

# LE JOURNAL DES LABORATOIRES

GRATUIT  
28 PAGES  
ISSN : 1762-5270  
PARUTION  
OCCASIONNELLE

JEUDI 27 MARS 2008 DANS LE CADRE DE LA PRÉSENTATION DE X. C./PREFET DE . . . ,

PROJET DE PATRICK BERNIER ET OLIVE MARTIN  
AVEC SYLVIA PREUSS-LAUSSINOTTE ET SÉBASTIEN CANEVET

## LES FRONTIÈRES DU DROIT

UNE PERSPECTIVE SOCIOLOGIQUE SUR  
« PLAIDOIRIE POUR UNE JURISPRUDENCE »

LIORA ISRAEL \_\_\_\_\_ 2

AUTRES PROJETS DES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS

## CLASSE ET CANDIDATS : LA COLLECTION

J. KIKOMEKO & NICOLAS R. \_\_\_\_\_ 8

## VÉRONIQUE DOISNEAU

ENTRETIEN JÉRÔME BEL & CHRISTOPHE WAVELET \_\_\_\_\_ 16

# LES FRONTIÈRES DU DROIT

UNE PERSPECTIVE SOCIOLOGIQUE SUR  
« PLAIDOIRIE POUR UNE JURISPRUDENCE »

LIORA ISRAEL

2

« Là où la Préfecture voit en X. un étranger, nous voyons d'abord un auteur », tel est le déplacement introduit par les avocats Sylvia Preuss-Laussinotte et Sébastien Canevet, spécialisés respectivement en droit public des étrangers et en droit civil de la propriété intellectuelle.

La plaidoirie qu'ils performant en robe, face au public, invite ainsi la présidente d'un tribunal administratif à casser la décision préfectorale de refus de séjour et de reconduite à la frontière prise à l'encontre de leur client, en considérant qu'il est le coauteur, le dépositaire et l'interprète exclusif d'une œuvre immatérielle et in progress et à ce titre protégé par les dispositions du code de la propriété intellectuelle.

A l'appui de leur démonstration, ils font appel à un certain nombre de textes juridiques (législations, doctrines, jurisprudence...) dont le recueil est distribué au public en début de séance sous la forme d'un dossier de plaidoirie, document habituellement remis au juge, lui permettant de s'y référer sur le moment comme l'y invitent les plaideurs, ou plus tard pour le diffuser, l'augmenter l'utiliser, celui-ci étant sous licence libre.

Les présentations publiques de X. c/Préfet..., *Plaidoirie pour une jurisprudence* permettent à la fois la diffusion de l'argumentaire et son perfectionnement, le public étant invité à réagir soit à l'issue de la performance, soit sur un site « wiki » ([www.leslaboratoires.org/projetpourunejurisprudence/wakka.php?wiki=Accueil](http://www.leslaboratoires.org/projetpourunejurisprudence/wakka.php?wiki=Accueil)), où tous les documents relatifs à la plaidoirie sont mis à sa disposition.

La performance X. c/Préfet..., *Plaidoirie pour une jurisprudence* est la partie publique de *Projet pour une jurisprudence*, conçu par Patrick Bernier et Olive Martin lors de leur résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2006-2007. Ce projet, né de la volonté d'actualiser et de confronter au réel une idée développée dans une nouvelle écrite par Patrick Bernier en 2004 – *Conte pour une jurisprudence* –, comporte un versant discret : l'initiation de plusieurs projets de collaboration entre personnes en situation précaire sur le territoire national et artistes/chercheurs engagés dans un processus de dématérialisation de leur pratique.

Durant leur résidence, les artistes ont régulièrement publié l'état de leur réflexion dans le *Journal des Laboratoires*. Les différentes publications sont en ligne sur le site : [www.leslaboratoires.org/projetpourunejurisprudence](http://www.leslaboratoires.org/projetpourunejurisprudence)

Proposer une analyse sociologique sur *Plaidoirie pour une jurisprudence* n'a rien d'évident. C'est en effet la sociologie de l'art qui semble s'imposer en premier abord, mais ce n'est ni ma spécialité, ni peut-être le point de vue le plus pertinent. En effet, bien que performance conçue par des artistes, Patrick Bernier et Olive Martin, et articulée à une réflexion sur le statut de l'œuvre d'art et sa transportabilité, ce qui interroge sans doute davantage le spectateur, c'est le déplacement de l'analyse auquel invite *Plaidoirie pour une jurisprudence*. Ce déplacement du regard, produit par la forme de la plaidoirie et surtout son contenu, rencontre des questionnements produits par le regard sociologique en tant qu'il est une autre forme de description et d'interprétation du réel. J'évoquerai donc ici, avec ma subjectivité de spectatrice et mon mode de réflexion de sociologue, *Plaidoirie pour une jurisprudence*, du point de vue de son sujet – le statut des immigrés « sans-papiers » dans notre société – et surtout d'un mode de traitement et de saisie de cette question, le droit, que cette œuvre interroge.

## LE DROIT SAISI PAR L'IMMIGRATION, UNE QUESTION CONTEMPORAINE.

Un des apports de la sociologie et plus généralement des sciences sociales est sans doute sa capacité à contextualiser un problème, et notamment à saisir son épaisseur historique, de manière à mieux évaluer la permanence ou la nouveauté des enjeux, à faire la part des faits et des discours, à rendre intelligible des évolutions ou des ruptures à l'aide de différents outils méthodologiques (traitement statistique, travail sur archives, analyse d'entretiens notamment). De ce point de vue, les recherches socio-historiques ont permis de montrer à la fois la récurrence de l'instrumentalisation politique du « problème de l'immigration »<sup>1</sup>, et la relative nouveauté de son traitement par le droit, la régulation de l'immigration en France passant d'une gestion administrative, invisible et soumise au primat des acteurs économiques<sup>2</sup>, à une politique aux enjeux plus visibles et davantage « juridicisée » à partir du milieu des années 1970. Le terme de « juridicisation », relativement barbare et que l'on peut confondre avec celui de « judiciarisation » dont il n'est pas le synonyme<sup>3</sup>, désigne la croissance du rôle du droit, par exemple dans le traitement d'un problème. Dans le cas particulier de l'immigration, il est intéressant de constater que cette juridicisation s'est faite sous une double pression paradoxale. Si est le plus souvent invoqué le changement en 1974 de la politique migratoire française dû à la crise pétrolière, avec le durcissement de conditions d'entrée et la mise en place du regroupement familial, il ne faut pas sous-estimer le rôle des mobilisations militantes dans cet accroisse-

ment de la place du droit. L'exemple du Groupe d'Information et de Soutien aux Travailleurs Immigrés (GISTI) créé en 1972 en est un exemple : ses fondateurs, quatre jeunes énarques, choisirent ce terrain de mobilisation avant tout parce que le statut des immigrés en France leur semblait être une zone de non-droit, et qu'il importait donc de faire advenir des droits relatifs à cette population, soit en rendant visible les principes de l'administration de ces migrants (par exemple en rendant publiques des circulaires), soit en obtenant des décisions de justice qui permettent le respect du droit pour ces personnes défavorisées, qu'il s'agisse du droit relatif au logement (contre les bidonvilles et les marchands de sommeil), de leur droits en tant que travailleurs, de leur droit à une vie familiale normale<sup>4</sup>. Si ces différentes dimensions font l'écho d'autant de victoires, souvent judiciaires (du tribunal de première instance au Conseil d'État), obtenues notamment par ou avec le concours du GISTI dans les années 1970-80, cette juridicisation a également eu des effets pervers. Pour en citer deux, elle a accru la dépendance des immigrés à l'égard des juristes et en partie des avocats, et elle a pu contribuer à dé-politiser le problème, en le transformant en une question relativement technique de droit. Ici se situe la rencontre avec la forme spécifique prise par la *Plaidoirie pour une jurisprudence* : en articulant l'engagement de l'art et celui du droit sur la questions des immigrés sans-papiers, l'œuvre met en scène à travers cette double plaidoirie l'enfermement dans le droit du problème. En même temps, elle propose une forme de déplacement poétique de cet enfermement, « de l'intérieur » puisqu'elle suggère une issue, un dé-verrouillage passant par le passage à une autre forme de droit. En effet, au lieu de voir dans la personne mise en cause un migrant ou immigrant, elle lui accorde un nouveau statut : celui d'auteur. Par ce déplacement, une brèche est créée et un déplacement opéré à l'intérieur du droit. De cette brèche est attendue une possible victoire, celle qui permettrait d'accorder l'hospitalité et la reconnaissance à celui ou celle en faveur duquel d'autres luttes ont été tentées, sans grand succès.

## LES MOBILISATIONS POLITIQUES DU DROIT. LOGIQUES ET LIMITES.

En effet, la question immigrée ou sa déclinaison sur le thème des « sans-papiers » a suscité des mouvements de mobilisations visant à contester la politique menée en

3

1 - Voir les livres de Gérard Noiriel, le plus récent sur le sujet étant : *Immigration, antisémitisme et racisme en France (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) : Discours publics, humiliations privées*, Paris, Fayard, 2007.  
2 - Voir Alexis Spire, *Étrangers à la carte : L'administration de l'immigration en France (1945-1975)*  
3 - « Juridicisation » renvoie à ce qui relève du juridique, soit du domaine du droit de manière générale, alors que « judiciarisation » concerne ce qui relève du judiciaire, et renvoie donc au rôle la justice comme institution. Sur ces questions, voir notamment Jacques Commaille, Laurence Dumoulin et Cécile Robert (sous la dir.), *La juridicisation du politique. Leçons scientifiques*, Paris, LGDJ, 2000.  
4 - Liora Israël, « Faire émerger le droit des étrangers en le contestant, ou l'histoire paradoxale des premières années du GISTI », *Politix* n° 62, 2003, en ligne sur [www.persee.fr](http://www.persee.fr)



X. c/ préfet de... École des Beaux-arts de Paris, le 7 décembre 2007 / photo : Cédric Schönwald.

France à l'égard des étrangers. La juridicisation de la question de l'immigration a eu pour effet direct sa «judicialisation», c'est-à-dire la croissance du contentieux pénal ou administratif rendue possible par l'augmentation des droits «opposables», dont l'application est susceptible d'être contestée devant une juridiction. Et, de fait, si l'on a mentionné le fait que la politisation du problème de l'immigration avait été une des sources de la croissance du contentieux via l'utilisation des tribunaux avec des objectifs politiques, cette place croissante de l'institution judiciaire ne s'est pas faite sans poser questions. Les mobilisations en faveur des immigrés portées sur ce terrain ont rencontré plusieurs écueils que les recherches portant sur l'articulation entre droits et mouvements sociaux ont bien mis en évidence. Dans les années 1970, des approches dites «critiques» du droit ont souligné, en particulier aux Etats-Unis, les limites des mobilisations politiques du droit, alors pourtant en plein essor comme l'avaient illustré les grandes décisions de la Cour suprême contre la ségrégation scolaire (Brown vs Board of education of Topeka, 1954) et pour la légalisation de l'avortement (Roe vs Wade, 1973). Dans un ouvrage précurseur, Stuart Scheingold<sup>5</sup> met-

tait en évidence certaines limites inhérentes à ce qu'il appelait le «mythe des droits»: la croyance dans la capacité de la justice à faire advenir des progrès de différents ordres conduit à négliger d'autres formes d'action politiques, a des coûts financiers importants, souffre souvent de la difficulté à faire appliquer les décisions de justice qui peuvent rester lettre morte (comme l'ont été certaines décisions relatives à l'interdiction de la ségrégation dans le Sud des USA). S'il convient de ne pas plaquer sur le cas français des analyses relatives à un contexte américain différent par bien des aspects, ne relevant ni du même type de droit ni des mêmes relations entre justice et politique, ce thème du «mythe des droits» comme moteur de la mobilisation politique, mais aussi comme limite de son efficacité, est intéressant. Cette proposition se joue à un double niveau. D'une part, investir le terrain du droit avec des objectifs politiques suppose une croyance minimale dans le droit comme opérateur de progrès: en cela, son activation sur le terrain politique constitue au moins autant un soutien à la cause du droit, qu'un soutien à la cause défendue (par opposition à une critique plus radicale du droit comme instrument de la domination par exemple). Paradoxalement, la contestation par le biais du droit constitue

ainsi une forme de légitimation des institutions existantes<sup>6</sup>. D'autre part, cette forme de lutte ne peut être menée par tout un chacun (contrairement à la grève ou la manifestation par exemple): elle suppose une formation au droit, relativement longue et inégalement accessible, qu'elle soit universitaire ou «sur le tas»; elle implique également de faire appel à des professionnels, à qui est déléguée plus ou moins totalement la gestion du problème. Cette relative dépossession ou perte de contrôle de la mobilisation est particulièrement cruciale lorsqu'il s'agit de la cause des immigrés: souvent non francophones de naissance, presque toujours démunis des moyens leur permettant de connaître le droit, et surtout de faire valoir leurs droits, ils se retrouvent le plus souvent objets davantage que sujets des mobilisations qui sont faites en leur nom, spécifiquement en ce qui concerne le versant judiciaire de la mobilisation (par contraste avec d'autres formes d'action contestataire comme les grèves de la faim ou les occupations de lieux symboliques, comme les églises).

La dépossession relative de leur sort induite par l'usage du droit pour les sans-papiers transparait dans *Plaidoirie pour une jurisprudence*, notamment par l'absence du «justiciable» de la scène. Néanmoins, là

encore le déplacement du droit des étrangers au droit d'auteur produit des effets inattendus sur la représentation donnée de l'étranger. Si la dépossession de sa propre expérience passe par la délégation à l'avocat de la capacité à dire son histoire, c'est néanmoins au profit d'un renversement qui transmue en œuvre cette expérience. Ce faisant, ce qui n'était pas vu devient visible, ce qui était tu devient création, ce qui n'était rien doit être préservé. L'étranger invisible devient un acteur du quotidien, un interprète de sa vie, le créateur d'une richesse qui profite à tous. Le passage d'un domaine du droit à un autre, s'il est avant tout le fait du juriste capable d'en mesurer les effets, porte en lui le renversement du stigmate, et manifeste la volonté de l'artiste de produire par le verbe une nouvelle altérité.

#### LE RÔLE DE L'AVOCAT

*Plaidoirie pour une jurisprudence* repose sur la parole de l'avocat telle qu'elle se déploie dans le moment spécifique du processus judiciaire que l'on appelle la plaidoirie, mais invoque aussi la temporalité de la justice comme institution à travers le terme de «jurisprudence». Cette dernière désigne la manière dont une décision judiciaire, en produisant l'interpréta-

5 - Stuart S. Scheingold, *The Politics of Rights, Lawyers, Public Policy, and Political Change*, New Haven, Yale University Press, 1974.

6 - Stephen Ellman, «Struggle and Legitimation», introduction du symposium «Lawyering under Repressive State», *Law and Social Inquiry* volume 20, number 2, spring 1995

tion d'un texte de loi au prétexte d'un cas particulier, peut infléchir la position de l'institution toute entière, sous certaines conditions (ne pas être cassée en appel, mais aussi être connue et donc reconnue – le plus souvent dans des commentaires, des publications, d'autres décisions de justice – comme créant un précédent). Ce que les juristes désignent en France comme constituant un tournant jurisprudentiel est donc la perspective, rêvée sous conditions pourrait-on dire, de *Plaidoirie pour une jurisprudence*. « Rêvée » car elle consacrerait le projet en reconnaissant la pertinence de la manière de reposer le problème des sans-papiers imaginé par les auteurs. « Sous conditions » dans la mesure où elle suppose pour pouvoir s'appliquer en toute rigueur à la fois l'arrestation d'un sans-papier « équipé » du dispositif adjacent monté dans le cadre des Laboratoires d'Aubervilliers<sup>7</sup>, et le choix par un avocat d'accepter de choisir cette ligne de défense, les deux acteurs de la plaidoirie présentée dans la performance, Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte, étant d'anciens avocats qui ne sont plus inscrits dans un barreau.

La place de l'avocat – celle du juge ou du représentant de la préfecture étant davantage suggérées – se retrouve ainsi au cœur du dispositif de *Plaidoirie pour une jurisprudence*, comme elle l'est dans le cadre de la plupart des mobilisations en faveur des sans-papiers<sup>8</sup>. Dans les deux cas, l'avocat se doit d'être militant dans sa manière d'agir. Lorsqu'il s'inscrit dans une mobilisation, par choix personnel ou parce qu'il a une organisation militante pour cliente, la défense juridique qu'il produit est censée être congruente avec les objectifs du mouvement dans lequel il s'ins-

crit, de la cause défendue. Ce n'est pourtant pas sans poser un certain nombre de problèmes : en particulier, défendre une cause de manière générale peut signifier de « sacrifier » des cas individuels. C'est le cas lorsqu'une « défense de rupture » est engagée, pour reprendre la figure portée par J. Vergès lors de la guerre d'Algérie, et que l'avocat refuse de défendre son client, y compris au risque de la vie (à l'époque) ou de la détention de celui-ci, pour justifier politiquement sa cause dans l'arène judiciaire. C'est dans une moindre mesure le cas lorsque la défense adoptée, plutôt que de chercher à excuser l'accusé, appelle à la réforme du de la loi elle-même comme le fit Gisèle Halimi lors du procès de Bobigny sur la question de l'avortement. Construire une défense politique qui contribue à faire jurisprudence peut donc signifier de faire prendre des risques à son client, de ne pas le

faire profiter de possibles circonstances atténuantes impliquant la reconnaissance globale de la faute qu'il aurait commise (au sens de la transgression de la légalité), de choisir aussi son client non du fait de la gravité de son cas mais de l'intérêt que celui-ci présente du point de vue juridique.

Le type de défense suggéré dans *Plaidoirie pour une jurisprudence* se situe à mi-chemin entre défense politique et défense humanitaire : de politique il contient le projet, d'humanitaire il possède la croyance dans l'universalité. S'il n'était qu'humanitaire, ce serait un plaidoyer et non une plaidoirie : un appel à la pitié, plus que la volonté de voir reconnaître des droits. Dans *Plaidoirie pour une jurisprudence*, l'absence de reconnaissance comme sujets de droit des sans-papiers dans notre société conduit à imaginer de les protéger grâce à un droit relatif aux auteurs d'œuvres, y compris immatérielles. Les transformer en co-auteurs d'une œuvre d'art conduit à les sanctifier et patrimonialiser par la magie de la plaidoirie, qui opère le déplacement du domaine verrouillé du droit des étrangers vers les protections objectives offertes relativement par le droit d'auteur. Cette prise en charge par le droit, opérée par la parole de l'avocat et peut-être un jour reprise dans une décision faisant jurisprudence, demeure une « fiction juridique » dont les effets, même positifs du point de vue du statut juridique des immigrés ainsi éventuellement protégés, n'empêchent pas l'effacement du point de vue subjectif sur leur propre histoire exigé par ce processus : en effet, il n'est pas nécessaire pour une personne en séjour régulier de se dire auteur pour « mériter » de séjourner. Néanmoins, en considérant cette histoire de migration comme une expérience de vie dont chacun devrait reconnaître la valeur, en posant cette installation hors de son pays comme une contribution importante à la société d'arrivée, si ce n'est d'accueil, la plaidoirie rend possible la reconnaissance de cette existence si longtemps invisible. Elle combat ce qu'Abdelmalek Sayad appelait la « double absence » de l'immigré, à son pays d'origine comme à son pays d'accueil<sup>9</sup>.

Toute la force de *Plaidoirie pour une jurisprudence* est ainsi de nous faire toucher du droit le tragique verrouillage du droit de l'immigration, et en proposant dans le même mouvement une issue. Ce qui pourrait sembler absurde, le fruit d'une imagination débordante ou d'une posture artistique, acquiert un caractère tangible et terriblement réaliste en prenant la forme d'une plaidoirie techniquement correcte d'un point de vue juridique. Ce souci de réalisme est attesté par le fait que cette défense a été conçue par ses auteurs comme un modèle, comme pouvant être ten-

tée dans le cadre d'un procès réel. Ce déplacement, provoquant, reste tributaire de la force du droit, de sa capacité à continuer à apparaître comme l'arène légitime du traitement politique, y compris contestataire, de la question des sans-papiers. Mais cette extension du domaine juridique de la lutte porte aussi en elle un double pari : celle d'une transfiguration du regard permise par le passage du droit, celle d'une perturbation de l'ordre judiciaire rendue possible par la brèche ouverte au sein du droit lui-même. Le pouvoir créateur du droit permet la remise en cause de l'ordre politique, et le droit d'être créateur est par là ouvert à tous.

LIORA ISRAËL est maître de conférences à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

#### X. C/PREFET DE...PLAIDOIRIE POUR UNE JURISPRUDENCE

Préparée par : Patrick Bernier, Sébastien Canevet, Olive Martin et Sylvia Preuss-Laussinotte.

Performée par : Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte.

Production Les Laboratoires d'Aubervilliers, avec le soutien du conseil général de la Seine-Saint-Denis (accueil en résidence en Seine-Saint-Denis en 2006-2007)

Performance présentée le 27 mars 2008 à 18h30 et 20h30

Aux Laboratoires d'Aubervilliers

Entrée libre dans la mesure des places disponibles

7 - Dans lequel sont formés des duos entre immigrés sans-papiers et artistes comme co-créateurs d'une œuvre commune.

8 - Sauf par exemple dans le cas notable du Réseau Éducation Sans Frontières (RESF) composé majoritairement d'enseignants et de parents d'élèves, et qui témoigne par le choix de la désobéissance civile d'une forme de conscience des limites du droit. Cette forme d'action n'est pourtant pas non plus sans poser problème, notamment du fait de sa focalisation sur les familles, au détriment des célibataires sans-papiers.

9 - Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions aux souffrances de l'immigré*. Paris, Seuil, 1999.

# CLASSE ET CANDIDAT : LA COLLECTION

(VARIATIONS # 2 SUR ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, CAS D'ADRESSES)

J. KIKOMEKO & NICOLAS R.

8

L'Encyclopédie de la parole est un projet visant à appréhender transversalement l'extrême diversité des formes orales. Qu'y a-t-il de commun entre des paroles issues de la poésie sonore, de discours politiques, de conversations courantes, de rituels religieux, de leçons de danse, de commentaires sportifs, de messages de répondants, de dialogues de théâtre ou de cinéma ?

Chaque troisième mercredi du mois est organisée aux Laboratoires d'Aubervilliers une séance d'écoute ouverte à tous où sont donnés à entendre toutes sortes de documents parlés proposés par un groupe mobile de collectionneurs et composés en direct par un artiste sonore.

Chacune de ces séances s'articule autour d'un aspect formel de la parole (cadence, adresse, répétitions, timbre, etc.). L'agencement proposé se fait en effet non sur la base du contenu sémantique des documents, mais selon les micro-rapports et les parentés formelles que le projet souhaite mettre en évidence au delà des catégorisations en terme de genre, de domaine, de discipline ou d'origine.

La séance d'écoute est suivie d'une discussion réunissant les auditeurs, les collectionneurs et l'artiste sonore. Ces rendez-vous se veulent en effet autant de séances de travail vers la constitution d'une encyclopédie des formes orales.

Ce projet sur trois ans aboutira à terme à une publication dont le format reste à définir (texte et/ou son). Autant qu'un objet esthétique, cette *encyclopédie* sera un outil transversal au service des praticiens de l'oralité.

« Mais il est probable que certains traits viennent à «manquer» pour reconnaître un candidat à telle ou telle *entrée*. La question ne serait donc plus *peut-on reconnaître une adresse, une cadence, un pli, simplement à certains caractères* (dits «formels») *dans la voix*, mais *quels sont les différents ensembles de traits (reconnus) qui structurent un phénomène langagier, de telle façon que l'on pourra disposer de ce phénomène, en rapport* (c'est une propriété du langage en tant que ressource) *avec telle entrée* – et le traiter en bon candidat.

Et se pose donc dans les mêmes temps la question des collections<sup>1</sup>. »

Car enfin lorsque nous, participants à ce projet d'Encyclopédie de la parole, utilisons le terme de *collection*, à quoi faisons-nous référence ? Que pouvons-nous en dire en prenant pour corpus d'analyse les réunions préparatoires à la diffusion en public de la pièce sonore ?

Soulevons dans un premier temps deux problèmes : comment choisissons-nous une propriété dans une occurrence, pourquoi disons-nous et comment spécifions-nous un *moment caractéristique* ; pouvons-nous articuler les termes *collection, catégorie, trait* ?

Le but n'est pas d'insister sur la dichotomie contestable entre *qualité formelle* et contenu, fond, etc.<sup>2</sup>, mais de documenter la manière dont cette notion constitue d'une part une ressource pour produire pendant les réunions préparatoires des discours sur la parole, et d'autre part un problème pratique, un objet d'investigation.

## (1) LA CATÉGORISATION D'UNE ENTRÉE, CAS D'ADRESSES

Nous voulons savoir s'il est possible d'examiner la question de la catégorisation d'une forme ou d'une propriété linguistique donnée sans en faire un enjeu théorique externe aux activités ayant cours entre les participants du projet *Encyclopédie de la Parole*. Ce qui va nous intéresser en effet sera moins le problème de la catégorisation ou de la typification comme énigme philosophique, que les raisonnements pratiques situés mis en œuvre pendant les réunions, pour exhiber des perspectives sur des formes ou des propriétés linguistiques censées renvoyer à une *entrée*. C'est-à-dire envisager la catégorisation en tant qu'action située. Cet article se propose d'explorer une partie très infime des enregistrements dans lesquels le phénomène de la catégorisation lié à une *entrée* est intelligible, descriptible.

La première chose à remarquer est que lors des réunions préparatoires, les participants formulent des catégorisations de ce qu'est pour eux l'adresse (n'oublions pas cependant certaines interactions via des séries d'e-mails, lesquels sont par la suite régulièrement mobilisés de façon explicite ou comme un savoir sous-jacent). Autrement dit une série de jeux de langage en interaction face-à-face relève d'activités consistant à faire des descriptions reconnaissables comme telles ; ces descriptions sont des objets méthodiques c'est-à-dire qu'étant reconnues comme telles, elles font l'objet d'un travail collectif et structuré d'élaboration et d'évaluations, comme on va le voir dans les extraits transcrits.

La deuxième session (octobre 2007) dont le thème est l'entrée *Adresses* est marquée vis-à-vis de la première (*Cadences*), par une insistance sur le problème des effets de rapprochement de sens entre les extraits de parole, et donc de la difficulté de défendre la clause (1)<sup>3</sup>.

1 - Cf. *Candidat à l'entrée*, décembre 2007, Journal des Laboratoires.  
2 - Dans l'article précédent, nous avions montré en quoi on pouvait neutraliser cette opposition et proposer de considérer des champs sémiotiques se structurant les uns les autres.  
Cf. *Candidat à l'entrée*, décembre 2007, Journal des Laboratoires.  
3 - Cf. *Candidat à l'entrée*, décembre 2007, journal des Laboratoires.  
RAPPELER LA CLAUSE

## 4 – Conventions,

**JO, JE** : participant  
 /: intonation montante  
 \: intonation descendante  
 -: troncation  
 [: chevauchement entre deux ou plusieurs tours de parole  
 ]: fin du chevauchement  
 &: indique que le tour de parole se poursuit sur une autre ligne (qui commence par « & »)  
 (ces, ses) : hésitations pour la transcription  
 (XXX) : segment inaudible  
 (.), (..): courte pause, moins d'une demi seconde  
 (pause) : pause supérieure ou égale à une demi seconde dans un tour ou entre des tours

## 5 – Ce terme renvoie

non seulement au sens commun (membre d'un groupe) mais aussi au champ sociologique de l'éthnométhodologie et de l'Analyse Conversationnelle d'où la majuscule qui marque une spécificité. La définition de Membre, reprise d'une certaine tradition sociologique (Parsons notamment), dans ce cadre là l'envisage de façon dynamique et contextualisé: un individu est Membre «en tant qu'il participe à un univers d'activité pratique et sait comment s'y prendre pour effectuer la part de travail qui lui revient» (Ogien, Quééré, Le vocabulaire de la sociologie de l'action), Vs *membre* comme individu ayant intériorisé des normes le faisant agir de façon déterminée. Individu et action sont ainsi compris dans un même continuum. L'accent est mis sur les raisonnements pratiques: nous ne sommes pas tant des connaisseurs de notre monde que des acteurs dans ce monde, c'est-à-dire des membres d'une communauté de pratiques. Pour explorer ces enjeux voir notamment Garfinkel H., 1967, *Studies in Ethnomethodology*; Sacks H., 1972, *An Initial investigation of the usability of conversational data for doing sociology, in Sudnow* (ed.) *Studies in social interaction*; Sacks H., 1992, *Lectures*; Duranti, Goodwin (eds), 1992, *Rethinking context*.

**Extrait 1**

031007Adresses (3'50)

**JO**: y a des formes très très euh: (pause)  
 : disons euh: concrètes/  
 : des adresses qu'on peut répertorier fin  
 : qu'on peut entendre ou  
 : identifier formellement/ (pause)  
 : des manières de s'adresser en  
 : même temps c'est complètement (.)  
 : inséparable euh d'un du  
 : contenu du discours/ (.) parce que  
 : c'est pas des qualités euh  
 : beaucoup plus fin c'est beaucoup plus  
 : délicat que cadence parce  
 : que c'est pas des qualités formelles  
 : propres adresse\ (.) une  
 : qualité formelle ce serait par  
 : exemple l'intensité: ou le  
 : rythme ça c'est une qualité formelle  
 : euh (.) adresse/ c'est  
 : inséparable du contenu/ puisque quand

**FA**: ouais

**JO**: peut être une manière de s'adresser  
 : ça va être de parler chais  
 : pas plus fort ou euh d'une manière  
 : plus euh avec un une  
 : direction plus précise envers  
 : quelqu'un ou plus large etcetera  
 : mais en même temps si on: (..)  
 : si on (..) ne sait pas ce qui se  
 : dit du tout/ (..) c'est pas du tout  
 : évident que ça soit:  
 : compris en terme d'adresse/ fin  
 : j' imagine/

**NI**: mh\

**JO**: on va voir hein peut être que non/(.)  
 : par exemple est ce que/  
 : est ce que l'a- une première question  
 : ça pourrait être est ce  
 : qu'on peut identifier des adresses/  
 : (..) ou est ce qu'on peut  
 : identifier quelque chose qui se joue  
 : en terme d'adresse/ dans  
 : une langue euh [qu'on] ne comprend pas\

**JA**: [oui/] (xxxx) bah moi  
 : je me suis posée cette  
 : quelques trucs justement  
 : (.)et a priori vous comprendrez pas/  
 : donc euh:

**JO**: mais dans [lesquels on peut sentir euh:]

**JA**: [mais c'est un peu:]ouais je  
 : pense\ (pause)  
**JO**: donc là ça s- ça s- est ce que ça ça:  
 : (.) est ce que ça nous  
 : pousserait à (..) à penser que  
 : l'adresse est: a un critère  
 : formel\ est ce qu'on peut trouver un  
 : critère formel dans  
 : l'adresse

**JA**: dans l'intonation/**JO**: ouais par exemple/**JA**: dans: la rapid- fin dans ouais

: (..) plein de paramètres/

**MA**: oui oui y a plus- y a plusieurs

: intonations y a plusieurs

: dynamiques aussi des fois

: (pause)

**MA**: mais j- ça veut dire que on on

: considère qu'une parole nous  
 : est adressée à partir du moment où  
 : on se sent concernée ou (..)  
 : parce que là par exemple si  
 : c'est une langue étrangère  
 : (..) est  
 : ce qu'on peut comprendre le fait  
 : que ce soit une adresse euh  
 : alors qu'on peut pas se sentir  
 : concerné par le fond /

**JO**: ouais c'est la question que je pose \

Ne pas s'orienter «en priorité» sur le thème du discours (aussi bien dans le travail de sélection des candidats à l'entrée, que pour le travail de montage de l'artiste sonore) conduisant à chercher des traits d'un autre ordre, l'hétérogénéité des entrées, en particulier ce à quoi elles font référence du point de vue des pratiques verbales, ces deux aspects nécessitent un travail collectif consistant en un déploiement interactionnel de savoirs de Membre<sup>5</sup> vis-à-vis d'expériences du monde sensible.

Dans ce premier extrait, pris de la première réunion préparatoire pour l'entrée *Adresses*, dans le premier tour de parole de JO, la comparaison avec l'entrée *Cadences* lui permet de décrire contrastivement l'adresse comme une notion aux prises avec les «contenus du discours», Vs. la cadence qui serait une qualité formelle en soi comme l'intensité, le rythme. JO, JA et MA mobilisent ensuite la notion d'étrangéité vis-à-vis d'une langue, pour traiter la question d'un «critère formel» de l'adresse. Pourquoi pareille notion émerge-t-elle ici? On peut se demander si le problème n'est pas soulevé à travers l'utilisation du verbe [comprendre] par JO et JA, des locutions «on ne sait pas ce qui se dit»

par JO, et «concerné par le fond», par MA. La notion d'étrangéité serait donc mobilisée ici en référence au cas où les thèmes d'un discours n'étant pas préhensibles ou interprétables, alors seuls des critères formels à définir et documenter émergeraient supposément de l'analyse de l'adresse. Il ne s'agit donc pas tant de *savoir* s'il y a une adresse mais de la *reconnaître* dans des enregistrements audio en tant que type, d'en reconnaître les *traces*, c'est-à-dire aussi des traits. Sachant que dans bon nombre de situations – les dialogues en co-présence notamment –, les productions de phonème, le vocabulaire déployé et la syntaxe

mis en œuvre ne constituent pas l'essentiel de celles-ci<sup>6</sup>, on imagine facilement que sur la base d'enregistrements exclusivement audio ce travail d'identification puisse poser de sérieux problèmes méritant qu'on s'y attarde.

Quelques secondes plus loin...

**Extrait 2**

031007Adresses (6'40)

FA: si t'as quand même une intonation/  
 : (..)fin tu vois à  
 : mon avis une accentuation et tout  
 : ça qui fait que  
 : tu peux reconnaître fin je sais pas  
 : faudrait qu'on  
 : écoute des documents j'ai pas pris  
 : de documents en  
 : langues étrangères quasiment pas mais  
 : (.) mais qui  
 : fait qu'à mon avis tu peux  
 : reconnaître euh:

JO: mais est ce qu- déjà est ce que

: ça existe euh: une

: parole non adressée/ c'est déjà

: une première

: question

FA: bin: [ouais

JO: [est ce que ça a un sens\

JE: mh/hm\

JO: je pense pas/ [je pense que je pense

: que toute&amp;

FA: [dans ce sens là dans

: ce sens là tout

: est adresse quoi\]

JO:&amp;parole est déjà]adressée

JE: [ouais

MA: [ouais

Mais cette notion d'étrangéité est suspendue d'abord à travers la focalisation autour de l'examen de traits relevant d'un savoir de Membre (l'intonation, l'accentuation) qui font qu'on «peut reconnaître» une adresse; puis par une question formulée par JO formatée comme un préalable, qui recadre la question du critère formel en interrogeant le lien ontologique entre adresse et parole. Cette question déclenche l'exhibition collective d'un accord et de ratifications: toute parole contient une adresse. Reste donc à savoir en quoi on sera susceptible de le démontrer par des documents sonores. C'EST MAL FORMULÉ: RIEN N'INDIQUE DANS LA CONVERSATION QUE LA QUESTION PORTE SUR LA NOTION D'ETRANGEITE, C'EST BIEN LA QUESTION DES TRACES QUI EST POSEE MAIS PAR LE BIAIS

NOTAMMENT DE LA NOTION D'ETRANGEITÉ.

Dans l'extrait qui suit, un des thèmes de la conversation concerne le fait que l'entrée *Adresses* peut renvoyer à une autre acception que celle de la logique *participant/destinateur/destinataire*, à savoir l'adresse géographique ou le synonyme d'habileté.

**Extrait 3**

031007Adresses (14')

JO: j'pense que si on choisit la première  
 : euh acception  
 : si on se limite à cette acception  
 : là /(..) ensuite les`  
 : autres elles peuvent ve- venir  
 : [euh&

FA: [en découler

JA: [ouais ouais ouais

JE: [elles sont connexes

JO: &amp;par exemple dans l'exemple]dans

: l'exemple que j'ai/

: (..)euh:donc c'est un document

: que ma passé Stéphanie

: Beghain (.)qu'elle a enregistré

: elle-même/(.)et c'est un

: type euh: °je vous ferai écouter tout

: à l'heure° c'est un

: type euh: qui vit dans le Lot et euh:

: chais pas bref et

: il y a un moment où c'est une euh:

: c'est une sorte de:

: de plainte on va dire/ plus

: ou moins parlée chantée

: qui est adressée à: celle là

: est adressée aux témoins de

: Jéhovah (..) y en a une autre qui

: est adressée à l'ORTF/

: (..)euh: qu'il a fait là hein qu'il

: a fait cette année/

: et y a un moment dans sa plainte/

: donc c'est très

: long hein/ (xxx)et y a un moment

: où il donne son adresse\

: (..)donc au départ je lui ai demandé

: le document parce

: que en terme d'adresse tel qu'on

: l'a défini c'était très

: intéressant il s'adresse vraiment

: aux témoins de Jéhovah

: il leur parle directement mais

: il se trouve qu'il y a un

: moment où il dit vous pouvez m'écrire

: euh: j'm'appelle

: Massou j'habite à et le tout d'un-

: [dans la chanson et il inclue son

: adresse adresse postale

FA: [ouais ouais

NI: [ouais donc là c'est intéressant

: en plus y a un vous]

: donc euh:

<sup>6</sup> – Pour approfondir cf. notamment Bateson, G., 1955, *A theory of play and fantasy, Psychiatric Research*, 2; Gumperz J., Hymes, D. (eds), 1964, *The Ethnography of communication, American Anthropologist*, 66 (6); Duranti, A., Goodwin, C. (eds), 1992, *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*, Cambridge University Press.

JO: donc là y a un double euh:  
: y a le double sens du mot  
: adresse qui arrive mais c'est  
: possible j'pense parce que  
: y a déjà le premier (.) c'est pas  
: l'un contre l'autre/  
NI: mh/hm\  
JO: ça vient ça vient en plus quoi  
: c'est presque ironique par  
: rapport à:  
: (pause)  
JO: donc ouais par rapport à ce que  
: tu disais sur à mon avis  
: c'est [si on garde si on garde  
: la première &  
FA: [ça ferait une entrée à  
: l'intérieur bien sûr]  
JO: & fin si on se:]fonde sur la première  
: acception&  
JA: [ouais ouais  
JO: &pour choisir les documents/ après  
: qu'il y ait l'adresse  
: au sens d'habileté qui vienne  
: par- dessus c'est tant mieux  
: quoi mais euh: (..) j'pense qu'on  
: peut pas faire euh:  
: on peut pas fin c'est pas très  
: intéressant de cerner  
: toutes les acceptions  
JA: oui puis au sens formel c'est ce sens  
: là qui est le plus:  
NI: non et puis pour le  
: [coup il risque d'y avoir des&  
JO: [par rapport à la parole  
NI: &entrées qui vont être redondantes  
: si on: effectivement si  
: on prend adresse comme habileté/  
JO: mh\  
NI: parce que cadence à la limite  
: [c'est dans certains&  
JA: [ouais  
NI: &extraits ça pouvait rentrer  
: [dans habileté]euh:  
FA: [dans adresse ouais]  
JA: mh\  
JO: oui bien sûr/

La négociation tourne autour du fait que choisir une des acceptions de l'entrée, n'exclue pas forcément les autres mais qu'une orientation prioritaire doit être assurée pour d'une part éviter l'envie séduisante mais utopiste de l'exhaustivité, et d'autre part éviter les redondances vis-à-vis d'autres entrées. Dans cet extrait, on a clairement l'articulation entre le problème de la catégorisation d'un phénomène langagier, la catégorisation d'un mot, et la projection d'activités de sélection de candidats à l'entrée *Adresses*. Pour que puisse s'organiser la sélection des extraits, les participants doivent déployer des perspectives sur l'objet « adresse », perspectives qui se co-construisent au fil des interactions (mails

et conversations). C'est dire que, dès lors que l'entrée est mobilisée dans la co-construction de ces forums pour ordonner, projeter, elle constitue un champ socialement partagé.

A travers la revue de ces trois extraits on voit bien quel rapport il y a entre sens et action, et donc entre sens et catégorisation : le sens n'est pas établi une fois pour toutes, il émerge via des processus d'interprétation ; le sens des choses est partie liée avec leur mobilisation dans des interactions sociales.

Si l'action collective a un caractère propre<sup>7</sup>, comme semblent le montrer ces extraits, alors le groupe des collectionneurs peut être vu comme processus de formation et de transformation d'objets. Et le déploiement interactionnel et méthodique des problématiques vis-à-vis de l'objet « adresse », constitue un biais pour construire du sens et une manière collective de projeter le travail de sélection des candidats à cette entrée. Autrement dit, des dispositifs catégoriels sont mis en place à toutes fins pratiques, i.e. au service d'une mise en collection.

## (2) LA COLLECTION COMME PROCESSUS ET DISPOSITIF

Mail de Manuel Coursin (161007):  
« Pour le moment, j'essaye toujours d'organiser le set en suivant une grille. Je dois en être à 4 abscisses et bizarrement 5 ordonnées. Une suite logique de sons qui rendrait un parcours sensible me semble être une chose pas évidente à l'heure qu'il est. Je ne lâche pas, mais comme avec le hasard, je me retrouve avec des voisinages impossibles, des réponses sémantiques d'un document à l'autre, des suites qui paraissent « futées », ou encore des montages au goût musical bref je passe mon temps à éviter tous les pièges que me tendent les documents quand ils sont mis côte à côte. ça risque donc d'être mon fil rouge.... »

Comme agir en groupe implique un accord sur une définition des objets, on voit le lien méthodologique crucial qui se joue entre catégorisation d'une forme ou d'une propriété linguistique et sélection, mise en collection des extraits. Cette problématique concerne et le DJ

ou opérateur ou réalisateur, et les collectionneurs.

Peut-on maintenant observer dans des extraits la manière dont la spécification de catégories est partie liée avec une collection particulière, voire avec les buts concrets de la catégorisation en question ?

Une fois que l'ensemble des participants s'est entendu sur l'acception prioritaire à savoir les relations de position *destinateur / destinataire*, une première grille de lecture se met en place à la fin de la première réunion préparatoire, selon deux critères: destinataire(s) absent(s); relation d'intimité.

Lors de la deuxième réunion, cette grille de lecture se spécifie ou s'affine en réponse à la complexité des adresses identifiées dans certains extraits. Il va être intéressant d'examiner les techniques de représentation pendantes au problème de l'attribution de critères d'appartenance permettant de classer les extraits en familles, ou collections, suivant un travail de catégorisation. Pendant cette deuxième réunion, pour traiter du problème de la mise en collection, c'est-à-dire pour mettre en famille des extraits constituant des classes d'occurrence d'un phénomène identifié, la représentation graphique est une des techniques employées. Et on va voir que la question de la catégorisation ne concerne pas uniquement des formes ou des propriétés verbales mais aussi ce qu'on attend de la pièce sonore, de sa composition.

### Extrait 4 101007Adresses (43')

JO: par rapport à ce qu'on disait  
: sur la question de la  
: composition/ (..)tu disais  
: le problème entre les  
: présents et les absents (..)  
: est ce que ce serait  
: intéressant de faire euh: deux lignes  
: /(..) vraiment euh:  
: fin deux moitiés/ (..) faire une sorte  
: de montage en  
: deux parties/ (..) qui reprennent  
: à chaque fois la même  
: progression mais la première avec  
: que des: [présents/&  
FA: [présents\  
JO: &(..) et la deuxième avec comme (XX)  
: que des absents/  
: (pause)  
JO: [à commencer avec des] dialogues  
: par exemple réels/ aller&  
MA: [ouais pourquoi pas/]

JO: &jusqu'au à la foule/  
JA: mh/hm\  
JO: qui reste qui reste présent/  
: et ensuite reprendre à zéro  
: silence reprendre à zéro avec euh:  
: les messages  
: téléphoniques/ qui sont des dialogues  
: [d'une certaine&  
NI: [mh  
JO: &façon (..) et aller jusqu'à Massou  
: par exemple qui finit par  
: euh: [les témoins de Jéhovah ou euh:  
: mettre en [parallèle ça  
JA: [mh/hm\  
MA: [ouais/  
NI: ouais/ ouais\  
JO: alors si ce parallèle mais après  
: je sais pas hein je pensais ça  
: comme ça euh sans trop: si ce  
: parallèle a un intérêt/(..)  
: parce que si on fait ça on est  
: vraiment (..) fin c'est vraiment  
: ce parallèle là qu'on met en avant  
: quoi\  
NI: [absent présent\  
JO: [après y a une autre possibilité  
: c'est de tisser/(..) des  
: choses euh: plus en allant de présent  
: fin euh: adresse  
: intime présente adresse intime  
: absente (..)adresse avec  
: [(XXX)  
NI: [oui oui c'est ça en fait faut faire  
: un faut faire un axe non&  
FA: [à mon avis ça va être plus confus  
: si c'est comme ça j'pense qui  
: vaut mieux] faire la première euh:  
NI: &mais ça doit être un axe]  
: (pause)  
JO: la première tu penses est plus claire/  
: (pause)  
JO: mais ça la première [ça met moins  
: en avant le fait qu'il y a&  
MA: [sur une ligne/]  
JO: &une différence entre les absents  
: et (XXX)]  
NI: [ça peut ça peut  
: être un axe avec présent  
: absent comme ça et] intimité foule  
: comme ça/  
JO: ouais  
NI: et tu peux choisir un des quatre  
: côtés de ton: de ton repère/  
: tu vois c- tu vois/  
JO: c'est quoi le repère/  
NI: bah tu mets sur un axe présent absent  
: et sur l'autre euh  
: [intime foule  
JA: [intime et collectif mh/hm\  
JO: [ouais  
NI: et puis euh: voilà et tu choisis euh:  
: où tu places les trucs\  
FA: [ah oui  
JA: [mh\  
NI: c'qui est intéressant c'est que  
: du coup tu on n'exclue pas les:  
: les extraits qui ont: euh les deux/

7 - Pour approfondir ce point cf. notamment Mead, G.H., 1964, *The Genesis of self and social control*, in Reck (ed.), *G.H.Mead. Selected writings*, University of Chicago Press.; Blumer, H., 1969, *Symbolic Interactionism*, University of California Press; Sawyer, K., 2003, *Group creativity. Music, theater, collaboration*. Erlbaum Associates.

JO: mh\  
 FA: ouais parce que parfois  
 : [c'est  
 JO: [les deux c'est quoi par exemple/  
 NI: bah c'est dire euh: (...) un message  
 : qui serait adressé à  
 : quelqu'un euh: à un groupe  
 : de personnes présentes/ mais qui en  
 : même temps s'adresserait à des gens  
 : absents potentiellement\  
 JO: ah oui  
 NI: et qui que ce soit intelligible dans  
 : l'extrait\  
 JO: mh/hm\ mh/hm\  
 NI: t'exclues pas ceux là qui sont euh:  
 JO: bah c'est le cas des discours  
 : par exemple souvent\  
 NI: voilà/  
 JO: souvent ils sont adressés aux:  
 : présents et en même temps il y a  
 : quelque chose qui dépasse/

#### Quelques minutes plus loin...

JO: est ce qu'on fait un tour de tous  
 : les sons tous ceux qu'on a  
 : pas écoutés encore/ et ensuite euh:  
 : [on voit on voit toutes]&  
 EV: [on réprecise le débat\  
 JO: &les on voit toutes les: le déroulé  
 : et on voit où est ce qu'il  
 : nous manque des choses et si on  
 : arrive à avoir une continuité  
 : dans cette logique/si ça peut tenir  
 : par rapport au nombre fin  
 : par rapport à l'ensemble des sons\  
 :

Dans cet extrait, une première proposition de classement (à entendre ici comme mode d'ordonnement opératoire pour la recherche de cas ayant des traits communs) est proposée par JO, qui imbrique l'enjeu de la mise en collection et celui de la composition de la pièce qui sera diffusée en public. La proposition de classement selon deux extrêmes est construite via la mobilisation d'extraits écoutés par tous, elle est accompagnée de marques d'accords ou d'alignements (les «ouais», «mh/hm\»). JO produit ensuite une alternative qui relève plus de questions de diffusion que d'une remise en cause de sa «ligne» paradigmatique. L'alternative de JO est précédée d'une auto-évaluation, construite comme une demande de participation à l'évaluation de sa première proposition («alors si ce parallèle mais après je sais pas hein je pensais ça comme ça euh sans trop: si ce parallèle a un intérêt /»). Et c'est sa deuxième proposition, préfacée par «après y a une autre possibilité», qui

constitue un lieu d'hétéro-évaluation et de contre-proposition par FA et NI.

En effet, cette deuxième proposition d'agencement de JO est rejetée, décrite comme «confuse» par FA. Son tour de parole est chevauché avec celui de NI qui soumet une troisième organisation selon un axe. La description de l'axe intime-foule / présent-absent est accompagnée d'un argumentaire mobilisant l'expérience d'écoute où la question de l'adresse peut s'avérer multipolaire. FA s'aligne sur cet argument avec un tour interrompu «ouais parce que parfois c'est». Nous pouvons avancer quelque peu sur notre première question posée en introduction. Lorsque nous parlons de collection, nous faisons référence à ce processus collectif de mise en famille d'extraits qui, identifiés comme candidats à l'acception choisie pour telle ou telle *entrée*, sont catégorisés selon la clause [1] c'est-à-dire en intégrant l'activité de leurs agencements possibles: l'écoute d'extraits, les formes de négociations autour de la catégorisation de formes et de propriétés langagières en rapport avec une entrée, constituent des ressources dans la co-construction d'un dispositif de classement des formes; de plus cette mise en place collective des collections est partie liée à la fois avec le travail d'identification et de catégorisation de phénomènes langagiers, et avec l'organisation de la pièce sonore qui sera diffusée au public — et qui doit en premier lieu répondre de la clause [1].

----- Original Message -----  
 From: HYPERLINK «mailto:ni.kikomeko@orange.fr» \o «ni.kikomeko@orange.fr»  
 joseph kikomeko  
 To: HYPERLINK «mailto:nicolasrollet@neuf.fr» \o «nicolasrollet@neuf.fr»  
 nicolas rollet  
 Sent: Monday, January 28, 2008 12:36 AM  
 Subject: re: classe et candidat suite

Cher Nicolas,  
 tout juste revenu (je te raconterai je suis tombé en panne en plein cagna, élise m'a quitté) j'ai pris le temps de lire l'article et me suis permis deux trois éléments en rouge, mais le travail te revient en totalité et je préfère que mon nom évidemment ne soit pas mentionné, à très vite,  
 j.

**NICOLAS R.** est doctorant en sciences du langage (orienté autour des sociologie et linguistique interactionnelles), également auteur en poésie.

**J. KIKOMEKO** vit et travaille à Paris, auteur et aide-mémoire à l'occasion d'activités paramédicales – ou de collaborations littéraires.

#### ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE

Projet collectif coordonné par Joris Jacoste,  
 Jérôme Mauche & Nicolas Rollet

Séances d'écoute le 3<sup>e</sup> mercredi du mois à 20h :

16 avril 2008 : « compressions », Olivier Lamm

21 mai 2008 : « espacements », Eve Couturier

18 juin 2008 : « intonations », Michel Guillet

Production : les Laboratoires d'Aubervilliers.

# VÉRONIQUE DOISNEAU

ENTRETIEN JÉRÔME BEL & CHRISTOPHE WAVELET

16

Le texte qui suit est la transcription remaniée de l'entretien filmé entre Jérôme Bel et Christophe Wavelet à propos de la pièce intitulée *Véronique Doisneau*, réalisé pour le 8<sup>e</sup> chapitre du *Catalogue raisonné 1994-2005* de Jérôme Bel.

*Véronique Doisneau* a été créée à l'invitation du Ballet de l'Opéra de Paris en 2004 et interprétée par la danseuse éponyme.

**JÉRÔME BEL** Christophe Wavelet, pour *Nom donné par l'auteur* et pour *Jérôme Bel*, c'est toi qui m'interrogeais. Pour *Véronique Doisneau*, j'ai décidé d'inverser le processus, de faire le contre-champ. C'est donc moi qui vais t'interroger sur cette pièce, *Véronique Doisneau*, que tu as vue pour la première fois à l'Opéra de Paris en septembre 2004, puis, un an après, en septembre 2005. J'aimerais que tu me décrives l'expérience que tu as faite du spectacle.

**CHRISTOPHE WAVELET** Il y a trois ans, je me rends en effet à l'Opéra de Paris. Comme tous les spectateurs qui s'y massent ce soir-là, j'arrive d'abord en vue de cette vénérable institution qu'abrite un bâtiment au fronton duquel on peut lire cette inscription : Académie royale de musique et de danse. Ce titre, qu'elle conserve depuis sa création, participe en toutes lettres de son prestige : garantie historique supposée valoir pour un passé illustre. C'est cela aussi que l'on vient célébrer en un tel lieu. Curieusement, le bâtiment lui-même date pourtant non pas du Grand Siècle mais du Second Empire, époque qui vit une classe sociale supplanter celle qui l'avait précédée et qui, pour asseoir sa légitimité, décida de se donner les

signes de l'ancienne monarchie – ce système auquel il lui fallut pourtant renoncer pour s'affirmer comme telle et assurer son hégémonie sociale.

Le seuil franchi, monumentalité et somptuosité réclament mon attention. Esthétique triomphale, démultiplication de vastes espaces entrelacés, accumulation de marbres travaillés et de fers savamment forgés, de stucs innombrables, de caryatides massives inspirées de quelle antiquité, de bustes d'hommes célèbres et autres lustres somptueux. Ayant gravi les degrés du monumental escalier, divers ouvreurs en costume du soir noir et blanc m'accueillent pour m'orienter parmi ces ors et cette pourpre qui, dans la salle, célèbrent eux aussi la pompe à laquelle je m'apprête à prendre part. Prêtant attention à la composition du public, je remarque alors pêle-mêle des dames qu'accompagnent leurs époux, de jeunes ballerines dûment escortées de leurs mères que leurs chignons signalent, divers groupes massés de touristes, japonais ou autres, des comités d'entreprises... Dans sa composante sociologique, mais plus encore dans sa manière de se présenter, il se distingue nettement de celui des théâtres parisiens fréquentés par les amateurs de création chorégraphique, du Théâtre de la Ville au Théâtre de la Bastille ou à la salle des spectacles du Centre Pompidou. Levant les yeux vers le trompe-l'œil de rideau pourpre, je déchiffre alors au fronton cette autre inscription : « Anno 1669 ». Soit l'année de fondation de ladite Académie royale de musique et de danse. L'écart entre ce symbole historique et la réalité matérielle du bâtiment dans lequel je me trouve ce soir de l'an 2004 m'apparaît alors pour ce qu'il est : élément constitutif de la fiction historique qui caractérise ce dispositif institutionnel. Puis l'intensité lumineuse de l'immense lustre qui tombe à l'aplomb d'un plafond figurant un ciel peuplé d'anges peints par Chagall se réduit progressivement, jusqu'à la pénombre qu'ourlent les panneaux lumineux des sorties de secours.

Le rideau de velours s'ouvre alors sur cette soirée dite « de gala », avec le défilé du Corps de ballet, structure spectaculaire particulièrement significative. J'insiste ici sur le mot, tant ce caractère *spectaculaire* frappe d'emblée tous ceux qui y assistent, comme en témoignent les murmures admiratifs dans la salle. Visant à susciter un impact immédiat sur le public, ce dispositif prolonge à sa manière l'emphase remarquée dès les abords de ce bâtiment. C'est d'abord l'immensité de la scène qui saisit, grâce à son jeu de perspectives

dégageant jusqu'aux ors du « foyer » peint jadis par Degas, ce lieu où les « protecteurs » retrouvaient leurs « protégées ». Entrent alors tour à tour, depuis les plus jeunes élèves de l'école de danse de l'Opéra de Paris jusqu'aux danseurs et danseuses « étoiles », l'ensemble des fonctions qui composent la hiérarchie qui caractérise ce corps constitué, idéalement unifié, à la fois représentation et emblème d'un certain idéal d'organisation sociale (dont on pourra se faire une idée en consultant l'URL : <http://www.youtube.com/watch?v=tUyz8wmf6uM>).

C'est en effet le partage régnant et le caractère extrêmement hiérarchisé des rapports entre les corps (réels) de ce Corps (idéal) qui constitue la composante la plus immédiatement frappante d'un tel dispositif. M'interrogeant sur l'époque à laquelle ce défilé a été conçu et réalisé, je jette un coup d'œil furtif au programme qui m'a été remis pour y découvrir qu'il s'agit d'un rite tardif, chorégraphié par le danseur Serge Lifar à l'époque où il dirigeait le Ballet national de l'Opéra de Paris dans les années 1950. Moment où un certain type de représentation de la société à elle-même prévaut encore, avant que les mouvements étudiants de Mai 68 ne viennent en bouleverser le programme.

Un autre aspect s'impose ensuite à moi : ce spectacle représente une société, il en constitue l'image en réduction. Pourtant, celle-ci ne comporte que des individus dont l'âge se situe, à vue de nez, entre six et quarante ans, et il ne semble pas plus concevable que convenable d'y faire droit à des corps affectés par le moindre vieillissement. Cela m'étonne, comme m'étonne la manière dont une certaine représentation des partages du masculin et du féminin est donnée à voir, grâce aux modalités performatives assumées : postures des corps, costumes, mais également stricte séparation, ligne de coupure, entre ces hommes et ces femmes qui défilent séparément.

**JB** C'est d'abord toutes les femmes, de six à quarante ans. Et c'est ensuite la même chose avec les garçons, puis les hommes.

**CW** Oui, et le spectateur de 2004 que je suis ne peux pas ne pas s'interroger sur l'incidence que ce type de représentation peut avoir sur un public tel que celui réuni dans cette salle ce soir-là. Je n'y insiste pas : les lecteurs en déduiront d'eux-mêmes les conséquences. Reste que ce spectacle nous est donné dans une grande institution nationale, soit en tant qu'expression d'une volonté

17

*publique*. Je m'interroge ainsi sur la politique qui est à l'œuvre dans ce dispositif de représentation. De la même manière, constatant la réaction du public, je comprends l'efficacité qui lui est propre, sa capacité à susciter l'adhésion. Mais qu'en est-il des conséquences qu'entraîne un tel régime de représentation ?

Laissant en suspens la question, je remarque alors que deux autres paramètres contribuent à l'impact de ce spectacle en grande pompe : d'une part, la musique de Berlioz, particulièrement grandiose elle aussi, avec son orchestre pleinement déployé ; d'autre part un certain usage de la lumière. Au moment où les solistes, ainsi que les danseurs et danseuses « étoiles » se présentent tour à tour, un faisceau de lumière d'une grande puissance, très circonscrit (ce qu'au théâtre on nomme une « poursuite de music-hall »), vient les découper de l'ensemble, les isoler de ces autres corps massés autour d'eux sur la scène, leur assurant en retour un prestige auratique qui, physiquement, les distingue de l'ordinaire formé par le Corps de ballet.

Enfin, ce spectacle touche à son terme. Un entracte s'ensuit, au terme duquel je suis de nouveau assis à la place qui m'a été attribuée – l'organisation de ce théâtre supposant une telle attribution numérotée, relative à la somme acquittée par chaque spectateur, à la différence de la plupart des théâtres que je fréquente habituellement dans cette ville. Depuis cette place, j'observe la seconde pièce de la soirée, celle pour laquelle je suis venu, *Véronique Doisneau*, du nom de cette femme qui l'interprète sous mes yeux au moment où elle entre sur scène. Juste avant cela, le rideau s'est levé, découvrant un espace scénique qui m'apparaît soudain sous un autre jour. Un éclairage dit de « plein feu » illumine en effet, distribuant une lumière égale sur l'ensemble de l'aire scénique, là où la dramaturgie lumineuse du défilé du Corps de ballet visait comme on l'a vu à exalter le caractère grandiose inhérent à ce dispositif.

Ce premier contraste lié à un choix dramaturgique d'éclairage ne m'échappe sans doute pas plus qu'il n'échappe à tous ceux qui sont autour de moi. En tout cas je le constate, je l'enregistre et un temps s'écoule au cours duquel rien d'autre n'a lieu que la présentation, la mise en lumière de cet espace scénique. Entre ensuite une silhouette qui s'y découpe. Venue des coulisses, elle s'avance jusqu'à nous. Son visage et son corps nous sont présentés dans cette lumière étale. Puis elle s'adresse à nous, nous salue d'abord, avant de

nous dire qu'elle s'appelle Véronique Doisneau. Or *Véronique Doisneau* est également le titre de la pièce à laquelle nous assistons. Dès cette première assertion, depuis la place de spectateur qu'avec d'autres j'occupe ce soir-là, je comprends qu'il va me falloir interpréter à mes propres risques la nature du contrat que cette pièce nous propose : que suppose et qu'implique l'écart, réel et symbolique, entre ce nom propre et ce titre d'œuvre ? À quoi ce jeu va-t-il ici donner lieu ? Autrement dit : au nom de quoi un écart est-il ici ménagé entre un nom propre qui semble être celui de la personne qui vient s'exprimer devant nous, et le titre de cette pièce ?

Tandis que je m'interroge, cette même jeune femme continue de s'adresser à nous. Elle le fait sur un mode qui ne procède d'aucun naturalisme. Sa vitesse d'élocution, d'abord, ne correspond nullement à celle qui caractérise la vie quotidienne. Calme, elle prend en effet le soin de s'adresser à nous de manière distincte et ce qu'elle profère est l'objet d'une durée dont je comprends qu'elle est délibérée. Elle nous dit qu'elle est mariée, mère de deux enfants dont elle indique les âges, cinq et onze ans. Elle nous dit elle-même son âge, quarante et un ans, et ajoute que dans un an elle partira à la retraite. Quoi, quarante et un ans, et dans un an elle partira à la retraite ? Pour l'écrasante majorité de ceux qui, comme moi, sont réunis dans ce théâtre, une telle déclaration, sauf à ce que l'on soit familier de ce monde du ballet et de ses usages, est pour le moins surprenante. Elle contraste en tout cas singulièrement avec le statut et les conditions de travail que partagent tous ceux qui, comme moi, forment le public de cette soirée. Hormis les sportifs de haut niveau, fort rares sont en effet les métiers où la retraite s'envisage à un si jeune âge.

L'impact immédiatement suscité par cet énoncé tient aussi à ce qu'il nous conduit à envisager : dans un an, cette femme ne sera plus là, morte à cette réalité que nous partageons avec elle en cet instant précis. L'horizon de la disparition s'étant ainsi inscrit, il informe dès lors ce spectacle auquel nous assistons, quoique sur un mode dénué d'emphase qui ne tente pas de nous extorquer quelque assentiment que ce soit. Proche du mode de profération adopté par Robert Bresson dans ses films, c'est de manière factuelle, dépsychologisée que ce propos nous est en effet tenu. Rien ici d'effusif, de sentimental ou de larmoyant. Rien non plus de lyrique. C'est d'une voix calme, tendant vers le neutre que Véronique Doisneau s'adresse à nous, avant

d'ajouter que pour tous ceux qui sont placés loin – et à ce moment précis elle lève le visage et les yeux – l'on dit qu'elle ressemble à Isabelle Huppert. Mais ce geste est aussi porteur d'une seconde fonction, puisqu'il souligne le partage de l'espace dans lequel nous, spectateurs, nous trouvons, partage que j'ai eu tout loisir d'observer au moment où, avant que quelque événement scénique ne se produise, j'étais assis dans mon fauteuil et que je considérais la composition du public ainsi que la conception architecturale de la salle. Car le public au milieu duquel je me trouve, selon la place qu'il occupe dans ce dispositif architectural, n'est pas dans une situation égale aux autres. Ce type de théâtre « à l'italienne » procède au contraire d'un certain idéal de hiérarchisation sociale, lequel est rejoué sur scène avec le défilé du Corps de ballet selon un ordre capable de redoubler celui dont procède le partage dans la salle. Comme en témoigne cet effort postural, cette femme s'adresse ici explicitement à ceux auxquels, d'ordinaire et dans un tel lieu, ceux qui habitent sur scène ne sont pas supposés s'adresser. Au cours du défilé du Corps de ballet de l'Opéra, aucun regard ne s'élevait ainsi vers le « Paradis », cet espace où les fauteuils sont les moins chers car n'offrant qu'une visibilité restreinte. Ce que ce simple geste d'élévation du visage et du regard fait soudain exister physiquement, c'est cette frontière inhérente au dispositif architectural dans lequel nous nous trouvons.

Évoquant sa ressemblance supposée avec la célèbre actrice Isabelle Huppert, Véronique Doisneau déclenche ensuite des rires de sympathie. Puis elle nous dit qu'elle a été opérée d'une hernie discale à l'âge de vingt ans, qu'il a fallu lui ôter tout le disque malade et que cette intervention a fait peser un grave péril sur sa carrière de danseuse. Je remarque à ce propos qu'elle ne dit pas « je devais arrêter de danser », mais « je devais arrêter la danse ». Ce que j'enregistre, c'est surtout qu'une atteinte a eu lieu très tôt dans sa vie professionnelle qui a failli la priver brutalement de cette carrière à laquelle elle se destinait. Et au moment où se déclare ce coup d'arrêt, je constate en moi un mouvement d'empathie, irrépressible, qui pourtant ne repose pas lui non plus sur un effet expressif qui chercherait à se gagner ma sympathie, mais sur le simple contenu de cette brève série d'énoncés.

Véronique Doisneau nous apprend ensuite que dans la hiérarchie de l'Opéra de Paris elle est « sujet », avant d'explicitement ce en quoi consiste la fonction assignée à ce titre dans le contexte où

elle opère : « c'est-à-dire que je danse aussi bien le Corps de ballet que les rôles de solistes ». Mais ce que je comprends aussi, c'est que l'œuvre que cette femme interprète ne s'adresse pas simplement à des connaisseurs, à des *afficionados*, à tous ceux qui sont déjà familiers de la structure où s'inscrit la pièce à laquelle j'assiste. Elle s'adresse à tous. Ou plutôt : à n'importe qui. Ce faisant, Véronique Doisneau fait exister, par sa parole, la hiérarchie qui vient de nous être présentée lors du défilé du Corps de ballet. Elle nous permet de comprendre ou de vérifier qu'à l'instar de toute hiérarchie, celle-ci aussi suppose des noms se rapportant à des attributs, des noms capables d'opérer un certain découpage, un certain partage. Ce qui est en train de se jouer devant moi depuis le début de cette soirée suppose donc un certain ordre, lui-même articulé à un certain idéal de répartition des places que chacun est supposé occuper. Or le défilé vient de m'en fournir une illustration : d'une part une masse qui fait corps – je comprends maintenant ce nom de « corps de ballet » –, de l'autre ceux (solistes, danseurs « étoiles ») qui se distinguent de cette masse selon un principe de hiérarchisation opéré selon certaines règles de représentation. Mais alors, qu'entend-elle exactement par « sujet » ? Qu'implique ce nom dans l'ordre d'un tel code esthétique ? C'est ce qu'est en train de m'apprendre ce spectacle : identiquement à la représentation du masculin et du féminin que formalisait ce défilé du Corps de ballet, j'apprends que ces noms eux-mêmes distinguent des places, des rangs, des positions occupés par ces individus qui jouent là, devant moi. Et que « sujet » est celui qui prévaut au sein d'un tel ordre pour désigner ceux que l'on situe à la charnière entre le « corps de ballet » et les « solistes », entre le *commun* et l'*exception*.

Véronique Doisneau nous dit ensuite qu'elle « gagne 3500 euros net par mois, soit environ 23000 francs ». Cette information nous fournit à tous une échelle de comparaison. Mais elle met aussi l'accent sur deux autres aspects habituellement tenus hors scène : le jeu auquel cette femme se livre devant nous est aussi un travail et, pour ce travail, elle est dûment salariée.

Elle ajoute ensuite qu'elle n'est pas devenue « danseuse étoile », précisant même que « la question ne s'est pas posée » avant d'ajouter : « je crois que je n'étais pas assez douée, pas assez sûre de moi et trop fragile physiquement ». Puis elle marque un temps. Cette pause est importante. Les propos que j'ai rapportés jusqu'ici étaient énoncés de manière cursive, tandis qu'à présent, un

temps est marqué, qui laisse résonner ce dernier énoncé : « je ne suis pas devenue danseuse étoile ; la question ne s'est pas posée », dit-elle. Or j'ai beaucoup de peine à croire que la question ne se soit pas posée puisque, précisément, l'ordre social, le code esthétique qui me sont présentés présupposent au contraire que la question a dû se poser, constamment, pendant de longues années, et que c'est sur un mode rétrospectif que cette femme feint qu'il n'en a rien été. Cette assertion a sur moi pour effet de renforcer le mouvement d'empathie que j'éprouvais. Touché par cette marque commune de fragilité qui consiste à s'arranger avec sa propre histoire après qu'il a fallu renoncer à certains idéaux dont nous avons pu être porteurs que la réalité n'a pas permis de réaliser.

« Je crois que je n'étais pas assez douée ». Cette autre affirmation mérite, elle aussi, attention. Cette société, ce monde auquel appartient cette danseuse suppose de faire droit à cette catégorie du « don », et le principe d'élection qui le sous-tend : certains sont élus, d'autres non, et ceci au nom d'un « don ». Une puissance quasiment magique, qui ne serait pas le fruit d'un travail ou d'une forme de rationalité, mais qui vous serait octroyé comme une grâce, par miracle en quelque sorte.

Elle pose ensuite au sol les effets qu'elle avait jusqu'ici portés dans ses bras, avant de s'adresser de nouveau à nous. « La rencontre avec Rudolf Noureev a été fondamentale ». Rudolf Noureev. Que je sois ou non amateur d'art chorégraphique, ce nom m'est connu, qui compte au nombre très restreint des danseurs dont la notoriété passe largement les frontières de ce monde du ballet. De même que Nijinski, Noureev fait partie des personnalités dont les noms sont identifiés sinon par le plus grand nombre aujourd'hui, en tout cas par tous ceux qui sont réunis dans cette salle. Aucun doute à ce propos : que l'on mette les pieds pour la toute première fois dans cette salle ou non, chacun ici est familier de ce nom, Rudolf Noureev. « La rencontre avec Rudolf Noureev a été fondamentale ». Fondamentale. Soit, mais de quelle sorte de fondement, au juste ? Cela ne nous sera pas dit. Mais de « fondement » il aura bien été question. Puis elle ajoute : « Il avait tout compris ». Je suis évidemment très admiratif, même si j'aimerais apprendre ce dont il s'agit. Hélas, là aussi je resterai sur ma faim...

« Il nous a donné cette idée que c'est par la maîtrise du langage de la danse que l'on arrive à l'émotion ». Beaucoup de choses sont dites dans

cette simple phrase. Car même pour ceux qui ignorent tout des pré-requis caractéristiques de cette esthétique du ballet, un grand nombre d'informations simples sont livrées ici. D'une part il s'agit de prétendre à une maîtrise. La maîtrise de quoi ? D'un langage. Le langage de « la danse » peut-on logiquement déduire de ce qui nous a été dit plus tôt. Maîtrise en vue de quoi ? De l'émotion qu'il s'agit de susciter. L'émotion comme fin de cette esthétique. Depuis la place qui est la mienne, je m'interroge, ainsi que m'y invite ce dispositif, et je constate que cet idéal est un idéal fondamentalement pré-moderne. Elle poursuit : « Il nous demandait avant tout de respecter le sens du geste, et non pas de l'interpréter ». Caractère très énigmatique à mes yeux de ce nouvel énoncé. Il y aurait donc un *sens* du geste. Et il s'agirait de le *respecter*. Mais qui prescrit ce sens, quelle autorité ou quelle loi invisible et inconnue du commun des mortels auquel j'appartiens ? À cette question, nulle réponse ne me sera non plus apportée. Pourtant, le seul fait qu'elle se pose à moi est lié à l'information qui vient de m'être communiquée. Il se trouverait donc quelque part une instance – auteur, autorité, code ou loi, qu'ici le nom de Rudolf Noureev symbolise – et cette instance aurait le pouvoir de décréter, de prescrire le sens du geste du danseur ou de la danseuse. La question de l'interprétation n'ayant, à l'évidence, pas droit de cité : « Il nous demandait de... et non pas de l'interpréter ». Il existerait donc une espèce de code naturel, immuable, imprescriptible ou transcendant, qui exempterait magiquement de tout travail d'interprétation ?

« D'ailleurs j'adore danser la deuxième variation du Pas de trois des ombres dans le troisième acte de *La Bayadère* ». Pour peu que je ne sois en rien familier de cette esthétique du ballet, je comprends simplement qu'il va être question d'une situation, suffisamment familière à cette femme comme à certains de ceux qui forment cette assistance puisqu'elle ne juge pas utile de préciser ce qu'elle évoque. Soit un référent qui ne sera pas partageable par tous. En d'autres termes : une culture spécifique. Devant moi, cette femme exerce un métier qui procède d'une culture. Il n'est donc pas tombé du ciel, ni ne se trouve là de tout temps. Nul ordre naturel.

Quittant l'espace qu'elle avait occupé jusqu'alors, Véronique Doisneau se met à danser cette œuvre dont elle nous a dit le titre il y a environ une minute. Pour la première fois, je vois cette femme faire ce pour quoi on la paie habituelle-

ment. Car ce qu'elle avait fait jusqu'à présent c'était tout autre chose : elle parlait. Au nom de quoi prenait-elle la parole ? Au nom de l'activité qui est la sienne et du contexte dans lequel cette activité s'inscrit. À présent, je la regarde danser et le regard que je porte sur sa danse est distinct de celui que je portais sur celle des danseurs qui peuplaient le défilé du Corps de ballet. Par sa parole, cette femme se met à exister devant moi autrement.

Elle marque un silence puis reprend cette danse, en oblique sur la scène. Fin de cette danse. Elle s'interrompt. Revient vers nous. Reprend la parole. Elle dit que les ballets qu'elle a préférés danser sont ceux des chorégraphes Petipa, Balanchine, Noureev, Robbins. Et que ceux qu'elle a le moins aimés interpréter sont ceux de Petit et Béjart. Elle nous parle de ce qu'elle-même a éprouvé au cours de sa carrière. Une carrière d'une vingtaine d'années, c'est ce que j'en ai déduit du propos qu'elle nous avait tenu, entre cet accident à l'âge de vingt ans qui a failli lui coûter cette carrière et ce jour où je la regarde vingt et un ans plus tard. Et je me dis que les occasions n'ont pas du être si courantes pour elle de s'exprimer publiquement au sujet de ses préférences, de ce qui lui a été une source de plaisir ou au contraire de déplaisir tout au long des vingt et une années au cours desquelles elle a dansé sur cette scène. Cette même scène.

Elle précise qu'elle a aussi beaucoup appris de Merce Cunningham, chorégraphe américain, le seul dont elle prononce le prénom. Elle ajoute que c'était le fait de danser en silence, d'écouter le rythme des autres danseurs qui constitue pour elle le plaisir d'une telle expérience. Et elle nous annonce qu'elle va « faire » – ce sont ses termes – un extrait de la pièce intitulée *Points in Space*. À ce moment-là, elle s'assied sur la scène et ôte les chaussons, ces « pointes » qu'elle avait dû porter pour danser l'extrait de la chorégraphie de Noureev, abondant à présent un autre registre de corps, une autre esthétique, où ces mêmes outils ne lui sont plus d'aucune utilité.

Lors de l'extrait précédent, Véronique Doisneau avait vocalisé la partition musicale, chantant cette musique en lieu et place de l'orchestre ou de l'enregistrement dont on use habituellement. Le contraste avec les moyens scénographiques déployés lors du défilé du Corps de ballet avait été saisissant. D'une part un orchestre jouant à pleine puissance et des myriades de corps en mouvement peuplant l'espace de leurs lignes strictes, à la manière d'un cortège militaire. De l'autre une voix humaine dont l'émission solitaire

accentue devant nous le caractère de fragilité, dans cet espace immense. Quelques minutes plus tard, pieds nus et en silence pour les *Points in Space* de Merce Cunningham. Soit trois régimes distincts de rapports entre gestes, trajets, espace et temps – ces quatre paramètres constitutifs d'une opération chorégraphique.

À la fin de cet extrait, poursuivant son récit : « J'aurais bien aimé danser des rôles d'homme », dit-elle. « Par exemple, Abderahman dans *Raymonda* ou le rôle du Mélancolique dans *Les Quatre tempéraments* de Balanchine. Mais mon rêve aurait été de danser Giselle ». Ce qu'elle nous dit ainsi c'est qu'il existe des « rôles d'hommes » et des « rôles de femmes », assertion que le défilé du Corps de ballet nous avait en effet permis de constater. Que Véronique Doisneau nous dise qu'elle aurait aimé danser ces rôles d'hommes a quelque chose de sympathique. Nous sommes en 2004, et cela ne me paraît pas illégitime de se refuser à épouser complètement les attributions ou les prescriptions qui prévalent en tant que normes de société. Elle dit le nom du rôle qu'elle aurait aimé danser, ou plutôt des deux rôles qu'elle aurait aimé danser. Mais ensuite elle parle de son rêve, qui aurait été de danser Giselle, l'un des grands ballets dits « romantiques » de la tradition du ballet. Elle chemine alors pour se placer ailleurs sur scène, puis se met à danser, accompagnée seulement là encore de sa voix en guise d'orchestre. Pour la première fois depuis vingt et un ans qu'elle s'y produit, elle peut donc, sinon réaliser tout à fait ce rêve, en tout cas le réaliser partiellement, à travers ce nouvel extrait qu'elle interprète pour nous.

Cette œuvre à laquelle je suis en train d'assister, cette œuvre qui porte le nom de celle qui l'interprète, procède donc pour le moment à deux types d'opérations.

D'une part, il s'agit de donner une voix à ce corps – ce corps auquel l'on demande habituellement de s'en tenir au mutisme, ou de ne pas user d'un autre langage que celui des gestes prescrits par la tradition du ballet. Il s'agit ici de lui donner la parole, là où cette tradition ne l'y autorise pas. Pour la première fois, cette femme prend la parole publiquement afin d'évoquer certaines caractéristiques relatives à l'activité pour laquelle le public qui occupe ces mêmes fauteuils, dans cette même salle, se contente habituellement de la regarder.

D'autre part, le « chorégraphe » Jérôme Bel a eu recours à des extraits d'œuvres toutes antérieures à celle qui nous est ici présentée, aucune n'étant signée de lui. En quoi consiste alors son

intervention ? Comme tout chorégraphe, il agence des gestes et des postures dans l'espace et dans le temps. Mais c'est selon une procédure de *montage* qu'il procède, et en s'autorisant d'un certain travail de la citation. Rêvant à tout cela, je continue de regarder Véronique Doisneau qui a maintenant rechaussé ses outils de travail, ses « pointes ». Les hésitations que je peux lire à même ses gestes, ces équilibres incertains, l'implication que pourtant ils supposent, le travail qui les sous-tend, les difficultés qui surgissent au fil du mouvement : trois minutes durant, l'expérience qu'elle nous offre entre à présent en résonance avec ce qu'elle nous a dit de l'activité qui est la sienne depuis qu'elle a paru sur scène. Fin de la séquence.

« Une des plus belles choses du ballet classique, poursuit-elle après s'être interrompue, c'est le passage dans *Le Lac des cygnes* où les trente-deux danseuses du Corps de ballet dansent ensemble. Mais dans cette partie il y a de longs moments immobiles, les poses, où nous devenons un décor humain afin de mettre en valeur les « étoiles ». Et pour nous, c'est la chose la plus horrible à faire. Moi, par exemple, j'ai envie de hurler, de quitter la scène. Je vais vous faire un extrait du deuxième acte, mais j'ai besoin de la bande-son du spectacle ». Levant les yeux, elle s'adresse alors à quelqu'un qui nous est invisible : « Jean-Philippe, tu peux m'envoyer la musique ? ». Beaucoup de choses nous sont dites ici, suffisamment explicites pour qu'il ne soit pas nécessaire de les détailler beaucoup. Il suffit d'avoir prêté attentivement l'oreille. Au moment où nous assistons à ce spectacle, l'impact de ces paroles continue toutefois de raisonner en nous. Nouvel extrait de ce second ballet dit « romantique » : après *Giselle*, *Le Lac des cygnes*.

« Décor humain » : l'expression est aussi concise que terrible, dans sa capacité à faire image pour tous. « Mettre en valeur les étoiles ». Même chose. Si Véronique Doisneau est bien ce sujet inscrit dans la hiérarchie du Ballet de l'Opéra de Paris, elle est aussi ce sujet historique, ce sujet social qui partage avec nous suffisamment de caractéristiques pour qu'un mouvement d'empathie, de transfert s'opère de nous à elle. À rebours de l'idéal éthéré et inaccessible des personnages constitutifs de la tradition du ballet (*Giselle* dans la chorégraphie éponyme, Odette/Odile dans *Le Lac des cygnes*, etc.), Véronique Doisneau n'est pas mise en scène ici de telle sorte qu'elle suscite la fascination. Femme qui s'exprime devant nous au présent et en tenue de travail, elle nous est

présentée par les caractéristiques qui, dans son activité professionnelle, articulent le commun au singulier, le « je » au « nous ». L'entendant évoquer l'espèce de supplice auquel elle a accepté de se soumettre rituellement, de son plein gré, chaque fois que *Le Lac des cygnes* aura été donné dans ce théâtre depuis qu'elle y a commencé sa carrière il y a vingt et un ans, je ne puis manquer de m'interroger : au nom de quoi a-t-elle consenti à se livrer à « la chose la plus horrible à faire » comme elle le dit elle-même ?

« ... j'ai besoin de la bande-son du spectacle ». Un technicien se tient là, quelque part dans la salle, soustrait aux regards du public par une cabine *ad hoc*. Pas d'orchestre *live*. « Tu peux monter un peu le son, s'il te plaît ? » La familiarité de l'adresse – « Véronique », « Jean-Philippe » – signale que c'est à une situation de travail que nous assistons. L'état de corps de la ballerine le confirme d'ailleurs : quotidien, ordinaire. Contraste entre le caractère plus cérémonieux des moments d'interprétation d'extraits chorégraphiques qui souligne l'une des conditions sans lesquelles ces danses, quelque différentes qu'elles puissent être, ne pourraient exister : un registre corporel est requis pour les interpréter, en exception sur ceux dont nous usons tous au quotidien. C'est un corps spécialisé qui est requis par la chorégraphie de Noureev, celle de *Giselle* et du *Lac des cygnes* ou celle de Merce Cunningham. Distinctes, ces danses ont ceci de commun qu'elles supposent en effet un retrait des conditions ordinaires d'existence d'un corps. Véronique Doisneau souligne et accentue ce contraste, le dramatise, grâce aux passages d'un registre à un autre : d'un moment de travail à un moment de danse.

« Tu peux monter un peu le son s'il te plaît ? » Le volume sonore augmenté, Véronique Doisneau interprète à présent la chorégraphie du Corps de ballet qui, dans *Le Lac des cygnes*, accompagne le « pas de deux » de « l'acte blanc ». Elle prend une pose. Rien n'a lieu que cette pose, accompagnée d'une musique au lyrique marqué : celle du solo de violon avec orchestre dans la partition de Tchaïkovski. Un tel lyrisme, par contraste avec l'immobilité de ce corps, a quelque chose de saisissant. Ce d'autant que je compte au nombre de ceux, assemblés dans ce théâtre, qui réalisent mentalement cette opération consistant à « voir » ce dont cette même musique s'accompagne habituellement dans ce contexte : le célèbre « pas de deux » qu'interprète le couple de « danseurs étoiles », éclairés par ces « poursuites

de music-hall » décrites pour rendre compte du défilé du Corps de ballet par lequel s'ouvrirait cette soirée, cette lumière qui à la fois distingue et exhausse. Je réalise soudain que cette séquence-là du *Le Lac des cygnes*, évidemment, je ne l'ai jamais regardée telle qu'elle s'offre à moi à présent. Oui, c'est bien un « décor humain » qui environne le couple de solistes habituellement. Je comprends à présent le caractère de vérité cruelle de l'énoncé de Véronique Doisneau. Je comprends que ce Corps de ballet, je ne l'ai jamais regardé au cours de cet épisode. Je l'ai, tout au plus, vu. Tout contribuait à m'en distraire, au profit des deux solistes.

Réalité *corporelle* de ce décor humain : contrainte à une immobilité pénible, Véronique Doisneau s'interrompt pour se défaire d'une crampe, reprenant ensuite la même pose tandis que la musique se poursuit. Interminablement. Quoique cette scène pénible s'interrompe avant la fin de la musique, le temps d'expérience qui vient de m'être donné par la dramaturgie du spectacle a été suffisant pour que j'envisage le caractère terriblement pénible de la situation qui vient de nous être restituée. Cette situation qu'endurent toutes celles qui, comme Véronique Doisneau, font masse au moment où nous n'avons d'yeux que pour les « étoiles », isolées de ce « décor humain » par une poursuite de music-hall.

Consentement – d'autres diraient « servitude volontaire » – de cette femme, Véronique Doisneau. Depuis vingt et un ans et jusqu'à la fin de sa carrière. Cet aspect soulève des questions étroitement relatives à notre place de *sujet*, justement : à quel régime consentons-nous ou non à nous soumettre ? À l'inverse : à quels modes d'affranchissement, d'émancipation prétendons-nous, et au prix de quel travail d'écart par rapport aux prescriptions normatives à l'intérieur desquelles nous nous mouvons dans la société ?

« Merci Jean-Philippe ». Sensation d'une durée interminable. Cet extrait est sans doute le plus long de tous ceux auxquels nous venons d'assister.

**JB** Dix minutes.

**CW** Pendant ces dix minutes, j'ai levé les yeux sur une réalité dont il s'agirait de déplier toutes les implications, tous les attendus. Deux types de spectateurs composent le public dont je fais partie ce soir-là. Certains sont familiers de cette esthétique, d'autres ne le sont pas. Je fais partie des premiers, mais ce n'est à l'évidence pas le cas de certains de mes voisins. Or cette opération à

laquelle nous venons d'assister, cet extrait du *Lac des cygnes*, convoque pour les premiers des fantômes : ceux des deux danseurs « étoiles » absents. Moment, entre autres, d'apogée des partages du masculin et du féminin inhérents à cette esthétique du ballet. Mais pour les seconds, ceux des spectateurs qui ne sont pas familiers de ces référents, rien d'autre n'a lieu que l'enregistrement diffusé de cette musique lyrique, en très net contraste avec l'immobilité de cette danseuse, Véronique Doisneau.

Pourtant, nous voyons une ballerine, inscrite dans le contexte qui est le sien. Son activité professionnelle diffère certes de celle de la plupart des spectateurs réunis dans ce théâtre, mais soudain, quelque chose entre directement en résonance avec notre expérience à tous : effectivement, nous nous mouvons au milieu d'une société, laquelle suppose par définition certaines prescriptions, certaines normes. Et devant le spectacle qui nous est présenté, ce sont également des normes, des prescriptions qui nous sont présentées, dans la relation qu'un sujet engage vis-à-vis d'elles. Soumission ou émancipation ? Tension entre ces deux pôles. Au passage, je constate que je suis reconnaissant à cette œuvre de nous donner à penser cela.

« J'ai été très inspirée par de grandes ballerines, comme mesdemoiselles Chauviré, Makarova, ou Khalfouni. Aujourd'hui j'adore voir danser Céline Talon et, pour moi, c'est une « étoile », je la trouve sublime dans la *Giselle* de Mats Ek ». Figures d'identification qu'un sujet se donne. Puis quelque un dont on comprend, implicitement, qu'elle est une de ses collègues : Céline Talon. Pas une « étoile ». En tout cas pas « en titre ». Mais subjectivement vécue comme leur égale dans ce rôle. Tandis que la musique commence, c'est donc à une seconde version chorégraphique de ce ballet, *Giselle*, que nous nous apprêtons à assister. Céline Talon entre sur scène et en interprète un extrait. Puis sort de scène. Véronique Doisneau l'applaudit et la suit. Revenue vers nous : « À la fin du spectacle j'aime entendre les réactions du public et saluer. Suivent trois saluts distincts. « Comme ceci », dit-elle en effectuant... Je ne me souviens plus très bien de l'ordre, ce doit être d'abord un salut de ballerine.

**JB** Oui, classique, presque à genoux.

**CW** Puis un second salut. Je me souviens du salut à la manière de Cunningham, jambes et pieds parallèles...

**JB** Ça c'est le dernier.

**CW** Et le second ?

**JB** Il y a deux manières de saluer. Une manière classique comme ça, et ensuite une autre de l'autre côté avec un bras différent. Et ensuite, elle salue d'une manière moderne.

**CW** Moderne. Effectivement, on a eu deux saluts de ballerines. On le voit tout de suite. C'est cohérent avec toute l'esthétique et toute l'organisation kinesthésique et posturale du ballet. Et puis ensuite on voit un salut qui est beaucoup plus proche du régime postural qui est celui qu'on avait pu remarquer dans l'extrait des *Points in Space* de Cunningham. Puis elle ramasse ses affaires et sort par la coulisse d'où elle était entrée. Le noir se fait. C'est la fin de cette pièce.

Il me semble qu'à partir de là, on peut tirer un certain nombre de conséquences. Je vais simplement en esquisser ici quelques-unes. Cette pièce nous permet de faire une expérience, au plein sens du terme. Elle interroge et nous donne à penser, comme toute œuvre digne de ce nom. Elle le fait au moyen d'un certain nombre d'opérations dont j'ai décrit très partiellement certains aspects. Ce qu'en retour elle exige de moi, spectateur, c'est un travail. Un travail qui ne s'interrompt pas au moment où, ayant applaudi, m'étant levé de mon siège, ayant quitté ce théâtre de l'Opéra national de Paris je suis seul avec ce que ma mémoire m'en restitue.

Première opération, structurelle : à un nom propre (Véronique Doisneau) un événement se noue (ce solo chorégraphique, *Véronique Doisneau*). Ou plus précisément, une série d'événements performatifs. Or le nouage d'un événement et d'un nom propre, c'est à la fois la condition de constitution de l'histoire et celle d'une histoire, de n'importe quelle histoire. Les anglosaxons distinguent entre « story » et « history ». En français, nous ne disposons que d'un seul nom pour ces deux régimes. On parle d'*histoire*, et *histoire* désigne à la fois la discipline de recherche qui permet au travail de l'historiographie de se constituer comme *écriture de l'histoire*, mais aussi l'écriture ou le récit d'une histoire, au sens d'une *fiction*. Mais dans un cas comme dans l'autre, une opération identique est requise : le nouage d'un nom propre et d'un événement. En ce sens-là, un geste assez délibéré me paraît inhérent à *Véronique Doisneau*. Cela posé, écrire l'histoire ou écrire une histoire suppose encore

d'autres conditions. Il s'agit de nommer des sujets (ici : Véronique Doisneau) ou des personnages, avec leurs attributs : des états, des affections ou des événements. C'est précisément ce que fait cette œuvre. Sous ses dehors de documentaire, *Véronique Doisneau* est une fiction. Plus précisément, une fiction *opératoire*. Opératoire par rapport à un contexte qui, pour le public réuni dans ce théâtre ce soir-là, ne saurait être tout à fait inconnu. Assemblés en ce lieu, nous avons fait en sorte de nous trouver là, ce qui déjà suppose un horizon d'attentes et différentes implications, différents pré-requis, différents attendus, liés à ce contexte. Au regard de tout cela, Véronique Doisneau confronte l'histoire (en tant que discours institutionnel) à cette histoire (le montage qu'est *Véronique Doisneau*). Et fait jouer une histoire face à une autre. Je ne dis pas contre une autre, ou par opposition à une autre. Il me semble en effet que c'est l'une des caractéristiques de cette œuvre de se garder de toute logique oppositionnelle. Elle ne refuse pas, elle explicite. Elle présente ce qui, habituellement, est dissimulé afin de garantir l'efficacité du code qui prévaut dans ce contexte institutionnel. C'est en ce sens que l'on peut dire qu'il n'y a jamais d'œuvre qui soit exempte d'implications politiques. Je ne reviens pas sur l'ensemble des séquences que j'ai tenté de décrire. Le lecteur dispose d'assez d'éléments pour comprendre que nombre d'implicites qui étaient inhérents au dispositif du ballet de l'Opéra de Paris se trouvent explicités dans cette œuvre. Et c'est d'abord cette dimension qui constitue en propre la politique de cette pièce, *Véronique Doisneau*.

Une seconde opération me paraît également cruciale dans cette œuvre. Véronique Doisneau, cette femme, cette danseuse, parle là où, habituellement, elle n'est jamais supposée le faire *publiquement*. Il y a ses mots. Or les mots ne sont jamais rien que des mots. Car il n'y a pas de mots sans *corps*. Il n'y a jamais de noms qui soient les noms de rien, ou de personne. Les noms sont toujours les noms de quelque chose ou de quelqu'un. Cette alliance du corps et de la voix, et le geste délibéré qui la sous-tend (donner voix à ceux qui sont sans voix), participent pleinement eux aussi de ce que j'appelle la *politique* de cette œuvre.

Le dernier point que je mentionnerai aujourd'hui a trait à ce par quoi s'ouvrirait, ou presque, la prise de parole de Véronique Doisneau. C'est le moment où elle déclare : « J'ai quarante et un ans et dans un an je partirai à la retraite ». J'ai signalé tout à l'heure la manière

qu'avait ce propos d'inscrire l'horizon d'une disparition, d'une mort, au cœur même de cette œuvre. Dans un an, celle que nous voyons sera morte au monde depuis lequel, ici et maintenant, elle s'adresse encore à nous. Sa parole vaut dès lors pour toutes celles et ceux qui, avant et après elle, sont morts ou mourront à cette vie-là, à cette carrière-là, au nom d'une règle, vérifiée au cours du défilé du Corps de ballet, qui veut que cette vie-là s'interrompe très tôt. Mais pour que ce monde du ballet existe, pour que cette représentation d'un ordre social reposant sur ce principe de hiérarchie s'épanouisse, il faut qu'un certain nombre de corps, de gestes, de postures les servent en consentant à son ordre. Ces corps, ces gestes, ces postures sont mis au service d'une représentation qui suppose elle-même une certaine politique. Ce que *Véronique Doisneau* (la pièce) fait dire à Véronique Doisneau (la femme), ce sont les conditions de cet ordre, de cette représentation, de cette politique. Elle nous rappelle ce faisant qu'il n'est pas d'ordre qui ne suppose une hiérarchie, qu'il n'est pas de hiérarchie qui ne suppose des sujets pour s'y inscrire et consentir à ses règles. Que l'on cherche à s'en émanciper, que l'on cherche à en expliciter les conditions de possibilité, que l'on cherche à en critiquer ou à en servir les lois demeure distinct du fait que ces lois sont établies et qu'elles régissent effectivement ce monde. Et pourtant, elles restent bordées par une autre loi, ultime : celle de la mort. Or le théâtre, comme tout événement performatif, suppose un hic et nunc, un ici et maintenant toujours en tension avec cet horizon de la mort. S'il est de la modernité artistique d'explicitier ses conditions de possibilité, à l'inverse l'esthétique que déploie un dispositif tel que le défilé du Corps de ballet suppose une politique dont la condition d'efficacité repose sur l'effacement de toute mortalité. D'une fiction, l'autre...

**JB** Merci beaucoup.

Transcription de Gregory Castéra,  
remaniée par Christophe Wavelet.

#### CATALOGUE RAISONNÉ 1994-2005, JÉRÔME BEL

Dans le cadre de leur politique éditoriale, Les Laboratoires d'Aubervilliers développent une activité critique destinée à favoriser la médiation des œuvres chorégraphiques. Au cours des cinq dernières années, celle-ci s'est formalisée au sein du *Journal des Laboratoires*, par le biais d'entretiens avec les artistes et/ou d'analyses d'œuvres réalisées par des esthéticiens, des historiens et des critiques d'art. Le projet éditorial consacré à l'ensemble de l'œuvre de Jérôme Bel s'inscrit dans une volonté d'amplifier et d'approfondir ce travail. Il est par ailleurs motivé par la nécessité de produire un discours réflexif dans le champ de la danse qui, au regard de celui des arts plastiques et visuels notamment, fait signe de grandes lacunes. Le choix du support Internet et DVD téléchargeable offrant un usage d'images en mouvement permet de répondre aux difficultés que présente la danse à être documentée du fait de la mobilité de ses formes. Une présentation par chapitre permet de découvrir l'œuvre de Jérôme Bel pièce par pièce, à travers différents dispositifs d'analyse.

#### CATALOGUE RAISONNÉ 1994-2005, JÉRÔME BEL

Site internet / DVD

Mise en ligne du chapitre consacré au spectacle

*Nom Donné par l'Auteur* début 2008.

Par La suite, mise en ligne mensuelle des 8 prochains chapitres.

Co-édition Les Laboratoires d'Aubervilliers, R.B./Jérôme Bel en Partenariat avec Le Centre National de la Danse

**ÉDITIONS**

Majida Khattari, *En Famille*, 2001  
Coédité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers  
9,30 euros

Dominique Petitgand, *Notes, voix, entretiens*, 2002  
Coédité avec l'ENSBA  
18 euros

Fabrice Reymond, *Nescafer*, (DVD), 2002  
Coédité avec l'Institut Français de Stuttgart  
25 euros

Pierre Alferi, *Cinépôèmes et films parlants*, (DVD), 2003  
30 euros

Lincoln Tobier, *Radio Ld'A*, 2003  
Coédité avec l'ENSBA et la Ville d'Aubervilliers  
25 euros

Walid Raad et l'Atlas Group, *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead, Documents from the Fakhouri File in the Atlas Group Archive*, 2004  
Coédité avec La Galerie, Noisy-le-Sec et Verlag der Buchhandlung Walther König  
34 euros

Sandy Amerio, *Storytelling, index sensible pour agora non représentative*, 2004  
Coédité avec l'ENSBA et l'Espace Paul Ricard  
10 euros

Boris Achour, *Unité*, 2005  
Coédité avec l'ENSBA, le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, et l'Espace Paul Ricard  
29 euros

Scoli Acosta, *A deep puddle in Paris – Piquillo ou le rêve de Monsieur Hulule*, 2005  
Coédité avec l'ENSBA  
20 euros

Xavier Boussiron, *Menace de mort et son orchestre* (CD), 2005  
Coproduit avec Suave et le Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur  
18 euros

Thomas Hirschhorn, *Musée Précaire Albinet*, 2005  
Coédité avec les éditions Xavier Barral  
40 euros

Patrick Bouvet, *Big Bright Baby* (DVD), 2006  
30 euros

**ONT CONTRIBUÉ À CE NUMÉRO****Auteurs:**

Jérôme Bel  
Patrick Bernier  
Liora Israel  
J. Kikomoko  
Olive Martin  
Nicolas R.  
Christophe Wavelet

**Transcription:**

Grégory Castéra

**Coordination éditoriale:**

Julie Pagnier

**Conception graphique:**

deValence

**Impression:**

Imprimerie municipale de la Ville d'Aubervilliers

**Dépôt légal:** 27 mars 2008

**LES LABORATOIRES D'AUBERVILLIERS**

Un lieu de recherche et de production artistiques

Les Laboratoires d'Aubervilliers accueillent en résidence des projets expérimentaux inscrits dans tous les champs de la création contemporaine et en accompagnent financièrement, techniquement, logistiquement le développement, en s'adaptant aux besoins et aux spécificités de chacun. Quand un projet le requiert, ils s'associent ponctuellement à des partenaires susceptibles de contribuer au processus de recherche, que ce soient des institutions culturelles, scientifiques, sociales, ou des personnes volontaires, en particulier parmi les habitants d'Aubervilliers.

Les manières de rendre publiques les productions des Laboratoires d'Aubervilliers sont réfléchies et définies au cas par cas, en fonction de leur spécificité: cette publication peut prendre n'importe quel format (spectacles, expositions, livres, films, disques, émissions, séminaires...), avoir lieu dans tout contexte (théâtres, lieux d'exposition, radios, télévisions, cinémas, écoles, espace public...), et se programmer au moment jugé le plus propice à sa réception.

Par ces choix, les Laboratoires d'Aubervilliers travaillent à questionner les conditions de recherche, de production et de partage de l'art aujourd'hui; à croiser et à composer des pratiques s'inscrivant autant dans les champs artistiques que non-artistiques, à l'échelle locale, nationale et internationale; à développer et à diffuser des démarches minoritaires qui sont des gestes artistiques, c'est-à-dire des moyens de produire de la liberté; enfin, à s'adresser à un public non pas consommateur de culture mais producteur de sens.

**CONSEIL D'ADMINISTRATION**

Xavier Le Roy (président)  
Jérôme Delormas

Alain Herzog  
Isabelle Launay  
Jean-Pierre Rehm  
Loïc Touzé

**DIRECTION COLLEGIALE**

Yvane Chapuis  
Joris Lacoste

**EQUIPE PERMANENTE**

Géraldine Charmadiras  
(attachée à l'administration)  
Maud Desseignes (édition, documentation et communication)  
Sabina Jianu (comptabilité)  
Rebecca Lee (administration)  
Sandra Nomertin (accueil et intégration web)  
Tanguy Nédelec (régie générale)  
Julie Pagnier (coordination des projets et relations presse)

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



îledeFrance



# DIRES

PLAIDOIRIE POUR UNE JURISPRUDENCE

DIRECTION DE LA PUBLICATION:  
**LES LABORATOIRES  
D'AUBERVILLIERS**  
41 RUE LECUYER  
93300 AUBERVILLIERS  
INFO@LESLABORATOIRES.ORG  
WWW.LESLABORATOIRES.ORG  
tel. : 01 53 56 15 90 fax : 01 53 56 15 99

## PROJETS EN COURS

### *ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE*

séances d'écoute tous les 3<sup>e</sup> mercredis du mois à 20h aux Laboratoires d'Aubervilliers

### *CATALOGUE RAISONNÉ 1994-2005, JÉRÔME BEL*

site internet / DVD, 1<sup>re</sup> mise en ligne prochainement

### *RIRE, ANTONIA BAEHR*

spectacle, les 10 et 11 avril 2008 à 20h30 aux Laboratoires d'Aubervilliers

### *CE QUI ROULE - THAT WHICH ROLLS - EARLY FORMS OF ROLLIN'ROCK, RAINER GANAHL*

performance théâtrale les 10 et 11 juin aux Laboratoires d'Aubervilliers,  
film (sortie prévue automne 2008), groupe de lecture

### *FROM... TO, JUAN DOMINGUEZ*

recherche chorégraphique, mai 2008

### *ATELIER POLYLINGUE, ANNE PARIAN*

atelier, janvier-octobre 2008

### *PROJET (TITRE PROVISoire), BEATRICE RETTIG & BAHIIJA BENKOUKA*

projet d'action et de recherche collective, novembre 2007 - novembre 2008.

### *PROJET (TITRE PROVISoire), RÉMY HÉRITIER*

spectacle, 2008

### *TENTATIVE DE SAUVEGARDE D'UN LIEU PERIPHERIQUE, BRAHIM AHMADOUCHE & PATRICK BERNIER*

projet de création commun, octobre 2007-décembre 2008

### MÉDIACRITIK

ateliers tous les mois, débats, en collaboration avec l'OMJA, décembre 2007 - juin 2008

### EXPEDITION

plateforme européenne d'échanges artistiques

en collaboration avec Gasthuis / Amsterdam et Brut / Vienne, octobre 2007 - septembre 2008

### LES LABORATOIRES AU JEU DE PAUME

rencontre et projection avec Rainer Ganahl le 16 mai 2008

et avec Joao Sousa Cardoso le 18 avril 2008 au Jeu de Paume entre 19h et 21h