



## Vocales—Œuvres

Esther Ferrer

Née en 1937 à Saint-Sébastien (ES), vit et travaille à Paris

*Pour un oui*, c. 1981, 1983 (édition). Sérigraphie, 148 × 174 cm.

*Pour un no*, c. 1981, 1983 (édition). Sérigraphie, 148 × 174 cm.

*Maquette OUI/NO*, c. 1980. Mica armée, 42 × 60 cm.

*Pour un oui* ou *Pour un no* sont des poèmes ou autrement appelés « dialogues Zaj » par Esther Ferrer, sérigraphiés sur tissu en 1983. Ils illustrent une conversation qui semble tourner sur elle-même, vide de sens et de sujet. « Oui ? Ah ! Bon... Bon d'accord », ces mots sonnent comme une ritournelle. Et, à défaut de contenus signifiants, ce dialogue absurde se charge d'une vraie musicalité. L'œuvre fait littéralement référence au groupe ZAJ, fondé en 1964 en Espagne par des compositeurs et poètes libertaires influencés par John Cage et la musique concrète.

Núria Güell

Née en 1981 à Gironne (ES), vit et travaille à Barcelone (ES)

*La Feria de las Flores*, 2015. Vidéo couleur, 42'51". Production Encuentro Internacional MDE15 du Museo de Antioquia et Fundación Kreanta, Barcelone.

*La Feria de las Flores* est le nom d'un projet mené par Núria Güell au sein du Musée d'Antioquia à Medellín. Devenue l'une des destinations touristiques phares de Colombie, du fait notamment de l'immense collection consacrée au peintre Fernando Botero qu'elle abrite, la ville de Medellín voit en contrepartie croître le commerce lié au tourisme sexuel. Dans ce contexte, Núria Güell a confié à des mineurs exploités des visites guidées à travers les œuvres de Fernando Botero où la place du corps féminin nu est prédominante. Ils les mettent en regard des catalogues permettant à certains touristes de choisir le garçon ou la fille dont ils vont acheter la virginité.

Adelita Husni-Bey

Née en 1985 à Milan (IT), vit et travaille à New York (US)

*White Paper: The Law*, 2015. Sérigraphie, 100 × 140 cm (×6). Collection privée, Santa Margherita Ligure (IT).

*White Paper: The Law* est un instrument juridique, un ensemble de lois visant à régir le droit au logement et à la propriété privée dans un contexte de crise. Fruit d'un travail d'écriture collective mené au centre d'art Casco (Utrecht, Pays-Bas), ce projet d'Adelita Husni-Bey a réuni en 2015 juristes, militants pour le droit au logement, squatters, migrants et usagers du centre d'art. La convention est traduite à la suite des notices des œuvres.

Leigh Ledare

Né en 1976 à Seattle (US), vit et travaille à New York

*The Large Group*, 2016. Vidéo couleur, 67'49".

*The Large Group* est un film documentant un projet mené en 2016 à Zurich pour Manifesta 11, dans lequel vingt-et-un Zurichoises d'origines variées ont été réunies pour un stage de psychologie expérimentale de trois jours. Six thérapeutes encadrent le groupe, reproduisant des méthodes

du Tavistock Institute (Institut comportementaliste londonien), tandis que l'équipe de tournage, en immersion pendant la durée du stage, documente celui-ci et ce qu'il révèle de la société.

Devora Neumark

Née en 1959 à New York, vit et travaille à Montréal (CA)

*Présence revisitée*, 2017. Performance de longue durée et crochet dialogique, durée variable. Production CAC Brétigny et MAC VAL. Avec le soutien d'Au Ver à Soie (Paris).

Ce tricot a été crocheté par Devora Neumark durant son séjour à Vitry-sur-Seine et à Brétigny-sur-Orge. Elle s'est assise dans des espaces publics de ces deux villes afin de discuter avec les passants qui le souhaitaient. Les changements de couleur correspondent aux moments de conversation et aux moments de solitude.

Christian Nyampeta

Né en 1981 à Nyarugenge/Amsterdam (RW/NL), vit et travaille à Londres (UK)

*Radius Working Group*, 2017. Tirage sur tissu, mobiliers, dispositif d'enregistrement et d'écoute, documents. Dimensions variables (installation). Production CAC Brétigny avec le soutien de Fluxus Art Projects.

Ici s'écotent et s'enregistrent chaque semaine les nouvelles émissions du Radius Working Group, diffusées également sur [cacbrétigny.com](http://cacbrétigny.com). On y retrouve les «actualités du CAC Brétigny» ainsi que des nouvelles des correspondants de Christian Nyampeta dans différents endroits du monde et des lectures du *Procès de Christophe Okigbo* traduit pour l'occasion du texte original d'Ali Mazrui. Les émissions ont trait principalement au rôle de l'artiste et à son engagement, ou non, dans la marche de l'histoire du monde. Sur l'étagère, un ensemble de documents de travail utilisés par Christian Nyampeta pour préparer ses émissions est présenté.

Marie Preston

Née en 1980 à Châtenay-Malabry (FR), vit et travaille à Paris

Avec Nacera Bouchibi, François Deck, Nathalie Morvillez et Khadidja Tahiri

*Un Compodium*. Bois, photographies couleur contrecollées sur aluminium, acier, documents. 190 x 201 x 60 cm (tableau) et 120 x 180 cm (table). Production École européenne supérieure d'art de Bretagne.

«Que les études sur le *care* mettent en évidence le rôle des femmes dans les métiers de la petite enfance, que la première école où entrent nos enfants soit maternelle plutôt que paternelle ou parentale (parentelle, disent certaines), que le travail féminin conduise des femmes à faire appel à d'autres femmes pour garder leur enfant et que les <conductrices de l'enfance> soient toujours restées dans l'ombre des <grands> pédagogues m'a encouragée à rentrer dans une école et à engager une réflexion avec celles qui passaient du temps avec mon fils.» M.P.

Sébastien Rémy

Né en 1983 à Paris, vit et travaille à Paris

*Tant que je vous parle ce n'est pas une frontière*, depuis 2017. Structure en hêtre, impressions sur plexiglas, poufs, carnets, conversations à durées variables. 213 x 213 x 123 cm. Co-production CAC Brétigny et La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec.

Ce mobilier est conçu par Sébastien Rémy, à mi-chemin entre le modèle d'un siège indiscret et celui d'une porte tambour. On peut y lire, discuter, y écouter l'artiste, ou d'autres visiteurs parler. Sur des panneaux en plexiglas sont imprimés des images et des textes réunis par l'artiste et choisis parmi de multiples sources, du cinéma à la littérature en passant par la musique et les arts visuels. Ces documents évoquent la communication, la conversation ou le dialogue. Ce projet a été sélectionné par la commission mécénat de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques qui lui a apporté son soutien.

Till Roeskens

Né en 1974 à Fribourg (DE), vit et travaille à Marseille

*Plan de situation #7: Consolat-Mirabeau*, 2012. Conte documentaire, 86'. Production La Cité, Marseille.

Sous le titre de *Plan de situation*, Till Roeskens réalise des conférences et des films qui retracent sa tentative de déchiffrement du monde et en constituent le récit. *Plan de situation #7: Consolat-Mirabeau* fait suite à l'exploration de ces deux quartiers de Marseille que l'artiste a arpentés entre 2009 et 2012. C'est précisément dans ceux-ci qu'à l'image d'un conteur, il restitue devant les personnes qui les lui ont confiées, les histoires récoltées.

Cyril Verde

Né en 1986 à Tarragone (ES), vit et travaille à Issy-les-Moulineaux (FR)

*You already changed the past*, 2017. Mobilier bois, microphones, matériaux divers. Dimensions variables (installation). Co-production CAC Brétigny et MAC VAL.

Cyril Verde a conçu un dispositif qui se déploie et se transforme selon les usages. Tables de discussion collective et captation de celle-ci pour les journées d'étude au MAC VAL et au CAC Brétigny, *You already changed the past* devient sculpture témoin des échanges passés. Ce dispositif fonctionnel et sculptural se nourrit des événements qui se déroulent en son sein.

Remerciements aux galeries Laveronica (Modica, IT), adn (Barcelone, ES) et Office Baroque (Bruxelles, BE).

## Convention sur l'utilisation de l'espace—Adelita Husni-Bey

Reconnaissant que ce document juridique est un processus collectif continu faisant l'objet d'une révision annuelle,

Les adhérents à cette Convention,

Considérant que l'espace, dans la mesure où il s'agit d'une ressource limitée au regard du bien commun, devrait être traité selon les principes de la valeur d'usage;

Considérant que l'utilisation de l'espace à des fins d'enrichissement privé sur la base de sa valeur d'échange ne saurait affecter la valeur d'usage de l'espace;

Considérant que l'habitat, garanti par le Haut-Commissaire des Nations Unies aux droits de l'homme en vertu du «Droit à un logement convenable» (2009), suppose la protection de l'expulsion forcée à quelque titre que ce soit;

Reconnaissant que les diverses formes d'occupation sont des réactions aux circonstances socio-économiques qui produisent l'inégalité, la vacance, l'embourgeoisement, et le déplacement, et limitent l'accès à l'espace abordable, et qu'elles ne devraient donc pas être pénalisées;

Considérant que devrait être reconnu le droit d'une communauté à utiliser, et à autogérer l'espace, conformément à la «Charte mondiale du droit à la ville» (2004);

Considérant que le secteur de l'immobilier et «L'industrie de la vacance commerciale» stimulent la spéculation sur l'augmentation de la valeur des biens dans une perspective de titrisation financière, entretenant effectivement l'absence de droits et reproduisant les circonstances socio-économiques qui mènent à l'inégalité, la vacance, l'embourgeoisement, le déplacement, et limitent l'accès à l'espace abordable;

Considérant que la connaissance détaillée de la promotion immobilière publique et privée, comprenant les plans, l'évaluation des incidences pour les zones urbaines, et la transparence dans l'octroi des contrats, devrait être publiquement accessible afin d'assurer la responsabilisation et de fournir des instruments d'arbitrage efficaces permettant aux communautés locales d'utiliser leur droit de contestation, il a été convenu ce qui suit:

### Article 1

#### *Parties à la Convention*

1. Cette Convention couvre la position d'une multitude de groupes, d'individus et de pratiques qui proposent une solution alternative aux notions de propriété, d'appropriation, d'accumulation, d'exploitation, et d'individualisation dans les sociétés contemporaines; par la présente désignée comme «valeur d'usage de l'espace» et définie dans l'Article 3 de cette Convention;
2. Les parties à cette Convention sont les destinataires tels que définis au paragraphe 1, sans discrimination fondée sur la race, la couleur, le genre, l'orientation sexuelle, les aptitudes, la religion, l'âge, la nationalité, la profession, le revenu, l'origine sociale, ou le statut migratoire;
3. Chaque partie prendra activement des mesures pour respecter, promouvoir, et mettre en œuvre le droit d'utilisation de l'espace dans le cadre de cette Convention.

## Article 2

### *Ayant droit*

1. Ceux qui, dans le cadre et l'esprit de cette Convention, enfreignent les droits de propriété conçus comme les droits d'utilisation exclusifs sur les actifs matériels et immatériels, pour les usages a-j mentionnés dans l'Article 3, ne constituent pas une menace pour la sécurité nationale, le bien-être économique d'un pays, n'engendrent ni désordre ni crime comme indiqué dans l'Article 8 de la «Convention européenne des droits de l'homme» (1950), et ne devraient donc pas faire l'objet de poursuites pénales;
2. Les «ayants droit» sont par la présente définis comme ceux qui utilisent/occupent un espace vacant en accord avec l'Article 3, indépendamment de la façon dont est obtenu cet espace: par escalade, à l'aide de fausses clés, ou d'un faux uniforme, en informant ou pas le titulaire conformément à l'Article 138 du Code pénal néerlandais. Il est conseillé de réaliser cette pratique en groupes, conformément à l'esprit de la Convention;
3. En aucun cas un agent de police ne peut évacuer de force l'ayant droit tel que défini au paragraphe 2 ci-dessus, ou confisquer les objets matériels trouvés dans l'espace, comme mentionné dans l'Article 551 du Code de procédure criminelle néerlandais. L'occupation contestée sera examinée conformément à l'Article 3, paragraphe 4.

## Article 3

### *La valeur d'usage de l'espace*

1. Pour la distribution de l'espace conformément aux principes de la valeur d'usage afin de créer et/ou protéger les communs, définis comme les ressources culturelles, habitables et naturelles accessibles à tous les membres d'une société, détenues en commun, sans discrimination et indépendamment du titre, à travers la démocratie radicale. Les types de production de valeur d'usage, dans le champ d'application de cette Convention, sont définis en ce qui concerne:
  - a. L'habitation, comme le centre de sa propre existence;
  - b. L'occupation à des fins de pression politique, responsabilité sociale, et solidarité;
  - c. La production d'espaces d'expérimentation, ayant trait à la mise en commun, les processus de décision, et l'organisation;
  - d. Les activités entreprenant d'améliorer l'accès, en lien avec la santé, l'aptitude, et avec l'intention d'offrir un soutien;
  - e. Les objectifs de pérennité environnementale et écologique, y compris la préservation des ressources naturelles, de la flore et de la faune;
  - f. La production de communauté et de pratiques communes, y compris la spiritualité, l'art et la culture;
  - g. La production et le partage de connaissances et de compétences dans un contexte pédagogique;
  - h. La production de biens et de services selon des principes coopératifs, locaux, sans but lucratif, socialement et écologiquement durables, employant des travailleurs indépendamment du statut juridique ou du droit légal à travailler pour assurer les moyens nécessaires à un travail reproductif non aliéné, dans le but de réduire la précarité, et à la conservation temporaire des biens liés à ces services;

- i. Les espaces utilisés aux fins de «L'industrie de la vacance commerciale», dans lesquels l'utilisateur adhère à la Convention, renonçant à la base contractuelle relative à son usage précédent;
  - j. Les espaces dans lesquels sont préparés et réalisés des réaménagements, pour autant que leur durée nécessaire est raisonnable;
2. Les utilisations visées aux points a-j, conformément aux principes de cette Convention, ne peuvent faire l'objet d'une expulsion, mais peuvent être sujettes à la contestation, comme mentionné dans le paragraphe 5;
  3. Les utilisations visées au paragraphe 1, a-j ne seront pas reconnues par la présente Convention si elles servent des objectifs d'enrichissement personnel;
  4. Reconnaisant que le droit d'utilisation est une entreprise collective, visant à produire une valeur d'usage collective (les «valeurs d'usage sociales»), ces valeurs doivent être collectivement déterminées selon des processus de décision transparents tels qu'énoncés à l'Article 5;
  5. Les utilisations visées aux points a-j qui ont été mises en œuvre dans des espaces qui ne sont pas vacants conformément à l'Article 4, sont soumises aux principes de proportionnalité et de subsidiarité. La contestation de l'application de ces principes fera l'objet d'un arbitrage conformément à l'Article 5.

#### Article 4

##### *L'espace vacant*

Les espaces définis comme «vacants» selon les termes de cette Convention sont:

1. Utilisation terminée, six mois après que l'utilisation ait pris fin, à moins que le propriétaire ou l'ayant droit (des utilisations visées à l'Article 3, paragraphe 1, a-j), ne puisse avancer la preuve d'une perspective concrète de production imminente de valeur d'usage, auquel cas la contestation peut être arbitrée conformément à l'Article 5;
2. Utilisation terminée, moins de 6 mois après que l'utilisation ait pris fin, en l'absence d'une perspective de production de valeur d'usage, par exemple la démolition;
3. Espace sous-utilisé entendu comme moins d'une personne pour 50 mètres carrés où la production de valeur d'usage n'aura pas une incidence négative sur les utilisations visées à l'Article 3, paragraphe 1, a-j;
4. Les espaces définis comme vacants dans cet article peuvent faire l'objet d'une occupation au sens de l'Article 3, paragraphe 1, a-j.

#### Article 5

##### *Arbitrage*

1. Dans l'éventualité d'une utilisation contestée de l'espace, les «ayants droit» et le Fonds d'entretien local (voir Article 6), le cas échéant, négocieront l'utilisation qui est la plus appropriée à l'espace vacant;

2. Les parties engagent les négociations sans distinction entre la valeur de leur intérêt;
3. Le processus de négociation doit faire intervenir un ou plusieurs membres qui ne sont pas parties à la contestation;
4. Les valeurs d'usage ou «valeurs d'usage sociales» produites conformément à l'Article 3 priment sur les autres valeurs d'usage.

## Article 6

### *Le Fonds d'entretien local*

1. Les parties à cette Convention sont encouragées à créer ou à adhérer à un Fonds d'entretien local ayant pour but de garantir l'exploitabilité de l'espace sur le long terme en absence de titre;
2. Les espaces seront entretenus selon un critère jugé acceptable par l'utilisateur, par la présente désigné comme les «conditions de vie»; si l'utilisateur cesse de trouver acceptable les conditions de vie, il peut s'adresser à un fonds collectif, par la présente désigné comme le Fonds d'entretien local;
3. Le Fonds d'entretien local est géré par les parties à cette Convention, tel que défini par l'Article 5, à travers un processus de décision transparent;
4. Le Fonds d'entretien local est administré et plafonné par les parties en fonction des besoins et de l'urgence de la requête, et il garantit l'absence de discrimination fondée sur la race, la couleur, le genre, l'orientation sexuelle, les aptitudes, la religion, l'âge, la nationalité, la profession, le revenu, l'origine sociale, ou le statut migratoire;
5. Tous les utilisateurs contribuent au fonds selon une échelle variable de tarification;
6. Dans le cas où il serait nécessaire de libérer un espace, le Fonds d'entretien local offrira un logement temporaire, dans le but de faire respecter le «droit de retour». Dans le cas où le droit de retour ne peut être respecté, les parties à la Convention fourniront un autre espace conformément à l'esprit de la Convention;
7. La participation au Fonds d'entretien local peut être refusée si l'utilisateur envisage et est capable de réaliser les réparations de façon autonome, ou d'offrir du temps, du matériel ou des compétences.
8. En cas de travail important de remise en état, le Fonds d'entretien local, et un travail conséquent, peut être fourni afin de garantir l'exploitabilité à long terme de l'espace;
9. Les objectifs du Fonds d'entretien local doivent être décrits plus en détail dans une Charte du Fonds d'entretien local.

Traduction: Christine Vivier

Alors que les pratiques artistiques de co-création engagées dans le champ social ont connu ces quinze dernières années un intérêt grandissant dans les pays anglo-saxons, elles ont été étrangement absentes des analyses critiques, historiques et théoriques en France pour y être, finalement, devenues aujourd'hui incontournables. Au sein de ces pratiques, il nous semble important de distinguer celles relevant de la «participation créative» pour lesquelles «le visiteur fournit le contenu d'un élément de l'œuvre au sein d'une structure établie par l'artiste» (selon la terminologie proposée par Pablo Helguera dans *Education for Socially Engaged Art*) de celles relevant de la «participation collaborative» et qui nous intéressent en particulier. Ces dernières permettent au collaborateur, le «partage [de] la responsabilité du développement de la structure et du contenu de l'œuvre en collaboration et dans un dialogue direct avec l'artiste» (Helguera). Pour que la «participation collaborative» ou la co-création aient lieu, une indétermination initiale—dans la construction du processus, ses visées ou encore dans les modalités de rencontres—nous semble nécessaire<sup>1</sup>.

Tâtonner, laisser advenir les discussions, confrontations et ajustements inhérents à la création collective favorisent la construction des relations et la créativité de chacun. Un ensemble de réflexions s'impose alors sur les mécanismes de mise en œuvre et de transmission. En effet, l'espace de liberté engendré par le processus de co-création amène à réfléchir à la manière dont la conscientisation de notre puissance politique émerge à travers ces pratiques. D'un point de vue structurel, il nous semble important d'éclaircir les différentes relations—mouvantes—de (ou au) pouvoir qu'inévitablement le groupe génère, jusqu'à imaginer les dispositifs artistiques élaborés en vue de permettre une co-création, comme des «artifices»<sup>2</sup> remédiant à la «tyrannie de l'absence de structure»<sup>3</sup>. Nous reprenons ici les termes choisis en 1970 par l'activiste féministe Joe Freeman. Cette absence de structure conduit inévitablement, selon elle, à la constitution d'élites informelles détentrices exclusives de la prise de décision couplant cette activité avec une prise de pouvoir alors que cela semble préférable de les séparer<sup>4</sup>. Il s'agit également de s'interroger sur la manière dont s'articulent les distinctions (ou le désir d'indistinction) entre amateurs et professionnels. De manière générale, nous pensons les pratiques de co-création en lien avec les pédagogies alternatives qui, elles aussi, dans la tradition sud-américaine initiée par Paolo Freire, à travers les pédagogies radicales féministes américaines dans les années 1970 et des mouvements d'éducation nouvelle en Europe et d'éducation populaire en France, se veulent des outils d'émancipation notamment par la mise en œuvre de la coopération. De plus, et par leur plasticité, nous observons que ces pratiques privilégient des formes fragmentaires. En rendant sensible la place accordée à l'autre, divers procédés esthétiques donnent à voir l'hétérogénéité du collectif et, par là, permettent la coexistence de voix multiples. L'intérêt pour l'oralité et le parlé apparaît alors comme une spécificité de ces pratiques. Nous empruntons cette distinction entre «oralité» et «parlé» à Paul Zumthor pour qui «le *parlé* [contient] toute énonciation proférée de bouche, et *l'oral*, [l']énonciation formalisée de manière spécifique»<sup>5</sup>; le parlé étant l'ordinaire de la «langue»<sup>6</sup>. Ce qui nous semble intéressant étant que «toute communication vocale [...] comporte, en tant même que vocale, de la part de deux sujets au moins, locuteur et auditeur(s), le même mais non identique investissement d'énergie psychique de valeurs mythiques, de sociabilité et de langage. Radicalement sociale autant qu'individuelle, la voix signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre.»<sup>7</sup> Michel de Certeau quant à lui décrivait comment, en 1968, le «lieu symbolique» que devint la parole se mit à désigner «l'espace créé par la distance qui sépare les représentés de leurs représentations»<sup>8</sup>. Et c'est justement là, selon l'auteur, dans ce «lieu symbolique» qu'a eu lieu la *révolution*, dans l'émergence de cette parole inédite, surgissante, jusqu'alors interdite: «Une palabre permanente se répandait comme le feu.»<sup>9</sup> Un phénomène approchant, outre-Atlantique, celui du Free Speech Movement<sup>10</sup>, qui sema lui-aussi la parole là où on ne l'attendait pas, notamment chez ceux qui en étaient jusqu'alors privés: les immigrés et les femmes, en particulier.

Durant les deux journées d'étude et dans la continuité des rencontres organisées dans le cadre du séminaire de Marie Preston à l'Université Paris 8, nous nous sommes donc arrêtées en particulier sur les pratiques qui usent de la forme dialogique et conversationnelle, ceci alternativement dans sa dimension performative et comme chemin vers la coopération et la création de relations intersubjectives. Nous verrons comment ces relations nécessitent des formes de présence, de rapport au corps impliqué et situé. Conjointement, oralité et geste s'adressent à l'autre<sup>11</sup> et s'associent à la transmission d'expériences. Selon Walter Benjamin, la qualité de cette dernière se mesure par la capacité de l'auditeur à la transmettre à nouveau et elle est permise par la réunion de l'écoute et du geste. Permettant l'ennui, l'activité manuelle et répétitive engendre une disponibilité psychique: «[L'art de raconter des histoires] se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui.»<sup>12</sup>

Nous verrons également comment, depuis la fin des années 1960, la conversation est considérée comme une catégorie esthétique, Ian Wilson déclare qu'il «choisit de parler plutôt que de sculpter» tandis que Lee Lozano converse à travers ses «*dialogue pieces*». Dans une perspective états-unienne (et par extension anglophone, impliquant aussi l'Angleterre), les «*conversation pieces*» décrites par Grant H. Kester naissent des «*community-based art*» et des pratiques activistes qui se développent dans ces pays depuis les vingt-cinq dernières années. Il les définit ainsi: «*These projects all share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers, this typically occurs in response to a finished object. In these projects [...] conversation become an integral part of the work itself. It is reframed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict.*»<sup>13</sup> Il en sera question, ainsi que d'autres types d'expériences de co-création pour lesquelles le dialogue (engendré—et maintenu—ou non par une activité) est envisagé comme initiateur à la relation et à l'élaboration d'une esquisse de *trajet* commun en étant soigneusement considéré et conceptualisé. Le langage vocalisé étant alors d'abord employé pour son caractère communicationnel. En dehors de la relation émetteur/récepteur, nous nous attacherons également à penser la manière dont chaque individu à la rencontre de l'Autre voit résonner en lui les voix multiples qui l'habitent. La création coopérative rend sensible cet état où chacun tente de jongler habilement avec cette multitude intérieure. Autrement dit, et par la voix de l'artiste François Deck, «une compagnie nombreuse / fréquente la parole à sa source / un murmure pluriel / habite le corps individué / des spectres hantent les mots / que nous leur empruntons»<sup>14</sup>. La mise en commun de ces polyphonies rend possible de nouvelles subjectivités. Mais le langage n'est pas non plus garant d'une communication infaillible. Ceci implique de repenser la question de la traduction.

Les artistes, les collectifs, les personnes engagées dans ces processus savent que les lieux où l'on s'arrête nous conduisent à des rencontres inédites, où la langue, comme les gestes, doivent s'inventer, où la traduction d'une langue à l'autre, d'un imaginaire à un autre est nécessaire et constitue une inépuisable source de création si l'on se donne simplement le temps de la considérer comme une richesse. Enfin, et puisqu'il est question d'art comme expérience et donc d'art de vivre et de transmettre des expériences (Dewey), dans la continuité de l'analyse de Walter Benjamin et sans nostalgie, nous nous intéresserons à la manière dont le récit transmis oralement continue de présenter une alternative à l'information médiatique. Ceci en étant pleinement conscientes que le «*narrative turn*» a conquis le management pour qui «le but du marketing narratif n'est plus simplement de convaincre le consommateur d'acheter un produit, mais de le plonger dans un univers narratif»<sup>15</sup>. Dans cette logique asservissante, le dialogisme ménageant un espace commun est impensable. Or la naissance d'une puissance politique émerge aussi du fait que toute communication orale

«pose un acte d'autorité: acte unique, jamais identiquement réitérable»<sup>16</sup>, d'autorité partagée. En effet, et en reprenant les termes de Grant Kester: «*It is clearly not sufficient to say that any collaborative or conversational encounter constitutes a work of art. What is at stake in these projects is not dialogue per se but the extent to which the artist is able to catalyze emancipatory insights through dialogue.*»<sup>17</sup>

- 1 Et à propos en particulier des pratiques coopératives conversationnelles: «*Conversational art, dedicated to constructing its <objects> and its <audience> through a process of ongoing dialogue, is committed to exploring contextual contingency in defining the nature and values of the aesthetic experience.*» Homi Bhabha, *Conversations at the Castle, Changing Audiences and Contemporary Art*, Mary Jane Jacob et Michael Brenson (éds.), Cambridge, MIT Press, 1998, p. 40.
- 2 «[L'artifice] tente de faire fuir les agencements qui, dans une situation donnée, bloquent, enferment les capacités d'agir.» David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes, pour une écologie des pratiques collectives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011, p. 31.
- 3 Joe Freeman, *La Tyrannie de l'absence de structure*, 1970, [www.infokiosque.net](http://www.infokiosque.net) [consulté le 18 novembre 2016].
- 4 Merci à Camille Louis pour la discussion que nous avons eue à ce propos.
- 5 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 33.
- 6 Nous choisissons de suivre les recommandations de Myriam Suchet quant à l'usage des guillemets encadrant le terme «langue», «espérant par là lui faire perdre son statut d'évidence indiscutable», l'évidence étant que la «langue» «communique». Cette prudence émane de son étude de «l'imaginaire hétérologue» à travers laquelle elle se propose de redéfinir l'hétérologisme comme «la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné». Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérologue, ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 19.
- 7 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 31.
- 8 Michel de Certeau, *La Prise de parole, pour une nouvelle culture*, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, p. 21.
- 9 *Ibid.*, p. 31.
- 10 Géraldine Gourbe propose de considérer que ce mouvement politique associé à la pédagogie de conscientisation de Paolo Freire et au texte fondateur de Simone de Beauvoir «Le deuxième sexe», a permis l'exercice collectif des *consciousness rising*.
- 11 «L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre: fût-ce un geste muet, un regard.» Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 193.
- 12 Walter Benjamin, «Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov», in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 126.
- 13 Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 8.
- 14 François Deck, *la première personne du singulier*, Toulouse, Contrat maint, 2015.
- 15 Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, p. 42.
- 16 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 32.
- 17 Grant H. Kester, *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art, op. cit.*, p. 69.

## Journée d'étude—L'oralité, le parlé. Modalités des pratiques de co-création

Samedi 4 février de 10h à 17h30

Intervenant.e.s: Simone Frangi & Katia Schneller, Christian Nyampeta et Myriam Suchet.  
Discutantes: Céline Ahond, Caroline Darroux, Marie Fraser, Mélanie Perrier, Mathilde Villeneuve et Émilie Villez.

09h30–10h00 Accueil

10h00–10h30 Introduction par Céline Poulin et Marie Preston

10h30–11h30 Intervention de Myriam Suchet, échanges avec les participant.e.s

«Indiscipliner l'hétérolinguisme»

D'emblée, nous ferons l'expérience d'une autre langue ou plutôt de «la» langue comme autre. Quand nous aurons tou.te.s donné notre langue au chat, nous essayerons de comprendre comment les langues étrangères sont mises en scène, et comment cette mise en scène contribue à «nous» donner forme. Bienvenue dans l'imaginaire hétérolingue! La littérature y est un guide pour continuer à mieux se perdre, et la recherche une manière d'entrer en relation pour créer quelque chose qui n'existait pas encore.

11h30–12h15 Intervention de Christian Nyampeta, échanges avec les participant.e.s

«Radius»

La station de radio itinérante Radius fournit une structure d'accueil pour des rencontres, des proximités et des distances, qui engendrent des fictions, modèles, dialogues et commentaires sur le sujet du vivre ensemble. Radius propose un environnement dans lequel nos rythmes personnels sont considérés collectivement. Radius, ou le rythme comme un verbe du commun.

12h15–13h15 Discussion collective

13h15–14h30 Déjeuner

14h30–15h30 Intervention de Simone Frangi & Katia Schneller, échanges avec les participant.e.s

«Participating is not getting involved»

Nous reviendrons sur la genèse et sur les activités de la plateforme de recherche, engagée dans la formulation d'une notion non paternaliste et non hégémonique de l'hospitalité. Il s'agira de réfléchir sur la qualité antagoniste de l'être-ensemble et de complexifier l'attrait essentialiste pour la communauté ainsi que la fascination pour la fonction émancipatrice de la participation.

15h30–17h00 Discussion collective

Intervenant.e.s

Simone Frangi & Katia Schneller

«Pratiques d'hospitalité» est une plateforme de recherche critique et d'imagination politique initiée et coordonnée par Simone Frangi & Katia Schneller. Active au sein de l'ÉSAD •Grenoble depuis 2015, elle est une interface de co-production et d'échange de savoirs entre différents acteurs associés à l'institution qui l'héberge et une génération internationale d'artistes, curateur.rice.s et théoricien.ne.s interrogeant à nouveaux frais, dans une perspective post-nationale et non eurocentrique, les processus de subjectivation liés à la territorialité. Titulaire d'un doctorat en Esthétique et théorie de l'art, Simone Frangi est chercheur, théoricien et curateur. Il est actuellement directeur artistique de Viafarini—Non profit Organization for Contemporary Artistic Research (Milan, IT) et co-curateur de Live Works—Performance Act Award at Centrale Fies (Trento, IT) et de A Natural Oasis? A Transnational Research Program (BJCEM). Katia Schneller est docteure en Histoire de l'art, critique d'art et éditrice. Elle a co-dirigé *Au nom de l'art, enquête sur le statut ambigu des appellations artistiques de 1945 à nos jours* (2013) et *Le Chercheur et ses doubles* (2015), ainsi que de deux ouvrages sur Robert Morris. Elle est également responsable du projet «Art, théorie et pédagogie critique. Tirer un enseignement de Craig Owens.»

Christian Nyampeta

Né en 1981 à Nyarugenge/Amsterdam (RW/NL), vit et travaille à Londres (UK)

Christian Nyampeta prépare un doctorat en Culture visuelle (Goldsmiths University, Londres) sur la philosophie subsaharienne. Son travail a été montré récemment au sein d'expositions collectives à State of Concept (Athènes, 2016), Appel Arts Centre (Amsterdam, 2015-2016), The Showroom (Londres, 2013-2014), et Casco—Office for Art, Design and Theory (Utrecht, 2013). Dernièrement, il a participé à la Biennale de Gwangju et au Jerusalem Show VIII. Il participe à la Biennale de Venise en 2017.

Myriam Suchet

Vit et travaille à Paris, à Montréal (CA), et entre-deux

Titulaire d'un doctorat *in Humanities*, Myriam Suchet dirige le Centre d'études québécoises de l'Université Sorbonne Nouvelle—Paris 3. Elle travaille à développer un imaginaire hétérologue qui bouscule «la langue» pour penser-pratiquer la traduction comme une forme de relation et la recherche comme une action-création. Elle a publié *Indiscipline! Tentatives d'UniverCité à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens* (Montréal, Nota Bene) en 2016, *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* (Paris, Classiques Garnier) en 2015 et *Outils pour une traduction postcoloniale* (Paris, Archives contemporaines) en 2010.

4

4

4

4

4

4

4

4

4



CAC Brétigny

Centre d'art contemporain  
Rue Henri Douard  
91220 Brétigny-sur-Orge  
+33 (0)1 60 85 20 78  
info@cacbrétigny.com  
cacbrétigny.com

Vocales

04.02—23.04.17

Une exposition de  
Céline Poulin  
Marie Preston  
Stéphanie Airaud

Avec

Esther Ferrer  
Núria Güell  
Adelita Husni-Bey  
Leigh Ledare  
Devora Neumark  
Christian Nyampeta  
Marie Preston  
Sébastien Rémy  
Till Roeskens  
Cyril Verde