien rêvé cette non-coïncidence de deux êtres lors de ce « rien signifier » ? À travers cette proximité si intime de leur table sur scène, leur prise d'écran partagée en cordon ombilical, se regardaient-ils vraiment, ou simplement en se leurrant entre eux par cet immense lapsus. Ce « rien d'autre », ne serait-il, par hasard, le tout, une méconnaissance au-delà de laquelle même l'être-artiste ne saurait jamais franchir les lisières ?

Je ne somnole pas, mais je rêve, un peu de cet autre couple qu'était Said-Barenboim. Si Akram avait voulu faire connaissance d'Avi à travers sa personne de cinéaste qui l'émerveillait, que devient le ça dans leur rapport de l'un à l'autre ? La vidéo comme forme d'art ou la méfiance, telle qu'Akram la ressent au moment où Avi se met en voyage ? Une méfiance qui ne serait pas rendue non plus, parce qu'Avi ne l'écoute pas en filmant. Pas dans mon rêve. Il n'entend rien. Et Akram, lui, il ne poursuit pas ce rien, en tout cas pas vers la rupture. Donc cette méfiance n'est pour rien dans leur ça ; ni l'appareil non plus. Chez Said-Barenboim, il y a la musique, par exemple, ou même des musiciens : les Furtwängler, les Beethoven. Il y a aussi des rythmes, de multiples façons d'exécuter des performances, les choses foisonnent, vaste ça hors contrôle. Là justement où se subliment la politique et la différence et leurs histoires et leurs possibles futurs.

Ici je ne rêve même pas du prochain ; ni du prochain enjeu politique ou esthétique. Qu'est-ce pour deux artistes que de manquer même un seul de ces enjeux dans l'espace libre de l'imaginaire ? Et ces histoires que l'on nous raconte, de rencontres au Festival de Spolète, de durs parents qui défendent, qui tuent, et dont ces deux là sont les héritiers involontaires. Quel est leur futur dans l'œuvre achevée de ce travail-là, l'imaginaire de la conversation ?

Imaginaire ? Est-ce que c'était ça justement qui leur manquait en se mettant à nu à notre écoute, ou serait-ce moi plutôt qui ne veut rien voir dans mon rêve ?

An english translation of this text is available on the website www.leslaboratoires.org

Adrian Rifkin est *Professor of Art Writing*, au Goldsmiths College (University of London). Il est l'auteur de nombreux articles sur la culture et l'art contemporains, ainsi que sur la théorie de l'art et la *gay theory*. Voir le site internet www.gai-savoir.net.

Une édition spéciale du Journal des Laboratoires, intitulée *Earth of Endless Secrets*, a été éditée pour le projet d'Akram Zaatari. Elle est mise à disposition gratuitement aux Laboratoires d'Aubervilliers.

Relief

par Avi Mograbi



Collage fait sur Photoshop à partir
d'images extraites d'une vidéo réalisée
en 1999 : *Relief*

*Photoshop collage, made with images
taken from a 1999 video called Relief*

HYBRIS KONST- PRODUK- TION

Anders Jacobson &
Johan Thelander
5 – 10 avril 2010

Anders Jacobson et Johan Thelander, directeurs d'Hybris Konstproduktion (Stockholm), ont effectué une « résidence de bureau » d'une durée d'une semaine aux Laboratoires d'Aubervilliers, durant laquelle ils se sont consacrés à observer les conditions d'organisation et de production du travail dans l'institution. En parallèle, ils ont profité de ce temps pour terminer la rédaction du Manifeste de leur future société (voir p.58). Un rapport d'observation, préconisant un certain nombre d'améliorations, a été remis à l'équipe des Laboratoires d'Aubervilliers à l'issue de la résidence.

Hybris Konstproduktion a été créée en 2005 par Anders Jacobson et Johan Thelander. En parallèle à la production de leurs propres projets, ils sont consultants ou coachs auprès d'artistes, d'institutions publiques, de programmes pédagogiques, d'organisations ou de groupes privés. Ils s'intéressent aux processus organisationnels et structurels

de production artistique et créent les conditions d'une rencontre entre les gens et des expériences, des stratégies et des savoirs différents. Avec curiosité et dans une perspective critique, ils souhaitent contribuer à une articulation contemporaine des fonctions et des formats de productions de l'art.

Anders Jacobson and Johan Thelander, directors of Hybris Konstproduktion (Stockholm), spent a week in Les Laboratoires d'Aubervilliers for an "office residency". They used this time to observe conditions of work organization and production in the institution. Meanwhile, they were able to finish writing the Manifesto of their future share-holding company (see p.57). At the end of the residency, they produced an observation report for the team of Les Laboratoires d'Aubervilliers, including some improvement recommendations.

Hybris Konstproduktion was founded in 2005 by Anders Jacobson and Johan Thelander. As well as producing their own projects, they act as consultants and coaches to a number of different agents such as individual artists, public institutions, educational programs, private interest groups and organizations. They are interested in the organizational

and structural processes of artistic production and create possibilities of encounter between people, different knowledges, experiences, and strategies. With a critical perspective and curiosity, they want to contribute to a contemporary articulation of art's functions and forms of production.



Anders Jacobson et Johan Thelander aux Laboratoires d'Aubervilliers, avril 2010. Photo : Virginie Bobin

Hybris Konstproduktion

by Virginie Bobin

"Warm Welcome to Hybris homepage.

We work with forms of organization within the art sector and strive to further enable each and everyone to influence the political and structural processes they are affected by.

We want to strengthen collaboration, engagement, and articulation through the productive processes of art, cultural-political proposals and forums for discussion."¹

Hybris Konstproduktion stands for several realities : it is run by Anders Jacobson and Johan Thelander, both Swedish, choreographers, dancers, cultural producers, writers and consultants in organization and cultural policy development. Since 1998 the organization has been run in the form of a non-profit association, and in 2010 they formed a shareholding company in order to better facilitate their different activities and economic flows. The issue of forms of organization is one of the main interests of the duo. It is an investigation in how to develop tools for seizing one's own means and strategies of work in the economy and politics of art production. It is a proposal for alternative cultural policies, a toolbox, an agora. As such, discussion, conception and other processes that pre-exist a "valuable" product cease to be considered as separate activities and every moment and form of work is equally valued.

When reading about HK's "values" (see the Manifesto, p. 57), the choice of running their business in the form of a shareholding company seems paradoxical at first, as it is generally assimilated to a strict market capitalism. However, after thoroughly researching the existing forms of organizational structure for the best way to channel Anders Jacobson and Johan Thelander's multiple activities into one entity, the shareholding company appeared to be the most suitable structure. It allows them to further concentrate on their work and to redistribute more fluidly the economy coming in and out of these activities. The resulting profit allows producing more competence to be sold.

HK's position is neither cynical nor a mere reaction against the laws of the cultural market. On their website, one can read about the services provided by the company : consultation and debate ; working meetings and forums for discussion ; lectures and presentations ; coaching, project and organization development. Lists of "clients" are proudly displayed : they are public authorities, art and cultural organizations and institutions, schools, festivals and artists, in Sweden and abroad. Indeed, their in-depth knowledge of cultural policies, laws and systems of organization is as valuable to secure a powerful position in the debate with institutions and governmental agencies as to advise artists and non-profit organizations about pro-active ways of influencing the system or building ones at their advantage.²

Using the form and structure of a company in order to criticize the economy of art production is no new idea among artists³ but it has often been limited to representation or parody. On another hand, many artists or cultural producers were – often – forced to create micro-companies in order to be able to invoice, declare salaries and thus receive social security and so on – in one word, survive in this economy. Instead, Hybris Konstproduktion's presumptuous immoderation⁴ seeks to provide tools for empowerment, relying on the structure of the company to create their own modes of operation and – more importantly – sharing knowledge with other actors in the art field.

¹ Hybris Konstproduktion's homepage : www.hybriskonst.org/en.

² This second part is also irrigating many of HK's activities such as *Prototype* or *More Opinion* – read more on www.hybris-konstproduktion.org/en.

briskonst.org/en/about-our-activities.

³ See entry about Critical Companies on Art & Flux, International Platform for Critical Companies : <http://art-flux.univ-paris1.fr>

⁴ This "hybris" – when men's pride and furor would lead them to defy the gods – was often denounced in Ancient Greece's theatre and literature.

Hybris Konstproduktion

par Virginie Bobin

« Bienvenue sur la page d'accueil d'Hybris.

Notre travail porte sur les formes d'organisation dans le champ de l'art et tend à donner à chacun les moyens d'influencer les processus politiques et structurels qui l'affectent.

Nous voulons renforcer la collaboration, l'engagement, et l'articulation à travers les processus productifs que sont l'art, la participation aux politiques culturelles et les forums de discussion. »¹

Hybris Konstproduktion recouvre plusieurs réalités : cette association à but non lucratif créée en 1998 est en passe d'être transformée en société afin de rassembler et fluidifier les différentes activités et flux économiques de ses deux directeurs, Anders Jacobson et Johan Thelander. Ces chorégraphes et danseurs suédois – également producteurs culturels, auteurs et consultants pour l'organisation et le développement des politiques culturelles – s'intéressent tout particulièrement à la question des formes d'organisation. Sous sa nouvelle forme, Hybris Konstproduktion est donc une enquête sur les moyens de développer des outils pour maîtriser ses propres modes et stratégies de travail dans les systèmes économiques et politiques de la production artistique. C'est encore une proposition pour des politiques culturelles alternatives, une boîte à outils, une agora... Ainsi, la discussion, la conception et autres processus pré-existant au produit valable et valorisé ne sont plus considérés comme des activités séparées et chaque temps, chaque forme du travail acquière une valeur équivalente.

A lire les « valeurs » pronées par HK (voir le Manifeste, p. 58), le choix d'Anders Jacobson et Johan Thelander de donner à leur organisation la forme d'une société – souvent strictement assimilée au capitalisme de marché – peut sembler, de prime abord, paradoxal. Pourtant, c'est à l'issue d'une recherche approfondie sur les différentes formes d'organisation structurelle existantes qu'ils l'ont jugée la plus à même de canaliser leurs activités multiples. Elle leur permet un travail plus concentré et une redistribution plus fluide de l'économie générée par ces activités. Et le bénéfice qui en résulte leur offre la possibilité de produire de nouvelles compétences à valoriser.

Il ne s'agit ici ni de cynisme, ni d'une simple réaction aux lois du marché culturel. Sur le site Internet d'HK, on trouve la liste des services proposés par la société : consultation et débat ; réunions de travail et forums de discussion ; conférences et exposés ; coaching, développement de projets et d'organisations. Les noms des « clients » y sont fièrement accolés : ce sont des instances publiques, des organisations artistiques et culturelles, des écoles, des festivals et des artistes, en Suède et à l'étranger. En effet, les connaissances très précises d'HK en matière de politiques culturelles, de systèmes juridiques et d'organisation de l'art sont aussi valables pour asseoir une position de force dans le débat avec les institutions gouvernementales et leurs représentants que pour conseiller artistes et associations sur les moyens effectifs d'agir sur le système ou d'en construire d'autres à leur avantage.²

L'idée d'utiliser la forme et la structure d'une société afin de critiquer l'économie de production de l'art n'est pas nouvelle parmi les artistes³, mais elle s'est souvent réduite au simulacre ou à la parodie. D'un autre côté, de nombreux artistes ou producteurs culturels ont été contraints de créer leur propre micro-société afin de pouvoir produire des factures, déclarer des salaires, bénéficier de la sécurité sociale ; en bref, survivre dans cette économie. À l'inverse, la « démesure »⁴ insolente d'Hybris Konstproduktion entend proposer des outils d'émancipation, en s'appuyant sur la structure juridique et financière de la société pour produire leurs propres modes d'opération et – plus important encore – partager ce savoir avec d'autres acteurs du champ de l'art.

¹ Page d'accueil du site d'Hybris Konstproduktion : www.hybriskonst.org/en
² Ce deuxième aspect est au cœur de la plupart des projets d'HK, comme Prototype ou More Opinion – voir www.hybriskonst.org/en/about-our-activities

³ Voir l'entrée Critical Companies sur Art & Flux, International Platform for Critical Companies : <http://art-flux.univ-paris1.fr>

⁴ Cette « hybris » – lorsque l'orgueil et la fureur des hommes les menaient à défier les dieux – fut souvent dénoncée et châtiée dans le théâtre et la littérature grecs.

Hybris Manifesto

by Anders Jacobson and Johan Thelander

We strongly believe that the clarification of basic values and policies is one of the most important aspects of our daily work. In formulating and articulating our ethical and ideological principles, visions and objectives, we create the basis for productive discussions and in the long run transform the way we live and operate. Values are not static, but always carry the potential to change and develop. In this manifesto, we formulate some principles that inspire us and that we strive for in our work, as well as ideals that are fundamental to our business. Please feel free to use our thoughts and documents as a springboard for discussions or templates within your own organization. Hybris Konstproduktion's material is licensed under Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0 License, which means you are free to share, copy, distribute, remix and transform the material, as long as you attribute this work and if you alter, transform, or build upon this work, you may distribute the resulting work only under the same, similar or a compatible license.

For a holistic view of art's functions and political impact in society
For emphasizing the function of encounter, conversation and debate within arts production
For empowerment, participation and deepened democratic structures
For cooperation through critical solidarity
For free information sharing, free use and open source ideology
For equitable desires and humble use of resources

FOR A HOLISTIC VIEW OF ART'S FUNCTIONS AND POLITICAL IMPACT IN SOCIETY

In the dominant discourse and mode of production of art and culture, art practitioners often tend to - in defense of "art for art's sake" - separate art from its context, the diversity of its social functions and its societal effects. A problem, with such a perspective, is that it easily situates art in an alienated pseudo-autonomous, conservative-avant-garde and defensive position, which often fails to take responsibility for the political context and consequences. On the other hand, a problem with a unilateral instrumental approach to art is that it undermines, rather than empowers and encourages, artistic integrity and risk taking. Our stance is that we, as producers of art cannot avoid to situate art's aesthetic aspects as well as its organizational, economic and political consequences in a wider context. The artist must not give up the role of critic, theorist and historian nor relinquish the responsibility to reflect on the impact of their production from both an ethical and political perspective. Producers of art must, like all people, make active and conscious choices about how production is carried out, how economies are used, invested and so on. Some critics oppose this approach because it "politicizes" the arts in ways that make the articulation of intentions and political agendas the primary interest, rather than the "art-work" or the "artistic quality". Needless to say, all art-works must not have a political agenda or intent. But we cannot avoid the fact that all forms of action have a social and political impact on society as a whole. According to this perspective, we strive to encourage more people to be active in the political processes that affect them and not to regard political action as separated from art-making.

FOR EMPHASIZING THE FUNCTION OF ENCOUNTER, CONVERSATION AND DEBATE WITHIN ARTS PRODUCTION

There is a distinct culture within art production that strongly emphasizes display: performances, exhibitions, etc. Following this culture, conversation, debate, encounters, discursive production and activism are often regarded as peripheral activities. Our stance on this issue is that the conversation is central to the social and political functions of art. Therefore, we believe that producers of art should, to a far greater extent, work to highlight and prioritize these areas of production with cultural, political and financial players as well as amongst themselves. Note that with the notion of "producers of art" we include everyone involved in the production of art, also its audiences and users. We want to work toward cultivating a culture within art, where conversation is encouraged to take place. We believe that art should be an essential democratic forum, a sounding board where the notional boundary between "stage and society" becomes increasingly porous until it dissolves. We believe that these spaces for encounter are essential for knowledge production, exchange and articulation.

FOR EMPOWERMENT, PARTICIPATION AND DEEPENED DEMOCRATIC STRUCTURES

Empowerment means, in principle, to enable (someone) to do (something). To instill courage and commitment by people - singularly and collectively - to take greater control over their situation. By extension, we believe that this commitment can make more people actively involved in shaping the terms of their own condition, and, as a consequence, take more responsibility for the ways we live and produce. Representative and centralized democratic forms have obvious fundamental functions, but tend to achieve the opposite of empowerment; the feeling that everything is already decided and thus impossible to effect - that the political is separated from life and brought into the public sphere of politics where, because of a high degree of applied consensus mentality, no real choice or diversity is offered. At the same time, participation is a popular concept in rhetorics, but difficult to enforce in practice. A possible starting point is to encourage the production of knowledge on how organizational, economic and political structures work and in turn, how they can be used and changed. In the work for deepened democratic structures, it is essential to consider the interplay of various power structures that provide different people with different possibilities of empowerment and leverage. For a truly democratic society, all people relating to any gender, transgender identity or expression, ethnic belonging, religion or religious faith, disability, sexual orientation or age must be given the same opportunities, rights and responsibilities.

We advocate forms of production and organization that give time and priority to developing policies regarding equal rights and structural discrimination, individual and collective responsibilities, and forms that encourage further education, awareness and debate on these issues. In order not to produce superficial or tokenistic strategies, a fundamental challenge is to always consider the complex interplay between structural and social mechanisms and individual qualities e.g. dedication and responsibility. Many players, in the cultural field and elsewhere, avoid the responsibility of dealing sincerely with these issues precisely because they are complex, and simply because they point to the necessity of changing one's own practice in order to achieve change on a larger scale. We believe that a discrimination and empowerment analysis must always be included in all kinds of production, and should not be regarded as a separate or decoupled activity. Our consistent position is that there is always more to be done in these matters, that we are all responsible for changing systems of inequality and enabling others to act.

FOR COOPERATION THROUGH CRITICAL SOLIDARITY

A fundamental aspect of increasing the empowerment of individuals and groups is to allow and encourage dissent. The primary objective of the field of cultural production must not be to "speak with one voice". Firstly, it is unlikely that such a consensus is achieved without top-down control and oppression from the dominant social, political or aesthetic discourses and groups. Therefore, we advocate production models that aim at "thinking differently together." That is, to continuously meet, discuss and work together in order

to - with seriousness and respect - confront each other's attitudes, frames of reference and experiences.

This does not imply the goal of ultimately agreeing, but carries the ever-present possibility of changing one's mind.

Collaboration is often necessary and positive for many reasons and in many situations. However, we advocate forms of cooperation that are applied only when it is favorable to the players involved. Just like all groups and communities, the main function of cooperation is to strengthen its "members", and not vice versa. Sometimes collaboration, coordination and efficiency become blinding mantras that lead to counterproductive associations or static alliances, which increasingly tend to become more about the association itself - its stability and growth, rather than the needs, desires and dedication of its members. We therefore advocate "moving" or temporary interaction models in which different individuals or groups accompany each other during periods or in specific situations where shared goals are identified. Furthermore we believe that both the art world and society at large would benefit from a greater use of "critical solidarity", meaning that we always openly express criticism and opposition, with the agreement that we will not stop each other from taking initiatives. Too often structural or ideological criticism is perceived as personal attacks, too often consensus is seen as a necessary starting point for collaboration towards common goals, and too often people sabotage each other's initiatives. We are frequently told that contemporary, individualized society is primarily characterized by selfishness, a lack of accountability, a lack of care for fellow travellers and a lack of social values. We believe that solidarity, care and collective responsibility have by no means disappeared. Rather, we must learn to recognize them in their new, ever-changing forms. We believe that new, so-called "post-conventional", collective identities are based on a proliferation of new and different factors. For example, rather than specific industry or genre-based groups, we now come together through the production of ideologies regardless of artistic expression; diverse and global collectives gather around communication and production tools, equitable distribution ideals, and human rights rather than through national identification.

FOR FREE INFORMATION SHARING, FREE USE AND OPEN SOURCE IDEOLOGY

We are convinced supporters of open source, i.e. that codes, concrete as well as symbolic, are accessible and free to use by everyone. Today, we see fundamental and radical changes in people's relation to property rights, copyright and distribution in ways that pose challenges but, which above all, open up great opportunities for lateral knowledge production, new forms of solidarity, distribution and mobilization. In this process, we can no longer be seen as individual creators or owners of information but rather it shows that we are all collective co-creators of one another's ideas and works. Thus materials should be available for everyone to use on equal terms. We imagine, and want to work for, a society where even material resources and assets can be distributed in a similar manner through open cooperative solutions.

FOR EQUITABLE DESIRES AND HUMBLE USE OF RESOURCES

We urgently need to achieve a situation where we do not use more than we need and more fundamentally - where we do not live at the expense of others. To achieve this goal, we who are living under wealthy conditions must find radical ways to relinquish our privileges. We promote a general economic approach claiming that we do not need to earn more money than what we really need. This means that we need to change our approach to material abundance and the consequent waste of resources in order for these very resources to be distributed equitably. The structures and mentalities of today - advocated by the people, the market, the state and the trade unions - are built on the belief in ever-expanding growth, increased consumption and production, which, in fact, results in increased gaps and injustices between people and an unsustainable use of resources.

What we really need is to live the desires of *sharing*.

This Manifesto has been written on May, 25th 2010, during a one-week residency at the Laboratoires d'Aubervilliers.

Manifeste d'Hybris

par Anders Jacobson et Johan Thelander

Nous croyons fermement que notre travail quotidien consiste à éclairer les valeurs et les conduites fondamentales. En formulant et en exprimant clairement nos principes idéologiques et éthiques, nos opinions et nos objectifs, nous permettons des échanges productifs qui transformeront nos modes de vie.

Aucune valeur n'est immuable; elle porte toujours en elle la possibilité du changement et du développement. Dans ce manifeste, nous formulons certains principes et idéaux auxquels nous croyons et que nous nous efforçons de mettre en œuvre dans notre travail.

N'hésitez pas à utiliser nos idées et nos documents comme tremplin pour des débats ou comme exemples au sein de votre propre société. Le savoir produit par Hybris Konstproduktion est sous licence Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0, ce qui signifie que quiconque est libre de le partager, le copier, le diffuser, le remixer ou le transformer, tant qu'il en cite la source; si vous modifiez, transformez ou développez ce programme, le nouveau produit doit être diffusé uniquement sous la même licence ou bien sous une licence similaire ou compatible.

Pour une vision holistique du rôle de l'art et un impact politique sur la société

Pour la mise en valeur de la rencontre, de la parole et du débat au sein de la création artistique

Pour la responsabilisation, la collaboration, l'intensification des structures démocratiques

Pour une coopération née d'une solidarité nécessaire

Pour l'open source, la liberté de l'information et sa libre utilisation

Pour des désirs équitables et une utilisation raisonnée des ressources

POUR UNE VISION HOLISTIQUE DU RÔLE DE L'ART ET UN IMPACT POLITIQUE SUR LA SOCIÉTÉ

Au sein du discours et des pratiques artistiques ou culturelles dominants, les artistes revendiquant l'art pour l'art séparent souvent l'art de son contexte, de ses multiples fonctions sociales et de ses effets sur la société. Le problème d'une telle démarche est qu'elle enferme l'art dans une position faussement autonome, défensive et conservatrice d'avant-garde, qui peine à prendre ses responsabilités sur le plan politique. Cependant, instrumentaliser l'art de façon unilatérale n'encourage ni l'intégrité artistique ni la prise de risques.

En tant qu'acteurs du monde artistique, nous nous devons de situer les enjeux esthétiques de l'art et ses aspects structurels, économiques et politiques dans un plus large contexte. L'artiste responsable ne doit pas renoncer à son rôle de critique, de théoricien ou d'historien ni manquer de réfléchir à l'impact de sa production dans une perspective politique mais aussi éthique. Les artistes doivent, comme tout un chacun, faire des choix conscients et réfléchir concernant la mise en œuvre de telle ou telle création, la façon dont l'argent est investi, etc.

Certains détracteurs dénoncent cette approche parce qu'elle politise l'art et met l'accent sur l'articulation entre politique et intentions plutôt que sur le «travail artistique» ou la «qualité artistique». Certes, toutes les œuvres ne sont pas tenues de manifester une intention politique. Il n'en demeure pas moins que n'importe quelle forme d'action a un impact sur le plan social et politique.

Dans cette optique et afin qu'on ne considère plus l'action politique comme déconnectée du travail artistique, nous encourageons le plus grand nombre à jouer un rôle sur le plan politique.

POUR LA MISE EN VALEUR DE LA RENCONTRE, DE LA PAROLE ET DU DÉBAT AU SEIN DE LA CRÉATION ARTISTIQUE

Il est des domaines artistiques où seule l'œuvre compte : performances, expositions, etc. L'échange, le débat, les rencontres, l'activisme et les joutes verbales y sont souvent considérés comme des activités annexes. Nous pensons au contraire que le débat est essentiel à l'art, dans sa dimension politique et sociale. Voilà pourquoi les acteurs du monde de l'art devraient, selon nous, dans une plus grande mesure, discuter de leur travail non seulement entre eux mais aussi avec les professionnels de la culture et ceux du monde politique et financier. Par « acteurs du monde de l'art » nous désignons tous ceux qui sont impliqués dans la création artistique, ainsi que le public et les usagers.

Nous voulons développer une culture artistique où la parole aurait sa place. L'art devrait être avant tout un forum démocratique, un lieu d'échange où la frontière entre « scène et société » deviendrait de plus en plus poreuse jusqu'au point de s'effacer. Ces espaces de rencontres sont indispensables au développement de la connaissance.

POUR LA RESPONSABILISATION, LA COLLABORATION, L'INTENSIFICATION DES STRUCTURES DÉMOCRATIQUES

Responsabiliser signifie en principe donner à quelqu'un la possibilité de faire quelque chose. Insuffler à chacun, de manière individuelle et collective, le courage et la volonté de prendre en main son destin. Cet engagement personnel peut permettre à tous de prendre davantage conscience de la manière dont nous vivons et produisons. Les institutions démocratiques ont un rôle fondamental à jouer dans ce domaine, pourtant elles ont tendance à déresponsabiliser. Le sentiment général est en effet que tout est déjà décidé, qu'aucune alternative n'est possible, qu'il est impossible de changer la situation, que la politique n'est pas ancrée dans la réalité.

Si le concept du « participatif » est aujourd'hui à la mode, il est cependant difficile à appliquer dans les faits. Il faudrait pouvoir enseigner la façon dont les structures politiques et économiques fonctionnent et comment celles-ci peuvent être utilisées et transformées.

Pour aller vers une intensification de la démocratie, il est essentiel de réfléchir à l'interaction entre les différentes structures du pouvoir pour offrir au plus grand nombre les moyens de se responsabiliser et de jouer un rôle dans la société. Dans une société vraiment démocratique, tous les citoyens sans distinction de sexe, d'appartenance ethnique, de religion, de foi, de handicap, d'orientation sexuelle ou d'âge doivent avoir les mêmes chances, les mêmes droits et les mêmes responsabilités.

Nous encourageons les créations dont la priorité serait de mettre en œuvre une politique en faveur des droits de l'homme qui insiste sur les responsabilités individuelles et collectives, sans oublier de développer l'enseignement supérieur, de stimuler les consciences et de provoquer le débat. Pour éviter les démarches de pure forme ou superficielles, il est indispensable de toujours considérer l'interaction complexe entre les mécanismes socio-structurels et les qualités individuelles comme la responsabilité et le civisme.

Beaucoup d'acteurs du domaine culturel et au-delà négligent de prendre part à ces problèmes précisément parce qu'ils sont complexes ou parce qu'ils pointent la nécessité de modifier nos propres comportements. Nous pensons qu'une réflexion sur la discrimination et la responsabilisation devrait toujours accompagner la création et ne devrait pas être tenue pour annexe ou indépendante.

Nous sommes convaincus qu'il y a beaucoup à faire dans ce domaine où nous avons tous un rôle à jouer pour dépasser les inégalités et donner à chacun les moyens d'agir.

POUR UNE COOPÉRATION NÉE D'UNE SOLIDARITÉ NÉCESSAIRE

Afin de développer la responsabilisation des individus et des masses, il convient d'encourager la dissidence. Le principal objectif de la création culturelle est d'éviter de tomber dans « la pensée unique ». Un tel consensus résulte toujours du diktat imposé par les groupes sociaux, politiques ou esthétiques dominants. C'est pourquoi nous défendons des modes de productions qui aspirent à une « réflexion collective et alternative », en privilégiant les rencontres, le débat et le travail en commun dans le but de confronter différentes visions du monde, opinions et expériences, dans le respect et la sincérité. L'objectif n'est pas tant d'atteindre à une compréhension mutuelle que de donner à chacun la possibilité de s'ouvrir aux autres.

La coopération est souvent nécessaire et positive. Toutefois, nous la défendons uniquement si elle s'avère avantageuse pour les individus impliqués. Comme dans n'importe quel groupe ou communauté, la principale fonction de la coopération est de rendre plus forts ses « membres » et non l'inverse. Quelquefois, la collaboration, la coordination et l'efficacité perdent de leur signification ; cela mène à des associations contre-productives ou à des alliances sans lendemain. Au lieu de se consacrer à ses membres, à leurs besoins et à leurs désirs, l'association passe de plus en plus de temps à garantir sa stabilité et à travailler à son développement. Nous promovons plutôt des modes d'interaction temporaires, à géométrie variable, où différents groupes pourraient collaborer pendant une période donnée sur des problématiques précises.

Par ailleurs, le monde de l'art et la société dans son ensemble auraient tout à gagner à développer une « solidarité nécessaire », c'est-à-dire un monde où chacun pourrait exprimer librement des points de vue différents, formuler des critiques, prendre des initiatives. Trop souvent les critiques idéologiques ou structurelles sont perçues comme des attaques personnelles ; trop souvent le consensus est envisagé comme le point de départ de toute collaboration vers un objectif commun ; trop souvent les gens se font concurrence les uns les autres.

On entend dire que la société contemporaine individualiste se caractérise principalement par son égoïsme, son manque de responsabilité, son mépris d'autrui, son absence de solidarité. Nous pensons au contraire que la solidarité, la responsabilité collective et la compassion n'ont pas disparu. Nous devons simplement apprendre à les reconnaître. Nous pensons que les nouvelles identités collectives soi-disant « post-conformistes » sont nées d'un ensemble de nouveaux facteurs.

Par exemple, les artistes ne se rencontrent plus au sein de tel ou tel groupe ou courant artistique, mais débattent de leurs idées, indépendamment de toute considération artistique ; les collectifs se regroupent désormais autour de certains médias et modes de production, soudés par un idéal commun d'équité et de défense des droits de l'homme plutôt que par un sentiment partagé d'identité nationale.

POUR L'OPEN SOURCE, LA LIBERTÉ DE L'INFORMATION ET SA LIBRE UTILISATION

Nous sommes de fervents partisans de l'open source ; nous défendons l'idée que les programmes informatiques soient accessibles et libres d'utilisation par chacun. Aujourd'hui nous assistons à des changements radicaux dans le rapport des individus aux droits d'auteurs et au partage de l'information. Cela pose un certain nombre de questions, mais offre surtout de formidables occasions de créer une pensée alternative ainsi que de nouvelles formes de solidarités, de partage et de mobilisation.

Nous ne pouvons donc plus nous considérer comme des créateurs individuels ou propriétaires de l'information. Nous sommes tous devenus co-créateurs des idées et du travail des uns et des autres. Ainsi les productions devraient-elles être disponibles à tous pour une utilisation équitable. Nous imaginons (et construisons) une société où les ressources matérielles et les biens pourraient être répartis équitablement.

POUR DES DÉSIRS ÉQUITABLES ET UNE UTILISATION RAISONNÉE DES RESSOURCES

Il est urgent de limiter nos besoins et de ne plus vivre au détriment des autres. Pour y parvenir, nous qui vivons dans les pays riches, nous devons trouver des moyens radicaux pour renoncer à nos privilèges.

Nous promovons une approche économique générale selon laquelle chacun se contenterait du strict nécessaire. Cela signifie que nous devons changer notre manière de consommer et donc de gaspiller les ressources afin de les répartir plus équitablement. Les structures et les mentalités d'aujourd'hui – défendues par les populations, le marché, l'Etat et les syndicats – se fondent sur l'idée d'une croissance économique toujours plus grande, d'une poussée de la consommation et de la production qui crée des fossés et des injustices grandissants sans favoriser l'utilisation des énergies renouvelables.

Ce dont nous avons vraiment besoin, c'est développer l'envie de partager.

Traduction : Perrine Chambon

Manifeste écrit le 25 mai 2010, lors d'une résidence d'une semaine aux Laboratoires d'Aubervilliers.

WHAT DO WE DO WHEN WE THINK, WHAT DO WE MAKE WHEN WE CREATE?

Radical Education
11 – 18 avril 2010



Radical Education aux Laboratoires d'Aubervilliers, avril 2010. Photo : Virginie Bobin

Le collectif Radical Education a récemment entamé une recherche à petite échelle : *What Do We Do When We Think, What Do We Make When We Create ?* (« Que faisons-nous lorsque nous pensons, que fabriquons-nous lorsque nous créons ? »), qui comprend une série de discussions et ateliers sur une « traduction » de *L'Enquête Ouvrière* (Marx) qui tient compte des nouveaux modes de travail ; la recherche, toujours en cours, vise à relier entre eux les niveaux suivants : partager l'information, dénoncer les violations individuelles, défendre légalement les droits des travailleurs et lancer une campagne politique. Ces activités sont organisées en étude transversale : d'une part, tracer les contours, cartographier et documenter les nouvelles formes d'exploitation des travailleurs intermittents et précaires dans la sphère étendue de la production immatérielle. D'autre part, interroger la façon dont le savoir, la créativité, les affects, etc. peuvent résister en tant que tels à la valorisation capitaliste et devenir des biens communs, et dont ils pénètrent la sphère des arts performatifs et de l'éducation alternative/radicale, et les actions collectives possibles. Lors de sa résidence, le collectif Radical Education a organisé deux sessions de discussion autour des questions soulevées par leurs recherches.

Lorsqu'en 2006, un projet connu sous le nom de Radical Education prit forme, le postulat de départ était de trouver des manières de « traduire » la pédagogie radicale dans la sphère de la production culturelle, l'éducation étant conçue non seulement comme un modèle, mais aussi comme un champ de participation politique. Bientôt, le collectif fut monté, pas seulement pour dépasser la dichotomie entre institutions et mouvements, mais surtout pour rendre compte des attitudes conflictuelles qu'une telle relation provoque inévitablement.

Le but de plusieurs des événements organisés par Radical Education, était de procéder un à basculement vers un niveau de pensée différent, opérant dans le champ politique : relier différents espaces, individus et collectifs et de mesurer l'importance, au niveau politique, de ces nouveaux espaces publics, organisés en réseaux ; et de rechercher la tradition de la pédagogie radicale et les méthodes de la recherche collaborative, en créant différents outils de production et de distribution au sein de communautés auto-créées et organisées en autonomie.

Radical Education Collective has recently started a small-scale voluntary research What do we do when we think, what do we make when we create? that includes a series of discussions and workshops on the "translation" of the Workers' Inquiry (Marx) that can fit the new modulation of work; so far the research is still in progress, and is meant to connect the following levels: sharing of information, announcing the individual violations and legally defending the rights of the workers, launching the political campaign. These activities are organized as a transversal survey: on the one hand, to trace, map and document new forms of exploitation of intermittent, precarious workers in the sphere of extensive immaterial production, and, on the other hand, to inquire how knowledge, creativity, affects, and so forth as such can resist the capitalistic valorization, and how they enter in the sphere of performative arts, alternative/radical education, and possible collective actions.

When, in 2006, a project known as Radical Education was developed, its basic idea was to find ways of "translating" radical pedagogy into the sphere of cultural production, with education being conceived not merely as a model but also as a field of political participation. Soon the collective was set up, not only to overcome the dichotomy between institutions and movements, but even more to reflect the contentious attitudes that such a relationship inevitably provokes. The aim of several

events organized by radical Education was to make a shift to a different level of thinking and operating in the field of the political: to connect various spaces, individuals and collectives and to ascertain how important these new network-organized public spaces are in a political sense; and to research the tradition of radical pedagogy and methods of collaborative research and creating various tools for the production and distribution in self-created and autonomously organized communities.

Problèmes rencontrés par le militantisme en Slovénie aujourd'hui

Samedi 17 avril, 19h30

Débat (en anglais)

De l'éducation radicale/du lien transversal

Jeudi 15 avril, 19h30

Débat (en anglais)

Radical Education :

Jože Barši, Gašper Kralj, Bojana Piškur, Tjaša Pureber

Imagination Beyond Representation

by Bojana Piškur

"Everything in the world began with a yes. One molecule said yes to another molecule and life was born. How does one start at the beginning, if things happen before they actually happen?"

Clarice Lispector

For some time now we have been considering questions related to the political potential of a work of art, or, put somewhat differently, about freeing the revolutionary potential of art from its social and political forms of representation and from the limitations of its communicative medium. Jacques Rancière, for one, talks about the emancipation of art from its representative regime.

But what does this actually mean? When we consider the political potential of an artwork, we are usually attentive to the possible changes in the social field that this work can stimulate or evoke. We think about the devices in an artwork (such as the motives, the narratives, or "meaningful spectacle" as Rancière puts it) that contribute towards raising political awareness in a social and economic order. We can even say that it is all about certain political pedagogy. But what we are actually talking about are the ways politics conditions art and not about art's emancipation from the representational regime.

What we are interested in, then, is something else: the unmediated experiences, acts of creation, operations of desire or even insights, which are not yet formalized knowledge but thoughts in their purest formation, passing the field which has been liberated from the institutionalized rationality. Translations of these operations into the so called representative regime of art are never unproblematic, since they stimulate anxiety, incite new reactions and interruptions of the already-known and if not, they remain hidden until they reach their "extractive conditions". But how does one recognize the moment of moving beyond the subjective territory of the "not yet" into the plane of transversal linkage? How can radical imagination contribute towards crossing that threshold in question, bridging the gap between subjectivity and the representative regime of art?

In order to attempt to answer these questions we should not only reconsider the meaning of imagination and creativity but also the long tradition of conformity to forms of expression and content which resulted in representation coming to dominate our way of thinking. It has been suggested (Simon O'Sullivan) that under different circumstances the art history practice as it is known now might disappear; that is, the kind of practice which positions an artwork as a representation, as a hermeneutic activity.

Imagination is traditionally understood as one's ability to form mental images, concepts and sen-

sations, which subsequently become defined by images they create of themselves. Images created by imagination are then overwhelmed by a "schema", a classificatory system that hierarchically organizes knowledge about the world. This is the representation Deleuze called organic representation" and stands in opposition to the "rhizome". For Deleuze and Guattari, non-representational thinking involved thinking difference in itself. And this difference necessarily involves movement and desire: desire in a sense of being a mode of production and constructing of something (for example: a will to live, to create, to love, to invent another society, another value system).

David Bohm, a physicist and theorist, has written about creative and constructive imagination: the former involves perception before a mental vision, a certain insight, and only in the unfolding of this insight in the form of an image is the mind ready to pass the content of the insight into the domain of constructive imagination. Constructive imagination involves reasoning and taking images from memory and from other contexts, as well as already available structures and concepts that come from memory. For scientists it is a hypothesis, for artists the finalization of the perceptive process into an artwork and for writers a translation of thoughts into language. But as Bohm suggests, the creative and constructive are never completely separated, therefore the relationship between imagination and reason must also be taken into account.

Niklas Luhmann attributed to art the function of integrating perception into the communication network of a society. According to him, art only exists within the art system; it is a self-referential system, which interacts with other systems. Once this system recognizes art, the difference between inside and outside cannot disappear again. Luhmann also suggests that if perception and conceptual thought are constructed by the brain, then art should reject the functional concepts of representation, that is, forms that demonstrate the possibility of order and the impossibility of arbitrariness. He notes that only in the form of intuition (or in other words, artistic sensibility) does art acquire the possibility of constructing imaginary worlds within the life-world.

This is where he comes close to DG's concept of desire and Bohm's idea of insight. Moreover, what these authors suggest is that these concepts alone are not enough and that some kind of relationship between imagination and reason must be involved (Bohm), intuition and life-world or perception and communicating social system (Luhmann) and desire and stratum (Deleuze) in order to fully realize their revolutionary potential before they be captured by the molar machine or by the state philosophy, which is another name for representational thinking. In other words, there needs to be some kind of "situated imagining" in order to point somewhere, there needs to be some kind of strata available in order not to fall into the black pit.

It has been said that to invoke imagination as supporting radical politics has become a cliché. But isn't this kind of statement grounded in another domain of representational thinking as well? And isn't it our concern, after all, to change the way we make meanings and not just to change the meanings themselves? Or is writing about it already producing another representation?

One way to change the way we make meanings would be to simply do nothing, to avoid the so called "creative imperative" that has been so thoroughly imposed on us by capitalism. Many know the short text by the artist Mladen Stilinović called "In praise of laziness"¹. In it he talks about the importance of an artist being lazy. What is especially significant in this short text is his noting that laziness is not only the absence of thought, staring at nothing, non-activity, impotence... but that it is really what art is all about, and not some preoccupation with objects and other such matters. In his "Fifteen theses on contemporary art", Badiou writes that it is better to do nothing than to contribute to the invention of formal ways of rendering visible that which Empire already recognizes as existent. Žižek has proposed that one alternative way to oppose the dominant system could be to withdraw from all forms of political representation, to renounce social and political responsibility, resist the compulsion to act, and instead do nothing. Of course, the question is, how can such non-activity, such doing nothing be revolutionary – resistant in any way? It can be easily considered an escape, a utopia without any meaning. But doing nothing is also becoming different, creating conditions for encounters that are not based on some kind of concept of identity, but on something previously unthought. When perception is liberated of mental images it not only opposes object relations (schemes of power etc.) but radically cancels them.

Let us then turn to the Surrealists, who were concerned with the emancipation of thought, and recognized imagination as a powerful weapon using techniques such as automatic writing, drawing, trance narrations and similar to move away from the conventional significations. But on the other hand, this kind of private fantasy or reverie could not affect or disrupt the social fabric, as they believed it would: instead it remained on the level of imaginary projections. Similarly, David Bohm invented a "flow language" – Rheomode, based on motion, because, as he said, reality leads to

¹ Mladen Stilinović, "In praise of laziness", in *Moscow Art Magazine*, n° 22, 1998, at www.guelman.ru/xz/english/XX22/XX2207.HTM, accessed on 20th November 2009.

² Antonin Artaud, "To Have Done with the Judgment of God", *Antonin Artaud Selected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1976, p. 571.

³ Jean-Francois Lyotard, *Peregrinations: Law, Form, Event*, Columbia University Press, New York, 1988, p. 18.

fragmentation of thought and to unending reductionism, therefore thought needs a constant flow to override this confusion.

And yet, could there be other possibilities? Perhaps we should think spatio-temporal planes differently, access that which is normally outside ourselves, to make ourselves a body without organs, as Artaud wrote in 1947:

"When you will have made him a body without organs, then you will have delivered him from all his automatic reactions and restored him to his true freedom."²

If art is something that we consider an activity as such, it could be that art's rupture is the event, or, in the words of Lyotard: "To encounter the event is like bordering on nothingness".³ What he suggests is that in order to take on the attitude of an event, one needs to clean out his/her mind, reject modes of pre-established encodings and subsequently the fixity of representation. But the problem is that such affects (or intensities) have no vocabulary and are therefore wedded to theories: as Massumi points out, intensities then lose this kind of eventness in favor of a structure.

Examples of these intensities are "moments", eruptions of spontaneous creativity, flashes of liberation, utopian consciousness that escape the daily programming. Moments are transitory, critical, creative, unpredictable; and they produce fractures in our subjectivity, introduce a sense of freedom from categorical thought, discipline, common structures, restraints and the like, since they have not yet become alienated time. Moments are sensations of powerful emotions such as delight, disgust, surprise, horror, outrage, and intense euphoria, and as such have a revolutionary potential.

But again: is the revolutionary potential hidden in the prolongation and intensification of such moments, or in their reactivation in the process of de-fixating meanings?

The analogy can be drawn here with Rancière's suggestions that "the dream of an art is to transmit meanings in the form of a rupture with the very logic of meaningful situations".⁴ Native Americans, for example, believe that what appears as a material object or image in space is simply the manifestation of a unique combination of energy waves. Occasionally temporary markings appear in the flux, which are then used as reference points. And these points are what constitute reality.

It would be naïve to suppose that only by breaking or ridding the strata (representation), would one be able to set oneself free. After all, if you lose images you lose space. As DG said: staying organised, signified, subjected is not the worst thing that can happen. It is through a meticulous relation with the strata that one succeeds in freeing lines of flight: through connections of desires, conjunctions of flows, a continuum of intensities.⁵

Or, put differently: blowing up the molar machine will get one destroyed – and not the machine itself. Instead of symmetrical opposition to repressive representation, instead of opposing the current reality in an alleged parallel reality "the aim is now the principle that leads the destiny of creation".⁶ Therefore the political potential of art is in unleashing the mind's most creative capacities, moving away from representation into experience, becoming the "power of emergence" into the open field of unknown relations, which traverse all domains of being into an unlimited number of connections in every sense and in all directions, of infinite spreading into schools, prisons, factories, art museums and further on towards that where "communication is occurring at the edge of impossible crossings, or perhaps in the gap of potential contact."

References:

Alain Badiou, "Fifteen Theses on Contemporary Art", *Iacanian ink*, 23, New York, 2004.

David Bohm, *On Creativity*, Routledge, London and New York, 2008 (reprint).

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, The University of Minnesota Press, 2000 (reprint).

Félix Guattari and Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2008.

Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, Stanford University Press, 2000.

Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*, Swerve editions, MIT, Cambridge, USA and London, 1992.

Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, New York, 2006 (reprint).

Slavoj Žižek, "The Ongoing Soft Revolution", *Critical Inquiry*, 30, Winter 2004, University of Chicago.

This text was presented at the Radical Education Conference, November 28-29, 2009, Ljubljana, at the Moderna Galerija and will be published in an upcoming book by the Radical Education Collective (Sept. 2010).

⁴ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, New York, 2006 (reprint), p. 63.

⁵ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, The University of Minnesota Press, 2000 (reprint), p. 178.

⁶ Suely Rolnik, *Despachos at the Museum: Who knows what may happen...* at http://stretcher.org/essays/images/despachos/despachos_sr.php, accessed on 20th November 2009.

L'imagination au-delà de la représentation

par Bojana Piškur

« Chaque chose dans le monde commence par un oui. Une molécule a dit oui à une autre molécule et la vie est née. Comment commencer au début, si les choses arrivent avant même d'arriver ? »

(Clarice Lispector)

Cela fait un moment que nous nous intéressons aux questions liées au potentiel politique de l'œuvre d'art, ou, pour le dire différemment, aux possibilités de libérer le potentiel révolutionnaire de l'art de ses formes sociales et politiques de représentation et de ses limites en tant que médium de communication.

Mais que cela signifie-t-il exactement ? Lorsque nous considérons le potentiel politique d'une œuvre d'art, nous sommes généralement attentifs aux changements possibles qu'elle peut stimuler ou évoquer dans le champ social. Nous pensons aux dispositifs (motivations, récits, ou encore au « riche spectacle »¹ de Rancière) qui, dans l'œuvre d'art, tendent à élever la conscience politique dans un ordre social et économique donné. Nous pouvons même dire que tout cela tourne autour d'une certaine pédagogie politique. Mais ce dont nous parlons vraiment, ce sont des manières dont la politique conditionne l'art, et non de l'émancipation de l'art du régime de la représentation.

C'est donc autre chose qui nous intéresse : les expériences non médiées, les actes de création, les opérations du désir ou même les intuitions, qui ne sont pas encore du savoir formalisé mais des pensées dans leur formation la plus pure, traversant un champ libéré de toute rationalité institutionnalisée. Les traductions de ces opérations dans le fameux régime de représentation de l'art ne cessent jamais d'être problématiques. En effet, elles stimulent l'anxiété, provoquent de nouvelles réactions et des interruptions du déjà-su et, si ce n'est pas le cas, elles demeurent cachées jusqu'à atteindre les « conditions nécessaires de leur extraction ». Comment reconnaître ce moment de dépassement du territoire subjectif du « pas encore » vers le plan des lignes transversales ? Comment l'imagination radicale peut-elle contribuer à traverser le seuil en question, comblant le fossé entre subjectivité et régime de représentation de l'art ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous devrions non seulement reconsidérer la définition de l'imagination et de la créativité, mais aussi une longue tradition de conformité aux formes d'expression et de contenu qui ont amené la représentation à dominer notre manière de penser. D'aucuns ont suggéré (Simon O'Sullivan) que dans des circonstances différentes la pratique de l'histoire de l'art telle que nous la connaissons aujourd'hui – une pratique qui positionne l'œuvre d'art comme représentation, comme activité herméneutique – pourrait bien disparaître.

L'imagination est traditionnellement comprise comme notre capacité à former des images mentales, des concepts et des sensations. Mais ces productions se trouvent, par la suite, définies par les images qu'elle a elle-même générées. Un « schéma », un système classificatoire qui organise hiérarchiquement notre savoir sur le monde, est ainsi rabattu sur les images créées. C'est le type de représentation que Deleuze qualifie d'« organique », en opposition au « rhizome ». Pour Deleuze et Guattari, penser de manière non représentationnelle suppose de penser la différence en soi. Et cette différence implique nécessairement le mouvement et le désir : le désir en tant que mode de production et constructeur de quelque chose (par exemple : une volonté de vivre, de créer, d'aimer, d'inventer une autre société, un autre système de valeurs).

Le physicien et théoricien David Bohm a écrit sur l'imagination créative et constructive : la première suppose une perception antérieure à la vision mentale, une certaine intuition, et c'est seulement dans le dépliement de cette intuition pour former une image que l'esprit se trouve prêt à transférer son contenu dans le domaine de l'imagination constructive. Cette imagination constructive implique de raisonner et de prendre des images de la mémoire et d'autres contextes, ainsi que de structures déjà disponibles et de concepts venus de la mémoire. Il s'agit pour les scientifiques d'une hypothèse, pour les artistes d'une transformation finale du processus de création en œuvre d'art et pour les écrivains d'une traduction des pensées en langage. Mais comme le suggère Bohm, l'imagination créative et l'imagination constructive ne sont jamais complètement séparées, et la relation entre imagination et raison doit donc également être prise en considération.

Niklas Luhmann attribue à l'art la fonction d'intégrer la perception dans le réseau de communication d'une société. Selon lui, l'art n'existe qu'à l'intérieur du système de l'art ; un système autoréférentiel, qui interagit avec d'autres systèmes. Une fois que ce système reconnaît l'art, la différence entre l'intérieur et l'extérieur ne peut plus être effacée. Luhmann suggère également que si la perception et la pensée conceptuelle sont construites par le cerveau, alors l'art devrait rejeter les concepts fonctionnels de représentation, c'est-à-dire les formes qui démontrent la possibilité de l'ordre et l'impossibilité de l'arbitraire. Il note que seule la forme de l'intuition (ou, en d'autres termes, de la sensibilité artistique) donne à l'art la possibilité de construire des mondes imaginaires à l'intérieur du monde-vivant.

C'est ici qu'on peut le rapprocher du concept de désir chez DG et de l'idée d'intuition chez Bohm. En outre, tous ces auteurs impliquent que ces concepts seuls ne suffisent pas et qu'une forme de relation entre imagination et raison (Bohm), intuition et monde-vivant ou perception et système social de communication (Luhmann), désir et stratum (Deleuze) doit être prise en compte afin de réaliser pleinement leur potentiel révolutionnaire avant d'être capturés par la machine molaire ou par la philosophie d'état, autre nom de la pensée représentationnelle. En d'autres termes, l'existence d'une sorte d'« imaginaire situé » est nécessaire pour donner une direction, et celle d'une forme de strate pour ne pas tomber dans la fosse noire.

On a vu qu'invoquer l'imagination pour soutenir les politiques radicales est devenu un cliché. Mais ce type d'affirmation ne s'ancre-t-il pas aussi dans un autre domaine de la pensée représentationnelle ? Et notre préoccupation n'est-elle pas, après tout, de changer les manières de produire du sens au lieu

¹ Jacques Rancière, « Interview pour l'édition anglaise », p. 63, in *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, New York: Continuum International, 2006. Le texte n'existe pas en français.

² Référence utilisée par l'auteur : Mladen Stilinović, « In praise of laziness », *Moscow Art Magazine*, n° 22, 1998, tel que disponible le 20 novembre 2009 sur www.guelman.ru/xz/english/XX22/X2207.HTM

de changer le sens lui-même ? Ecrire à ce sujet, par ailleurs, n'est-ce pas déjà produire une autre représentation ?

Une façon possible de changer la manière dont nous produisons du sens serait simplement de ne rien faire, d'éviter cet « impératif créatif » qui nous a été si profondément imposé par le capitalisme. Beaucoup connaissent ce court texte de l'artiste Mladen Stilinović intitulé « Hommage à la Paresse »². Il y parle de l'importance pour un artiste d'être paresseux. Le plus significatif dans ce texte est que pour lui la paresse n'est pas seulement une absence de pensée, le fait de ne rien regarder, la non-activité, l'impuissance... mais bien le sujet principal de l'art, au lieu de la préoccupation pour les objets ou autres affaires de ce genre. Dans ses « Quinze thèses sur l'art contemporain », Badiou écrit qu'il vaut mieux ne rien faire plutôt que de contribuer à l'invention de manières formelles pour rendre visible ce dont l'Empire reconnaît déjà l'existence. En matière d'alternative à opposer au système dominant, Žižek propose de se retirer de toute forme de représentation politique, de renoncer à la responsabilité sociale et politique, de résister à l'impulsion d'agir et, en lieu et place, de ne rien faire. Bien sûr, on peut se demander comment une telle inactivité, un tel non-faire puisse être révolutionnaire ou résistant de quelque manière que ce soit ? Cela peut facilement passer pour de la fuite, une utopie dépourvue de sens. Mais ne rien faire c'est aussi devenir différent, créer les conditions pour des rencontres qui ne soient pas basées sur un concept d'identité mais sur quelque chose qui n'avait pas été pensé jusque là. Quand la perception est libérée des images mentales, elle ne fait pas que s'opposer aux relations-objets (schémas de pouvoir, etc.) mais les annule radicalement.

Tournons-nous à présent vers les Surréalistes, qui se sont intéressés à l'émancipation de la pensée, et ont reconnu en l'imagination une arme puissante via des techniques comme l'écriture automatique, le dessin, le récit délirant et autres pour prendre de la distance avec les significations conventionnelles. D'un autre côté, ce genre de fantasme privé ou de rêverie n'a eu le pouvoir ni d'affecter ni de perturber la fabrique sociale, comme ils le pensaient : ils n'ont pas dépassé le niveau des projections imaginaires. De même, David Bohm a inventé un « langage flux », le Rheomode, basé sur le mouvement, car, selon ses mots, la réalité mène à la fragmentation de la pensée et à une réduction sans fin : la pensée a donc besoin d'un flot constant pour dépasser cette confusion.

Et pourtant, n'y a-t-il pas d'autres possibilités ? Peut-être faudrait-il penser différemment les plans spatio-temporels, accéder à ce qui est normalement hors de nous-mêmes, pour devenir des corps sans organes, comme Artaud l'a écrit en 1947 :

« Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté ».³

Si l'on considère l'art comme une activité en soi, il se pourrait que la rupture de l'art soit dans l'événement, ou, selon les mots de Lyotard : « Pour affronter l'événement il faut frôler le néant ».⁴ Il suggère par là qu'afin de prendre le pli de l'événement, il faut libérer son esprit, rejeter les modes de codage pré-établis et par conséquent la fixité de la représentation. Le problème, c'est que de tels affects (ou intensités) n'ont pas de vocabulaire et sont donc attachés à des théories : comme le fait remarquer Massumi, les intensités perdent alors cette évènementialité en faveur d'une structure.

Les « moments » sont des exemples de ces intensités, des éruptions de spontanéité créative, des éclairs de libération, une conscience utopique qui échappent au quotidien programmé. Les moments sont transitoires, critiques, créatifs, imprévisibles ; n'ayant pas encore été transformés en temps aliéné, ils produisent des fractures dans notre subjectivité, introduisent un sens de li-

bération de la pensée catégorique, de la discipline, des structures communes, des contraintes et autres. Les moments sont des sensations d'émotions puissantes comme le délice, le dégoût, la surprise, l'horreur, l'outrage, une euphorie intense et, en tant que telles, ont un potentiel révolutionnaire.

Pour autant, le potentiel révolutionnaire se dissimule-t-il dans la prolongation et l'intensification de tels moments, ou dans leur réactivation au cours du processus de dé-fixation du sens ? On peut ici faire l'analogie avec la suggestion de Rancière : « le rêve de l'art est de transmettre un sens en rupture avec la logique des situations entendues ».⁵ Les Amérindiens, par exemple, croient que ce qui apparaît comme un objet matériel ou une image dans l'espace n'est que la manifestation d'une combinaison unique d'ondes d'énergie. Des marquages temporaires apparaissent parfois dans ce flux et sont alors utilisés comme points de référence. Ces points sont ce qui constitue la réalité. Il serait naïf de croire qu'il suffit de briser ou de dépasser la strate (la représentation) pour accéder à la liberté. Après tout, en perdant les images on perd l'espace. Selon les mots de Deleuze et Guattari : « Le pire n'est pas de rester stratifié – organisé, signifié, assujéti (...) C'est suivant un rapport méticuleux avec les strates qu'on arrive à libérer les lignes de fuite, à faire passer et fuir les flux conjugués, à dégager des intensités continues ».⁶

Ou encore : exploser la machine molaire ne peut que nous détruire – au lieu de la machine elle-même. Au lieu d'une opposition symétrique à la représentation répressive, au lieu d'opposer la réalité quotidienne à une présumée réalité parallèle : « le but est dorénavant le principe qui mène la destinée de toute création ». ⁷ Ainsi, le potentiel politique de l'art repose dans le déchaînement des capacités les plus créatives de l'esprit, dans le passage de la représentation à l'expérience, devenant le « pouvoir d'émergence » dans le champ ouvert des relations inconnues, qui traverse tous les domaines de l'être, dans un nombre illimité de connections dans tous les sens et dans toutes les directions, de la propagation dans les écoles, les prisons, les usines, les musées d'art et au-delà vers le lieu où la « communication prend place à la bordure de traversées impossibles, ou peut-être dans les lacunes du contact potentiel ».

Traduction : Virginie Bobin, assistée de Lou Forster.

Ce texte a été présenté lors de la conférence de Radical Education, les 28 et 29 novembre 2009 à la Moderna Galerija à Ljubljana, et sera publié dans un ouvrage du collectif Radical Education, à paraître en septembre 2010.

Références :

Alain Badiou, « Fifteen Theses on Contemporary Art », *lacanin ink*, 23, New York, 2004, consultable également sur <http://kit.kein.org/node/87>

David Bohm, *On Creativity*, Routledge, London and New York, 2008 (réédition)

Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, éditions de Minuit, Paris, 1980

Félix Guattari et Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil. Semiotext(e) Foreign Agents Series*, 2008

Niklas Luhmann, *Art as a social system*, Stanford University Press, 2000

Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Swerve editions, MIT, Cambridge, USA and London, 1992

Jacques Rancière, *Le Partage du Sensible, la Fabrique*, Paris, 2000.

Slavoj Žižek, « The Ongoing Soft Revolution », *Critical Inquiry*, 30, Winter 2004, University of Chicago.

Who knows what may happen...at http://stretcher.org/essays/images/despachos/despachos_sr.php, te l que disponible le 20 novembre 2009.

³ Antonin Artaud, Pour en finir avec le jugement de Dieu, texte prononcé à la radio le 28/11/1947, rééd. La Mauvaise Graine, 1999.

⁴ Jean-François Lyotard, *Pérégrinations*. Loi, forme, événement, Galilée, Paris,

1990, trad. angl. *Peregrinations*: Law, Form, Event, Columbia University Press, New York, 1988, p. 18.

⁵ Jacques Rancière, « Interview pour l'édition anglaise », p. 63, in *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, New

York : Continuum International, 2006. Le texte n'existe pas en français.

⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 197.

⁷ Suely Rolnik, *Despachos at the Museum :*

Le Journal des Laboratoires

ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO / CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Coordination éditoriale / Editorial Team :

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Auteurs / Authors :

Virginie Bobin
Grégory Castéra
Alice Chauchat
Bojana Cvejić
Bojan Djordjev
Juan Dominguez
Audrey Gaisan
Anders Jacobson
Cuqui Jerez
Alain Kleiman
Corinne Labylle
Jennifer Lacey
Barbara Manzetti
Avi Mograbi
Nataša Petrešin-Bachelez
Bojana Piškur
Marta Popivoda
Adrian Rifkin
Cédric Schönwald
Johan Thelander
Ana Vujanović
Philippe Zourgane

Traduction et relecture / Translation and Proofreading :

Virginie Bobin
Perrine Chambon
Alice Chauchat
Lou Forster
Aubin Leroy
David Pickering
Alice Vergara-Bastian

Design graphique / Graphic Design :

g.u.i.

Mise en page / Layout :

Anne Millet

Impression / Printing :

Imprimé en 2700 exemplaires par
l'imprimerie municipale de la Ville
d'Aubervilliers et imprimerie Tooprint

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

Les Laboratoires d'Aubervilliers
41, rue Lécuyer
93300 Aubervilliers
+33(0)1 53 56 15 90
info@leslaboratoires.org

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

Dépôt légal / Registration of Copyright :

septembre 2010

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*

LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

Conseil d'administration / Board of Directors :

Xavier Le Roy (président)
Jérôme Delormas
Alain Herzog
Isabelle Launay
Jean-Pierre Rehm
Loïc Touzé

Direction collégiale / Steering Committee :

Grégory Castéra
Alice Chauchat
Nataša Petrešin-Bachelez

Équipe permanente / Permanent Staff :

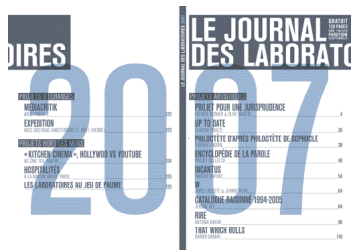
Virginie Bobin (coordination des projets)
Barbara Coffy (attachée à
l'administration)
Claire Harsany (administration)
Jean-François Hennion (comptabilité)
Mathieu Lericq (stagiaire, coordinateur
d'illegal_cinema)
Anne Millet (documentation,
communication et relations presse)
Tanguy Nédelec (régie générale)
Sandra Nomertin (accueil et intégration web)

Les éditions des Laboratoires

LE JOURNAL DES LABORATOIRES

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

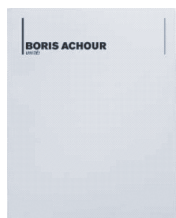


Expedition - European platform for artistic exchanges, 2008
Une édition des Laboratoires d'Aubervilliers/A Laboratoires d'Aubervilliers Publication
Gratuit/Free

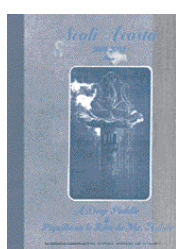


Antonia Baehr, *Rire / Laugh / Lachen*, 2008
Coédité avec/Co-Published With : l'Oeil d'Or et Make up productions. Avec le concours du/With Support From The : Centre National des Arts Plastiques, Ministère de la Culture et de la Communication. 22 €

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 €



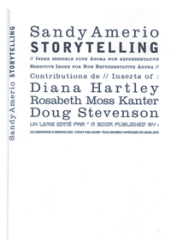
Scolio Acosta, *A deep puddle in Paris - Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule*, 2005
Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA. 20 €



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 €



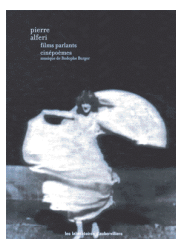
Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2005
Coédité avec les éditions Xavier Barral/Co-Published With Xavier Barral Publications. 40 €



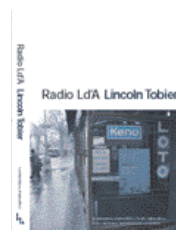
Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible pour agoraron representative*, 2004
Coédité avec/Co-Published With : l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard. 10 €



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 €

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

SEPTEMBRE

Tous les lundis, 19h30

illegal_cinema

TkH – Walking Theory

Projections de films hors-normes et hors-circuit.

Programmation ouverte à tous.

Version(s)

Cuqui Jerez & Gilles Gentner

Jeudi 9 septembre, 19h30

Version(s) #1

&

Mardi 14 septembre, 19h30

Version(s) #2

&

Samedi 18 septembre, 19h30

Version(s) #3

OCTOBRE

Tous les lundis, 19h30

illegal_cinema

TkH – Walking Theory

Vendredi 8 octobre, 19h30

Ma première fois avec un dramaturge #6

Jennifer Lacey

Dramaturgie : Laurent Golon.

Jeudi 21 octobre, 19h30

Public Editing

TkH – Walking Theory

Lancement de l'édition conjointe du journal de TkH et du Journal des Laboratoires.

NOVEMBRE

Tous les lundis, 19h30

illegal_cinema

TkH – Walking Theory

Running Commentaries

Bojana Cvejić

Dimanche 21 novembre, 16h et 18h

Running Commentary #4

Giant City de Mette Ingvarsen.

&

Running Commentary #5

Shishimi Togarashi de Juan Dominguez

Mardi 23 novembre, 19h30

Soirée spéciale autour d'I Heart Lygia Clark

Jennifer Lacey, Barbara Manzetti, Audrey Gaisan

29 novembre - 5 décembre

Clean Room : épisodes

Juan Domínguez

Présentation publique des épisodes créés pendant la résidence. Les dates exactes seront annoncées sur le site des Laboratoires début novembre.

DÉCEMBRE

Tous les lundis, 19h30

illegal_cinema

TkH – Walking Theory

29 novembre - 5 décembre

Clean Room : épisodes

Juan Domínguez

Vendredi 17 décembre, 19h30

Ma première fois avec un dramaturge #7

Jennifer Lacey

Dramaturgie : Lamarche & Ovize.



Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, le Conseil général de la Seine-Saint-Denis, le Conseil régional d'Ile-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France). Les Laboratoires sont membres de Tram, réseau art contemporain Paris/Ile-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'Ile-de-France, the Ministère de la Culture et de la Communication (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France). Les Laboratoires d'Aubervilliers is a member of the TRAM contemporary art network.