

bs n°9

Le journal de Bétonsalon
02/2011 - 03/2011
Gratuit



Préambule

Ce dont on sera dans l'avenir capable est le titre de la première exposition de l'année 2011 à Bétonsalon, mais il pourrait aussi servir à nommer le point de départ de la programmation que nous avons échafaudée à deux pour cette année et qui marque une nouvelle étape dans le développement des activités de Bétonsalon. Depuis la création du centre d'art et de recherche en novembre 2007, nous nous sommes attachés à mettre en place quelques conditions pour sa survie : nous sommes aujourd'hui trois salariés (dont deux emplois tremplins) et sommes parvenus à réunir les partenaires institutionnels autour d'une table permettant le renouvellement des conventions. Mais surtout, les trois dernières années passées ont permis l'intégration de l'association dans son nouvel espace situé dans le quartier ZAC Paris Rive Gauche et l'université Paris Diderot. Nous avons pu mener les recherches qui nous tenaient à cœur. Nous avons testé de nombreux formats de travail et de rencontres, en cherchant à impliquer des individus d'horizons divers (artistes, chercheurs et étudiants de l'université, habitants de quartier, amateurs et professionnels de champs disciplinaires et géographiques variés). Situé au sein même de l'institution universitaire, Bétonsalon cherche à développer un lieu de réflexion et de confrontation au croisement des approches artistiques et universitaires, traversé par des discours variés – esthétiques, culturels, politiques, sociaux, économiques – et servant de conduit entre des champs de savoirs spécialisés et les autres membres de la société. Nous avons mis l'accent sur la prise de parole (organisations de nombreux événements, conférences, ateliers, soutien aux pratiques discursives et performatives) et avons cherché à rendre visible le processus et le travail en cours d'élaboration. Notre programme s'est efforcé de proposer une articulation entre recherche, expérimentation, création et pédagogie. L'aventure est passionnante car les défis à relever sont nombreux. En 2011 et dans les années à venir, nous espérons pouvoir continuer nos activités avec le même optimisme et contribuer à construire les bases d'une société créative et émancipée. *Ce dont on sera dans l'avenir capable*, nous l'espérons.

Vers une société du commun

En 2005, l'Unesco publie *Vers les Sociétés des Savoirs*, un rapport qui dépeint les caractéristiques, limites et promesses des « sociétés du savoir », un terme désignant une société où une place importante est accordée à la recherche scientifique et technologique, à l'innovation, à l'éducation, à l'apprentissage, à la circulation de l'information, aux systèmes de communication et au management stratégique des organisations. Le savoir y est reconnu comme source par excellence de liberté, d'expression et de dynamisme dans une société. Si l'on peut louer l'essor des nouvelles technologies de l'information, la valorisation et la mise en réseau des savoirs, compétences personnelles et expériences de chacun - facilitant notamment des efforts concertés dans la lutte pour la préservation de la planète -, la société des savoirs n'est cependant pas sans écueils : l'accès au savoir pour tous est loin d'être garanti. La question de l'accès physique au savoir, autrement dit à la scolarisation, aux livres et à Internet, reste la plus pressante et n'en finit pas de creuser l'écart entre Nord et Sud. Aujourd'hui, seul un fragment de la population mondiale a accès à Internet et dans de nombreux pays, l'éducation reste encore réservée aux hommes. Le manque d'accès au savoir est ainsi déterminé par des facteurs aussi bien financiers et politiques (on pensera à la forte censure sur Internet en Chine, à Cuba et tout récemment en Egypte), que culturels et linguistiques. Toujours sur l'écart entre Nord et Sud, les nouvelles technologies de l'information et de la communication reconnaissent moins l'oralité que le texte, ce qui menace la pérennité de savoirs indigènes circulant selon ce précepte. L'érosion des savoirs est une véritable menace pour l'économie elle-même qui dépend de leur vitalité. À ces problèmes s'ajoutent la tendance croissante à la privatisation et à la marchandisation des savoirs qui elles aussi menacent l'idée de circulation fluide de l'information et d'accès au savoir pour tous. Nous vivons actuellement une crise où la question suivante n'est pas encore tranchée : les sociétés du savoir seront-elles des sociétés du savoir partagé et d'une connaissance accessible à tous, ou des sociétés de la partition des savoirs ? En tant que ressource commune remplissant les deux conditions de non-rivalité et non-exclusivité qui caractérisent un bien dit 'public', le savoir peut être alors considéré comme un bien public commun, indivisible mais partageable, et nécessitant d'être préservé et maintenu en vie. Dès lors : comment protéger et entretenir les savoirs communs existants et en construire de nouveaux ? Si une société du commun est une société émancipée, alors comment opérer cette prise de conscience de soi et auto-réflexion sur sa

propre histoire, essentielles à la désaliénation ? La philosophe Keti Chukhrov, lors de son intervention dans le cadre du séminaire *Communism's Afterlives* à Bétonsalon le 26 septembre 2010, est revenue sur cette idée de désaliénation. En illustrant son propos par le film *Krylya* (1966) de la réalisatrice soviétique Larisa Shepitko, elle explique que la construction d'un monde commun s'opère quand chacun peut avoir accès à la réflexion et prendre du recul. La désaliénation arrive quand le travail n'est plus réduit à une seule routine. L'individu doit pouvoir se dépasser naturellement pour que l'intérêt commun incorpore chacun. Le désir d'un espace du commun devient alors une demande éthique du citoyen. L'actrice principale de *Krylya* est une ex-pilote d'avion héroïne de la seconde guerre mondiale devenue directrice d'une école, une bureaucrate en somme. Après avoir entendu le guide d'un musée de l'aviation parler d'elle au détour d'une visite guidée avec des enfants, elle prend conscience qu'elle fait partie de l'histoire. Soudainement éprise de liberté, elle se dirige alors vers l'aérodrome, ose reprendre les commandes d'un avion et s'envole. Keti Chukhrov rappelle enfin que de nombreux réalisateurs du cinéma soviétique des années soixante ont su représenter avec beaucoup de poésie la complexité d'une société partagée entre l'enthousiasme post-révolutionnaire de certains et la résignation de ceux qui ne peuvent continuer la bataille.

« Une communauté émancipée est de conteurs et de traducteurs. »

(J. Rancière, *Le Spectateur Émancipé*, 2008)

Partant du postulat ranciérien que « le réel doit être fictionné pour être pensé » et que « la fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un 'système' d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent. » (J. Rancière, *La Fable Cinématographique*, 1999), le critique et historien de l'art T.J. Demos revient sur le pouvoir constructiviste de la fiction en s'intéressant plus spécifiquement à la narration, en tant que forme d'appréhension du réel, d'organisation des mémoires et de production du savoir. Pour le philosophe Walter Benjamin, la narration basée sur la transmission d'une expérience laissant place à une multitude d'interprétations et d'appropriations, jouit d'une temporalité à chaque fois renouvelée : « Elle conserve ses forces concentrées, et longtemps après sa naissance elle reste capable d'éclosion » (W. Benjamin, *Le Narrateur*, 1936). La narration transmet à chaque fois qu'elle est racontée une sorte de vérité qui serait moins de l'ordre d'une précision empirique informative, que subjective, c'est-à-dire correspondant aux événements tels qu'ils sont trouvés et livrés par des sujets pensants actifs. « Une communauté émancipée est de conteurs et de traducteurs. » (J. Rancière, *Le Spectateur Émancipé*, 2008). L'artiste Hito Steyerl revient sur cette question de la traduction dans son texte intitulé *Le Langage des Choses* et republié dans ce journal. Elle y présente le film documentaire comme un exemple du processus de traduction du langage des choses en langage humain. Pour elle, « la traduction, loin de réduire au silence le langage des choses, accroîtrait son potentiel de transformation. [...] Il ne s'agit nullement de représentation, il s'agit de présenter ce que les choses ont à dire, c'est-à-dire de les mettre au présent. Ce n'est pas là une question de réalisme, plutôt d'un certain relationalisme – c'est une question de présentation et donc aussi de transformation des relations sociales, historiques et matérielles qui font que les choses sont ce qu'elles sont. »

Les projets en 2011

Notre programmation fait le choix d'explorer la piste d'une société de savoirs partagés, au delà des clivages de disciplines, histoires et géographies. Nous espérons participer à la construction d'une société du commun, émancipée et désaliénée, permettant de se forger un regard critique sur les problématiques soulevées par la société des savoirs. « Que signifierait traiter le réel comme un effet à être produit, plutôt que comme un fait à être compris ? » (T.J. Demos, *A Long Time Between Suns : The Otolith Group*, Sternberg Press, 2009). Les projets de la programmation 2011 s'intéressent à la construction de la mémoire, de réalités et de potentialités, à partir de l'exploitation de documents, l'usage de la parole - « Il n'y a pas de savoir sans pratique discursive. » (M. Foucault, *Archéologie du Savoir*, 1969) - et l'emprunt de méthodologies de diverses disciplines. Les projets, auxquels seront associés des groupes de recherche à géométrie variable, permettront d'envisager ces questions par des entrées multiples : que ce soit au niveau méthodologique (proposant divers modes de collaboration à plusieurs et entre champs disciplinaires) ou au niveau des sujets abordés (formes d'apprentissage, histoires postcoloniales, la parole dans l'espace radiophonique, héritage culturel, collectivisme etc.).

Ce dont on sera dans l'avenir capable

Les films de Frédéric Moser et Philippe Schwinger interrogent le présent à partir de faits politiques et sociaux issus de l'histoire récente. Ils remettent alors en scène les sources de la réalité contemporaine, pour les placer dans le lieu de discussion d'un conflit. Pour eux, la construction de la réalité est liée à la constitution d'un espace de prise de parole.

En 1978, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville réalisent pour la télévision : *France/tour/détour/deux/enfants*. Proposant de recenser le mode de vie des Français, durant 12 épisodes de 26 minutes, un petit garçon et une petite fille sont d'abord interrogés à tour de rôle sur leur quotidien. Élargissant le champ de l'entretien, les interrogations de Godard et Miéville formulent progressivement un questionnement amenant les protagonistes à se penser en tant que sujet dans l'histoire du monde, à « se vivre et se voir à la télévision » avec un point de vue critique. Quelque trente ans après Godard et Miéville, Moser et Schwinger initient le projet d'une série de quatre épisodes intitulée *France, détours* et partent là où ils sont invités « interroger la France » et capturer des situations emblématiques de la société d'aujourd'hui. Le 1^{er} épisode (montré au Printemps de Septembre en 2009) a été réalisé à la Cité du Mirail, un grand ensemble conçu par l'architecte Candilis et son équipe dans les années 1960 aux abords de Toulouse. Le 2^{ème} épisode (en cours de réalisation et coproduit par la Fondation Kadist et la société de production L'âge d'or) aborde la question des formes d'apprentissage à partir d'une relation développée en banlieue parisienne, à Pierrefitte-sur-Seine, avec des collégiens décrocheurs et les responsables de l'AFPAD (Association pour la formation, la prévention et l'accès au droit). Le 3^{ème} épisode (à l'initiative du FRAC PACA) aura lieu à Marseille avec des adolescents issus de milieux aisés, à l'aube de leur rentrée dans des formations et écoles supérieures.

Ce dont on sera dans l'avenir capable se déroule simultanément au tournage de l'épisode 2 de la série *France, détours*. Les deux artistes ont alors imaginé leur exposition comme un outil pour penser la construction de ce nouvel épisode. Schwinger et Moser ont choisi de réaliser une performance filmée avec cinq danseurs issus de la formation 'Essais' du CNDC (Centre national de la danse contemporaine) d'Angers, également invités à présenter leur propre compte-rendu d'expérience lors de quatre rendez-vous chorégraphiques. Ce journal BS n°9 revient sur différents aspects de leur travail, et ouvre quelques perspectives de réflexion.

Eldorado

Dans le cadre du trentième anniversaire de la libération des ondes en France, nous nous intéresserons ensuite à l'espace radiophonique par le biais de l'exploration des archives Eldorado, rassemblées par des passionnés de radio. Différents chercheurs et artistes intéressés par ces archives radiophoniques pour plusieurs raisons (en tant qu'archive constituée en dehors des circuits institutionnels, pour sa valeur de mémoire sur l'histoire de la radio) ont été invités à les explorer et à présenter le résultat de leurs recherches. Proposant une vue partielle et non exhaustive, l'exposition ne vise pas à retracer 30 ans de radio, ni à présenter l'intégralité de l'archive Eldorado, l'enjeu est plutôt de confronter différents documents et leurs usages possibles (formes de représentation / points de vue / récits) liés à une histoire de la radio trop peu cartographiée, composés hier ou aujourd'hui. Thierry Lefebvre, historien de la radio, confrontera son livre *La bataille des radios libres 1977-1981* (2006) aux documents et sons trouvés dans les archives Eldorado, qui seront elles-mêmes cartographiées par l'artiste Franck Leibovici. Isabelle Cadière, réalisatrice, exposera deux documentaires : *Radio Lorraine cœur d'Acier* (2009) et un nouveau film sur radio et féminisme produit pour l'occasion. Elisabete Fernandes, étudiante en master Etudes Cinématographiques à l'Université Paris Diderot, s'intéressera, entre autres sujets, aux traces laissées par les luttes des radios communautaires pirates en France. *Restauration totale*, une fiction radiophonique ou dramatique, proposée par les artistes Louise Hervé et Chloé Maillet sera produite dans le cadre d'un atelier de création radiophonique de France Culture. Une série de rendez-vous, proposés par des chercheurs, artistes et étudiants de l'université Paris Diderot accompagnera l'exposition. Le collectif L'encyclopédie de la parole, dont la recherche vise à appréhender transversalement la diversité des formes orales, proposera une séance d'écoute/atelier autour de quelques extraits sonores choisis. Un colloque sera enfin organisé par le GRER (Groupe de Recherches et d'Etudes sur la Radio) les 20 et 21 mai à l'université Paris Diderot.

The Otolith Group

Pour le collectif Otolith Group, l'archive est un devoir car elle est interconnectée avec l'histoire. Les deux membres du collectif Kodwo Eshun et Anjalika Sagar s'intéressent à la reconstruction imaginative et à la réactivation de fragments provenant d'archives de mouvements politiques, de programmes artistiques et d'époques futuristes que nous n'avons pas vécu nous-mêmes. Engagés dans l'exploration des héritages et des potentialités du film essai,

des archives postcoloniales, des modernismes cosmopolites et de la science-fiction, ils cherchent à construire des relations anachroniques entre la potentialité de leurs conditions d'archives et l'histoire du présent. Pour eux, le film essai est une façon de se relier à l'expérience subjective de la politique et de proposer des questions non pas comme assertions ou affirmations, mais comme des idées. Développant des plateformes pour des lectures rapprochées de l'image dans la société contemporaine, ils réalisent des films et des vidéos, des écrits, des ateliers, du commissariat d'exposition et des éditions. La première exposition d'Otolith Group dans une institution française présentera leur travail curatorial autour de *L'Héritage de la Chouette*, la série télé documentaire réalisée par le cinéaste français Chris Marker et produite par ARTE en 1987. L'exposition sera complétée par la projection de la trilogie de films d'Otolith Group et par une série de rencontres. Celles-ci incluent le lancement au musée du quai Branly du numéro 105 de la revue 'Third Text', intitulé *The Militant Image: a Cine-Geography* et édité par Kodwo Eshun et Ros Gray, prévu le 19 juin, et le séminaire *Communism's Afterlives* conçu par Nataša Petrešin-Bachelez et Elena Sorokina, le 2 juillet.

Jikken kōbō

Créé en septembre 1951 à Tokyo, Jikken kōbō partage avec The Otolith Group un intérêt pour la production de formes plurielles et l'expérimentation. Aussi nommé The Experimental Workshop, le Jikken kōbō (実験工房 Atelier expérimental) est un collectif d'artistes comprenant plasticiens, compositeurs, photographes, scénographes, un poète et critique de musique, un concepteur lumière, un graveur, un pianiste et un ingénieur. Actif de 1951 à 1958 à Tokyo, le Jikken kōbō a généré des formes d'événements artistiques atypiques, entre ballet, récital et art environnemental. Eclipsé par la reconnaissance mondiale du Gutai bijutsu kyōkai (具体美術協会 Association d'art concret), le Jikken kōbō a proposé une vision transdisciplinaire, axée sur la question de l'œuvre collaborative, de l'expérimentation de nouveaux formats d'exposition, et d'une expérience « sensorielle » de l'art. Jusque dans les années 1990, ce groupe a peu soulevé l'intérêt des historiens de l'art japonais, et demeure peu connu en dehors du Japon. L'exposition, proposée par la commissaire d'exposition Mélanie Mermod, présentera pour la première fois en France les expérimentations initiées par les membres du Jikken kōbō il y a tout juste soixante ans à Tokyo. L'intérêt de ce collectif transdisciplinaire pour la synthèse des arts, l'expérience spectatorielle, les nouvelles technologies, les systèmes de productions, le fonctionnement en réseau, rend visible une démarche s'apparentant autant au paradigme moderniste que post-moderniste. Les liens étroits entre l'Experimental Workshop et plusieurs collectifs (comme Cinema 57, 20.5 Group, Graphic Shudan Group, Karuzawa Rally, Atarashi Record Jacket, etc.) ont été déterminants pour la création d'une nouvelle forme de scène artistique japonaise, qui a servi de moteur et de modèle pour les collectifs des décennies suivantes. L'enjeu de l'exposition sera de rendre visible ces réseaux et d'investiguer l'histoire des collectifs transdisciplinaires au Japon et à l'étranger. Dans le cadre d'une série d'événements sur les activités du Jikken kōbō, l'artiste contemporain Ei Arakawa est invité à concevoir un événement inédit en collaboration avec le compositeur Sergei Tcherepnin.

Projets parallèles

Parallèlement à tous ces projets, nous menons plusieurs ateliers en collaboration avec l'université Paris Diderot : sur une invitation du service culture, Louise Hervé et Chloé Maillot animent sur dix séances un atelier d'imitation et d'observation de radios pirates tandis que Bétonsalon accompagne un atelier de pratique artistique de cinéma proposé par Noëlle Pujol au sein d'un cours de master de l'UFR Lettres et Arts. Deux séminaires sont également organisés hors les murs : *12 Gestures* à la fondation Kadist, sur lequel nous revenons dans cette publication (prochains invités Francisco Camacho le 14 février, Petra Bauer le 8 mars et Ruti Sela & Maayan Amir le 24 mai) et le séminaire mensuel *Sous le ciel libre de l'histoire* au musée du quai Branly. À partir de février 2011, un groupe de recherche composé de Teresa Castro (historienne de l'art et docteure en Cinéma et audiovisuel de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle), Morad Montazami (doctorant à l'EHESS), Mathieu Kleyebe Abonnenc (artiste), Lotte Arndt (doctorante), Muriel Lardeau (responsable du salon de lecture au musée du quai Branly) et Lucie Touya (chargée de mission arts visuels Afrique et Caraïbes / Institut français) et nous-mêmes, invite des praticiens et chercheurs issus de l'art, du cinéma, de l'architecture ou de la théorie, qui partagent des problématiques et des champs de recherche communs. Travaillant à placer le présent et à imaginer l'avenir dans une histoire partagée par tous, *Sous le ciel libre de l'histoire* – qui emprunte son titre à une expression de Walter Benjamin dans *Sur le concept d'histoire / Thèses sur la philosophie de l'histoire* (1939) –, s'intéressera particulièrement aux pratiques investies dans la revisitation de trajectoires politiques, d'événements culturels et de potentialités passées inscrits dans le contexte post-colonial

et souvent omis par l'histoire officielle. Le séminaire aura pour premier invité Morad Montazami, éditeur de la revue *Zamân*, contribuant à questionner la dualité de l'approche subjective postcoloniale et d'une vision du monde héritée du colonialisme, tout comme la revue *Third Text* autour de laquelle sera organisée une journée d'étude en juin 2011. Son fondateur Rasheed Araeen affirme que seule une imagination libérée permettra de construire le futur. « Décoloniser le monde revient à décoloniser notre propre esprit »¹. Ce séminaire tentera de proposer un espace constructif pour une histoire vivante. « Le but poursuivi par toute histoire vivante serait alors de rendre le point de vue sur l'événement simultanément rétrospectif (ou rétroactif) et prospectif (ou proactif). On se plonge dans le gouffre du passé pour en tirer une projection dans le futur à partir d'un présent qu'il faut ébranler, agiter, mettre en action. » (M. Montazami, édito du numéro 4 de *Zamân*, 2011)

Conclusion

Nous tenterons de créer un espace d'opacité où il est possible de désapprendre et de naviguer dans l'indéterminé et la recherche plutôt que de démontrer et affirmer une fausse clarté de simples gestes. Notre programmation cette année cherchera à provoquer des déplacements temporels, géographiques et de disciplines, tout en maintenant ouvert les possibilités de paradigmes critiques. Il s'agira de se demander comment produire des œuvres non alignées et de compter sur le temps pour que les espaces de résistance que nous construisons produisent leurs effets, tout en sachant que l'art ne peut avoir la prétention de résoudre les problèmes de la société des savoirs.

¹ Intervention de Rasheed Araeen dans le colloque *Que faire ?*, proposé par 'Le peuple qui manque' les week-ends des 11 - 12 et 18 - 19 décembre 2010 au Centre Pompidou à Paris.

Sommaire

<i>DE 12 GESTURES À CE DONT ON SERA DANS L'AVENIR CAPABLE</i> Dits et écrits de Mélanie Bouteloup, Flora Katz, Sandra Terdjman, et les invités du séminaire <i>12 gestures</i>	8
<i>JEUX DE RÔLES : LA RAISON DES ÉGAUX</i> Par Virginie Bobin	16
« ÉVOQUER LES SAILLIES » Entretien avec Frédéric Moser et Philippe Schwinger par Clara Schulmann	20
<i>LE LANGAGE DES CHOSES</i> Par Hito Steyerl	24
<i>LES RENDEZ-VOUS DE L'EXPOSITION</i>	29

De 12 gestures à Ce dont on sera dans l'avenir capable

Dits et écrits de Mélanie Bouteloup et Flora Katz (Bétonsalon), Sandra Terdjman (responsable de la fondation Kadist) et les invités du séminaire 12 gestures

Comment une pratique artistique peut-elle s'insérer, s'entrelacer au sein d'une communauté ? Depuis un an, la Fondation Kadist et le centre d'art et de recherche Bétonsalon invitent des artistes à venir échanger sur leur travail, dont la focale réside d'une part sur un engagement profond et responsable au cœur de la société et d'autre part sur la mise en place d'un projet fondé sur une durée autre - les processus de recherches et de mise en relation avec les communautés s'étendant sur plusieurs semaines, voir plusieurs mois. Parmi les invités du séminaire 12 gestures, Frédéric Moser et Philippe Schwinger sont intervenus le 4 mars 2010. C'est ainsi qu'une collaboration fut initiée avec les deux artistes, sous la forme d'une production artistique filmique (avec Kadist) et d'une exposition (à Bétonsalon). Dans une variété de langages, allant de la citation à la narration, se dessine une genèse en image-texte parcourant les discussions de 12 gestures jusqu'à l'exposition *Ce dont on sera dans l'avenir capable*. Un espace de réflexion est ici ouvert afin de mettre en perspective ces gestes engagés au sein du réel.

12 GESTES



Ben Kinmont, séminaire 12 gestures, Bétonsalon, 29/06/2010.

Mouvement mais aussi langage, le geste de l'artiste se crée en creux, dans un entrelacement de relations au sein d'une communauté. Tout comme le verbe, le geste communique une pensée sans la réaliser, mais la met en forme et permet de la réfléchir. Contrairement à une action, il n'a pas de devoir d'effectivité, son tracé symbolique ou physique incarnant par lui-même sa finalité existentielle. Pour le séminaire, le terme de 'geste' a été préféré à celui d'action, car ces pratiques sont bien souvent modestes et locales, elles ne prétendent pas changer les choses mais visent à s'inscrire justement dans la complexité d'une société en prenant en compte des subjectivités, en soulevant des questions politiques, c'est à dire en « révélant la présence, derrière une situation donnée, de forces qui étaient jusque là cachées ». (Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, 2006).

M.B., F.K. et S.T.

EMANCIPATION ?

Renzo Martens / Mathieu Kleyebe Abonnenc



Discussion entre Mathieu Kleyebe Abonnenc et Renzo Martens, séminaire 12 gestures, Bétonsalon, 07/09/2010.

À partir du moment où « l'aide humanitaire est devenue la plus grande économie du Congo » et « l'exportation d'images de la pauvreté constitue une économie plus grande que n'importe quel autre produit » nous explique Renzo Martens, pourquoi ne pas apprendre aux congolais à utiliser eux-mêmes l'image de leur pauvreté pour enfin profiter de leur « ressource naturelle et économique ». C'est le constat et le point de départ du film « Enjoy Poverty », qui est un portrait du *statu quo* dans lequel se trouve la République démocratique du Congo et une mise en présence des différents acteurs étrangers : les ONG, les politiques, les journalistes, les médecins et enfin l'artiste. Justement, le film pose aussi cette question : quel est le rôle de l'artiste ? Quelles sont les prétentions sociales et politiques de l'art contemporain ?

Renzo Martens ne se contente pas de représenter, il reproduit les schémas et les stéréotypes. Il nous dérange par les images de la pauvreté données à voir mais surtout par l'autocritique cachée derrière les relations de pouvoir entre nous (ceux qui regardent) et ceux qui sont regardés.

S.T.



« GIVE MORE THAN YOU TAKE » *

Pratchaya Phinthong



Après avoir appris par les journaux internationaux que des paysans thaïlandais passaient leur été à cueillir des fruits rouges en Suède, et face à l'exploitation de cette main d'œuvre, l'artiste décida de passer lui aussi un mois et demi à travailler avec eux dans la région de la Laponie, en Suède. A la fin de chaque journée, Phinthong calculait le poids des fruits sauvages cueillis et demanda à Pierre Bal-Blanc, le directeur du CAC Brétigny de trouver des objets désuets de poids équivalents destinés à être présentés dans le cadre de son exposition personnelle.

s.t.



Images : Pratchaya Phinthong, "Give more than you take", Co-production : CAC Brétigny / GAMEC, Bergamo. Courtesy : l'artiste et GB Agency, Paris, 2010.

* <http://www.givemorethanyoutake.net/#>

« Plutôt que de les atteindre en faisant quelque chose de nouveau, jamais réalisé auparavant, je leur dis juste « OK, c'est quelque chose que tu fais, ou c'est quelque chose qui est déjà inné en toi », c'est ainsi qu'ils s'impliquent dans le projet.

Par exemple le Musée d'Art Moderne de San Francisco, m'a commandé une pièce, à produire avec Jon Rubin. Nous avons décidé que lorsque les gens entreraient dans l'institution et achèteraient leurs tickets, nous leur demanderions de voir les photographies conservées dans leurs portefeuilles. En six heures nous avons re-photographié environ 150 photographies gardées dans les portes-monnaies des gens. Il y avait des images de chiens et d'enfants, de petites-amies... Certaines de ces photographies vernaculaires étaient vraiment impressionnantes. Nous en avons choisies dix, puis les avons agrandies sur environ 1m par 1,50m. Nous les avons encadrées, et sommes allés dans les collections permanentes du Musée d'art moderne. Les visiteurs venaient pour voir de l'art et ils réalisaient en fait que celui-ci était déjà en eux ; qu'ils étaient eux-mêmes porteurs d'art. Nous avons créé une relation réciproque entre ce qui était normalement considéré comme le spectateur et celui considéré comme artiste. C'est parfois très subtil. Il n'y avait finalement rien de différent à ce qu'ils faisaient d'habitude en montrant à quelqu'un la photo de leur grand père... ».

Harrell Fletcher, séminaire *12 gestures*, 17 décembre 2009.

Harrell Fletcher

LE VISITEUR PORTEUR D'ART ?



Harrell Fletcher, séminaire *12 gestures*, Bétonsalon, 17/12/2009.

Katerina Šedá

RÉUNIR SUR LA BASE D'UNE CLÔTURE

Lorsque Katerina Šedá raconta les différents projets menés au sein de la communauté de Brno-Lisen, son village natal en République Tchèque, ce qui me troubla fut la force épique de son récit, relatant l'extrême difficulté qu'elle eu à mener à bien ses travaux. Toute la pratique de Katerina Šedá repose sur la relation qu'elle noue avec l'environnement au sein duquel elle opère. Sans leur participation effective, Katerina ne peut créer. Or cette 'participation' n'est pas une simple empathie de la part des gens, tout au contraire, elle implique une série d'actions contraignantes à faire par les habitants.

Lors du séminaire, elle nous fit sentir à quel point cela était compliqué, et demandait une énergie, une pugnacité et une force de conviction sans pareille. Pour un projet à Brno-Lisen, elle parcoura pendant plus de 6 mois un village de 300 habitants, porte à porte, pour les supplier de bien vouloir lui accorder une journée de leur vie, une journée où ils exécuteraient tous un même emploi du temps prédéfini (ils n'acceptèrent finalement que la veille du projet !). On en vient alors à s'étonner de la facilité avec laquelle Harrell Fletcher avait pu travailler avec les habitants de Richmond, ou les visiteurs du musée du San Francisco Modern Art, où à aucun moment n'est évoquée la difficulté de communiquer avec eux.

À l'intérieur d'un même schéma relationnel dans lequel l'artiste, pour réaliser son projet, demande à une communauté donnée de faire quelque chose pour lui, deux orientations différentes peuvent donc être relevées à travers le séminaire *12 gestures*, incarnées par Fletcher et Šedá. Il semble que ce soit notamment à cause du degré de prise de risque engagé dans ces projets. Lorsqu'Harrell Fletcher demande à un visiteur au sein d'un musée d'art contemporain de répondre à une demande atypique, du fait que ce visiteur soit déjà entré dans une institution culturelle, l'affaire est déjà à moitié gagnée. Il en est tout autrement lorsque celle-ci a lieu dans un petit village excentré, éloigné de toute vie artistique. Même si un résultat est dans les deux cas produit, leurs charges émotionnelles et symboliques diffèrent alors profondément. Ainsi chez Fletcher on insistera plus sur la matérialité de la pièce ou de l'exposition produite, alors que chez Šedá au contraire toute la force de son oeuvre se situera au sein d'un espace immatériel, dans le lourd processus de conviction qu'elle a mené. Le coeur de sa pratique se loge donc dans son engagement et les liens créés avec les communautés, appréhendés à travers le récit épico-romantique de ses projets.

F.K.

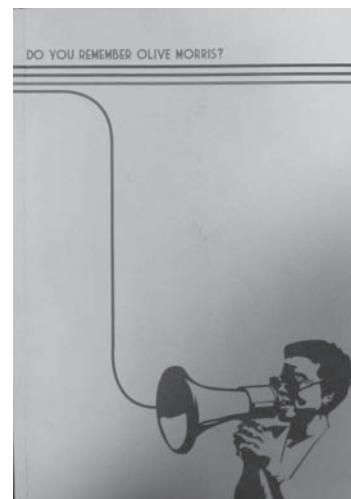
Ana Laura Lopez de La Torre

REMÉMORATION COLLECTIVE

« Il y avait un sens - spécialement pour ceux qui connaissaient peu à propos d'Olive Morris - de récupérer sa figure à l'intérieur de notre communauté, pas seulement une inspiration pour la communauté noire, mais un exemple pour tous. Comme Liz a dit, ce qui était le plus important à propos du legs d'Olive Morris, c'est qu'elle nous a montré que nous pouvions faire la différence. Que ce pouvoir que nous avons en tant qu'individus pour s'élever contre la justice, est un réel grand pouvoir et nous ne devrions pas hésiter à l'utiliser pour nous-mêmes et en collaboration avec d'autres ».

Ana Laura Lopez de la Torre, *Finding Olive*, cat.exp. « Do you Remember Olive Morris ? » éd. Remembering Olive Collective (ROC), Londres, 2009, p.67.

Do you remember Olive Morris est une exposition, un collectif, un projet sur quatre ans mené par Ana Laura Lopez de La Torre entourée de toute une communauté du quartier de Brixton, Londres, impliquée à rendre hommage, préserver et diffuser la mémoire d'Olive Morris. Elle fut membre du 'British Black Panther Movement' et co-fonda le groupe des femmes noires de Brixton ainsi que l'Organisation des Femmes de Descendance Africaine et Asiatique.



ALGORITHMES

Artur Zmijewski

AUTONOMIE DE L'ART

« Pourquoi parler de virus, et non d'algorithmes par exemple ? 'Dans le champ des mathématiques et de l'informatique, les algorithmes sont des ensembles précis et ordonnés d'actions clairement définies nécessaires pour réaliser une tâche en un nombre limité d'étapes... Les algorithmes sont censés guider un système d'un certain état initial vers un état final souhaité.'¹ Ces procédures rigoureuses seraient bien entendu dysfonctionnelles quand elles sont appliquées à l'art. Mais si le virus peut être une métaphore de l'action, c'est aussi le cas de l'algorithme. Les algorithmes supposent quelque chose d'opérationnel et de positif, un mode d'action intentionnel. Je ne suggère pas que nous remplacions artificiellement un terme par un autre, mais que nous modifions les significations du langage, pour pouvoir considérer la possibilité de l'impact, et voir l'art comme un 'outil qui produit un impact.' Il guiderait le système d'un certain état initial vers un état final souhaité ».

Artur Zmijewski, « Les arts sociaux appliqués », 4 novembre 2007. Ce texte a été publié dans *Krytyka Polityczna* n°11-12/2007, et traduit par Emilie Villez, à l'occasion du séminaire *12 gestures*.

« L'instrumentalisation de l'autonomie permet d'utiliser l'art à toutes sortes de fins : comme outil d'obtention et de dissémination des connaissances, comme producteur de procédures cognitives basées sur l'intuition et l'imagination et servant la cause de la connaissance et de l'action politique. Évidemment, l'art peut encore accomplir sa fonction classique et exprimer « les moments les plus poignants de la condition humaine ». Le contrôle de l'autonomie n'est pas l'unique type de contrôle qui devrait être visé. Il reste le problème de l'originalité et de l'opacité. Ce sont également des outils qui peuvent être utilisés librement au besoin. Il faudrait défaire l'originalité de sa fonction de jugement, autrement dit sa propension à contrôler et à exclure. Je crois que l'art pourrait tenter de restaurer les significations originelles des mots. Le mot autonomie signifierait alors le droit de choisir une sphère de liberté au lieu d'être l'isolement extrême. L'originalité serait signe de créativité et non de nouveauté à tout prix. Et, pour finir, l'opacité indiquerait la difficulté d'un message, non son illisibilité ou son incapacité à communiquer ».

Artur Zmijewski, « Les arts sociaux appliqués », 4 novembre 2007. Ce texte a été publié dans *Krytyka Polityczna* n°11-12/2007, et traduit par Emilie Villez, à l'occasion du séminaire *12 gestures*.

¹ Wikipedia : <http://pl.wikipedia.org/wiki/Algorytm>.

« Peut-être que l'art pourrait aider à transformer le capitalisme, basé sur un système hiérarchique, en un système fondé sur la notion de coopération. »

Artur Zmijewski, séminaire *12 gestures*, Bétonsalon, 11/10/2010.

WORKSHOP / SÉMINAIRE À LYON

Unité de recherche *Art Contemporain et Temps de l'Histoire*
(ENBA Lyon / CEHTA / EHESS)

« Oui, c'est vrai, nous avons invité Schwinger et Moser à venir faire un workshop à Lyon avec notre groupe ACTH. Je crois d'ailleurs que le mot séminaire serait un peu plus juste même si je ne l'aime pas trop mais il s'agira, plutôt que de produire quelque chose, de réfléchir à leur travail. Mon idée de les inviter était d'une part leur grand goût pour la manipulation d'événement historiques très référencés et leurs recherche sur une actualité possible de ces événements, mais aussi leur grande précision sur les questions de productions et leurs goût pour en parler, des conditions et contextes dans lesquels ils ont fait les films, j'avoue que cela m'avait épaté lors de leur conférence chez Kadist, et je me dis que c'est plutôt une question intéressante à aborder de front surtout que je pense que pour des doctorants en histoire de l'art, ces questions de productions semblent toujours un peu abstraites, ça me semblait pas mal du coup de parler de ça avec eux de manière claire et un peu frontale ».

Benjamin Seror, extrait du courriel envoyé à Mélanie Bouteloup 12 octobre 2010.

« Outre notre souci d'attester d'une période, d'un langage, d'une idéologie, et aussi de la naïveté de ce groupe à se mettre dans la position des victimes ; bien sûr que nous sommes assez éloignés de la pratique théâtrale de l'époque où ils étaient beaucoup plus proches du rituel. Nous avons apporté quelque chose de la distanciation, du jeu de rôle, du commentaire, et de l'action. Notre souci n'était pas seulement d'en rester aux faits historiques, mais de voir jusqu'où aujourd'hui ça peut encore être questionné et faire débat. Et ce que l'on voulait proposer comme réflexion c'est la condition d'un débat pour qu'il soit pertinent, c'est-à-dire que les performeurs aient la même volonté, militante pacifiste, ils ont tous envie d'un accès à une vérité et en même temps une envie d'avoir une action sur le public, peut-être une prise de conscience... C'est ce qui lie les gens et aussi ce qui leur permet d'avancer. Mais ensuite tout le projet fut de montrer les contradictions qu'ils avaient entre eux, développer un travail, au niveau dramaturgique, qui n'est que la succession d'échecs de tentatives d'interprétations, en cela nous avons distribué au performeur un univers de convictions propres... »

Frédéric Moser et Philippe Schwinger, conférence *12 gestures*, 04/03/2010, Fondation Kadist, Paris.

MY LAI

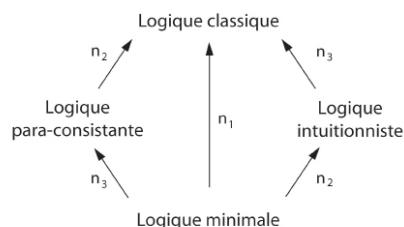
Capitulation Project qu'ils réalisent en 2003 durant l'invasion de l'Irak par l'armée américaine, est inspiré d'une performance de 1970 du *Performance Group* de New York abordant le massacre du village de My Lai durant la guerre du Vietnam.



Exposer, Frédéric Moser & Philippe Schwinger, 12 mai au 1 août 2010 © photographies : J.-C. Lett France, détours, 2009, vidéo HDV vidéo transférée sur Blu-ray, 16/9, 26 min 30, français Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris KOW, Berlin.

LOGIQUE PARA-CONSISTANTE

Newton Da Costa



Unexpected Rules que Moser et Schwinger produisent en 2004 pour la biennale de São Paulo au Brésil, est une reformulation à partir notamment des théories de Newton da Costa sur la logique paraconsistante, de l'affaire Monica Lewinsky.

Au cours des années 40 et 50, Stanislaw Jaskowski et Newton da Costa ont indépendamment montré que l'inconsistance en logique doit être identifiée à partir de la trivialité. Ils ont élaboré des logiques formelles pour servir de base à des théories inconsistantes mais non triviales. L'étude de ce 'calcul paraconsistant', ainsi nommé depuis les années 70, a évolué au sein de structures plus complexes et diverses. Philosophie, mathématiques, science informatique, physique moderne théorique, linguistique, et de nombreuses branches de la logique ont aussi été influencées. Freud, en érigeant l'inconscient en tant que royaume de l'illogique (i.e. irrationnel), où l'absence de contradiction et de négation réciproque structure son fonctionnement, marque aussi la psychanalyse du sceau de la logique para-consistante¹. Le psychiatre-psychanalyste chilien Ignacio Matte Blanco va même plus loin dans la caractérisation de cette « étrange logique » de l'inconscient en affirmant notamment la présence simultanée des idées contradictoires et la désorganisation profonde de la structure de la pensée.

F.K.

¹ S. Freud, « L'inconscient » (1915), in *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1996.

² I. Matte Blanco, *The Inconscious as Infinite Sets : An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1975.

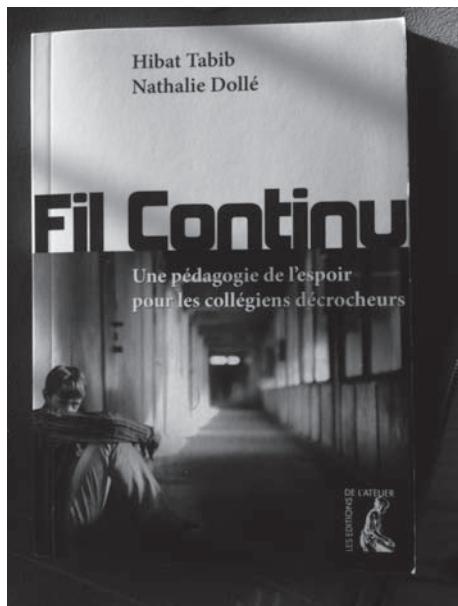


« En mêlant des images d'archive concernant ce projet urbanistique utopique à la nouvelle planification du quartier, tout en menant en parallèle une série d'entretiens auprès d'adolescents du quartier, nous donnons les moyens de réfléchir aux différents modèles qui sous-tendent la construction de quartier à grande échelle, et leur nouvelle affectation, et abordons par ce biais les enjeux qui participent à la construction de ce qu'on nomme la réalité. Au travers des entretiens, nous accédons aux observations et aux projections que la jeune génération se fait de la situation dans laquelle elle se démène, et sur ses horizons. Ces rencontres viennent contrecarrer ou simplement fléchir le récit fictif qui se développe dès l'entame du film. »

Frédéric Moser et Philippe Schwinger, présentation du projet *France, détours*, 2010.

«AFIELD *»

* en lisant ce mot, on doit comprendre : éloigné de son propre environnement ou champ.



Hibat Tabib, Nathalie Dollé, *Fil Continu, une pédagogie de l'espoir* éd. de L'Atelier, 2010, Paris.

Une fondation à deux branches, un projet commun : AFIELD.

C'était en 2009. Nous réfléchissions à un projet qui réunirait les deux activités de la fondation, la partie philanthropique et l'autre artistique, qui étaient jusqu'alors complètement indépendantes. Tsadik, la branche philanthropique, a pour objet de soutenir, dans le monde entier, des ONG de terrain pendant trois ans sur des sujets aussi divers que le développement économique, la santé ou l'éducation. La notion d'entreprenariat social, défini comme une action commune à un ensemble d'individus proposant des solutions créatives et adaptées aux problèmes pressants de la société, constitue l'un des dénominateurs communs des organisations soutenues par Tsadik. Très rapidement, il est apparu que le projet de rapprochement des branches philanthropique et artistique de la fondation s'articulerait autour de la rencontre d'une association soutenue par Tsadik et d'un artiste invité par Kadist et aboutirait à la réalisation d'un projet artistique élaboré à partir de la situation sociale sur laquelle travaille l'ONG. Celle-ci devient alors un interlocuteur privilégié et permet à l'artiste de prendre connaissance d'un contexte spécifique. L'artiste apporte un regard extérieur et des idées neuves sans pour autant que l'un n'interfère dans le travail de l'autre. Même si j'ai tendance à vouloir bousculer cette dernière condition et à encourager une plus grande collaboration entre l'artiste et l'ONG dans les projets à venir...

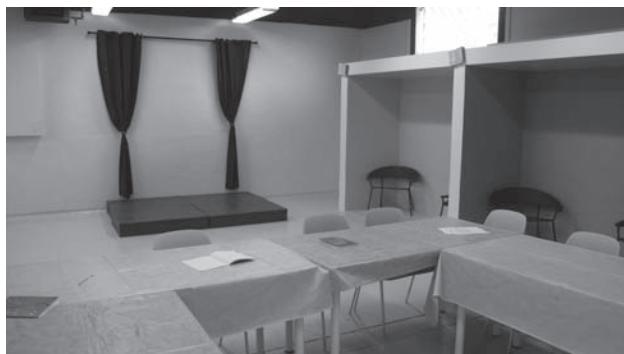
S.T.

UN PREMIER PROJET : « FRANCE, DÉTOURS. EPISODE 2 »

Nous souhaitions que le premier projet se déroule en France afin de suivre le processus et retirer des enseignements de cette première expérience. Avec Joseph Le Marchand, (mon alter ego dans la branche philanthropique en France), nous avons d'abord identifié l'association avec laquelle nous souhaitions tenter cette expérience. L'AFPAD nous est rapidement apparue comme une évidence pour plusieurs raisons : la personnalité et l'ouverture d'esprit de son fondateur, M. Tabib ; l'échelle de la structure qui établit un rapport de proximité avec les habitants de Pierrefitte-sur-Seine et la diversité des actions menées (l'accès au droit, la médiation sociale ou l'éducation) qui nous paraissait offrir à un artiste un vaste champ des possibles. Après avoir pris connaissance du travail de Frédéric Moser et Philippe Schwinger et notamment visionné le projet *France, détours*, il nous a semblé que le contexte de Pierrefitte-sur-Seine et une collaboration avec l'AFPAD pourraient les intéresser. La première rencontre entre M. Tabib et Frédéric Moser et Philippe Schwinger soulevait de manière presque didactique les questions abordées dans le séminaire *12 gestures* : quels étaient la place et le rôle de chacun (L'AFPAD, les artistes et Kadist). Quelles étaient les attentes de l'association ? Les artistes devaient-ils y répondre ? Quel était l'espace de liberté laissé aux artistes ? Comment ne pas instrumentaliser le travail de l'un ou l'autre ? Puis des questions de temps, de budget, de disponibilité...

Cette première rencontre a eu lieu en février 2010 et le tournage commence demain, un an plus tard.

S.T.



Frédéric Moser et Philippe Schwinger, repérages *France détours*, épisode 2, Pierrefitte. Epreuve de documentation. Une coproduction de la Fondation Kadist et de la société de production L'âge d'or. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris ; KOW, Berlin.

« Notre rencontre avec le Fil continu à Pierrefitte-sur-Seine sert de point d'entame du film. En effet, ce projet mis sur pied conjointement par l'AFPAD et les 3 collèges de la ville accueille les élèves dits décrocheurs. Il s'agit de jeunes exclus du collège pour une durée allant de 2 jours à l'exclusion définitive. Le local du Fil continu est une annexe située dans l'enceinte du collège Gustave Courbet. Les jeunes y sont reçus sur le temps scolaire, mais à des horaires décalés. Des adultes encadrent ces écoliers en leur donnant des cours le matin et des activités plus récréatives l'après-midi. Grâce à leur médiateur Manoocher Tabib, et par le biais de jeux de société et de jeux de rôles, ces élèves découvrent les moyens de désamorcer un conflit, de saisir une consigne, de satisfaire une attente, de ruser avec les règles, et d'expérimenter la solidarité d'un collectif. Plutôt que de réaliser un documentaire qui rendrait compte 'de manière objective' de ce dispositif innovateur, nous allons prendre au mot les protagonistes, et leur proposer un jeu de rôle à la dimension du film. Sans adulte, mais en prenant en compte et en jouant ce que ceux-ci leur disent, ordonnent conseillent ou demandent, un collectif d'écoliers va mettre en situation un certain nombre de moments emblématiques ou conflictuels. Les adolescents prendront tour à tour leur propre rôle et celui de la personne antagoniste ou amie. Mais nous ne nous arrêterons pas à des situations vécues. En effet, ce moyen nous permettra de réfléchir plus largement à la question de l'accès au savoir, rendant performatif par exemple un modèle fictif de société qui intègre dans son système d'apprentissage les confrontations de la rue. Ces situations et ces hypothèses seront débattues et mises en scène en étroite collaboration avec les adolescents et l'équipe du Fil continu lors de sessions préalables. »

Frédéric Moser et Philippe Schwinger, mars 2010, note d'intention envoyée à la société de production L'âge d'or.

NOTE D'INTENTION DE L'EXPOSITION *CE DONT ON SERA DANS L'AVENIR CAPABLE*, BÉTONSALON



Frédéric Moser et Philippe Schwinger, *Ce dont on sera dans l'avenir capable*, répétition, épreuve de documentation, Bétonsalon, 2011, courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris ; KOW, Berlin. Tapis de danse Harlequin DUO™.

NOTE D'INTENTION DU FILM « FRANCE DÉTOURS ÉPISODE 2 », PIERREFITTE



Frédéric Moser et Philippe Schwinger, repérages *France détours*, épisode 2, Pierrefitte. Epreuve de documentation. Une coproduction de la Fondation Kadist et de la société de production L'âge d'or. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris ; KOW, Berlin.

« Projet d'exposition qui définit ce temps intermédiaire d'hésitation, de désir, où un sentiment intimidant naît, avant de donner forme. Ce temps, dont on a, dans nos réalisations précédentes, laissé des traces, au travers de notes dans un journal de travail, que l'on a parfois défini sous la forme d'un scénario, ou que l'on a matérialisé dans un schéma, est avant tout un temps où les sources multiples sont confrontées, où la focalisation sur le matériau demande d'opérer un premier tri, un temps où la pensée se ressaisit. Ce temps de gestation préliminaire, de recherche, de concentration et de concertation sera mis en espace et en image (la performance filmée) à Bétonsalon. C'est sous cet intitulé que, en même temps que nous enclenchons un processus de travail, nous ouvrons un plateau de formulation, une tribune métaphorique à l'adresse de celles et ceux qui s'engagent dans des pratiques signifiantes, artistique, scientifique, sociale, mais aussi à l'adresse de celles et ceux qui se décrivent et se projettent dans notre contemporanéité en se sachant faisant partie d'un monde commun. »

Frédéric Moser et Philippe Schwinger, extrait du courriel envoyé à Mélanie Bouteloup le 27 octobre 2010.

Jeux de rôles : la raison des égaux

Par Virginie Bobin, curatrice

Dans l'introduction à son essai *How To Do Things with Art*¹, Dorothea von Hantelmann fait de l'exposition le terrain d'expression privilégié des rapports conflictuels entre l'art, l'institution et la société, mais également, en tant que lieu de rencontre de ces trois 'instances', le plus à même de mettre en œuvre l'impact possible de l'art sur la société, et de l'étudier. Alors que l'exposition en tant qu'institution elle-même a contribué à la production d'une histoire linéaire basée sur le progrès et la sacralisation de l'œuvre d'art comme objet unique à la fois extrait du monde (dans le cas du musée) et valorisé (symboliquement et économiquement) par celui-ci, elle a également été, rappelle l'historienne de l'art, le lieu de récupération des avant-gardes contestataires ou des pratiques anti-institutionnelles telles que la performance à ses débuts, mais aussi et avant tout celui du déploiement de leurs idées, la « condition », écrit-elle, de la « pertinence sociale » (*social relevance*) de l'art. Pour le démontrer, von Hantelmann s'appuie sur les travaux de James Coleman, Daniel Buren, Jeff Koons et Tino Sehgal, quatre artistes dont la radicalité se mesure moins dans la revendication d'une posture critique que dans le détournement du système de l'art et, par extension, la production de nouvelles réalités par le biais de l'exposition.

On ne saurait comparer le travail de Frédéric Moser et Philippe Schwinger à celui des quatre artistes précités. Néanmoins, les deux artistes suisses font eux aussi de l'exposition le médium prééminent pour articuler et partager ce qui s'élabore dans l'interstice des pratiques multiples et complexes qui constituent leurs œuvres. Leur dernière exposition, au FRAC PACA (Marseille) en 2010 s'intitulait d'ailleurs « Exposer ». Loin d'une affection toute désincarnée pour le système de l'exposition en soi (il ne s'agit pas d'une approche 'curatoriale'), Moser et Schwinger investissent celle-ci comme un lieu privilégié du 'partage du sensible', d'autant plus qu'au fil de leurs projets s'élabore une réflexion sur le 'vivre ensemble'. Ainsi par exemple, le dispositif complexe tissé autour et à partir de l'espace de Bétonsalon pour *Ce dont on sera dans l'avenir capable* offre-t-il, selon les artistes², aux visiteurs/ses la liberté de construire leur propre relation au(x) film(s), à la performance ou aux objets dans le temps, et d'activer mentalement ce qui n'est pas montré dans sa relation à ce qui est montré.

La question du hors-champ, comme le rappelle très bien Frédéric Wecker³, est centrale dans leur rapport à la fois au film et à l'exposition. A l'inverse des « manipulateurs de symboles » du premier épisode de *France, détours*⁴, qui cherchent à « substituer un faux monde à la communauté conflictuelle des hommes (...) sans le dire ni le montrer », Moser et Schwinger usent de ce qu'ils ne montrent pas comme d'un révélateur dont le visiteur ou la spectatrice peut se saisir à travers ce qui lui est donné à voir. Ainsi leur travail s'apparente-t-il à celui du traducteur, au sens de poète que lui donne Jacques Rancière dans *La Raison des égaux*⁵, c'est-à-dire celui qui dépasse la langue pour partager avec le lecteur ou l'auditrice un espace de « contre-translation » qui est celui de l'interprétation, de la puissance d'agir et de l'émancipation. « [L'artiste] dessine ainsi le modèle d'une société raisonnable où cela même qui est extérieur à la raison – la matière, les signes du langage – est traversé par la volonté raisonnable : celle de raconter et de faire éprouver aux autres ce en quoi on est semblable à eux. »⁶

« Exposer » : le verbe recouvre également une tactique employée par les « maîtres explicateurs » dans l'entreprise sous-jacente de « hiérarchisation et de perpétuation de l'ordre social »⁷ à l'œuvre dans le système scolaire français, cette « fabrique de l'impuissance » dont parle Charlotte Nordmann⁸. Celle-ci implique la maîtrise de la langue et de sa syntaxe comme critère principal d'évaluation et d'intégration, et par là même facteur de discrimination. Or la parole, le langage et leurs propriétés sont au cœur du travail de Moser et Schwinger, mais là encore comme outils d'émancipation. Ce qu'ils retiennent de Rancière, entre autres, c'est que « tout sujet parlant est le poète de lui-même et des choses ». C'est ainsi que le deuxième épisode de *France, détours* donnera la parole à des écoliers décrocheurs

¹ « The Social Efficacy of Art », JRP Ringier, Zürich, 2010, p.9-21.

² Sauf mention contraire, les références aux intentions de Moser et Schwinger sont issues d'un entretien réalisé avec les artistes sur Skype début janvier 2011.

³ « Frédéric Moser et Philippe Schwinger, Exposer », Art21 N°28, automne 2010.

⁴ Devoir et dérouté, 2009.

⁵ in *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987 - 10/18 Poche, 2004, p.77-124.

⁶ Ibid., p.120.

⁷ Extrait du texte de présentation d'un workshop proposé par Moser et Schwinger à l'université Paris 13 le 12 février 2011.

⁸ *La Fabrique de l'impuissance 2 - L'école entre émancipation et domination*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

avec qui les artistes travailleront durant plusieurs semaines au Fil Continu, une structure accueillant des jeunes exclus du collège à Pierrefitte-sur-Seine, en région parisienne. Mais avant que cette parole ne soit retransmise dans le lieu d'exposition, différents niveaux de traduction parallèles seront mis à l'œuvre. Encore une fois, ce qui se joue ne sera pas forcément montré mais interprété, transposé, à travers différents processus que le spectateur ou la visiteuse devra reconstruire.

Dans *Capitulation Project*, Moser et Schwinger proposaient une reconstitution augmentée de la pièce *Commune* du metteur en scène et fondateur du Performance Group Richard Schechner, par ailleurs théoricien de la performance sociale. La qualité synecdochique du film (noir et blanc et silhouettes 70's des acteurs, dans une évocation très brechtienne de l'h/Histoire re-présentée), ainsi que les réflexions sur la difficulté à rendre compte de la vérité d'un événement intégrées aux dialogues par Moser et Schwinger, produisaient un double questionnement sur la médiation de la performance et du film comme outils critiques pour produire une lecture alternative de l'histoire plus ou moins récente. Pour appréhender les rapports complexes entre film et performance dans *Capitulation Project* comme dans le nouveau projet de Moser et Schwinger à Bétonsalon, qui dépassent de loin la simple question d'une documentation mutuelle, on peut s'appropriier la notion de 'making of' élaborée par le chorégraphe et performeur Janez Janša⁹ : plutôt que de s'attacher à transposer la véracité d'un fait au moyen d'outils documentaires recherchés ou produits, il s'agit de le reconstruire en s'appuyant justement sur ce qui manque, en jouant du potentiel de la fiction pour fournir aux spectateur/trices un terrain d'action aux multiples possibilités d'interprétation et d'activation.

Pour visionner *Capitulation Project*, les spectateur/trices prenaient place sur la même structure de bois ondulée qui tenait lieu de scène aux acteurs du film – un partage symbolique de l'espace public du discours certes décalé dans le temps mais néanmoins agissant. Pour *Ce dont on sera dans l'avenir capable*, c'est le tapis de danse qui tient lieu d'agora, de lieu où tout se (re)joue¹⁰. C'est à la fois le décor du travail préparatoire mené avec les 'performeurs/ses' dans l'espace de Bétonsalon avant le début du tournage à Pierrefitte, lui-même filmé puis retransmis dans ce même espace dans le temps de l'exposition ; et une plateforme où s'exposent et se répondent, sous le regard des visiteur/ses, objets filmiques de statuts divers (épisode 1 de *France, détours* ; extraits de l'épisode 2 en cours de tournage au Fil Continu ; et, comme nous l'avons dit, images du travail préparatoire avec les performeurs/ses), objets évoquant l'imaginaire de l'école (tableaux noirs, craies, tables et chaises d'écolier, jeux à vocation pédagogique) et, lors de rendez-vous inscrits dans le programme de Bétonsalon, les performeurs/ses eux-mêmes revenant transposer dans l'espace de l'exposition leur propre interprétation de ce qui se joue hors du lieu (à Pierrefitte ou lors de divers événements auxquels Moser et Schwinger participeront en parallèle).

L'espace symbolique du tapis de danse devient donc ce « Non-site »¹¹ où s'écrit la partition d'une exposition qui se construit dans sa durée propre, partition à la fois structurée par le dispositif complexe mis en place par Moser et Schwinger (eux-mêmes ayant travaillé au préalable à la constitution d'éléments directeurs, de 'phrases' à explorer et étoffer tant avec les performeurs/ses qu'avec les collégien/ne/s du Fil Continu) mais également ouverte, non autoritaire, puisqu'informée et transformée par la double action des performeurs/ses et des visiteurs/ses eux-mêmes invité/es à activer les objets et le lieu.

Partition collective, donc, où chaque acteur du processus, des artistes aux images, des performeurs/ses aux objets, du lieu d'exposition aux visiteurs/ses, se retrouve co-auteur, partie prenante d'un projet commun : en faisant de l'éducation un débat public, élaborer « ce dont on sera dans l'avenir capable ». Ainsi l'exposition met-elle en exergue, à travers ce jeu de rôles à multiples niveaux – ceux pratiqués avec les performeurs/ses avant et pendant l'exposition ; ceux mis en œuvre par Moser et Schwinger avec les collégien/ne/s à Pierrefitte ; mais aussi celui qui se joue entre la caméra, les corps, le langage et l'espace de l'exposition – un rapport de mise à distance (le recul permis par les différents niveaux de traduction, du montage filmique à l'interprétation des performeurs) et d'activation qui rend possible, selon les artistes, le processus d'émancipation appelé par Rancière.

⁹ Interviewé par bo-ring dans le cadre du projet de recherche *Performing Memory*, entretien disponible sur www.bo-ring.net.

¹⁰ Où tout se répète, au sens différenciateur que donne Judith Butler à cet acte.

¹¹ Selon les termes de Robert Smithson, œuvre ou dispositif qui se donne à voir comme métaphore d'un lieu absent. Cf. A *Provisional Theory of Non-Sites*.

Le titre de l'essai de Dorothea von Hantelmann évoqué au début de cet article est un hommage évident au *How To Do Things with Words* de John Austin, qui élaborait dans les années 50 le concept de performativité, ou la capacité du langage à produire de la réalité. Mais l'auteur se réfère bien sûr davantage à la relecture que Judith Butler a donné de ce concept, comme expression d'un contexte social qu'il répète et actualise (au sens de produire une possible différence, une possible déviation) – condition de sa reconnaissance et de son potentiel d'agir dans les limites de ce contexte. C'est sous le prisme de la performativité que von Hantelmann aborde le contexte de l'exposition, et c'est sous le prisme de la performativité que Moser et Schwinger traitent la performance à travers ses différents degrés de traduction dans le cadre de leur exposition à Bétonsalon. Toute « traduction est une forme », écrit Walter Benjamin dans *La tâche du traducteur*, mais aussi ce qui atteste de la 'survie' d'une œuvre, de son pouvoir d'agir et d'être activée. La richesse des traductions proposées par Moser et Schwinger dans *Ce dont on sera dans l'avenir capable* n'a d'égale que celle des contre-traductions qu'elles rendent possibles. Aux visiteurs/ses de l'exposition de s'en saisir.



Frédéric Moser et Philippe Schwinger, *Ce dont on sera dans l'avenir capable*, répétition, épreuve de documentation, Bétonsalon, 2011, courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris ; KOW, Berlin. Tapis de danse Harlequin DUO™.

Evoquer les saillies

Entretien avec Philippe Schwinger et Frédéric Moser, par Clara Schulmann (critique d'art et co-fondatrice du Silo*)

« L'histoire n'est point le récit équilibré de la résultante de mouvements opposés, mais la prise en charge d'aspérités du réel repérées à travers des logiques dissemblables se heurtant les unes aux autres. »

Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, 1989

Les films de Frédéric Moser et Philippe Schwinger, artistes suisses installés à Berlin, fonctionnent comme de véritables espaces d'expérimentation. Des événements réels, historiques, ou encore des films qui les ont marqués leur fournissent des canevas ou des partitions minimales, rejouées ensuite selon des modalités toujours différentes. Un travail de reconstitution qui, bien qu'extrêmement documenté, porte la trace des écarts et des différences : leurs mises en scène n'ont pas pour but de revenir dans le passé, mais bien au contraire de commenter le présent, ses contradictions, ses ambivalences.

L'échange qui suit revient à la fois sur la méthode de travail qu'ils ont élaborée et sur la dimension politique qui traverse leurs œuvres. *Alles wird wieder gut*, réalisé en 2006 et qui est le point de départ de cette discussion, met en scène un groupe de jeunes gens réfléchissant à leur avenir dans un petit village d'ex-Allemagne de l'Est. Imaginé comme une réponse au *Tout va bien* de J.L. Godard (1972), le film répond à la situation politique actuelle, en déployant et en enregistrant un espace de discussion critique. Engagés depuis dans un vaste projet - *France, détours* -, qui fait suite à celui de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville - *France / tours / détours / deux / enfants*, 1978 - les artistes continuent d'investir des brèches politiques, arpenteurs, cette fois-ci, d'un territoire français fracturé.

Clara Schulmann : *Vos films ne possèdent pas de 'ligne stylistique' repérable, établie. Au contraire, vous semblez privilégier les 'grands écarts'. Unexpected Rules, qui traite de l'affaire Clinton-Lewinsky, se déroule dans un décor extrêmement lumineux, coloré, minimaliste, dans lequel les acteurs évoluent. Face à cela, Alles wird wieder gut est tourné dans des décors naturels, ceux d'une Allemagne de l'Est qui semble en déroute. On a le sentiment que la recherche d'une justesse formelle est toute aussi importante pour vous que l'élaboration d'un discours critique relatif à une situation donnée. Si l'on regarde l'ensemble de votre travail, on est frappé par cette volonté de produire une image qui va de pair avec les mots et la pensée.*

Philippe Schwinger et Frédéric Moser : Pour nous, chaque film initie un projet esthétique à part entière. Pour *Unexpected Rules* (2004), par exemple, qui traite de l'affaire Clinton-Lewinsky, nous avons cherché une esthétique qui corresponde aux années 1990. Notre processus de travail possède bien une unité, mais en ce qui concerne l'esthétique, nous ne cherchons pas à affirmer d'identité, il n'y a là rien à 'marquer'. Le modèle de la reconnaissance d'une œuvre par sa signature formelle ne nous intéresse pas. Nous recherchons des contraintes formelles qui sont en adéquation avec le sujet que nous appréhendons. C'est finalement une autre stratégie de travail qui se met ainsi en place, basée sur une interdépendance du sujet avec la proposition formelle qui s'y articule.

Notre travail débute le plus souvent à partir de l'invitation d'un lieu d'exposition. Nos films sont donc en quelque sorte des 'réponses' à ces invitations. Nous passons beaucoup de temps en amont, pour cerner le contexte du lieu qui nous accueille. Parfois nous partons sur un antagonisme fort, comme en choisissant la lettre d'adieu aux ouvriers suisses de Lénine pour parler de la place financière de Zürich, d'autre fois nous essayons de nous focaliser sur la situation que l'on découvre, comme à la cité du Mirail à Toulouse, en proposant, en voix-off, un récit qui propose une redescription du monde à partir d'un rapport entre manipulateurs de symboles, créatures et multitude. En parallèle, nous poursuivons notre recherche à partir de questions qui découlent de la production précédente, afin de trouver le point de jonction entre le lieu qui nous invite et la continuité de notre réflexion. Dans notre réponse à l'invitation, il y a donc, d'une part, enquête, recherche, documentation, mais aussi prise en compte de nos propres 'sources' : des images, des films sur lesquels nous ne cessons de revenir, des pièces qui nous ont changés, ou des scénographies que l'on a fantasmées, et avec lesquelles nous dialoguons. Il se construit ainsi un réseau dense, dont les ramifications sont constituées de plusieurs sources qui communiquent entre elles selon des logiques de niveaux différents.

* <http://lesilo.blogspot.com/>

Nous faisons également des différences de traitement au niveau de la production. Pour certains projets, nous tournons en vidéo légère, avec un budget restreint, et travaillons rapidement en prenant en charge le tournage. D'autres fois, au contraire, nous réalisons des films avec du matériel « lourd » de cinéma et une équipe de techniciens. Ces choix découlent des projets.

C.S. : Vous attachez beaucoup d'importance à l'installation de vos films dans des espaces précis. Vos installations se 'contentent' rarement de mettre le film en espace. Il y a des accessoires, la création d'une atmosphère, qui participent à la manière dont les spectateurs appréhendent les films. On est donc très loin de la fameuse 'black box'. Des signes, des éléments de décor contribuent à l'expérience de vision. Vous semblez avoir une conscience très forte de l'idée de dispositif, qui complique la seule 'mise en espace'. Est-ce que cette appréhension de l'espace passe par la courroie théâtrale, que vous connaissez bien ? Comment se fait l'éventuelle rencontre entre le cinéma et cette théâtralité ?

*P.S. et F.M. : Nous prenons l'espace d'exposition, non pas comme un lieu d'accrochage, mais comme un lieu qui nous permet de convoquer les modalités du théâtre et du cinéma sans remplir totalement leurs conditions (la séance dans une salle obscure pour l'une, la scène et la salle lors d'une durée de spectacle pour l'autre). La théâtralité nous permet de nous tenir à distance de l'immersion fascinateur du cinéma, et le film, de ne pas faire reposer notre propos sur le jeu et la présence du comédien dans un temps scénique continu. Nous aimons faire dépendre nos propositions de la durée de lecture du visiteur. Celui-ci entre dans un espace qui concentre et fait dialoguer différents types de production signifiante, c'est à lui de choisir l'attention et l'intelligence qu'il va concéder à ces 'objets'. Prenons le film *Alles wird wieder gut*. Dans un sens, il s'agit d'une fiction politique où les conditions de possibilité de vivre et produire de manière locale sont débattues via un montage alterné de séquences montrant tour à tour des jeunes chômeurs et leurs parents grévistes. Mais ce film nécessite un espace différent de la salle de cinéma, car il n'est pas construit selon la progression dramaturgique d'un court-métrage de fiction, ni selon certaines nécessités intrinsèques au documentaire. Un dialogue avec l'espace et d'autres constituantes est nécessaire. Un lieu de questionnement doit se produire entre le film et son hors-champ, convoqué dans l'espace : le grand capital, convoqué par l'indice boursier. L'installation, la mise en espace, l'adresse au spectateur, l'usage de l'information, le dispositif : tout cela permet de se demander comment le visiteur se meut avec ce qu'on lui transmet. On insiste sur des opérations de transformation, de traduction, afin de déplacer ce qui pourrait trop facilement se fixer dans une proposition unilatérale.*

C.S. : Vos films prennent pour point de départ des événements ou des situations qui existent en dehors de vous. Événements historiques, mises en scène, films de fiction, films documentaires... Vous vous inspirez d'une histoire commune que votre pratique ressaisit, retravaille, réinterroge. Il n'est d'ailleurs pas tellement essentiel que ces points de départ appartiennent au réel, à l'histoire de l'art ou au cinéma. En règle générale, on peut dire qu'ils ne vous appartiennent pas 'en propre'. Je trouve cette situation très intéressante parce qu'elle fait de vous des spectateurs. Avant d'être artistes, seriez-vous d'abord spectateurs, donc observateurs, témoins ? Cette situation doit par ailleurs multiplier les 'points d'attache' dans le réel, les collaborations éventuelles.

P.S. et F.M. : Spectateurs, lecteurs dans une forêt de signes, oui. Et puis il y a ce moment où l'on décide de devenir témoins, et d'être concernés. Le choix de nous engager sur des sujets qui ne nous appartiennent pas en propre pose la question de la nécessité d'investir des faits de notre subjectivité. Nous venons de terminer un workshop avec des étudiants en cinéma, ceux-ci nous ont manifesté leur réticence à traiter le sujet d'actualité qu'on leur proposait, prétextant qu'ils ne pouvaient rien y mettre de personnel. Mais est-ce que cette individualité revendiquée, retranchée sur elle-même en résonance avec sa seule biographie, existe ? Pour nous au contraire, c'est lorsque nous nous engageons sur un fait ou une situation donnée pour y déceler des enjeux, que le travail de formulation commence. La période de gestation, où nous lançons des hypothèses sur les potentialités de notre implication dans une situation, a sa durée propre, que nous ne maîtrisons pas. Cela met parfois en péril les échéances d'une exposition. Bien que les sources de départ soient multiples, c'est effectivement l'ancrage dans le réel qui va nous déterminer.

Concernant les coopérations, ceci est une autre question. Nous avons en effet souvent désiré faire des collaborations, quelques unes ont été tentées, mais elles n'ont pas toujours abouti. L'implication des partenaires de travail est déterminante : jusqu'où peut-on aller, comment porter les exigences qui sont les nôtres ? Quel temps peut-on

se donner pour faire un travail d'enquête préalable au travail de résolution formelle, et quels sont les outils partageables pour vérifier une intuition ? Nos projets ont leurs conditions et leurs exigences propres, mais celles-ci ne sont pas restrictives à notre duo. Nos projets ont la possibilité d'être partagés en amont et d'être ainsi réalisés en collaboration avec d'autres personnes. Simplement, ces étapes doivent être pensées et négociées à la base. C'est finalement la question de l'engagement qui se pose. Car nous savons que tôt ou tard, nous allons demander à nos partenaires, qu'ils soient comédiens ou chercheurs, de sortir de leur rôle ou de leur fonction, pour être à la fois dans la performance et dans la conscience des conditionnements de leur action, ceci afin de pouvoir creuser les contradictions du sujet.

C.S. : *Un certaine inquiétude, une intranquillité, traversent vos films. Cette fébrilité concerne à la fois un constat sur un état du monde et une façon d'y résister, par l'image et par le langage. Pourtant, bien qu'ils en passent par l'idée de disputatio, au sens médiéval du terme - l'échange, le dialogue, la discussion - vos films ne sacrifient rien à la polémique. Je trouve cette distinction intéressante, c'est pour moi à cet endroit que vous vous démarquez résolument de l'impasse médiatique dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui : le fait de 'polémiquer', souvent gratuitement, évacue parfois le besoin de creuser plus profondément, au-delà de la surface de l'événement. On ressort de la vision de vos films curieusement mieux armés, mieux renseignés, que de la lecture de bien des articles de journaux...*

P.S. et F.M. : Nous tenons beaucoup à ce double mouvement dont tu parles, et cela nous fait plaisir que tu le relèves. Nous proposons en effet des débats où une hypothèse quant à un « vivre ensemble » est proposée, au-delà des différentes formes d'aliénation qui nous constituent. Cela demande de ne rien sacrifier devant la complexité d'une situation. L'intranquillité que tu décèles – qui était déjà présente dans nos premières vidéos où aucun mot n'était échangé – vient peut-être de la vulnérabilité de ces tentatives face au flot incessant des évidences et des simulacres de bon sens qui sont déversés par les médias majoritaires.

C.S. : *Votre travail trace une ligne de démarcation assez nette entre ce qui relèverait du cliché et de l'artifice. Si le cliché dispense de réfléchir - parce qu'il procède par réduction, condensation - l'artifice, lui, est ingénieux. Il vient compliquer ce que le cliché rend trop simple, trop évident. Et puis, l'artifice porte en lui l'énigme, le mystère. On a le sentiment que vos films en passent par l'artifice pour mieux nous 'rendre' le réel, mais que c'est aussi un moyen d'affranchissement. C'est une situation un peu paradoxale.*

P.S. et F.M. : Effectivement, nous déformons – de manière intelligible – des situations, des événements. Ce que nous essayons d'articuler, c'est une façon de s'appropriier une question et en même temps de prendre du recul par rapport à elle. Il s'agit d'inscrire cette prise de recul dans une forme-document, qui nous permette d'opérer un décollement par rapport à la situation donnée. C'est la part de travail, de déconstruction que l'on fait, bien que nous cherchions en parallèle une certaine homogénéité apparente qui permette un premier niveau de lecture du travail et un accès direct à certains contenus du débat. Nous nous positionnons toutefois contre le naturalisme, quitte à écrire des dialogues difficiles à 'jouer'. Avec le groupe de jeunes de *Alles wird wieder gut* par exemple, nous ne cherchions pas à coller à leur réalité ou à imiter leur langage, mais à produire des contradictions. Ce travail doit permettre de réfléchir, d'intensifier un questionnement. Toutefois, d'une certaine manière, nous faisons également la critique des outils de la postmodernité, et demandons : comment activer un mouvement dans l'observation des faits, des situations, de moments d'existence ? Il nous faut pour cela posséder un outillage critique précis, mais aussi questionner la pertinence de la critique. Il est difficile actuellement de développer un discours critique sans qu'il soit attaqué de toute part. Pour répondre à ces attaques, nous pensons qu'il ne s'agit pas seulement de pointer la crise, mais qu'il faut se déplacer et proposer de nouvelles traductions.

C. S. : *Comment qualifieriez-vous cette crise ?*

P.S. et F.M. : Elle se logerait dans un rapport du discours, ou de l'observation, qui ne prendrait pas en compte la participation. Nous essayons de penser un rapport à la fois critique et actif qui permette la transformation de modèles existants. Beaucoup de réflexes critiques se sont institutionnalisés. Il faudrait donc entrer en lutte non seulement contre l'aplanissement et le nivellement, mais aussi contre les automatismes de la déconstruction. Lutter

contre le modèle unique mais aussi contre les facilités du commentaire et de la prise de distance. Pour revenir à ce groupe de jeunes gens dans *Alles wird wieder gut*, nous n'avons pas cherché l'homogénéité d'un groupe partisan : certains n'ont pas d'emploi et imaginent qu'une place de travail répondrait à leur incertitude, d'autres cherchent à tisser des liens de solidarité pour s'affranchir du rapport au travail du modèle capitaliste. Ils n'arrivent pas à s'accorder. Chaque position est contrée par une autre. Même si la question globale avance, la prétention à énoncer une vérité sur une situation est toujours compromise. Ce qui nous importe c'est d'évoquer des saillies. On met ainsi en avant l'idée d'un vivre ensemble malgré les contradictions. Mais tout cela reste problématique. Il n'y a pas de solution immédiate et nous ne tenons pas à en proposer. Quelque chose d'inopérant demeure, et nous tentons de regarder de quoi il s'agit.

C.S. : Certains de vos films prennent pour point de départ les années 1970. Rejouées, fantasmées, commentées, celles-ci sont très présentes dans l'art contemporain. J'ai souvent l'impression qu'elles offrent, de façon très paradoxale, un point de vue sur la période contemporaine. C'est souvent en repassant par les années 1970 que l'on parvient à dresser des filiations, des résonances. Mon autre sentiment, c'est que les années 1970 se caractérisent, comme tout ce que l'on a appelé le 'haut modernisme' par une forme de frontalité : on est encore, à cette époque, capable de qualifier un intérieur et un extérieur, un je et un autre, on est aussi capable de repérer les éventuels ennemis. Cette position est évidemment plus délicate aujourd'hui, la frontalité est moins de mise, le détour semble plus facilement privilégié que la ligne droite. Quelle place accordez-vous à cette décennie ?

P.S. et F.M. : Une des difficultés de s'atteler à notre décennie est justement, la frontalité, qui est écartée simultanément dans les médias, par l'absence de travail critique, et dans le champ de l'art, par un retranchement dans une 'poésie du quotidien'. Il y a donc un contre-mouvement en art qui se tourne vers les années 1970 pour trouver appui dans une formulation plus offensive. Nous essayons de faire la différence entre une attitude nostalgique – à laquelle on ne s'identifie pas – et la recherche de points d'attaque, pour penser et inventer notre contemporanéité. Nous voyons dans les années 1970 des ouvertures, des béances qui permettent de réinvestir des discours, des situations, qu'on a peut-être amalgamées trop vite, ou aplanies. La comparaison avec l'actuelle absence de discours permet de les voir différemment. Quel trajet peut-on emprunter à partir d'un retour sur certaines questions lancées dans ces années ? On est capable aujourd'hui d'investir la subjectivité autrement que de façon militante. Le partage des savoirs, la notion du commun, revendiquée notamment par des mouvements de chercheurs engagés (www.edu-factory.org) permet de dépasser le dogmatisme pour inventer des pratiques non centralisées, non partisans, basées sur des projets ramifiés de façon non hiérarchisée. Sans vouloir trancher entre faire ou non un art politique, nous définirions notre pratique comme une question d'interprétation – plurielle – du monde. Nous essayons d'en proposer des versions qui sont conscientes de l'idéologie véhiculée par tout acte de langage, et mais qui font néanmoins le pari de lier une complexité du propos avec une exigence formelle.

Le langage des choses

Par Hito Steyerl, artiste (traduction par Pierre Rush).

« À qui se communique la lampe ? À qui la montagne ? À qui le renard ? »

Walter Benjamin

Et si les choses pouvaient parler ? Que nous diraient-elles ?

Ou bien parlent-elles déjà, est-ce seulement que nous ne les entendons pas ? Et qui les traduira ?

Demandez à Walter Benjamin. Il posait ces questions bizarres dès 1916 dans un texte intitulé : « Sur le langage en général et sur le langage humain ». De tous les textes singuliers de Benjamin, celui-ci est assurément le plus singulier. Il y développe l'idée d'un langage des choses. Selon Benjamin, le langage des choses est muet, il est magique et passe par la « communauté matérielle ». Nous devons donc supposer qu'il existe un langage des pierres, des poêles à frir et des boîtes en carton. Les lampes parlent, comme si elles étaient habitées par des esprits. Les montagnes et les renards discutent. Les immeubles bavardent. Les tableaux papotent. Il existe même, si l'on veut, outre le langage transmis par le téléphone, un langage du téléphone lui-même. À en croire la conclusion triomphante de Benjamin, le responsable de cette muette cacophonie n'est nul autre que Dieu en personne.

Mais, pourriez-vous demander, à quoi tend cette fable excentrique ? Disons : à la traduction. Car le langage des choses doit naturellement être traduit pour devenir intelligible à ceux d'entre nous qui restent sourds à son éclat silencieux. Mais l'idée que Benjamin se fait de la traduction est totalement différente des autres conceptions que nous connaissons. Depuis les théories les plus banales jusqu'aux plus sophistiquées, en effet, un point semble aller de soi : la traduction a lieu entre différentes langues humaines, ou entre les cultures qu'elles sont censées nourrir. Les langues sont envisagées ici comme l'expression de différentes cultures et nations. Cette combinaison est inconsidérément identifiée à la dimension politique de la traduction, voire de la langue comme telle. À cet égard, la théorie habituelle de la traduction trempe d'emblée dans la pratique politique et les stratégies gouvernementales.

Mais Benjamin – du moins dans le texte dont nous parlons ici – ignore hardiment cet aspect manifeste et peut-être banal de la traduction. Ainsi naît une tout autre conception d'une politique de la traduction. Au lieu de s'intéresser aux langues nationales, qui ne sont mentionnées qu'en passant, Benjamin se concentre sur ce que j'appellerais les langages de la pratique : le langage du droit, des technologies, de l'art, le langage de la musique et de la sculpture. Plus important encore : la traduction n'a pas lieu prioritairement entre ces langages, mais à l'intérieur de ceux-ci – c'est-à-dire à la base du langage lui-même. Quelques modifications essentielles sont ainsi apportées à la théorie traditionnelle de la traduction : premièrement, le langage n'est pas défini par une origine commune, une provenance ou une nation, mais par une pratique commune. Deuxièmement, la traduction a lieu d'abord à l'intérieur d'un langage, non pas entre différents langages. Et troisièmement, la traduction a trait à la relation entre le langage humain et le langage des choses.

Dans la mesure où Benjamin était parfaitement familier des théories romantiques de la traduction, qui débouchaient sur des notions comme l' 'Esprit du peuple', son omission volontaire doit être lue comme une prise de position politique plus qu'audacieuse. C'est une criante fin de non-recevoir à l'adresse des approches culturalistes. Sa vision de la traduction prend pour points de référence, au lieu des nations et des cultures, la matière et Dieu. Et cette conception théologico-matérielle déplace radicalement la définition d'une politique de la traduction. Elle ne papillonne plus autour de concepts organiques comme la communauté et la culture. Elle situe carrément la traduction au cœur d'une question plus générale : quelle est la relation des hommes avec le monde ?

Au lieu d'une politique de l'origine et du contenu, centrée par exemple sur l'État-nation, la culture, l'Esprit du peuple et la langue nationale, Benjamin plaide pour une politique de la forme. Et cette forme décide de la politique de la langue comme telle.

Potestas et potentia

Mais quels sont précisément les processus politiques mis en œuvre dans ce type de traduction ? Voyons cela de plus près. La traduction fait communiquer deux langages. Le langage des choses est productif en lui-même – parce qu'il recueille, selon Benjamin, les vestiges du Verbe par lequel Dieu créa le monde. De l'autre côté se tient le langage

humain, qui soit essaye de recevoir, de renforcer et de donner forme sonore au langage des chose en les nommant, soit classe, catégorise, fixe et identifie ses éléments à l'aide de cet autre langage que Benjamin appelle le langage du jugement.

Si nous voulions projeter cette opposition sur des débats plus contemporains, nous pourrions dire que la traduction a lieu entre ces sphères distinctes que l'on désigne comme le pouvoir et la domination – ou d'une manière plus pompeuse, comme *potentia* et *potestas*. Face au langage des choses, chargé de potentiel créateur, le langage humain peut soit renforcer celui-ci, soit devenir un instrument de domination. C'est pourquoi la traduction s'effectue aussi bien sur le mode de la création que sur le mode de la violence, et le plus souvent mêle les deux.

C'est pourquoi les formes que revêt la politique sont celles dans lesquelles s'effectue la traduction entre le langage des choses et celui des hommes. Dans le pire des cas, cette relation prend l'allure d'une dictature épistémologique. La catastrophe de Babel se produisit parce que les hommes avaient voulu se rendre maîtres des choses et se fermèrent à leur message. Recommencer à leur prêter l'oreille, ce serait faire le premier pas en direction d'une langue à venir qui ne serait plus enracinée dans l'hypocrite hypothèse de l'unité du genre humain, mais se fonderait dans une communauté matérielle beaucoup plus large. Alors la traduction, loin de réduire au silence le langage des choses, accroîtrait son potentiel de transformation.

Il est maintenant clair que la traduction ainsi comprise présente un caractère hautement politique, parce qu'elle vise directement les rapports de pouvoir dans la formation du langage. Elle concerne la relation des hommes avec l'ensemble du monde. Elle concerne la naissance des pratiques et des langages correspondants. De la sorte, Benjamin met la traduction en relation directe avec le pouvoir – au point de vue de la forme, non du contenu. La forme spécifique de la traduction décidera si et comment le langage des choses se trouve soumis, avec les énergies et les forces productives qui les habitent, aux catégories de savoir/pouvoir des formes humaines de gouvernement. Elle décidera si le langage humain produit des sujets dominants et des objets dominés, ou s'il s'accorde aux énergies du monde matériel.

Tout cela peut sembler encore extrêmement éloigné de la pratique, mais il n'en est rien. On pourrait même dire qu'une grande partie de la pratique humaine est constamment prise dans ce processus de traduction – même si celui-ci est constamment nié, comme le soutient Bruno Latour. Permettez-moi de présenter un exemple très clair d'un tel processus de traduction du langage des choses en langage humain. Il s'agit du film documentaire.

La forme documentaire comme traduction

Une image documentaire, de toute évidence, traduit le langage des choses en langage humain. D'un côté, elle est ancrée dans la sphère de la réalité matérielle. Mais elle participe aussi du langage humain, en particulier du langage du jugement, qui objective la chose montrée, établit sa signification et construit des catégories stables du savoir pour la comprendre. Elle est mi-visuelle, mi-sonore, à la fois réceptive et productive, elle prend part à l'échange des choses, mais gèle aussi les relations entre elles dans des plans fixes visuels et conceptuels. Les choses s'articulent dans la forme documentaire – mais la forme documentaire articule aussi les choses.

On ne voit pas moins clairement comment fonctionne la politique benjaminienne de la traduction relativement à l'image documentaire. Dans l'expression documentaire, les choses peuvent être traitées comme des objets, comme des preuves de projets humains, elles peuvent être soumises au langage du jugement et ainsi réduites au silence. J'ai utilisé ailleurs le terme de 'documentalité' pour désigner la manière dont les documents exercent un pouvoir et participent à la production du savoir/pouvoir¹. Mais d'un autre côté, les forces qui organisent les rapports entre les choses peuvent aussi être combinées en vue de leur transformation. La forme documentaire peut aussi se laisser séduire, voire subjugué par le langage des choses, bien que ce ne soit pas nécessairement une bonne idée, comme nous le verrons. Mais fondamentalement, c'est de cette manière que s'articule la relation entre *potentia* et *potestas*

¹ <http://eipcp.net/transversal/1003/1149363730/1149363980>

dans la forme documentaire. C'est la relation entre la productivité et la vérification, entre le non-signifiant et le signifiant, entre la réalité matérielle et son interprétation idéaliste.

Permettez-moi de préciser un point : s'accorder au langage des choses, ce n'est pas faire de celles-ci des copies réalistes. Il ne s'agit nullement de représentation, il s'agit de présenter ce que les choses ont à dire, c'est-à-dire de les mettre au présent. Ce n'est pas là une question de réalisme, plutôt d'un certain relationalisme – c'est une question de présentation et donc aussi de transformation des relations sociales, historiques et matérielles qui font que les choses sont ce qu'elles sont. Et si nous nous plaçons à ce point de vue de la présentation, plutôt que de la représentation, nous laissons aussi derrière nous les interminables débats qui ont mené dans l'impasse non seulement la théorie du documentaire, mais aussi la théorie politique.

Le pouvoir des choses

Mais pourquoi, pourriez-vous demander, Benjamin est-il si entiché du langage des choses ? Pourquoi ce que les choses ont à dire doit-il être si intéressant ? Laissons de côté la réponse que Benjamin lui-même apporte à cette question : que le Verbe de Dieu transparait dans la magie muette des choses. Ces tournures poétiques ne sont peut-être que le travestissement d'une sorte d'embarras grandiloquent de Benjamin.

Pensons plutôt au rôle décisif que les objets matériels jouent dans la pensée ultérieure de Benjamin, lorsqu'il entreprend de déchiffrer la modernité à travers la traînée de déchets qu'elle laisse derrière elle. Des objets modestes, mis au rebut, se transforment en hiéroglyphes dont le prisme obscur montre les rapports sociaux gelés à l'état fragmentaire. Benjamin y voit des points nodaux où les tensions d'un moment historique donné se déchargent en un éclair de la connaissance ou bien se tordent grotesquement sous la forme de marchandises fétiches. Dans cette perspective, une chose n'est jamais seulement quelque chose, elle est un fossile dans lequel un rapport de forces se trouve pétrifié. Selon Benjamin, les choses ne sont pas de simples objets inanimés, des enveloppes remplies d'une matière inerte ou des objets passifs qui se tiennent à la disposition du regard documentaire. Elles sont constituées de rapports de forces, de puissances cachées, qui communiquent ou s'opposent entre elles. Cette conception, d'un côté, confine à la pensée magique, pour laquelle les choses sont dotées de pouvoirs suprasensibles, mais elle s'inscrit par ailleurs dans une approche matérialiste classique. Marx aussi voyait dans la marchandise non pas un simple objet, mais une cristallisation de la force de travail et des rapports sociaux de l'homme. Ainsi, des objets de toute sorte peuvent être interprétés comme des condensations de désirs, d'intensités, de souhaits et de rapports de pouvoir.

Un langage à tel point chargé de l'énergie des choses peut finalement dépasser le stade de la description et devenir créatif. Il est également capable de modifier les rapports existants, il actualise le présent². L'image documentaire participe du langage des choses pour autant qu'elle parvient à intégrer et à transmettre ces forces tendues vers le changement.

Si Benjamin semble appeler un tel événement, il prévoit aussi un aspect négatif de sa réalisation, qu'il appelle l'invocation³. À côté de la magie créatrice des choses, débordante d'invention et de puissance, il en existe aussi une autre, chargée des pouvoirs du tabou, de l'illusion et du fétiche. L'invocation capte les forces des choses sans les réfléchir, ou comme dit Benjamin : sans les interrompre par l'inexpressif⁴. De ces forces chaotiques non médiatisées et non interrompues se nourrit non seulement la réification capitaliste, mais aussi le ressentiment général. Pour en revenir à la forme documentaire : la propagande, le relativisme et le révisionnisme sont autant d'exemples qui montrent comment l'invocation – c'est-à-dire la créativité sans interruption réflexive – fonctionne dans la forme documentaire. Ils s'associent aux forces du ressentiment, de l'hystérie, de la peur et de l'intérêt individuel, qui toutes représentent de puissants désirs non médiatisés. Mais ils le font pour ainsi dire sans la traduction appropriée, et contaminent ainsi tous les genres de communication par leur torsion pernicieuse.

² Christopher Bracken, *The Language of Things: Walter Benjamin's Primitive Thought*, *Semiotica* 138-1/4, 2002, p. 338.

³ Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », dans *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, Folio, 2000, t. I, p. 362.

⁴ *Ibid.*, p. 363.

La sphère publique sans caractère public

Nous avons examiné différentes manières dont une politique interne de la traduction influence la forme documentaire. Quelle relation les humains entretiennent-ils avec les choses ? Que signifie la créativité de ce point de vue ? Et pourquoi celle-ci n'est-elle pas toujours profitable, s'agissant de la forme documentaire ? Mais il existe aussi un aspect externe sous lequel celle-ci peut être envisagée comme une traduction : en tant qu'elle fournit l'exemple d'une langue transnationale. Car si la forme documentaire est basée sur la traduction, elle va aussi, à certains égards, au-delà de la traduction. Ses formes narratives standardisées sont reconnues dans le monde entier, indépendamment des différences nationales ou culturelles. Parce qu'elles restent si proches de la réalité matérielle, elles sont compréhensibles partout où cette réalité a cours.

Cet aspect a été reconnu dès les années 20, lorsque Dziga Vertov célébrait avec euphorie les qualités de la forme documentaire. Dans le prologue de *L'Homme à la caméra*, le cinéaste déclare que certaines formes documentaires sont capables d'organiser les faits visibles dans une langue absolue, véritablement internationale, qui doit établir un 'lien optique' entre les travailleurs du monde entier⁵. Vertov rêve d'un idiome visuel communiste, dans lequel les faits filmiques ne contribueront pas seulement à instaurer une entente universelle, mais aussi à organiser le public auquel il s'adresse. Cette langue ira au-delà de la simple transmission d'informations, elle intégrera les individus dans un circuit d'énergies universel, qui traversera tout leur système nerveux. Vertov semble vouloir brancher directement le public sur le langage des choses mêmes, sur la bouillonnante symphonie de la matière.

En un sens, le rêve socialiste de Vertov s'est réalisé aujourd'hui, même si ce n'est que sous la forme d'un capitalisme mondial de l'information. Un jargon documentaire de 'faits visibles' internationalement compréhensibles relie les hommes à travers le monde, grâce à des réseaux médiatiques planétaires. Les émissions d'information, avec leur économie de l'attention fondée sur la peur des catastrophes, sur le temps accéléré de la production flexible et sur l'hystérie, ont développé un langage standardisé aussi souple et pathétique, aussi direct et nerveusement excitant que Vertov pouvait le rêver. Ce langage crée des publics planétaires, dont les membres sont reliés d'une manière presque physique et qui réagissent à l'unisson des bouffées de peur ou de curiosité qui gagnent le monde. Dans cette mesure, la forme documentaire est aujourd'hui plus puissante que jamais, précisément parce qu'elle invoque les aspects les plus spectaculaires du langage des choses et renforce leur pouvoir. À ce propos, je voudrais revenir sur la mise en garde formulée plus haut : capter le langage des choses n'est pas forcément une bonne idée, et son potentiel n'est pas toujours un potentiel d'émancipation. Les courants a-signifiants d'information condensée traduisent sans interruption ni réflexion. Ses formes ignorent complètement la diversité des multiples langages des choses. Elles ne sont certes pas spécifiques aux différentes cultures, mais elles ne s'intéressent pas non plus d'une manière spécifique aux diverses réalités et pratiques matérielles : elles se contentent de traduire les besoins des machines médiatiques privées et nationales.

Cette forme de traduction documentaire possède-t-elle un autre potentiel politique que celui de la propagande et du 'product placement' ? À cette question il faut répondre par l'affirmative, et nous voilà revenus à notre point de départ. La forme documentaire n'est ni une langue nationale, ni une forme spécifique à une culture. C'est pourquoi elle peut servir de support à des publics non nationaux, et donc constituer le germe d'un espace politique par-delà des formations culturelles ou nationales. Mais pour l'instant, cette sphère est totalement contrôlée par la dynamique d'une privatisation générale. Elle est, comme Paolo Virno l'a soutenu récemment, une sphère publique sans caractère public.

Mais ce n'est pas nécessairement le cas. Les productions documentaires expérimentales nous montrent qu'il est possible d'établir d'autres relations avec les choses et avec les conditions sociales dans lesquelles nous les abordons. La raison en est très simple. L'importance croissante du docujargon planétaire trouve sa base matérielle dans le capitalisme de l'information, caractérisé par la numérisation et la flexibilité. Et toute forme documentaire qui articule vraiment le langage de cette situation, doit articuler précisément ces conditions, c'est-à-dire les conditions de la production symbolique précaire. Les nouvelles formes de production documentaire sur micro-ordinateurs et les techniques non-conventionnelles de diffusion peuvent être comprises comme des modes d'articulation où se dessinent les contours de nouvelles formes de composition sociale. Cette forme de production des images repose largement sur la technologie numérique, et tend par conséquent à fusionner avec d'autres domaines de

⁵ *L'Homme à la caméra*, Ciné-vérité et Radio-vérité.

de la production symbolique de masse. Ils représentent pour ainsi dire l’empreinte négative d’un espace public à venir, qui doit être développé pour pouvoir fonctionner. Une telle sphère publique s’est débarrassée des liens qui la rattachaient aux mythologies nationales et locales, elle se caractérise par des formes précaires et souvent transnationales de travail et de production. L’articulation politique ou la composition sociale de ces groupes souvent dispersés et profondément hétérogènes s’annoncent dans les montages et les constellations complexes des formes expérimentales contemporaines.

Encore une fois : leur politique n’est pas déterminée par le contenu, mais par la forme. Lorsqu’elles se contentent d’imiter les stéréotypes affectifs produits par les grandes machines privées et nationales, elles en reprennent aussi, jusqu’à un certain point, la politique. Benjamin aurait pu dire : leurs manières de traduire sont à la fois trop immédiates et pas assez immédiates. C’est seulement quand les formes documentaires articuleront les incongruités, les inégalités, les brusques changements d’allure, la désarticulation et les rythmes étourdissants, le déracinement et les pulsations arythmiques du temps, quand elles bloqueront la poussée vitale de la matière et la mortifieront par l’inexpressivité, c’est seulement alors qu’elles s’accorderont à la communauté matérielle d’aujourd’hui. C’est seulement quand cette forme de traduction aura abouti que l’expression documentaire réfléchira et renforcera le langage de ces choses transportées en un clin d’œil d’un bout à l’autre de la planète pour alimenter l’incessante consommation de marchandises, ou au contraire être mises au rebut comme des vieilleries inutiles. Et la réflexion sur les conditions de production dans lesquelles s’effectue la traduction documentaire pourrait alors donner naissance à de nouvelles formes de vie publique.

Tout cela, bien entendu, ne se rapporte pas seulement aux formes documentaires, mais aussi à d’autres langages de la pratique. On pourrait appliquer un argument semblable à l’organisation des espaces artistiques, qui transforme le langage des choses en relationalités esthétiques. Nous avons vu dans les dernières décennies comment le fétiche de l’œuvre d’art a été déconstruit et ramené à des relations humaines, sociales ou autres. Mais en ce domaine aussi la prudence est de mise, car il ne suffit pas de représenter simplement ces relations dans le champ artistique. Traduire le langage des choses, ça ne consiste pas à éliminer des objets pour leur substituer le fétiche de nouvelles entités collectives. Il s’agit plutôt d’inventer des articulations inattendues, qui ne représentent pas tant des formes de vie précaires, qu’elles ne présentent des articulations précaires, risquées, à la fois audacieuses et présomptueuses, des objets et de leurs relations, qui pourraient fournir les modèles de futures liaisons.

Ce que le projet benjaminien peut nous dire, c’est que la traduction est encore une question hautement politique, dès lors que nous la rapportons littéralement à la pratique. Mais nous devons pour cela déplacer notre attention du contenu à la forme. Nous devons nous recentrer des langues de l’origine aux langages de la pratique. Nous devons cesser d’attendre qu’elle nous raconte quelque chose sur l’essence : c’est du changement qu’elle nous parle. Et nous devons nous rappeler que la pratique de la traduction n’a de sens que si elle produit ces autres formes de liaison, de communication et de mise en relation dont nous avons besoin – au lieu de proposer de nouvelles manières de renouveler la culture et la nation.

Les rendez-vous de l'exposition

à Bétonsalon

Lors de deux rendez-vous chorégraphiques les 25 février (19h) et 26 mars 2011 (16h), programmés à Bétonsalon, les danseurs de la formation 'Essais' du CNDC d'Angers poursuivront leur travail mené avec Moser et Schwinger en interprétant et mettant en regard les situations rencontrées lors du tournage de l'épisode 2 de France, détours à Pierrefitte. Ci-après les biographies des cinq performeurs ayant participé à ce travail :

João Fernando Cabral

João Fernando Cabral est né au Brésil, il vit et travaille en France comme danseur et chorégraphe. En 2001 il reçoit le Prix Açorianos de meilleur danseur à Porto Alegre. En 2005, il intègre la formation 'Essais' au CNDC d'Angers, où il réalise des projets présentés à Angers, à la Fondation Cartier, au Quartier – Centre d'Art de Quimper et à Lieu Unique – Nantes. En 2007, avec la production du Programa Rumos Itau Cultural Dança – São Paulo, il crée le solo *Mania de ser profundo ou por que eu parei de jogar futebol ?*, avec les soutiens de Benoît Lachambre, Lorena Dozio, et la Ménagerie de Verre. Depuis 2007, il collabore avec le metteur en scène Thierry Bédard, les chorégraphes Ambra Senatore (Turin), Eve Girardot (Paris) et pour Leandro Kees (Tanzplan).

Agnieszka Ryszkiewicz

Agnieszka Ryszkiewicz est née en Pologne, elle vit et travaille à Paris. Elle est interprète et auteur de projet. C'est à Paris qu'elle fonda l'ensemble agnieszka&agnieszka. En 2008, elle suit la formation 'Essais' au CNDC d'Angers, dir. Emmanuelle Huynh. Ses travaux sont présentés au festival Performatica, Cholula (Mexique), Art for Children Biennale (Pologne), Warsaw Dance Night (Pologne), Mains d'œuvres, Paris, Musée des Beaux Arts d'Angers, Frac Pays-de-la-Loire, CNDC d'Angers. Agnieszka a été deux fois boursière du Ministère Polonais de la Culture et participe depuis janvier 2010 au programme international pour jeunes artistes Feldstaerke International organisé par le 104 à Paris, Pact Zollverein Essen et Cuma à Istanbul. Depuis 2007 elle écrit régulièrement pour www.corpusweb.net

Madeleine Fournier

Madeleine Fournier est née en France, où elle vit et travaille. Elle est chorégraphe et interprète. Au cours de sa formation au conservatoire régional de Paris, elle a l'occasion de travailler en création avec Christian Bourigault et Dominique Brun. Elle participe aussi à la reprise d'extraits de *Désert d'amour* et de *So Schnell* de Dominique Bagouet. En 2005 elle intègre la formation 'Essais' au CNDC d'Angers. Elle collabore avec Jonas Chéreau sur un duo en cours de création intitulé *Les interprètes ne sont pas à la hauteur* et travaille en parallèle comme interprète pour Odile Duboc dans *Rien ne laisse présager de l'état de l'eau*, pour la création *Tagebuch*, dans *Bad Seeds* de Laure Bonicel et dans *Solaire*, de Fabrice Lambert. En 2011 elle participera à la création de Sara Manente.

Jean-Baptiste Veyret-Logerias

Jean-Baptiste Veyret-Logerias est né en France, où il vit et travaille. Il pratique le chant et la danse et travaille comme interprète et auteur de projets. Après avoir suivi la formation 'Essais' au CNDC d'Angers, il développe son propre travail. Il a ainsi réalisé plusieurs projets : *chambre son* (2006), *inspiratoire/aspiratoire* (2007), *breathing choir* (Portugal, 2008), *Singing with Nicaoax* (Mexique, 2009), projets solo ou pour chœur. Il a par ailleurs participé à de nombreux processus collectifs en Europe *Tout Court* (Allemagne, 2008) et *Five People* (Belgique, 2009) et est activement impliqué depuis 2007 au sein du réseau Sweet & Tender collaborations. En 2010 il obtient la bourse danceWEB pour participer au festival ImPulsTanz à Vienne.

Lénio Kaklea

Lénio Kaklea est née en Grèce, elle vit et travaille en France. Elle est interprète et artiste. En 2005 elle bénéficie d'une bourse de la fondation "Pratsika" pour suivre la formation 'Essais' au CNDC d'Angers. Elle participe en tant qu'interprète aux productions suivantes : *Danses libres* (récital des danses libres de François Malkofsky) par François Chaignaud et Cecilia Bengolea, *Cribles* d'Emmanuelle Huynh, *Sylphides* de François Chaignaud et Cecilia Bengolea, *Bad seeds* de Laure Bonicel, *Express2temps* de Hella Fattoumi et Eric Lamoureux (reprise de rôle) et *La levée des conflits* de Boris Charmatz. En tant qu'artiste elle a dirigé "Matter-of-act" un projet pour huit spectateurs créé pour le festival d'Athènes.

Les rendez-vous de l'exposition

hors les murs

Viste du quartier de Sarcelles par Nicolas Mémain Samedi 5 mars, 15h

Nicolas Mémain est né en 1974 à Bordeaux, il vit et gère sa to-do list à Marseille. Profession : montreur d'ours en béton, un métier du spectacle forain, dégagé de la prétention artistique, consistant à faire danser nos effrayantes banlieues sur leurs pattes arrières.

Note d'intention :

« Le projet Sarcelles, est une opportunité pour accompagner l'expo de Schwinger et Moser qui vont travailler à côté (à Pierrefitte) cela consiste à passer une demi-journée dans le plus grand des grands ensembles français : Sarcelles. Le point de vue sera très médiation de la culture architecturale, apprendre à déchiffrer l'écriture de Jacques Henri-Labourdettes, ses bons et ses moins bons moments. Sarcelles est déjà reconnue comme un objet culturels, il suffira d'approfondir et de diffuser cette qualité du lieu ». Nicolas Mémain

Le rendez-vous aura lieu à 15h à la sortie du RER B, station Sarcelles.

Workshop de Frédéric Moser Et Philippe Schwinger autour du projet *France, détours* Samedi 12 février à partir de 15h à l'université de Paris 8 Saint-Denis

dans le cadre du colloque « luttes universités contre la crise », organisé par le groupe Edefactory, 11/02-13/02/2011

Pour ce workshop dans le cadre de Edefactory, Moser et Schwinger montreront les premiers rushes du tournage et engageront le débat sur les contradictions qui 'travaillent' le système éducatif en sollicitant les participants à réfléchir sur les formulations proposées, afin de mettre en perspective les pratiques institutionnelles qui génèrent sélection et exclusion en regard de ce qui est leur préalable d'artistes, la communauté des égaux.

« Notre objectif est de faire de l'éducation un débat. En partant de l'hypothèse que l'école est un lieu de diffusion des savoirs et des compétences susceptibles de donner à chacun les moyens d'augmenter son autonomie, sa puissance d'agir et de penser, comment parler de ce qui est en jeu au quotidien dans une leçon de français d'un collège de banlieue ? L'école peut-elle être perméable à d'autres modes d'apprentissage que celui de la leçon ? Peut-on expérimenter de nouveaux modèles de transmission, sans devoir se situer entre l'un ou l'autre des pôles de l'antagonisme éducation/instruction, peu pertinent ? Que faudrait-il pour que la pratique démocratique soit réellement mise en acte dans l'enseignement selon le projet « n'importe qui est capable d'apprendre n'importe quoi » ? Frédéric Moser et Philippe Schwinger

Sur le colloque « luttes universités contre la crise », organisé par Edefactory du 11 au 13 février, EHESS, université de Paris 8 Saint-Denis

« Les hommes ont la liberté que leur courage a soustrait à la peur ». – Stendhal, Vie de Napoléon

Après les rencontres 'Bologna Burns' organisées à Londres, Paris et Bologne l'année dernière, et lors de 'Commoniversity' qui s'est tenue à Barcelone tout récemment, Edu-Factory et le Réseau d'Education Autonome appellent tous les groupes qui sont engagés dans cette lutte à une rencontre le 11, 12 et 13 février 2011, à Paris, afin de constituer un réseau puissant et transnational dans lequel développer des stratégies capables de contraster les attaques contre l'université et le welfare social. À travers des conférences et des workshops, des tables rondes et des assemblées, nous proposons d'entamer une discussion autour de thèmes-clé tels que : la production autonome de savoirs, l'auto-formation, les luttes de réseau, l'organisation politique de l'université dans le commun.

A l'intérieur des formes de production prédominantes – dans lesquelles sont intégrées les informations, les codes, les connaissances, les images et les affects – les subjectivités ont besoin d'une grande liberté ainsi que du libre accès aux réseaux de communication, aux banques de données, aux circuits culturels. L'alternative au dualisme public/privé – symétrique à l'alternative capitalisme/socialisme – est aujourd'hui la production du commun.

Le vendredi 11 février à partir de 14h à l'EHESS, Paris

Le samedi 12 février à partir de 10h à l'université de Paris 8 Saint-Denis

Le dimanche 13 février à partir de 10h à l'université de Paris 8 Saint-Denis

L'intégralité du programme en ligne sur internet : <http://www.edu-factory.org/wp/european-meeting-of-university-struggles-program/>

Exposition en cours

CE DONT ON SERA DANS L'AVENIR CAPABLE

Frédéric Moser et Philippe Schwinger
02/2010 - 04/2010

Expositions à venir

ELDORADIO
05/04 - 21/05/2011

THE OTOLITH GROUP
14/06/ - 23/07/2011

JIKKEN KŌBŌ
6/09-29/10/2011
Commissariat : Mélanie Mermoud

EXPOSITION COLLECTIVE
À partir de la mi-novembre

En parallèle

Imitation de la vie
avec Louise Hervé & Chloé Maillet
Atelier Diderot / janvier - mars 2011
En partenariat avec le Service Culture de
l'Université Paris Diderot

Sous le ciel libre de l'histoire
Séminaire / février - novembre 2011
Musée du quai Branly
En partenariat avec le musée du quai
Branly

12 Gestures
Séminaire - 2011
Fondation Kadist
En partenariat avec la Fondation Kadist

Pratique artistique du cinéma
avec Noëlle Pujol
Atelier cinéma - Jusqu'à juin 2011
En partenariat avec l'Université Paris
Diderot

Ateliers pour enfants
Toute l'année
En partenariat avec plusieurs
établissements scolaires

EQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice
Flora Katz, chargée des relations extérieures
Agnès Noël, chargée des projets pédagogiques
Bertrand Riou, stagiaire
Patricia Trindade, stagiaire

PUBLICATION

Conception éditoriale : Mélanie Bouteloup et Flora Katz
Impression : Corlet Imprimeur S.A.
Tous droits réservés : Bétonsalon
Numéro ISSN : 2114-155X

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Cyril Dietrich, artiste et président de Bétonsalon
Bernard Blistène, directeur du développement culturel du Centre Pompidou
Paolo Codeluppi, photographe
Marie Cozette, directrice du centre d'art La Synagogue de Delme
Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou- Metz
Marc Maier, enseignant chercheur de l'Université Paris Diderot

INFOS PRATIQUES

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux
Farines
75013 Paris
Métro ligne 14, RER C. Station
Bibliothèque François Mitterrand
ENTREE GRATUITE
Ouvert mardi - samedi / 11h-19h

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net
Adresse postale
37 boulevard Ornano
75018 Paris

Nous remercions chaleureusement : les artistes et participants de l'exposition, danseurs et performeurs, les partenaires de l'exposition, la Galerie Jocelyn Wolff, la fondation Kadist, la société de production L'âge d'or, l'AFPAD, Raïssa Kim, le collège Gustave Courbet, le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, la mairie de Pierrefitte-sur-Seine, et tout ceux qui de près ou de loin ont contribué à la réalisation de ce projet.

France, détours. Episode 2 est une coproduction de la Fondation Kadist et la société de production L'âge d'or ; avec le concours du Centre national des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication (Image/Mouvement)



Bétonsalon bénéficie du soutien de : Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot - Paris 7, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de la jeunesse et des sports, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox et Leroy Merlin (Quai d'Ivry).



Bétonsalon est membre de : tram, réseau art contemporain Paris/Ile-de-France



Partenaires médias



Partenaires événement



Cette exposition a été réalisée avec le soutien de :

fondation suisse pour la culture

prohelvetia



Depuis plus de 30 ans, la marque au logo représentant l'Arlequin de la Commedia dell'arte, vêtu de son costume à losanges bleu et rouge, est leader mondial en tapis de danse et planchers de danse, avec une présence et une expérience uniques dans le monde de la danse. Lorsqu'il lance la marque Harlequin en Angleterre en 1979, Bob Dagger, le PDG actuel du groupe, entend relever un défi : parvenir à surmonter les difficultés liées aux revêtements traditionnels en bois (dureté du sol, entretien difficile, sols non transportables, etc.). Plus de 30 ans après sa création, le groupe Harlequin est toujours le leader mondial en sols pour la danse, le spectacle et l'événementiel et confirme de jour en jour son slogan « The world dances on Harlequin floors ». Implanté en Angleterre, à Hong-Kong, aux Etats-Unis et en Europe continentale, Harlequin propose aujourd'hui une gamme de 9 tapis de danse très résistants et de 2 planchers de danse amortissants. Bob Dagger, PDG du groupe Harlequin (plus d'infos sur www.harlequinfloors.com).

Image en couverture : Local du fil continu, dans l'enceinte du collège Gustave Courbet, Pierrefitte-Sur-Seine.

Image en quatrième de couverture : Frédéric Moser et Philippe Schwinger, répétitions *Ce dont on sera dans l'avenir capable*, Bétonsalon. Epreuve de documentation. Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris ; KOW, Berlin. Tapis de danse Harlequin DUO™.

