

ARG/Alexander Schellow,  
Jen Debauche, Khristine Gillard,  
Eleni Kamma, Vincent Meessen

Eivind Buene, Tim Ingold,  
Heike Langsdorf/Ernst Maréchal,  
Jérémie Faivre/pali meursault

- 5 Bruno Goosse  
Préambule
- 11 Jérémie Faivre / pali meursault  
*Charleroi / Electrabelle*. Lectures croisées  
d'une expérience collaborative
- 25 Eivind Buene  
Brahms Délire.  
Investigations dans la chambre à musique
- 41 Eleni Kamma  
Why Relooking at Caricature Today?
- 51 Vincent Meessen  
Prospectus
- 59 Khristine Gillard  
Les formes du documentaire.  
Portée politique et expérience esthétique
- 71 ARG / Alexander Schellow  
Répertoires animés
- 79 Jen Debauche  
L'expérience de la folie : recherche et cinéma
- 89 Tim Ingold  
L'art, la science et le sens de la recherche
- 95 Heike Langsdorf / Ernst Maréchal  
How Do We Do It Exactly Now?
- 109 English Version

Plateforme dédiée au soutien et à la promotion de la recherche artistique, l'asbl A/R propose aujourd'hui le premier numéro de sa revue éponyme. Celle-ci se veut d'abord un canal de diffusion des recherches soutenues par l'association. Chaque année, en effet, A/R subventionne et accompagne le travail d'artistes sélectionnés via un appel à projets. Mais la revue a vocation aussi, plus largement, à servir d'espace de réflexion et d'identification de ces pratiques artistiques aux formes et démarches multiples réunies sous l'appellation conditionnelle, incertaine mais féconde, de « recherche ».

Les cinq projets portés en 2017 par A/R et les Écoles supérieures des Arts associées font ici l'objet d'entretiens avec les artistes (Jen Debauche, Khristine Gillard, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Alexander Schellow et le groupe ARG), manière de mettre en évidence le caractère processuel de la recherche.

Structurés par une série de questions établies au préalable, ces entretiens permettent aussi d'apprécier les différences sensibles dans les modes d'approche et de conceptualisation adoptés *a priori* autant que dans le développement du travail.

En complément et contrepoint à ces projets, quatre contributions extérieures viennent élargir le champ d'investigation et démontrent, s'il le fallait encore, que l'élan de la recherche touche toutes les disciplines et fournit à celles-ci des sources de stimulation inédites. Il est symptomatique par ailleurs que deux contributions aient emprunté spontanément, elles aussi, le registre de l'échange, sous la forme du dialogue ou de la correspondance. Difficile de ne pas y voir la manifestation d'une conscience, commune à l'ensemble des artistes, que la pratique artistique, du moins quand elle est animée par une exigence de recherche, se décline nécessairement au pluriel.





## MOBILISATION ET CONVICTION

Introduire le premier recueil de projets de recherche en art soutenus par A/R nécessite de resituer cette aventure institutionnelle improbable dans l'histoire qui l'a rendue possible. Il ne faudrait pas y voir le résultat *naturel* d'une situation, comme ce qui coule de source<sup>2</sup>. Au contraire, cette plateforme de soutien à la recherche en art s'inscrit dans le contexte d'une résistance et d'une réaction des acteurs et actrices de l'enseignement artistique face à un projet politique dont une majorité significative ne voulait pas. En 1999, parce que le Gouvernement de l'époque, sans doute mal informé, voulait faire entrer les écoles de musique, de théâtre, d'arts plastiques et de cinéma dans des structures existantes qui n'avaient pas été pensées pour elles, les acteurs et actrices du secteur se sont mobilisés pour proposer, collectivement, une alternative. Il s'agissait de prendre son avenir institutionnel en mains.

Se mêler d'institutionnel a des effets. Ainsi les membres de ce groupe rédigeaient des textes à destination des parlementaires qui les discutaient puis les votaient. C'est ainsi qu'ont été rédigées les missions de l'enseignement supérieur artistique dont voici la première :

*L'enseignement artistique dispensé dans l'enseignement supérieur se doit d'être un lieu multidisciplinaire de recherche et de création dans lequel les arts et leur enseignement s'inventent de manière indissociable. Les arts qui s'y développent sont non seulement envisagés comme productions sociales mais également comme agents sociaux qui participent à la connaissance, à l'évolution et à la transformation de la société. En prise sur les leçons des arts passés et contemporains, sur la pensée et les sciences, l'enseignement de l'art est prospectif, il stimule l'ouverture au futur, à l'inédit.*<sup>3</sup>

Dès 1999 était donc inscrit dans le décret l'organisant que l'enseignement supérieur artistique a le devoir d'être un lieu de recherche, que cette recherche participe à la connaissance, et qu'elle agit sur la société, et ce, en raison de la conviction de quelques personnes du secteur et en l'absence de toute opposition.

Aujourd'hui, il est d'usage d'inscrire toute réflexion relative à la recherche en art dans le contexte du *processus* de Bologne. La déclaration de Bologne, qui date de 1999, s'est transformée au fil des déclarations successives en un processus continu, nommé comme tel, qui en masque les différentes étapes. Or ce n'est qu'en 2003 que la déclaration de Berlin accorde de l'importance à la *recherche* dans l'enseignement supérieur en Europe et estime nécessaire d'inclure dans le dispositif d'harmonisation de Bologne le *troisième cycle*, les études doctorales. Il a été alors tenté d'identifier la recherche exclusivement à ce troisième cycle et de trouver les raisons de l'étonnante fortune du terme «recherche» au sein des Écoles supérieures des Arts (EsA) dans l'effet de ces directives européennes<sup>4</sup>.

La recherche était inscrite dans les missions de l'enseignement supérieur artistique avant qu'elle ne devienne ce lieu commun de l'enseignement supérieur. Et non pas en raison d'un accord entre Administrations des pays européens, mais bien en vertu d'un désir et d'un constat des femmes et des hommes de terrain. S'agit-il de la même recherche ? Ou d'une conception dissemblable de la recherche ?

Certes, les directives européennes, calquées sur le modèle universitaire, ont bien été suivies d'effets.

En 2004, une première grande réforme générale de l'enseignement supérieur a conduit à certaines uniformisations qui n'étaient pas pensées pour l'enseignement supérieur artistique mais répondaient plutôt à des problématiques de l'enseignement universitaire. Cette réforme créa néanmoins un dispositif permettant aux étudiants des écoles d'arts de poursuivre leur formation au troisième cycle. Les études doctorales en Art et sciences de l'art ont été créées. Elles sont coorganisées par les Écoles supérieures des Arts et les Universités, mais seule l'Université est habilitée à délivrer le titre de Docteur.

*Le doctorat en Art et sciences de l'art se compose d'une partie pratique, une réalisation artistique [...], et d'une partie théorique, une thèse écrite, les deux étant en étroite connexion, formant un tout, lequel est comme tel l'objet de l'évaluation finale.*<sup>5</sup>

La direction bicéphale du doctorat en Art qui permet et impose aux EsA de travailler avec les Universités et aux Universités de travailler avec les EsA peut s'avérer très riche en termes d'échanges. Mais bien que le texte stipule que les deux parties forment un tout, cette rédaction maintient et affirme une division entre *pratique* et *théorie* qui renvoie elle-même aux deux institutions censées accompagner le travail doctoral. Tout doctorat est obtenu à la suite d'une expérience de *recherche* et l'Université est suffisante pour la garantir. La distinction tend à confirmer l'idée que la recherche est liée à la part théorique, et ne relève pas *nécessairement* de la partie artistique.

Dans les faits, aujourd'hui, nombreux sont les travaux de thèse en cours qui montrent que l'expérience de recherche des doctorants déborde le cadre fixé par la définition et invente une relation stimulante et inédite entre pratique et théorie. Mais la manière dont la recherche est abordée à travers ce dispositif, en tant que dispositif légal lié à une évaluation certificative et à une reconnaissance académique, ne correspond pas à la recherche nommée dans la première mission de l'enseignement supérieur artistique : envisager la/une pratique artistique comme recherche parce qu'elle participe à la création du savoir et donc agit sur la société<sup>6</sup>.

Il restait donc à construire le contexte permettant que cet article du décret de 1999 sorte ses effets.

## A/R

Pendant plus de dix ans, on ne lui en voit aucun. Les textes réglementaires prescrivent parfois avec moins de force que ce qu'on ne voudrait. La question de la recherche en art est étonnamment restée absente des débats politiques qui ont pu agiter le milieu de l'enseignement supérieur artistique. La recherche en art ne pouvait alors bénéficier d'aucun dispositif de financement existant, et aucun dispositif propre n'a été créé pour la soutenir. Il semblait que l'application du texte ne pouvait se faire avec le même engagement que sa rédaction, sa discussion et son vote. Certains acteurs étaient convaincus de sa réalité : elle existe, se pratique, s'expérimente, cherche. Mais elle restait confinée, privée, peu accessible et non financée.

La recherche en art souffrait d'un manque de visibilité, mais plus encore d'un manque de consensus quant à ce qu'elle est. Même au sein des EsA la question ne fait pas consensus. Pour les uns, la recherche en art est tellement inhérente à l'art que l'expression est considérée comme un pléonasme. Pour d'autres, la question de la recherche est épuisée par les doctorats. Pour d'autres encore, il s'agit de pratiques particulières,

qui demandent à être identifiées comme telles sans pour autant en produire une généralisation, ni une essentialisation. Il n’y est pas question de se servir d’une légitimité existante, qu’elle soit d’un côté universitaire et de l’autre artistique, mais bien d’y construire pratiquement et théoriquement sa propre légitimité.

Loin de s’exclure mutuellement, ces trois manières de concevoir la recherche en art peuvent se rencontrer, se fertiliser, se confondre ou se situer en différents lieux à la fois. Néanmoins, la voie qui consiste à envisager certaines pratiques artistiques particulières comme recherche, sans assurer leur légitimité d’une quelconque autorité institutionnelle, mais en la construisant singulièrement à chaque fois, est celle qui nous importe le plus car elle vient, par son émergence même, déplacer les catégorisations habituelles (y compris des deux autres conceptions) et nous pousse à repenser les rapports entre savoir et société. Encore fallait-il la rendre plus visible et faire en sorte que la conviction de quelques-uns, de plus en plus nombreux, devienne une affaire publique. Un colloque a permis de montrer la richesse et l’intérêt des projets de recherche développés dans les écoles d’art en Europe et ailleurs dans le monde ; il a également rendu public l’existence de projets de recherche, structurés et de qualité, au sein de certaines Écoles supérieures des Arts de la Fédération Wallonie-Bruxelles<sup>7</sup>. Le colloque a mis en lumière que la recherche en art existe, qu’elle est extrêmement diverse dans ses formes et dans ses méthodologies, et que s’il n’est pas souhaitable de vouloir la définir, il est primordial de l’identifier.

Les EsA ont alors estimé qu’il était nécessaire de valoriser ces recherches et de renforcer les dynamiques qui étaient déjà à l’œuvre en créant une plateforme de soutien et de diffusion des recherches, d’échange des pratiques et de mise à disposition des ressources, en mettant sur pied l’asbl A/R. Par ailleurs, elles demandaient collectivement que les Pouvoirs publics la soutiennent à l’instar de ce qu’ils font pour la recherche scientifique. Ainsi A/R a demandé un soutien des pouvoirs publics à concurrence de 1% des budgets de la recherche scientifique<sup>8</sup>.

En 2016, le Ministère de la Recherche de la Fédération Wallonie-Bruxelles a décidé d’accorder une subvention à A/R afin de soutenir financièrement cinq projets de recherche artistique. Cette décision a constitué un acte politique d’une importance considérable, car ce soutien signifiait concrètement la prise en compte de l’existence d’un travail de recherche effectué par des artistes produisant des savoirs nouveaux, dont il importe de veiller à l’échange et la circulation<sup>9</sup>. Or, ces savoirs nouveaux, à l’instar de tout savoir produit par la recherche financée par le secteur public, doivent bénéficier à tous. Ce bénéfice commun, qui montre la dimension *publique* de cette recherche, implique d’en tirer la conséquence de l’inadéquation du système économique traditionnel basé sur la *propriété* de la production de l’artiste ou la négociation de son exploitation. Aussi importe-t-il de construire les dispositifs de rémunération du temps de travail de ces chercheurs, ce que fait cette décision de soutien.

La revue constitue un mode de circulation parmi d’autres de ces savoirs. Elle ne se veut ni la voie unique des disséminations, ni même la voie privilégiée. Les recherches soutenues ont trouvé une ou plusieurs modalités particulières de présentation de ce qui y était à l’œuvre. Les conditions singulières de ces présentations, à l’opposé de la neutralité supposée d’un dispositif normalisé, montrent les qualités particulières de ces recherches : partielles, localisables, critiques, dans le sens que Donna Haraway donne aux savoirs situés. Cependant, le caractère temporaire de ces présentations ne favorisant pas leur diffusion, les réunir sous forme d’entretien au sein d’une revue s’est imposé pour en garder trace sans les uniformiser.

Cette diversité est essentielle. Car ces recherches n’ont aucun caractère d’exemplarité. Elles ne viennent pas compenser l’absence de définition de

la recherche en art en se constituant comme modèle. La recherche en art s’apparente à « une entreprise de désidentitarisation, de désidentification, de critique de toute identité » ne souffrant aucun réassurement<sup>10</sup>.

*Car « énormité devenant norme », c’est-à-dire exaptation devenant, parce qu’adoptée, adaptée, ce poète décoïncidant sera, conclut Rimbaud, « multiplicateur de progrès ». D’un progrès, non pas linéaire et rassurant (le progrès des progressistes), mais qui, par sa « multiplication » même, reste exploratoire et, comme tel, impossible à contenir dans un ordre qui soit cernable, et même déjà discernable.*<sup>11</sup>

1. François Jullien, *Dé-coïncidence. D’où viennent l’art et l’existence*, Paris, Grasset, 2017, p. 130.
2. « La “force du droit” réside précisément dans la capacité de l’écriture juridique à transformer des convictions politiques et philosophiques, locales et contextualisées, en une série de règles présentées comme générales, universelles et atemporelles. Ouvrir la boîte noire du processus de fabrication des textes législatifs, [...] permet de dénaturiser ce discours juridique et de le présenter sous un nouveau jour : celui d’un processus non linéaire nourri d’une pluralité d’acteurs et de visions du monde, procédant de nombreuses discussions et élaborations [...] ». Laurence Dumoulin, *Codification, entre droit et politique*, Encyclopædia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/codification-sociologie/3-entre-droit-et-politique/> Consulté le 26 février 2018.
3. Décret relatif à l’enseignement supérieur artistique du 17 mai 1999, art. 3, §1.
4. « Au cours de ces quinze dernières années, la figure de l’“artiste chercheur” est apparue comme une catégorie hautement valorisée par le marché et les institutions artistiques occidentales. » C’est avec cette phrase que Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou introduisent leur excellente étude *Le Chercheur et ses doubles*. La catégorie sera analysée comme problématique, et l’ouvrage s’attache à la déconstruire, mais la haute valeur qui lui est associée sera considérée comme un fait. Voir Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa
5. Theodoropoulou (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, Éditions B42, 2016.
6. Texte officiel de l’ED20.
7. Le nouveau texte de présentation de l’ED20 du site [artetsciencesdelart.be](http://artetsciencesdelart.be) est encore plus explicite : « Le doctorat en Art et sciences de l’art s’inscrit dans un champ de recherche original et innovant. Celui-ci a pour fondement épistémologique et méthodologique le principe d’articulation entre arts et sciences et ne se confond, dès lors, ni avec la recherche en art, ni avec la recherche sur l’art. » (C’est nous qui soulignons). Consulté le 19 février 2018.
8. *Einstein, Duchamp et après ? La recherche dans l’enseignement supérieur artistique*, colloque organisé à l’initiative du Conseil supérieur de l’enseignement supérieur artistique de la FWB en 2012 à l’Académie des sciences et des arts de Belgique. Les actes de ce colloque ont été publiés en novembre 2013.
9. L’objectif de la politique de recherche de l’Union européenne est de porter les investissements en Recherche et développement à 3% du PIB. A/R demande de réserver 1% de ces 3% à la recherche en art.
10. Le système mis en place, s’il était étendu, permettrait aux EsA de rencontrer l’exigence de la recherche de la première mission de l’enseignement supérieur artistique.
11. Jean-Claude Moineau, *Queeriser l’art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 1.

Jérémie Faivre/  
pali meursault

*Charleroi/  
Electrabelle*

Lectures croisées  
d'une expérience  
collaborative





Cet article n'en est pas tout à fait un. Il s'agit d'un chantier encore ouvert : le ménage n'a pas été fait et les outils n'ont pas été rangés. Nous saisisant de l'occasion donnée par A/R de réfléchir à nos pratiques, nous avons fait le choix d'ouvrir nos questionnements sans les refermer sur des conclusions. La question centrale, que nous déclinons ici à travers plusieurs thématiques, est celle du travail collaboratif. En cherchant à qualifier la dynamique de la collaboration, à en visiter différents aspects pratiques et théoriques, il s'agit aussi de prolonger et de réactiver la collaboration que nous avons nous-mêmes engagée. Nous envisageons ainsi ce texte comme une nouvelle étape de ce travail commun, et son volet le plus réflexif.

Notre rencontre a eu lieu en 2014 à l'initiative de Jérémie Faivre, alors étudiant au sein de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, qui développait une recherche sur le travail sonore et le «field-recording» comme outils de compréhension d'un lieu et de sa mémoire par l'architecte<sup>1</sup>. L'échange s'est poursuivi plus concrètement par une expérience menée à Charleroi entre février et avril 2016. À partir de l'exploration *in situ* d'une ancienne centrale à charbon et au moyen de nos outils respectifs, il s'agissait d'aboutir, dans un premier temps, à la composition d'une œuvre sonore qui viendrait ensuite nourrir la conception d'un projet architectural fictif sur le site de la tour. L'hypothèse de départ était que l'expérience sonore d'un lieu pouvait être transposée en expérimentation architecturale, dans la mesure où pouvait s'établir un dialogue entre ces deux sphères, que leurs essences visuelle et sonore tenaient *a priori* séparées.

Le protocole initialement prévu s'est déplacé au-delà du temps défini par le mémoire de recherche en architecture, et ne s'est pas arrêté à la première présentation publique de la composition sonore *Electrabelle* (en mai 2016 à la galerie Ygrec, Paris)<sup>2</sup>. Alors que, pour l'un et l'autre, de nouvelles formes continuent d'émerger dans le prolongement de ce travail initial, ce texte écrit à quatre mains est l'occasion d'interroger notre expérience collaborative, la manière dont elle a déplacé nos problématiques et les enjeux liés à nos pratiques. Nous avons choisi de construire notre propos autour de six axes de réflexion : le terrain, le vocabulaire, les compétences, les outils, le temps et les formes.



fig. 01  
Tour de refroidissement Electrabel, Charleroi.

## 1. TERRAIN

(J.F.) En visitant la tour de refroidissement de l'usine Electrabel de Monceau-sur-Sambre, j'ai été frappé par la taille gigantesque de cette cheminée en béton armé de 85 mètres de haut et de 60 mètres de diamètre au sol. On aperçoit sa silhouette bien avant d'arriver sur le site de l'usine, abandonné depuis 2007. Elle partage le paysage avec les terrils et d'autres ruines industrielles de Charleroi, témoignant de l'état de décroissance que connaît la ville suite au départ des industriels.

Une fois à l'intérieur, on peine à imaginer le fracas de son fonctionnement face au volume vertigineux qui nous entoure. L'eau bouillante jaillissait du puits central pour retomber en cascade dans le soubassement ou s'échapper par l'oculus zénithal en une fumée blanche caractéristique, sans qu'aucune turbine ne soit nécessaire.

Elle est aujourd'hui, comme d'autres bâtiments tombés en désuétude, le théâtre d'une nouvelle forme de tourisme alternatif : l'*Urban exploration* ou *Urbex*. Les visiteurs et visiteuses viennent du monde entier, parfois avec un guide, franchissent les grilles et s'introduisent dans ces ruines à la recherche de trouvailles impromptues : signalétiques caduques, objets abandonnés, etc.

En choisissant ce site – monument iconique de l'imaginaire industriel – pour l'expérimentation, je souhaitais qu'il soit l'occasion de nous interroger sur les notions de *patrimoine urbain*, de *lieu* et de *terrain*.

(p.m.) L'idée de *terrain* est petit à petit devenue centrale dans ma pratique, elle a fini par supplanter la notion de *lieu*, qui était d'abord prééminente. Ceci parce que j'ai fini par me lasser de cette tendance à personnifier le Lieu, à lui donner une identité en majuscule qui corresponde à son caractère unique. La question du lieu s'ouvre à un rapport poétique, spirituel, mais il me semble que c'est au prix d'instaurer une sorte de hiérarchie affective entre les lieux. À la recherche *du* Lieu, on passe à côté de la multitude *des* lieux sans qualité, que notre perception n'est pas en mesure de relever, de qualifier. Lorsque l'on nomme *le* Lieu, c'est souvent pour confirmer ce que l'on projette sur lui. Il est toujours plus ou moins anticipé, formé dans notre imaginaire, même inconsciemment. La découverte de ce qu'on attendait sans l'avoir exprimé renforce le caractère magico-affectif que nous attribuons au lieu, elle le rend d'autant plus saillant, et d'autant plus plat tout ce qu'il y a autour. Et le tissu de relations que le lieu peut entretenir au sein d'un environnement plus large tend à être nié, rompu.

Je cultive pour ma part une lecture verticale du lieu, comme un ensemble de couches sémantiques en perpétuelle transformation sur des échelles de temps plus ou moins perceptibles par l'être humain : couches géologiques, biologiques, climatiques, urbanisations successives, etc. Dans cette optique, le transfert subtil vers la notion de terrain s'opère à mon sens dans le temps essentiel de l'arpentage, entendu au-delà de la simple mesure. Ce temps d'exploration du lieu, à distance et *in situ*, vise à le problématiser, à l'épuiser et à en saisir la structure profonde.

La question de la mémoire du lieu, notamment défendue par Sébastien Marot, est une matière primordiale dans mon travail, essentielle à la compréhension du terrain et à son interprétation architecturale<sup>3</sup>. J'associe en ce sens l'expérience du terrain à un cheminement parsemé d'objets activant notre mémoire pour des raisons partagées ou intimes.

En explorant minutieusement le terrain, l'architecte creuse au cœur de cette matière mnémonique pour ne révéler qu'un ensemble discret d'éléments sur lesquels se construiront l'analyse puis le projet architectural.

La notion de terrain amène à considérer un endroit à travers ses singularités, mais plutôt que de le personnifier et de le fétichiser en tant que *lieu*, il s'agit de l'aborder comme *milieu*, c'est-à-dire comme maillage de relations, un croisement de perspectives et un système d'« affordances »<sup>4</sup>. Le terrain n'est pas délimité, mais il nous permet de réaliser que c'est notre expérience perceptive qui est limitée. Plutôt que d'être conduit à occuper un point de vue idéal dans le lieu, on est invité au déplacement, à l'arpentage. En matérialisant ces limites de la perception, le rapport au terrain implique dès lors une dimension réflexive, car il nous situe en tant que corps dans l'espace et agent à l'intérieur du milieu. J'ai troqué mon approche des lieux pour la recherche de terrain en reconstruisant un vocabulaire par emprunts à la sociologie ou à l'anthropologie. Un travail a été décisif pour moi dans cette direction, lorsqu'en 2008 j'ai été invité en résidence au Portugal. J'ai décidé d'y déjouer la relation contemplative qui s'imposait avec le paysage en établissant un système d'arpentage arbitraire : j'ai tracé une ligne droite à travers la carte des environs, et abordé mes enregistrements sonores comme des relevés de terrain<sup>5</sup>. Cela m'a conduit à troquer ma position d'observateur « neutre », pour adopter un rôle actif en relation avec l'environnement : la marche devenant elle-même une matière sonore, et l'environnement se révélant à travers l'usage plutôt que la contemplation.

Mon approche du terrain (et cette technique du « transect » pour éprouver les variations d'un milieu par une coupe en ligne droite) m'avait sûrement préparé à recevoir favorablement l'idée d'une collaboration avec un architecte ! Il est vrai que nous nous sommes finalement tournés vers l'un des points les plus saillants sur la carte de Charleroi, à la fois une pure hétérotopie et le repère au centre des cartes de l'*Urbex* local. Mais je crois que notre goût commun pour la recherche de terrain nous a amenés à déconstruire l'évidence de ce lieu surinvesti. Il nous fallait en éprouver le caractère emblématique, l'imperméabilité, voir par quoi il pouvait malgré tout être traversé et en quoi il s'articulait avec l'extérieur. Je crois que malgré les murs et l'étroitesse de l'accès, cela apparaît dans la composition sonore : l'excitation acoustique fait apparaître le volume architectural, mais l'espace est aussi parcouru de présences (les nôtres et celles de quelques passant·e·s nocturnes), et il se dessine aussi par ses rares porosités avec les éléments extérieurs (le vent qui parvient à s'engouffrer, la pluie qui se met à tomber).

## 2. VOCABULAIRE

La question du vocabulaire dépasse le jargon qui se construit au fil d'un projet. Derrière la construction d'un langage commun, il y a tout l'enjeu du commun lui-même. Et le fait que ce vocabulaire est aussi fait de gestes, de manières de se déplacer ou de regarder, de rapports au temps et à l'espace. Dans le cadre d'une collaboration, la simple nécessité de se comprendre implique d'emprunter au vocabulaire de l'autre, mais aussi à son regard, à son rapport à l'environnement. Avec la conversation, nous délimitons notre espace de travail. Et par le langage, nous produisons notre objet à partir de notre terrain. C'est-à-dire, au premier sens du terme, nous produisons une abstraction : en extrayant l'objet et l'idée de

notre travail du territoire sur lequel nous nous tenons. Les mots, les gestes et les regards procèdent à une sorte de triangulation, grâce à laquelle on s'aperçoit, au bout d'un moment, que l'on parle bien de la même chose.

Est-ce que, finalement, cette question du vocabulaire n'est pas directement traitée dans la forme même du dialogue de cet article, dans la manière que l'on a d'aborder ces différentes thématiques, dans les termes choisis, les références ?

Le prolongement de la collaboration par le texte, comme les occasions de présenter des formes issues du projet, sont des opportunités de communiquer notre vocabulaire commun. Mais je constate aussi que ce document (écrit via un *pad* en ligne, avec des temporalités différentes) oscille entre le dialogue et la mise en parallèle de deux monologues. On est toujours dans la triangulation : avec la prise de recul et la réflexivité du texte, l'espace collaboratif se définit en creux, en interstice, le vocabulaire et les références que nous mobilisons servant peut-être moins d'axes que de contours.

## 3. COMPÉTENCES

Il est utile de dire ici que cette expérimentation s'appuyait au départ sur un contexte universitaire : un mémoire de fin de cycle de master au sujet libre et pour lequel je bénéficiais d'un encadrement scientifique fort. Aussi, j'ai très tôt été amené à motiver par le discours cette idée d'une collaboration avec un artiste sonore pour fabriquer de l'architecture. J'ai donc construit et étayé une argumentation scientifique défendant les attendus d'une telle expérience auprès de mes pairs – pour la plupart architectes et sociologues. Ces attendus, je les ai naturellement formulés en termes de production de forme. Il s'agissait alors d'aboutir à l'élaboration de croquis et de plans architecturaux (idéalement dessinés à quatre mains) qui puissent être comparés, selon différents critères analytiques, à d'autres projets conçus par des architectes seuls. Les hypothèses que je formulais témoignaient d'un ancrage profond de la norme et des mécanismes traditionnels de la conception architecturale. En tant qu'architecte, j'attendais d'un processus de conception qu'il produise une forme constructive. C'est-à-dire un bâtiment répondant à une fonction cohérente avec le territoire environnant et pouvant être représenté à plusieurs échelles par le plan, la coupe, la perspective, la maquette. Ma réflexion s'est pourtant déplacée au cours de la collaboration. En m'éloignant progressivement de cette exigence de la production architecturale, je me suis attaché à faire émerger et à décrire les leviers par lesquels je pense pouvoir transformer ma pratique, mon langage et mes outils. Il y a néanmoins eu une forme de stupeur et d'incompréhension dans la réaction de mon jury de soutenance face à l'absence de « projet » dans les résultats de la recherche que je présentais.

Parfois les compétences ne font aucun doute, elles peuvent être définies par un diplôme ou une catégorie professionnelle. Dans beaucoup d'autres cas, les choses sont plus floues, les compétences sont transversales et construites en chemin. En ce qui me concerne, j'ai toujours une hésitation entre me définir comme fondamentalement polyvalent ou, au contraire, spécialiste à l'extrême ; au croisement de plusieurs disciplines

et conjuguant plusieurs savoirs, ou bien inventeur et dépositaire d'une compétence singulière. Les deux choses se rejoignent lorsque l'on s'amuse à composer une étiquette unique à partir d'une multiplicité disparate: «électroacousticien environnemental en milieu post-industriel» ou «sculpteur sonore de gouttes de pluie»?

Bien sûr, face aux étiquettes administratives qui resurgissent à la fin du mois, ça s'avère plus restrictif, il faut revenir aux catégories certifiées.

Cette collaboration n'a pas seulement été mise en œuvre pour remédier au manque d'une compétence sonore spécifique, correspondant au caractère éminemment rétinien de la conception architecturale. Elle découle avant tout d'une volonté d'enrayer une mécanique centrée sur la production pour en repenser intégralement le schéma. On retrouve cette volonté dans le projet d'*Emscher Park* dans la Ruhr, où, dans le dialogue entre artistes, architectes et urbanistes autour d'un territoire industriel sinistré, l'attention est particulièrement donnée au processus de conception et à ses temporalités plutôt qu'au résultat final<sup>6</sup>.

Le choix d'explorer la dimension sonore était motivé par un choix personnel. Elle est devenue un terrain d'exploration fertile, malgré les attentes que je nourrissais en amont de l'expérience et surtout grâce au travail collaboratif, qui a contribué à les décomposer à mesure de nos échanges.

Le travail collaboratif a ce mérite de rejouer les compétences en permanence. Il permet de les renégocier à travers des agencements temporaires. Du moins est-ce idéalement le cas dans une forme collaborative ouverte, c'est-à-dire lorsqu'il ne s'agit pas seulement d'organiser et de hiérarchiser des compétences au sein d'un système productif codifié (la distribution des fonctions sur un plateau de tournage, par exemple). Cet idéal collaboratif revient à considérer qu'en plus d'une *complémentarité* de compétences émergerait une *supplémentarité*. Mais l'important est surtout son caractère «émergeant»: la compétence nouvelle est autant le propre du groupe collaboratif que de la situation sur le terrain, elle ne peut pas être paramétrée ni attendue. Elle est inopinée, évasive, elle résiste à la qualification. Lorsque l'on s'essaye aux formes de l'essai, de l'expérimentation ou de l'enquête, ça tombe plutôt bien: il n'est pas urgent de qualifier les choses, il peut s'agir au contraire de retarder le moment où l'on rabattrait les possibles vers les formes effectives, et les gestes supplémentaires vers des compétences acquises. De ce point de vue, il me semble que la collaboration peut et doit avoir cette vertu suspensive. Est-ce grâce à sa dimension relationnelle, interagissante? Quelque chose de l'ordre de l'hésitation, une attente que l'autre confirme mon intuition? Quoi qu'il en soit, il semble que la collaboration créative maintienne les choses un tout petit peu plus longtemps à l'état de questions avant de les fixer par des réponses. Maurice Blanchot a dit tout le mal que les réponses faisaient aux questions<sup>7</sup>. En retardant les réponses et les qualifications, la collaboration ouvre un espace pour de nouvelles bifurcations.

La capacité que nous avons eue à bifurquer, à emprunter des chemins que nous n'aurions pas pu envisager au départ, a été en partie déterminée par la conjugaison de nos compétences. Mais elle ne constitue pourtant pas en soi une compétence propre à notre association, puisque cette capacité n'est ni garantie ni reproductible, ni appropriable ni transmissible. «Bifurquer» n'est peut-être rien d'autre que ce que le langage managérial appelle «sortir de sa zone de confort», flattant qui sait naviguer entre les «domaines de compétences». Échappe-t-on réellement à une conception

normative et restrictive du travail et de l'efficacité productive? Le travail de François Deck peut ici aider à prendre la tangente, sa pédagogie expérimentale fondée sur la «mutualisation des compétences et des incompétences» l'amène à réexaminer le «travail de conception» comme quelque chose qui «conduit à oublier des compétences acquises pour accueillir l'improbable»<sup>8</sup>.

Plutôt que de se concentrer uniquement sur les nouvelles compétences glanées en chemin, il s'agirait de considérer aussi celles que la collaboration nous amène à laisser de côté. Ça implique à la fois un accord (sortir de sa zone) et parfois un effort (déconstruire ses habitudes). Mais que nous devenions temporairement assistants de la compétence de l'autre ou que ce soit la situation qui impose des compétences dont aucun de nous ne dispose, ça nous met en disposition d'apprentissage et de réceptivité.

Dans les premiers temps de notre collaboration, j'ai beaucoup anticipé une approche graphique dont l'évidence permettrait de développer le projet architectural, sa structure, sa fonction et son enveloppe. Je limitais ainsi mon investigation aux compétences acquises dans le vase clos de l'école. À mesure que nous échangeons, puis dans le temps long du travail solitaire, ma réflexion a progressivement débordé le cadre fixé par les habitudes de travail du projet et s'est portée sur la fabrication de nouveaux outils pour l'architecte.

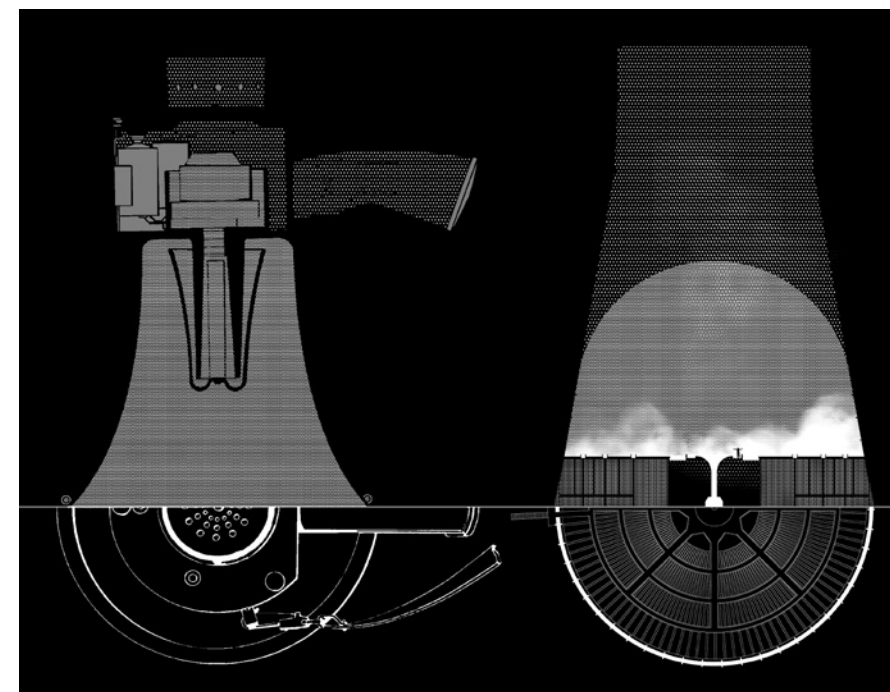


fig. 02  
Tableau des « instruments ».

#### 4. OUTILS

Mon rapport aux outils est assez ambigu. D'un côté il y a la caricature technico-masculine de l'ingénieur du son, à laquelle je n'échappe pas: la visibilité de mon professionnalisme et de mes compétences passe aussi par le matériel et sa maîtrise. De l'autre, il y a la déconstruction et le détournement d'usages technologiques qui sont au cœur de ma recherche artistique. D'un côté, l'équipement et les savoirs spécifiques, de l'autre le parcours autodidacte et le *Do it Yourself*. D'un côté la dépendance et le fétichisme voué à la technologie, de l'autre sa critique et la construction d'une éthique selon laquelle il ne faut pas confondre la fin et les moyens.



Il serait tentant pour moi de séparer ces deux pôles entre travail alimentaire et travail de création, mais évidemment ça n'est jamais aussi simple. En tant que « média-artiste » je ne peux pas me passer de mes outils ni me contenter de positiver naïvement ma propre économie technologique. Mais à l'inverse, la part de mon travail qui s'apparente strictement à une activité de technicien peut tout autant être l'occasion de prises de recul critique vis-à-vis des outils et d'inventions de nouveaux processus. En fait, je crois que l'on est toujours aux prises avec cette schizophrénie technologique, on ménage nos espaces et nos temporalités entre rejet et adoration, critique et naïveté.

fig. 03  
Microphones au centre de la tour.



Après la première étape d'exploration à Charleroi, il s'est rapidement avéré que les outils dont je disposais ne seraient pas complètement adaptés au terrain. L'espace de la tour est très acoustique (l'écho est formidable) mais très peu sonore (faute d'excitation acoustique il reste silencieux). Il était donc impossible de se contenter de capter passivement l'environnement sonore, il fallait générer un son initial qui allait largement colorer le travail de création. Il fallait également obtenir un niveau sonore relativement conséquent, mais le système devait à la fois être autonome en énergie et facilement transportable. Il faut noter à quel point les contraintes économiques d'un projet sont déterminantes : si nous avions travaillé dans un cadre de résidence financée et officielle, peut-être que l'idée d'avoir un générateur électrique et un système de sonorisation se serait imposée. Quoi qu'il en soit c'est bel et bien le défaut de solution technique et le fait de n'avoir pas de compétence préétablie face à cette situation qui a motivé l'invention et la création d'un dispositif pour moi inédit : constitué de 8 mégaphones de l'équipe de foot de Charleroi, transformés et manipulés afin de produire les larsens ponctuels ou continus qui habiteraient l'espace sonore. Tandis que le geste de prise de son s'est résumé à disposer un couple de micros au centre de l'espace, le processus de production de la matière électroacoustique de la future composition sonore s'est finalement confondu avec l'appréhension d'un nouvel outil, l'apprentissage de nouveaux gestes...

De mon point de vue, la question de l'outil s'est d'abord posée de manière très pratique : comment rendre compte d'une expérimentation sonore dans un rendu architectural, et plus précisément dans un mémoire écrit ?

Parmi les solutions mises en œuvre par d'autres auteur-e-s, un dispositif a particulièrement retenu mon attention : les systèmes embarqués fonctionnant sur piles que l'on retrouve dans les livres sonores pour enfants. Je me suis dès lors saisi de ce dispositif comme d'un véritable support de conversation au sein de notre expérimentation. De la problématique purement fonctionnelle du lecteur embarqué, je suis ainsi passé à la conception d'une maquette architecturale.

La tour de refroidissement y est représentée selon deux de ses propriétés géométriques : un plan circulaire et divisible en huit sections identiques. Pour son intégration sur ce livre sonore, l'œuvre *Electrabelle* a elle aussi été décomposée en huit fragments qui témoignent d'autant de manières d'activer la tour par l'agencement des mégaphones. Chacun de ces fragments est associé à un dessin suggérant une déformation de ce plan circulaire et jouant le rôle de capteur sensible au toucher relié à une carte électronique de type Arduino.

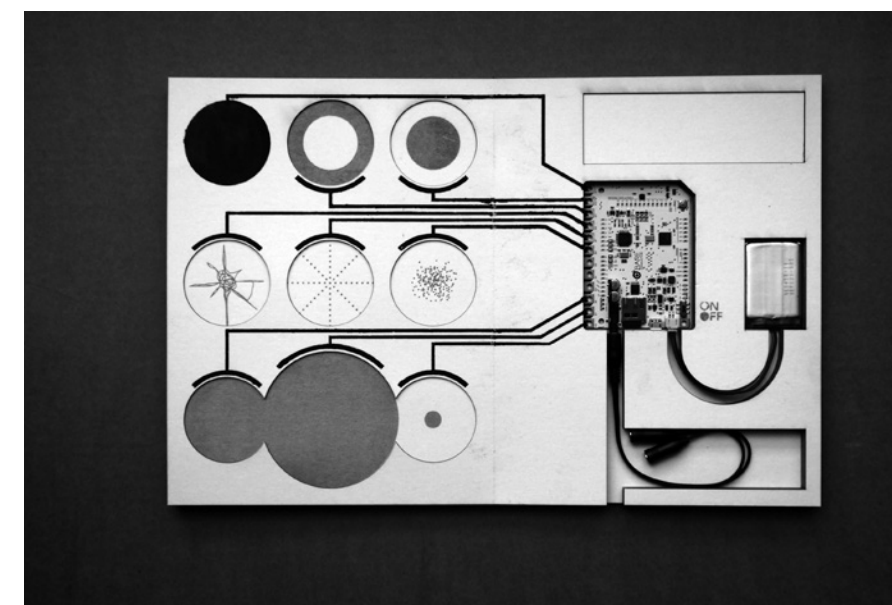


fig. 04  
Livre sonore *Electrabelle*.

La conception du livre sonore a marqué le début d'une prise conscience des enjeux portés par le détournement des outils traditionnels de l'architecte et du champ de questionnements qui en découlait. Dans un second temps, je suis parti de l'idée d'un programme architectural comme un axe de lecture et d'interprétation du site : un mur d'escalade se développant le long des parois intérieures de la tour. Ce choix ouvre la possibilité d'une mise en récit de l'espace au moyen d'une structure simple et extrêmement flexible. La possibilité de jouer sur les trois paramètres qui permettent de composer le parcours ascendant d'un grimpeur (la densité et la position des prises, la courbure de la paroi et sa matérialité) a abouti à la conception d'une machine capable de transcrire en temps réel un geste en forme architecturale.

Le montage se compose de potentiomètres, de capteurs de distance et de boutons-poussoirs reliés à deux cartes électroniques, elles-mêmes connectées aux logiciels spécialisés de l'architecte. La vocation de ce bricolage électro-informatique est de permettre une forme d'improvisation architecturale dans l'espace de la tour à mesure que la musique est jouée. En s'inspirant librement des gestes du musicien électronique, l'architecte conçoit et qualifie le cheminement du grimpeur comme une interprétation de l'œuvre sonore.

Il s'agissait ainsi de transposer dans l'espace *strié* des logiciels d'architecture, une interprétation de l'espace *lisse* de l'œuvre sonore, en mobilisant des notions telles que la perception de l'ampleur de l'espace, la texture

du son, le grain, etc.<sup>9</sup> Cependant, parvenir à une communication fluide entre le geste et le logiciel a demandé un temps considérable, l'immédiateté de l'exécution est au prix d'une longue préparation.

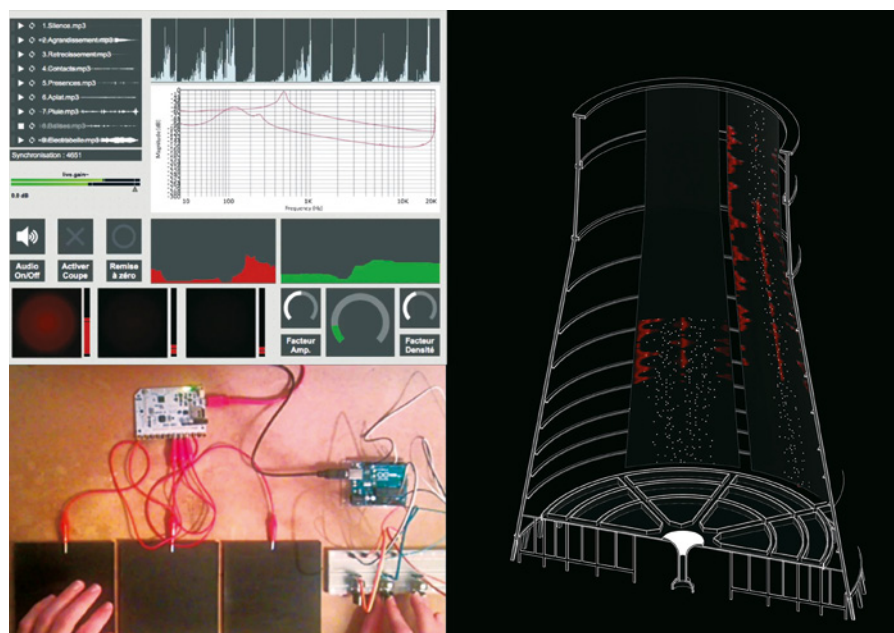


fig. 05  
Machine d'improvisation architecturale.

## 5. TEMPS

La collaboration s'articule selon une multitude de temporalités différentes et successives. Le moment partagé sur le terrain en est sans aucun doute le cœur, mais il est précédé par des temps de conception et suivi de prolongements plus décousus, souvent moins partagés et finalement bien plus longs.

Le temps consacré à la création en architecture est, dans une pratique professionnelle, segmenté en une série de phases correspondant aux différents degrés de précision du dessin (du plan schématique jusqu'au détail constructif) et aux attendus techniques et économiques propres à la maîtrise d'œuvre. Le geste architectural est ainsi décomposé, décliné en variations et distillé tout au long de ces phases depuis la visite de site jusqu'à la livraison du bâtiment. Dans le cas de notre expérimentation, la partition traditionnelle du temps s'est complètement distendue et déplacée. Les premières esquisses d'intention du projet architectural n'ont ainsi émergé que plus d'un an après le début de notre collaboration, bien au-delà de la durée initialement fixée par le cadre universitaire.

Mon processus de travail personnel de composition sonore est marqué par la dichotomie entre le temps passé sur le terrain et celui en studio. L'artiste sonore Éric La Casa a merveilleusement exprimé ça, en disant que « sur le terrain, on est face à une infinité de possibilités dans un temps limité, et [qu']une fois rentré en studio on dispose de possibilités limitées et d'un temps infini »<sup>10</sup>. Cette variable s'applique aussi bien à la collaboration elle-même. Lors du travail sur le terrain, elle constitue un moment d'intensité, un événement au cours duquel tout est proliférant et ouvert, et par la suite il faut tirer les fils de la recherche pour formaliser les choses. La manière dont nous avons abordé la tour Electrabél me semble mettre cette idée particulièrement en évidence :

nous avons travaillé de nuit, dans un endroit isolé et particulièrement circonscrit, durant un temps finalement assez court mais parfois totalement suspendu. Ainsi lorsque la pluie s'est mise à tomber : les mégaphones étaient posés sur la grille qui recouvre le fossé d'écoulement central. J'ai disposé des gobelets en plastique sur les micros des mégaphones et à chaque fois qu'une goutte de pluie tombait dans l'un d'eux, un court larsen se déclenchait et résonnait dans la tour. Cette situation, impossible à recréer ailleurs ou à un autre moment, a été un véritable moment de suspension. Nous sommes devenus spectateurs de notre propre situation de travail, prenant littéralement du recul pour rester sous la partie abritée du cône de la tour...

Cette temporalité-là, ces moments de suspension qui jalonnent le déroulement d'un acte ou d'un processus sont très présents dans le travail sonore et musical. Dans leur version la plus resserrée, c'est le « sustain » de la guitare : on ne génère que l'attaque du son, en lui donnant son caractère, puis on l'écoute se développer, se maintenir et finalement se relâcher. Mais pour l'instrumentiste, ce moment est infiniment court, parce qu'aussitôt qu'une note est jouée, il pense déjà à la suivante. Sans doute est-ce aussi le cas lorsqu'on travaille avec d'autres matières, mais certainement le travail du son est une superposition très particulière de découpages temporels qui vont de l'infiniment immédiat à l'infiniment continu. À l'intérieur du volume architectural de la tour, la « sculpture » de l'espace sonore avec les mégaphones devenait aussi bien une sculpture du temps. Les sons les plus brefs, en se répercutant en écho, se développaient selon la temporalité propre à l'acoustique du lieu et en révélaient les dimensions. À l'inverse, les sons continus abolissaient la sensation tridimensionnelle, comme si les fréquences se généraient directement à l'intérieur de l'oreille. Sensation d'ailleurs assez perturbante, qui a parfois rendu difficile à localiser les mégaphones abandonnés hurlants dans un coin de la tour. D'une certaine manière, la qualité temporelle de ces sons-là n'apparaissait qu'au moment de les couper. Dans ce cas-là, l'interruption est le geste radical et arbitraire qui fait exister tout le processus qui a précédé.

Suite à la création sonore de pali, j'ai amorcé pour ma part une longue période de travail solitaire consacrée à la conception de cette machine établissant un dialogue synchrone entre la musique et la conception de l'architecture.

Sous certains aspects, ce dispositif permettant d'improviser une architecture s'apparente au *flat-writer* présenté par Yona Friedman à l'exposition universelle d'Osaka en 1970<sup>11</sup>. Sa machine à écrire, dont le clavier a été transformé, permettait à chaque visiteur de composer son appartement selon ses désirs puis établissait, par le biais d'un programme informatique, un plan de ville idéal. L'objet premier de cette machine était de replacer l'usager au centre d'une nouvelle conception de l'architecture, dans laquelle l'architecte endossait un rôle de technicien-conseil. Elle posait également (et bien avant l'omniprésence de l'informatique en architecture) la question des outils de l'architecture et, à travers eux, elle interrogeait également le temps du processus de conception, qui devenait celui de la fabrication et de l'instruction de la machine.

Pour me permettre d'improviser une architecture dans l'espace de la tour de refroidissement, j'ai ainsi dû instruire le logiciel, ouvrir un univers de possibles, comme autant de gammes et de motifs parmi lesquels il deviendrait possible de puiser durant le temps beaucoup plus court de l'improvisation. Le temps long de la conception architecturale



traditionnelle s'est donc déplacé vers un temps long de fabrication d'un outil, dont le paramétrage a été déterminé par l'exploration de la tour et par la création sonore.

## 6. FORMES

Lors du travail de terrain, une multitude de formes possibles émergent. Puis, au cours des étapes successives du travail de studio, c'est *la* forme, celle que l'on va préserver, définir, titrer et montrer, qui apparaît petit à petit. À la fois elle est réjouissante, elle constitue un aboutissement, et en même temps, peut-être n'est-elle que la réduction des infinies possibilités de la recherche à *une* œuvre. En s'arrêtant à une forme, la multitude des autres choix possibles est éliminée. Si je m'aperçois que je suis dans une impasse, plutôt que de reprendre le travail de studio, je préfère souvent retourner sur le terrain. Cette manière de travailler génère une sorte de pulsation particulière : de courts temps d'ouverture qui se referment lentement sur des formes uniques, avant de se rouvrir à une nouvelle situation, etc.



fig. 06  
pali meursault, capture d'écran de l'installation vidéo-sonore *Electrabelle*.

Dans ce processus qui, décrit comme ça, peut paraître lourdement déterminé, la collaboration amène des occasions de se décaler dans sa pratique et de bifurquer dans son travail. Elle est souvent ce qui m'a permis d'aboutir à des formes nouvelles. En transformant dès le départ tous les paramètres qui constituent une démarche de recherche ou un travail, (tels qu'on les a visités ici en six chapitres, mais on pourrait en ajouter d'autres), la collaboration invite à « oser » recomposer sa propre pratique.

À cet égard, la collaboration à long terme que j'ai menée avec le collectif Ici-Même (Grenoble) m'a amené à reconfigurer profondément ma relation à mes outils de musicien et de preneur de son. Avec les *Concerts de sons de ville*, j'ai eu l'occasion de prendre part à une forme performative d'écoute environnementale qui s'affranchissait totalement de la technologie qui était devenue mon principal outil<sup>12</sup>. Cela ne m'a pas fait ranger mes micros au placard, mais j'ai entièrement revisité mes gestes, mon approche du terrain et les formes auxquelles aboutissait mon travail personnel. Dans un temps plus concentré, le travail à Charleroi a été une occasion similaire, et de la même manière elle m'a conduit à réviser mes protocoles. Ainsi, ce que j'envisageais au départ comme un projet discographique a fini par donner naissance à une installation vidéo, une forme qui m'est beaucoup moins familière.

On entend souvent que le dessin d'un projet architectural n'est jamais achevé, en raison de la possibilité de prolonger une idée architecturale jusqu'au moindre détail. Si cet état d'inachèvement se rejoue manifestement dans notre expérimentation à Charleroi, je ne la perçois pas comme une fatalité mais bien comme un point de départ vers d'autres expériences du même type, voire vers une pratique alternative de la conception. En ébauchant l'idée d'une machine à improviser l'architecture dans un site précis, j'ai le sentiment de m'être affranchi pour un temps de l'exigence impérieuse d'une forme architecturale fixée en vue d'un chantier.

Ici l'inachèvement touche d'abord à l'outil et au geste, dont je ne cesse de préciser les interactions. Le mode de représentation de cette forme d'architecture en perpétuelle reconstruction me questionne encore : cette approche est-elle réservée à une forme performative plutôt que constructive ? La collaboration menée ensemble a profondément transformé la manière dont j'envisageais ma pratique de la conception architecturale. L'injonction constructive de l'architecte-bâtitteur s'est ainsi déplacée vers la possibilité de mettre le projet architectural au service de l'exploration d'un lieu, d'une expérimentation artistique et de l'ouverture d'un dialogue interdisciplinaire.

1. Cette expérimentation s'inscrit dans le cadre d'un Parcours Mention Recherche, soutenu en juin 2016, dirigé par la sociologue Cécile Léonardi, et rendu possible par le laboratoire de recherche CRESSON, le Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, membre de l'UMR CNRS Ambiances Architecturales et Urbaines.
2. Un extrait d'*Electrabelle* est disponible en ligne : <http://www.palimeursault.net/electrabelle.html>
3. Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.
4. James J. Gibson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2014. Sa théorie des « affordances » ou « invites » conçoit les objets perçus non comme des unités dans un système de représentations mais comme des pôles dans un système d'interactions.
5. pali meursault, *Walk(s)*, films sonores créés à Binaural Media, Nodar, Portugal, 2008.
6. Pierre Lefèvre, « L'art du paysage à Emscher Park : Génie hydraulique et ingénierie culturelle », dans *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, 1999, pp. 190-195.
7. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, chapitre 2, « La question la plus profonde », Paris, Gallimard, 1969, pp. 12-35.
8. François Deck, *L'École erratique, brouillon général*, voir <http://ecolemutuelle.fabriquesdesociologie.net/lecole-erratique/>
9. Gilles Deleuze et Félix Guattari distinguent l'espace « strié », orthonormé, mesurables de l'espace « lisse » reposant sur la probabilité, la densité d'occurrence, sans nombre et sans mesures. Voir *Mille plateaux*, chapitre 14, « 1440 : le lisse et le strié », Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 592-625.
10. pali meursault, entretien avec Éric La Casa pour [www.soundsofeurope.eu](http://www.soundsofeurope.eu)
11. Yona Friedman, *Pour l'architecture scientifique*, Paris, Éditions Pierre Belfond, Collection Art-Action-Architecture, 1971.
12. Ici-Même [Gr.], *Concerts de Sons de Ville*. Promenades aveugles guidées à travers les sons de la ville, que le collectif a initié dès le début des années 2000. Voir [www.icimeme.org](http://www.icimeme.org)

Investigations dans  
la chambre à musique

The image displays a page of musical notation for the piece 'Brahms Délire' by Eivind Buene. The score is presented on a yellowed background and is divided into two systems. The first system begins at measure 119 and ends at measure 121. It features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part includes complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The second system starts at measure 122 and continues to measure 124. The vocal line in this system is more melodic, while the piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, dynamics (e.g., *f*, *sf*), and articulation marks. A small number '7' is visible in the upper right corner of the page.

Effectivement, c'est magnifique ; le Trio Boulanger est monté sur scène, et le *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* opus 114 de Brahms est au programme. J'attendais cela depuis longtemps. J'aime Brahms, j'aime les musiciens, nous avons travaillé ensemble sur quelques-unes de mes pièces lors de ce festival qui s'achève. Et pourtant. Ça devient lassant. La fluidité, la perfection des phrases, l'élégance des aigus, les harmonies vibrantes. Au bout d'une semaine passée dans l'écrin soyeux de la musique de chambre, ça me démange, j'ai besoin de friction, de me confronter à quelque chose. Suis-je le seul à ressentir cela ? Je regarde discrètement autour de moi tandis que les musiciennes entament le deuxième mouvement. Les visages qui m'entourent rayonnent de pure satisfaction et de passivité nonchalante, et me vient subitement la pensée sacrilège qu'ils sont peu à réellement comprendre ce qui se joue dans une sonate de Brahms : la dialectique des structures formelles, la pensée abstraite d'où sortent ces mélodies poignantes et ces subtiles harmonies. Mais l'important n'est pas là – je le dis moi-même très souvent, il ne s'agit pas de *comprendre* la musique mais de la *ressentir*. Et pourtant, la seule chose que je ressens à cet instant est l'envie irrésistible qu'il se passe quelque chose, quelque chose d'imprévu, quelque chose de différent de ce grand chef-d'œuvre joué par ces grandes musiciennes, une interprétation quasiment identique de toutes les grandes interprétations de cette œuvre majeure. Je songe à mon propre rôle dans ce spectacle, celui de compositeur en résidence dans ce superbe festival niché dans les superbes régions boisées de la Basse-Saxe : de la friction, on ne peut pas dire que j'en aie provoquée, avec mes pièces bien comme il faut, quelques harmonies étranges, quelques timbres insolites, mais soyons sérieux, tout cela rentre sagement dans la norme de ce que les festivals de musique de chambre sont prêts à accepter pour gagner quelques points de crédibilité contemporaine. Et je sens mon corps se lever de mon siège et je me fraye un chemin à travers le public en murmurant des excuses à droite à gauche, puis je me retrouve dans l'allée, l'ensemble a commencé le troisième mouvement, qui ne m'a jamais beaucoup plu, pour être honnête, il est ridicule, et j'approche de la scène d'un pas assuré, ignorant les chuchotements qui se répandent dans le public, je monte les quelques marches et me dirige vers le Steinway, les musiciennes sont toujours en train de jouer mais j'aperçois la surprise dans leurs yeux quand je glisse la tête sous le couvercle du piano pour m'imprégner brièvement des vibrations des cordes métalliques et de la danse des manteaux garnis de feutre, le son du piano contre mon visage est exquis, je respire profondément l'odeur de métal, de bois et de musique de chambre avant de basculer et de me rouler en boule pour me glisser à l'intérieur du piano. La musique est immédiatement réduite à de brefs bruits sourds de percussion, jusqu'à ce que la pianiste cesse de jouer et que la clarinettiste ôte son instrument de la bouche et que l'archet de la violoncelliste s'immobilise au-dessus des cordes – mais je sors la tête du couvercle et tente de crier en chuchotant : non, non, n'arrêtez pas, jouez, tout va bien se passer ! Après quelques regards échangés, elles reprennent ; elles sont d'abord hésitantes, puis je sens les vibrations des cordes traverser mon corps ; en me balançant d'avant en arrière, je peux libérer quelques cordes et les laisser vibrer normalement, et j'entends le jeu des deux autres changer – le piano altéré encourage un jeu totalement différent – atténué, inégal, saccadé – et il se passe enfin quelque chose, c'est parfait, c'est exactement ce qu'il fallait, cette musique a besoin de friction, de surprise, quelque chose qui ralentit le ronronnement perpétuel de la mécanique de la musique de chambre, un véritable contrepoids face au romantisme douxereux de la tradition – mais la réalité est tout autre, je ne suis pas allongé sur les cordes du piano,

je ne me glisse pas dans le piano ; je ne monte pas les marches, je ne suis même pas en train de descendre l'allée. Je ne me lève pas de mon siège, je reste à ma place tout au long du troisième et du quatrième mouvement, et quand il faut applaudir, je tape dans mes mains en souriant, et quelques instants plus tard, je bavarde avec la directrice d'une salle de concert hambourgeoise. *Mögen Sie Brahms ?* me demande-t-elle.

1.

LA MÉTHODE PARANOÏAQUE-CRITIQUE

En préambule, je décris une pulsion délirante qui s'est manifestée quand j'assistais à la représentation d'une œuvre de Brahms au Sommerliche Musiktage Hitzacker en juillet 2009. Cette pulsion soulève une question : comment peut-on briser la quiétude imperturbable de la musique de chambre, troubler sa surface tranquille ? On peut voir dans ce passage le point de départ à un travail qui a abouti à une pièce de musique de chambre intitulée *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* que je vais vous présenter dans cet essai. Je n'étais toutefois pas certain de la manière dont je pouvais me servir de cette pulsion avant de découvrir un texte de Rem Koolhaas sur la méthode paranoïaque-critique de Salvador Dalí<sup>1</sup>. Le sujet est également abordé dans son livre *New York Délire*, un titre dont je me suis inspiré pour celui de ce texte, bien que j'aborde en réalité la description par Koolhaas des théories de Dalí par rapport aux motivations et aux énergies sous-jacentes de ma pièce. J'essaierai de respecter la méthode de Dalí en combinant la pulsion fantasmagorique à une approche plus factuelle.

Indiquons en premier lieu que la paranoïa, dans ce contexte, ne renvoie pas au délire de persécution. Elle est considérée ici dans un sens plus large, comme l'a décrit le psychanalyste Jacques Lacan dans sa thèse de doctorat, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* (1932). Selon ce point de vue, la paranoïa renvoie au délire d'interprétation par association selon une structure systématique. C'est dans ces termes que nous devrions comprendre Dalí lorsqu'il décrit l'activité paranoïaque-critique comme « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes » (Dalí 1935)<sup>2</sup>. Nous sommes face à l'opposition entre la pulsion délirante et l'objectivation critique et systématique de ses associations. On pourrait aussi décrire cette activité en citant cet extrait de la correspondance de Dylan Thomas :

*Je fais une image, quoique « faire » ne soit pas le mot juste ; mettons que je laisse une image se façonner émotionnellement en moi & je la soumets aux forces intellectuelles et critiques que je possède ; je la laisse en engendrer une autre : je laisse cette image contredire la première, je fais, à partir de la troisième image suscitée par les deux précédentes, une quatrième image contradictoire, et je les laisse toutes, au sein de mes limites formelles imposées, entrer en conflit.<sup>3</sup>*

Dans la définition de Dalí, je perçois cependant une approche plus radicale au gré de laquelle, pour reprendre les termes de Rem Koolhaas, « une personne saine et un esprit sain s'insinuent eux-mêmes dans le processus aberrant de la folie paranoïaque et de la psychose »<sup>4</sup>. C'est une question d'imagination intérieure, qui suscite des hallucinations immanentes et nourrit le processus créatif. En ce sens, cette méthode mobilise davantage d'imagination pour dépasser la « normalité » du contexte d'une œuvre musicale.

Cela m'a poussé à adopter une approche dans laquelle je cesse de considérer la partition comme un simple « matériau » soumis à des



manipulations et des opérations en vue d'élaborer un contexte critique pour les pièces musicales ; je m'approprie la représentation d'une œuvre de musique de chambre dans sa totalité et j'interviens sur la situation elle-même. Pour emprunter un slogan de l'artiste Michael Asher, je suis l'auteur de la situation, et non de ses éléments<sup>5</sup>. Ou, pour y ajouter une touche personnelle, mon intervention fait de moi l'auteur de la situation. Les choses se passent ainsi : un ensemble de musique de chambre est assis sur scène, interprétant ce qui est vraisemblablement une œuvre classique, mais mon intervention transforme progressivement la musique et les échanges des musiciens, tout en altérant les attentes du public au fil du concert<sup>6</sup>. L'œuvre en question est le *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* de Johannes Brahms (1891) ; j'essaie de m'approprier la pulsion délirante pour transformer non seulement l'œuvre jouée, mais aussi la *situation* de son interprétation. Ainsi, l'état paranoïaque se manifeste jusque dans le déroulement des événements sur scène. Les contradictions centrales des discours sur la paranoïa sont mises en branle : la confusion entre la proximité et la distance (l'ici-et-maintenant du concert versus l'historicité de la musique « classique »), entre l'intérieur et l'extérieur (le « véritable » Brahms et les additions externes), etc.<sup>7</sup>

Le problème esquissé en préambule ne relève pas en premier lieu d'une question d'esthétique ou de « beauté ». Il relève de la musique de chambre, une forme aujourd'hui trop préservée, trop rationalisée, trop sage. La situation de la musique de chambre permet des échanges spontanés entre les musiciens et une prise de conscience de l'instant présent, si bien qu'elle suscite chez le public le sentiment que des choses extraordinaires peuvent se passer. Quand un groupe de musiciens monte sur scène et interprète une partition classique devant un public, l'éventail de possibilités devrait pouvoir laisser la place aux moments ratés aussi bien qu'aux moments sublimes. À mes yeux, les différentes prestations des meilleurs musiciens de chambre contemporains sont aujourd'hui stéréotypées à l'extrême, à tel point qu'il est ardu de les distinguer les uns des autres. C'est la raison pour laquelle il n'y a plus de place pour la moindre surprise – si bien que le public revoit ses attentes à la baisse. Cette notion est sous-jacente dans ce travail ; en élargissant la situation, j'espère attirer l'attention sur une gamme de possibilités plus vaste dans une interprétation et, par conséquent, sur un horizon d'attentes plus étendu. Je n'entends pas transformer radicalement les mécanismes d'un concert de musique de chambre, mais souligner qu'il est possible d'altérer l'horizon d'attentes vis-à-vis de cette situation. Si bien que, là où ma méthode consiste à composer avec la situation musicale, j'insiste sur le fait que cette composition permettra peut-être au public de prendre conscience de nouveaux modes d'écoutes et, effectivement, d'un nouvel horizon d'attentes.

## 2.

### DOGME, LIMITES ET TEMPS HISTORIQUE (À PROPOS DE LACHENMANN)

À la suite des réflexions décrites plus haut, j'ai soumis le travail de composition de *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* à plusieurs contraintes. Tout d'abord la contrainte de l'interprétation : il fallait jouer cette pièce comme une œuvre de musique de chambre classique, dans l'espace restreint de la salle de musique de chambre. Cette contrainte concerne les attentes du public. Comme formulé plus haut, cette pièce porte sur la situation du concert de musique de chambre selon la tradition classique. Elle porte autant sur notre *manière* d'écouter que sur la *nature* de ce que nous écoutons ; elle traite autant des attentes des auditeurs que du matériau sonore de la musique. Lorsque j'adopte une méthode d'intervention,



fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent essai : extrait montrant ce que devient la partition pour piano où les notes sont omises par un procédé de filtrage.
- fig. 02 *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* au festival Ultima, Oslo, 13 septembre 2011. Ensemble Asamisimasa : Rolf Borch (clarinette), Tanja Orning (violoncelle), Håkon Austbø (piano), Anders Førisdal et Daniel Paulsen (interprètes ponctuels).



Handwritten musical score for piano with extensive annotations. The score is divided into systems, with measures 116, 122, 125, and 129 clearly marked. Annotations include:

- Piano: alharabi = cluster.*
- Brahm dyn. / frase. pontilist*
- 5m bestimmt in an ablym. (trac = aks) mel. 7*
- Altiwara: symbolische repr. mel.*
- malodica*
- plakt.*
- mit viel figuren (tonlos a a a)*
- hoff melodie: Pi musikalisch*
- gitarfeld - laingsrud expression.*
- emsharara*
- cluster*
- churru*

The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *sf*, *ff*, and *fp*. Some notes are circled in blue or yellow, and some are crossed out with red 'X' marks.

fig. 03

Handwritten musical score for Violoncello, measures 4 to 38. The tempo is marked *Adagio* and the mood is *dolce*. Annotations include:

- dolce extrema sul ponticello*
- mp*, *pp*, *ppp*, *dim.*, *mf*, *f*, *espress.*, *and.*, *pp*, *ppp*
- move bow in parallel with string, create a soft, airy sound.*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Some notes are circled in blue or yellow, and some are crossed out with red 'X' marks.

fig. 04

fig. 03 Ce sont principalement trois stratégies qui sont appliquées à la partition de Brahms dans le processus de composition : filtrage, déplacement et superposition. Ces actions sont pratiquées selon des algorithmes soigneusement calculés afin de créer une distance toujours croissante avec la partition originale de Brahms qui domine au début. Un exemple d'algorithme par filtrage serait : garder dix notes, en retirer une, en garder neuf, en retirer une, etc., jusqu'à ce que le processus soit inversé : garder une note, en retirer deux, en garder une, en retirer trois, etc. Voici une page d'esquisse. Les différentes couleurs renvoient à différents procédés de filtrage et déplacement :

- Le rouge désigne l'omission d'une note (filtrage).
- Le jaune désigne des notes jouées par un interprète ponctuel (par ex. sur les cordes d'un piano à l'aide d'un plectre, de baguettes, etc.).
- Le vert désigne des notes à déplacer sur le même instrument (par ex. des accords au piano remplacés par des clusters ou des notes seules déplacées dans une autre octave, des tons de clarinette remplacés par des multiphoniques, etc.).
- Le bleu désigne des notes jouées dans leur

Handwritten musical score for Violoncello, measures 41 to 87. The tempo is marked *Andantino grazioso*. Annotations include:

- Andantino grazioso\**
- Cello ring-modulated by ad-hoc player.*
- pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *dim.*, *mf*, *f*
- \* Red lines: Delete music, but keep time structure.*
- Blue brackets: Play as written.*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Some notes are circled in blue or yellow, and some are crossed out with red 'X' marks.

fig. 05

fig. 04 état original (qui viennent remplacer le rouge après avoir passé le point critique où les notes omises ou filtrées sont plus nombreuses que les originales).  
 Ouverture du second mouvement, partition pour violoncelle. Dans la première portée, des notes ont été omises. Dans la seconde portée, des glissandi ont été superposés à des figures originales de Brahms. Ensuite, deux petits fragments (mesures 9 et 21) ont été mis en boucle. Dans la moitié inférieure de la page, des processus simultanés de filtrage et déplacement ont été superposés à la musique originale.

fig. 05 Ouverture du troisième mouvement, partition pour violoncelle. Les lignes rouges désignent les passages à omettre. Les parenthèses bleues indiquent les notes qui doivent être jouées par le violoncelliste. Dans le même temps, l'interprète ponctuel essaye à l'aide d'un *ring modulator* de suivre le contour de la mélodie en ajustant la molette de modulation en phase avec le violoncelliste. Sur les trois dernières portées de la page, les notes pour violoncelle de Brahms ont été en partie remplacées par de micro-intervalles (toujours accompagnées par la modulation en anneau).



il est essentiel que cette action se déroule dans un contexte où elle sera clairement perçue comme une intervention, comme la perturbation d'un ordre préétabli. Rem Koolhaas déclare que « [L]'impact de l'activité PC [paranoïaque-critique] suppose un fond de conventions solidement établies », et je pense que c'est vrai<sup>8</sup>. Si la situation était modifiée, si par exemple elle se déroulait dans un *white cube*, comme bon nombre de pièces contemporaines, le public aurait probablement des attentes et un mode d'écoute différents vis-à-vis de la musique. Le *white cube* possède indéniablement ses propres régimes, mais ceux-ci sont très différents de ceux de la salle de musique de chambre classique. Il en va de même pour le cadre du théâtre instrumental traditionnel, qui suscite un autre horizon d'attentes chez le public. À travers mon intervention, je tente de dramatiser le régime de la salle de musique de chambre en m'aventurant en dehors de l'horizon d'attentes du public vis-à-vis de cette situation spécifique.

L'intervention sur scène porte également sur la musique sous sa forme écrite, autrement dit les *partitions* du *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* de Johannes Brahms. C'est la deuxième restriction : utiliser les partitions comme des objets trouvés, des objets physiques. Au-delà de ma propre imagination musicale, j'exploite un matériau spécifique tiré d'une strate historique plus récente : le trio pour clarinette, violoncelle et piano *Allegro Sostenuto* (1987) de Helmut Lachenmann. Ce choix sert deux fonctions : il permet tout d'abord de dévoiler les origines historiques d'un matériau avec lequel je travaille (comme le fait la majorité des compositeurs actuels), à savoir le bruit et des techniques de jeu « contemporaines » sur des instruments classiques. Dès ses débuts en Allemagne dans les années 1960, Helmut Lachenmann fut une figure pionnière de ce qu'il nomme la « musique concrète instrumentale ». Si cette appellation a désormais été assimilée à la *lingua franca* de la musique contemporaine, on oublie facilement qu'elle trouve ses origines dans un contexte et artistique et politique bien spécifique ; quand j'utilise ces techniques pour les superposer à la pièce de Brahms, je cherche à mettre en lumière leur statut d'objets historiques au lieu de prétendre qu'elles sont « neutres » et dépourvues d'implications sémantiques. Ce qui nous mène à la seconde fonction, qui est celle d'attirer l'attention sur une série de questions : qu'est-ce que la musique historique ? Comment se manifeste, en termes d'historicité, la différence entre une pièce de 1891 et une pièce de 1987 ? Une œuvre vieille de vingt-cinq ans peut-elle être considérée comme *contemporaine* ? Brahms est-il *plus* historique aujourd'hui, en 2013, que Lachenmann ?

Je n'entends pas répondre à cette question explicitement avec cette œuvre, mais plutôt montrer comment un repositionnement *parallactique*, un point de vue altéré dans le présent, peut produire différentes constellations d'objets historiques (par opposition à une *perspective*, qui repose sur une distance fixe entre l'œil et l'objet, et qui est une précondition de la plupart des descriptions historiques). Dans ce qui suit, je tenterai de développer brièvement les enjeux de l'intégration de Lachenmann à la situation. Celle-ci déclenche dans l'œuvre ce que je qualifie de *crise*. Le matériau tiré de Lachenmann, implicite dans les techniques employées pour infiltrer la pièce de Brahms, est subitement rendu explicite. Non pas comme un élément apporté depuis l'extérieur ; il émerge, il surgit de la musique elle-même. Bien que j'extraie les mesures 365 à 369 de l'*Allegro Sostenuto* pour les transplanter sur la coda du premier mouvement du *Klarinetten-Trio*, j'insiste sur le fait que celles-ci constituent un élément qui émerge au sein même des mesures de Brahms, et que les gestes de Lachenmann s'apparentent en réalité à une version aliénée des ornements fleuris de Brahms dans la coda. En d'autres termes, je décèle une similarité qui, bien que vague, n'est probablement pas fortuite, et je rends la référence cachée de Lachenmann explicite en la « dévoilant ».

Je pose l'hypothèse selon laquelle le matériau de Lachenmann, aussi contemporain soit-il, représente également une répétition, ou plutôt un *retour*. Sous sa grille typologique et topologique de sons et de formes, le système classique régissant les mouvements du son dans le temps et l'espace est toujours actif, quelquefois même en termes de hauteur et de durée. En termes d'historicité, je relie cette hypothèse à la comparaison de Hal Foster entre l'institution de l'art et une entité subjective<sup>9</sup>. La temporalité psychique du sujet étant différente de la temporalité biologique du corps, cela permet des déplacements temporels semblables à ceux du « matériau » partagé par Lachenmann et Brahms<sup>10</sup>. Cela suggère également la possibilité de (re)connecter des temporalités à première vue disjointes sous la forme d'un acte de résistance face à l'omniprésence des stratégies postmodernes et à la perte du potentiel subversif émoussé de la fragmentation allégorique. En tant que régimes d'interprétation associative, les régimes déployés par ce procédé sont émergents sans pour autant être prémédités sur les plans formel et idéologique.

Je propose donc une dialectique entre les deux surfaces musicales – la topologie fragmentée et le flot harmonieux. Dans le premier mouvement, cette relation est antithétique, en raison des techniques de filtrage et de déplacement : les objets sonores « contemporains » sont insérés dans le flux brahmsien et viennent en perturber le flot. Dans le deuxième mouvement, elle est soumise à un processus de superposition : les objets sonores se transforment dans la durée et *deviennent* eux-mêmes le temps musical. Ce processus s'intensifie dans le troisième mouvement, dans lequel du matériel électronique est installé sur scène pour moduler et distordre le « texte » musical original. Dans le bref quatrième mouvement, les deux matériaux sont anéantis : les énergies opposées se voient capturées au sein d'une topologie où l'historicité des matériaux « ancien » et « contemporain » est mise en lumière en les disposant sur la même surface, sous la forme de samples déracinés et décontextualisés. (L'utilisation de l'électronique relève elle aussi d'une contrainte sur laquelle je reviendrai plus tard.)

Il s'agit à mon sens d'un processus parallactique : on passe d'une situation d'écoute dans laquelle la distance historique est au premier plan à une situation où les objets sonores relèvent (en apparence) du même espace-temps historique<sup>11</sup>. En gardant à l'esprit des thèmes tels que la paranoïa, l'autorité, la situation et la parallaxe, la recherche du titre à donner à cette pièce s'est avérée intéressante. J'insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un acte de *composition interprétative* tel que défini par Hans Zender<sup>12</sup>. Il ne s'agit pas d'interpréter la musique de chambre en tant que telle ou la partition de Brahms. Bien sûr, la partition n'est pas choisie au hasard, mais elle demeure avant tout un vecteur pour entrer en contact avec les énergies et les attentes qui entourent un concert de musique de chambre au sens classique du terme. Plutôt que ma propre interprétation d'une pièce de Brahms, cette œuvre se veut une pièce totalement nouvelle mettant en scène une intervention sur une interprétation de Brahms. D'où le titre *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*.

## 3.

## UNE FIGURE ARCHITECTURALE

Mon intérêt pour le concert en tant que situation propice à la manipulation et à l'intervention peut être décrit comme le passage d'une préoccupation pour la critique dans le cadre de la forme (interprétée comme un ensemble de matériaux et de structures) vers une critique *par* la forme dépourvue d'ancrage idéologique. Le critique de l'architecture Jeffrey Kipnis a mis cette différence en lumière lors d'une conversation sur Peter Eisenman et Rem Koolhaas à Londres en 2010 :

À mes yeux, le travail de Rem provient de sa découverte que la forme n'a pas de charge idéologique. [...] Si bien que cette idée, selon laquelle le vocabulaire moderniste n'était pas encore définitivement chargé de ses propres idéologies formelles, et pouvait en réalité être employé, déployé et redéployé, signifiait que vous pouviez proposer une architecture critique sans vous soucier de la forme, sans la confronter aux complexités de la discussion formelle. Peter, pour sa part, est totalement investi dans les spécificités des canons de l'argumentation formelle, et pour lui, toute pratique critique n'opère qu'à ce niveau. Nous avons donc un architecte entièrement consacré aux idéologies de la forme, et un autre est totalement dédié aux possibilités offertes par l'analyse des idéologies à travers la forme, mais sans aucune relation avec celle-ci.<sup>15</sup>

Appliquées à la musique, ces remarques nous font entrevoir une pratique critique qui ne s'associe pas nécessairement aux préoccupations formelles propres aux approches bien établies, par exemple celles de Helmut Lachenmann ou Brian Ferneyhough. Elles nous font entrevoir une pratique qui aborde les questions idéologiques à travers la structure et le matériau musicaux sans exigences formelles *a priori*. Ce qui est mis en avant est donc la nécessité de se confronter aux dimensions contextuelles des pratiques musicales, aux situations sociales, aux lieux et aux procédés formels qui leur sont associés. L'histoire de la musique regorge d'exemples illustrant cette dichotomie. Songez par exemple à l'approche de John Cage au sein de Fluxus, par opposition aux préoccupations formelles de Karlheinz Stockhausen. Nous pouvons aussi nous attarder sur le cas de Helmut Lachenmann *versus* Mauricio Kagel.

Lachenmann se consacre (et pourrait-on dire se limite) explicitement aux implications matérielles d'une œuvre. Il s'attache à « composer pour résister au concept dominant du matériau, cela veut dire : réexaminer, rééclairer ce concept, exposer et prendre conscience de ce qui y a été refoulé »<sup>14</sup>. Son intérêt pour le dispositif de production de la musique porte sur ce qu'elle produit, en termes d'écoute, tandis que toute considération sur sa manière de produire est abordée par procuration. Ses œuvres, qui explorent résolument et presque didactiquement un univers bien défini, ont une cohérence formelle remarquable. Les enjeux sociaux et politiques qui irriguent la philosophie si affirmée de son travail sont soulevés par des manipulations physiques au sein de contextes institutionnels tels que l'orchestre, le quatuor à cordes et même l'opéra. Une pièce comme *Gran Torso*, par exemple, qui a de si nombreux égards renouvelée et remet en cause l'idée même des sons que peut produire un quatuor à cordes, envisage toujours l'institution de la musique de chambre comme un fait *a priori* – qu'il faut interroger et renouveler, certes, mais qui reste un contexte opérant pour les considérations matérielles. On pourrait dire de son exploration de l'origine du son dans la mécanique et la physique des instruments et des corps qu'elle constitue une ouverture importante dans le champ du contexte formel<sup>15</sup>. Son approche matérialiste devient évidente quand il juge que sa musique « s'est affranchie de l'immobilité du sérialisme, parce que les énergies fondamentales du son instrumental, en tant que traces de sa production mécanique, étaient délibérément incorporées à la composition, jouant un rôle essentiel dans la structure musicale et formelle de l'œuvre »<sup>16</sup>. Les termes de *structure musicale et formelle* trahissent toutefois les limites de son approche. Ils renvoient à ce que Kipnis identifie comme la dévotion aux idéologies de la forme et aux spécificités des canons de l'argumentation formelle.

Kagel, pour sa part, explore les idéologies du modernisme à travers une mise en scène volontiers satirique de ses procédés formels. Jusque dans ses premières œuvres à Darmstadt comme *Sexteto*, composée dans un

idiome musical traditionnel, il évoque des stratégies subversives qui explorent et presque satirisent les lacunes du sérialisme. Pour reprendre Paul Attinello, « cette musique représente une confusion du contrôle sériel, une éruption d'éléments impossibles à ordonnancer complètement au sein d'un motif sériel »<sup>17</sup>. Après que Kagel eut développé ses techniques pour un théâtre instrumental, des œuvres telles que *Sur Scène* ont pu être envisagées comme une série de discussions réflexives où le modernisme, par le biais de l'humour et de l'autodérision, devient son propre sujet d'enquête. Par la suite, cette pulsion finit par dépasser les techniques de déconstruction basiques dans des pièces telles que *Staats theater*, un « signal indiquant que même l'univers de l'opéra peut-être totalement démantelé et recréé au point d'en devenir méconnaissable »<sup>18</sup>. On peut aussi l'interpréter comme une attaque contre l'autonomie ; elle exige que la partition dépasse réellement la collection de possibilités pour mettre en scène une interprétation ; par extension, elle interroge l'auctorialité de la composition et l'autorité de la scène. On comprend alors comment Kagel crée une musique critique dépourvue d'idéologie formelle, en « employant, déployant et redéployant » – pour reprendre les termes de Kipnis – les stratégies formelles du modernisme.

Ainsi, nous avons d'une part l'idée d'une critique interne à laquelle on adjoint des cadres formels, et d'autre part une critique qui traite de l'idéologie à travers la forme en tant que procédé contextuel. Ma pièce explore principalement la seconde approche : je peux la formuler de n'importe quelle manière pour laisser la pratique submerger la forme. Une autre approche consiste à élargir la notion de « matériau musical » pour englober non seulement les hauteurs et les temps, non seulement les instruments et les corps, mais aussi les rituels et les lieux, le contexte de la musique. C'est ce que suggère Lachenmann dans le passage suivant, en dépit de sa dialectique stricte.

*Le structuralisme dialectique signifie : construire des situations, les organiser, les improviser, même, ou les formuler au sens le plus large, afin de briser ou même forcer des structures existantes, ostensiblement intactes, afin de démontrer ou de rendre perceptible, au sein d'un objet plus ou moins connu, fiable ou magique, une part d'inconnu et peut-être de réprimé.*<sup>19</sup>

Cela pourrait mener vers une certaine forme de synthèse de la dualité posée par Kipnis, une synthèse que Hal Foster identifie comme la lourde tâche de se (ré)approprier les espaces critiques. « D'une part, il s'agit d'un travail de désarticulation : redéfinir les termes culturels et se réapproprier les positions politiques. [...] D'autre part, il s'agit d'un travail d'articulation : médiatiser le contenu et la forme, les signifiants critiques et les cadres institutionnels. »<sup>20</sup>

## 4.

LA PARTITION COMME FÉTICHE  
ET OBJET TROUVÉ

Cette assimilation du dispositif tout entier à la notion de « matériau » mène à une nouvelle approche de la partition. Celle-ci n'est pas seulement une recette idéale de production sonore ou un système sémantique abstrait : c'est une véritable interface dans sa réalité physique, la *chose* même qui informe l'action physique des musiciens. En tant qu'intensification de la notion de contexte et de site musical, je considère la partition comme un objet trouvé. Si nous revenons un peu en arrière, nous constatons que le fétichisme de la musique-comme-texte, de la notation et de l'institution de la partition constitue l'un des principaux traits du

modernisme d'après-guerre. Des compositeurs plus tardifs, notamment les tenants de la Nouvelle complexité dans les années 1980 et 1990, ont fait de cette position leur principal *topos*, en poussant la notation classique dans ses derniers retranchements et en explorant la relation entre les musiciens et la partition à un degré quasiment conceptuel. Dans *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*, j'essaye de travailler la partition fétichisée de manière littérale, en recourant à des stratégies inspirées des beaux-arts<sup>21</sup>. Au lieu de m'appropriier le matériau de Brahms pour l'injecter dans ma propre partition, j'ai suivi comme règle fondamentale de m'emparer de sa partition pour l'utiliser telle quelle, en filtrant, en effaçant, en y superposant et en y collant un matériau « extérieur » à celle-ci. Cette approche concerne tout particulièrement les parties, les instructions que les musiciens manipulent et utilisent dans le cadre d'un concert<sup>22</sup>. En résulte un ensemble absolument nouveau, qui associe partition et parties, une pièce unique. La partition et les parties avec lesquelles je travaille ont été utilisées dans des représentations du *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* de Brahms par l'ensemble Asamisimasa, basé à Oslo, pour lequel j'ai écrit cette pièce. On peut donc lui attribuer un cadre contextuel spécifique : celui de cet ensemble. La partition ne se destine pas à être diffusée, mais à n'exister que sous la forme d'un exemplaire unique<sup>23</sup>. Nous sommes évidemment à l'opposé de l'approche traditionnelle de la composition musicale : écrire une partition pouvant être interprétée par quiconque possède les instruments appropriés. Il ne s'agit pas d'écrire pour les instruments, mais au contraire pour les individus qui les jouent.

Ma relation de proximité avec l'ensemble (nous collaborons depuis longtemps) a constitué la base d'un dialogue qui a permis aux musiciens de participer activement au travail de composition<sup>24</sup>. En relevant les points faibles de ma réflexion, en mettant en lumière les problèmes et en proposant des améliorations, ils ont joué un rôle essentiel. Un exemple parmi tant d'autres concerne l'intégration d'éléments électroniques en direct. Je ne comptais pas initialement les utiliser. Au contraire, je voulais éviter de placer le compositeur dans une position dominante, au fond de la salle, penché sur une table de mixage comme une sorte de *deus ex machina*. De la même manière, je ne voulais pas qu'il y ait des ordinateurs sur scène – je les considère comme des « boîtes noires » opaques qui empêchent les spectateurs de réellement saisir la relation entre l'ordinateur et les musiciens ; ils ont tendance à divertir l'attention de l'interaction instrumentale propre à la musique de chambre que je voulais explorer. L'un des musiciens a proposé d'utiliser des micros contact et du matériel analogique. J'ai réfléchi à cette solution, puis je l'ai développée, si bien qu'elle est finalement devenue un composant principal de la pièce. La préparation du piano en temps réel trouve son équivalent électronique dans la modulation en anneau du violoncelle et de la clarinette ; un sampler installé sur scène intervient dans le troisième mouvement, et devient la seule source sonore dans le quatrième.

Grâce à l'intégration de l'électronique, l'œuvre élabore à mes yeux une réflexion plus riche, qui s'étend des traditions de la musique de chambre aux nouveaux modes d'interprétation et d'écoute à l'âge de la reproduction numérique, où les questions d'authenticité et d'historicité sont mises au premier plan à travers la juxtaposition des musiques « ancienne » et « contemporaine » sur la même surface (qui est le point d'arrivée de la composition, avec les samples de Brahms et Lachenmann entremêlés). En choisissant d'installer du matériel électronique sur scène pendant le concert, j'ai été en mesure de garder intacte la situation initiale de la musique de chambre (en tant que zone d'intervention), d'enrichir conceptuellement cette intervention et, plus important encore, de conserver une interaction transparente et analogique entre les instruments et les éléments électroniques comme une partie intégrante de la musique de chambre.

Redonner à la partition son statut de fétiche entraîne d'autres conséquences que l'on peut relier à la pratique de l'*assemblage* et à certaines de ses dimensions historiques. L'appropriation d'un objet fabriqué en masse tel qu'une partition pour en faire un objet d'art singulier comporte plusieurs similarités avec le *readymade*. On distingue toutefois deux différences de taille. La première est que la partition n'est pas un objet quotidien et neutre (contrairement aux objets de Duchamp). Elle est chargée de connotations et de « valeurs ». La seconde est que la partition n'est qu'un élément parmi tant d'autres du réseau complexe de références, d'actions et de matériaux qui constituent l'œuvre musicale – texte, son, interprétation, psychologie de l'écoute, etc. Il est peut-être plus utile d'apparenter l'utilisation de la partition en tant que base matérielle pour un ensemble de manipulations à la pratique du *collage*. L'une des propriétés du collage est sa capacité à rompre l'illusion de la continuité. Dans ce cas précis, l'illusion de la continuité des œuvres de musique de chambre du XIX<sup>e</sup> siècle – l'illusion qu'elles peuvent avoir la même *signification* pour le public d'aujourd'hui que pour ceux qui les ont entendues pour la première fois. J'estime que nous entendons ces œuvres différemment – c'est évident –, mais que cette différence est inconsciente quand l'auditeur succombe à l'illusion de la continuité. Theodor W. Adorno et Peter Bürger décrivent tous les deux le collage comme un choc, une « manière d'articuler la discontinuité », pour reprendre les termes du premier – un procédé pour rompre le charme<sup>25</sup>.

Dans *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*, le collage est mis en évidence par l'intégration de matériaux extérieurs à la partition originale qui viennent s'y greffer – c'est un collage au sens littéral du terme. J'ai la conviction qu'appliquer cette stratégie à la composition permet d'ouvrir un nouveau champ de connaissances. Au cours des quarante dernières années, le *sampling* et la citation ont été largement explorés dans de nombreux champs musicaux. Mais la composition comme collage physique – le travail de l'écriture, du copier/coller au sein des limites de la partition classique imprimée – relève d'une pratique bien distincte. Recourir à une citation de Brahms dans une nouvelle partition est très différent de travailler au sein même de la partition en tant que réalité physique. Une œuvre musicale a une existence multiple – en tant que son, texte, souvenir et mouvement –, et la réalité de la partition n'influence pas les musiciens de la même manière qu'une nouvelle partition reposant sur des citations musicales. Le musicien reçoit un objet connu (la partition de Brahms), partiellement altéré au point d'en devenir méconnaissable, étant donné que le travail de la composition a été traduit sous une forme performative au gré de l'échange avec la partition physique. Ce que les musiciens placent sur leur pupitre est le résultat – ou, en effet, le résidu – de ce processus.

Il s'agit également d'un collage parce qu'il introduit une rupture dans la fluidité temporelle de l'œuvre de Brahms : ce n'est plus un collage spatial, réalisé sur l'espace du papier, mais un collage temporel, qui influe sur le déroulement du concert<sup>26</sup>. Le collage fait office de carte routière pour l'interprétation, lors de laquelle l'intervention du compositeur sur la partition est réalisée par l'ensemble. D'abord imperceptiblement, sur les instruments, en étouffant certaines notes, puis plus explicitement, en remplaçant les notes par des bruits et des sons extérieurs aux notes et en altérant physiquement les instruments, et enfin, en laissant le dispositif électronique prendre le contrôle de la scène<sup>27</sup>. Au gré de ce processus, le public est progressivement obligé de revoir ses attentes vis-à-vis d'une interprétation du *Trio pour clarinette, violoncelle et piano*, et répond ainsi au travail de composition en intervenant sur l'idée même de ce que devrait être un concert de musique de chambre.



Le dernier facteur que je souhaite introduire dans cette équation tient dans la notion de *théâtralité*. Approcher sa théâtralité inhérente est l'un des principaux défis de l'intervention sur la situation de la musique de chambre. Tous les concerts contiennent une part théâtrale plus ou moins prononcée<sup>28</sup>. En tant que compositeurs et musiciens, nous l'oublions volontiers, tandis que les spectateurs, notamment les non initiés, en prennent conscience dès le premier regard. La disposition des sièges, les applaudissements au début et à la fin de la représentation, le silence ponctuant les mouvements, la tenue vestimentaire des musiciens, les postures corporelles, les entrées et les sorties au fond de la scène : tout cela procure à l'amateur aguerrri un confort relevant du rituel—l'assurance de savoir ce qui va (et ne va pas) se passer. Et par opposition à cela, toute cette complaisance va déconcerter ou dérouter (ou les deux) les visiteurs peu familiers des salles de musique classique. Cette asymétrie des perceptions est l'une des conditions qui rend le théâtre instrumental de Kagel si efficace.

Dans les premières ébauches de cette pièce, je voulais réaliser une intervention en trois étapes : tout d'abord, intervenir sur la partition avec des manipulations, des omissions et des déplacements ; puis intervenir physiquement sur le jeu des musiciens, pour instaurer une situation où des musiciens *ad hoc* (qui sont les exécutants *de facto* de l'intervention) prendraient le contrôle de la situation. L'intervention physique m'a toutefois confronté à plusieurs problèmes : la préparation du piano en temps réel fonctionnait très bien, mais il était difficile d'imposer le même genre d'interventions physiques à la clarinette et au violoncelle à cause de la fragilité de ces instruments et de leur maniement particulier. Plus important, cela mettait trop en avant l'aspect théâtral de la pièce. Imaginer des musiciens *ad hoc* « maltraitant » physiquement leur violoncelle et leur clarinette exigerait d'appréhender la pièce comme un théâtre instrumental, ce qui s'éloignait trop du but que je recherchais<sup>29</sup>. Comme mentionné plus haut, l'idée d'incorporer des éléments électroniques s'est concrétisée en dialoguant avec l'ensemble. Contrairement à la plupart des formations de musique de chambre, ces musiciens ont une solide expérience de l'électronique, si bien que nous sommes parvenus à une solution : toutes les manipulations électroniques seraient prises en charge localement, depuis la scène, par les musiciens. Une autre décision importante a été d'apporter l'équipement sur scène pendant le concert, ce qui permettait à la pièce de débiter comme un concert de musique de chambre « normal »<sup>30</sup>. Cette décision a été décisive pour conserver une part de surprise et d'inattendu, et a même contribué à renforcer la dimension interventionniste que je recherchais.

Nous avons donc obtenu une intervention en quatre étapes : un début avec des manipulations sur la partition, puis une intervention physique sur les instruments, avant de passer à la manipulation électronique du son des instruments, et enfin la prise de contrôle de la situation par l'électronique. Ces quatre étapes se déroulent l'une après l'autre, en parallèle aux quatre mouvements de l'œuvre originale de Brahms, et peuvent, je l'espère, se suivre au fil de la pièce. Cette pièce a été jouée pour la première fois lors de l'Ultima Festival d'Oslo, en septembre 2011, par l'ensemble Asamisimasa (voir [goo.gl/B8kJAP](http://goo.gl/B8kJAP)).

- \* « Delirious Brahms » a paru pour la première fois en décembre 2013 sur la plateforme numérique JAR (Journal for Artistic Research).
1. Rem Koolhaas, « Dalí, the Critical Paranoid Method and Le Corbusier: Rem Koolhaas Introduced by Peter Cook, Art Net, London, 1976 », dans Brett Steele (éd.), *Supercritical*, Londres, Architects Association, 2010, p. 91.
  2. Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, Éditions surréalistes, 1935. Dalí était en contact avec Lacan à l'époque, et son texte est probablement influencé par la thèse de Lacan. Voir Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, Éditions de la lettre volée, 2005, p. 273.
  3. Dylan Thomas, *The Collected Letters*, éd. par Paul Ferris, New York, Macmillan, 1985, p. 397.
  4. Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 91.
  5. Hal Foster, *op. cit.*, p. 47.
  6. Considérez une remarque formulée par l'écrivain David Foster Wallace dans un entretien, où il discute du type d'attente [*expectation*] que devrait susciter chez les lecteurs toute fiction sérieuse. Il affirme que « la forme Réaliste classique est apaisante, familière et anesthésiante ; elle nous plonge directement dans l'attention [*spectation*] ». David Foster Wallace et Larry McCaffery, « An Interview with David Foster Wallace », dans *The Review of Contemporary Fiction*, 1993, vol. 13.2, p. 138. C'est probablement la même tranquillité anesthésiante que j'essaie de perturber (ou du moins de mettre en question) dans cette œuvre de musique de chambre.
  7. Hal Foster (*op. cit.*, p. 273) se réfère à la paranoïa comme « ultime refuge d'un sujet menacé par l'altérité et la technologie », ce qui a des implications différentes de l'usage plus technique des énergies paranoïaques que Rem Koolhaas tire de la conception de Dalí.
  8. Rem Koolhaas, *New York Délire. Un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], traduit de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, p. 261.
  9. Hal Foster, *op. cit.*, pp. 277-278.
  10. Si je me suis trompé dans mon identification de ces passages de Lachenmann et Brahms, on pourrait comprendre cela comme un cas de « mauvaise combinaison », chose qui, pour reprendre les termes de l'artiste Sam Durant, ouvre un espace d'interprétation associative. Voir Hal Foster, « An Archival Impulse », dans *October*, vol. 110, pp. 3-22. En d'autres termes, mon association spontanée des passages de Brahms et Lachenmann pourrait être considérée comme le résultat de la méthode paranoïaque-critique.
  11. De la même manière, notre perception de Lachenmann change quand nous l'écoutons, non pas dans la perspective d'un haut modernisme révolutionnaire, mais avec une oreille attentive au déplacement, au dialogue et à une préoccupation sensualiste pour le son.
  12. Au sujet des recompositions de Schubert et Schumann par Zender, voir, par exemple, Håvard Enge, « The Unfinished Past: Hans Zender's Concept of Productive Listening », dans *Studia Musicologica Norvegica*, 2010, vol. 36, pp. 144-159.
  13. Jeffrey Kipnis et Robert Somol, « Two Views: Koolhaas and Eisenman: Jeffrey Kipnis & Robert Somol, in a Conversation Moderated by Mark Cousins, AA Lecture Hall, London », dans Brett Steele (éd.), *Supercritical*, *op. cit.*, 2010, pp. 42-43.
  14. Helmut Lachenmann, « Composing in the Shadow of Darmstadt », dans *Contemporary Music Review*, vol. 23 (3/4), 2004, p. 49.
  15. Ce *topos* a depuis lors été exploré par les disciples de Lachenmann. On a ainsi pu voir l'approche physique/matérielle renouvelée dans le travail de Simon Steen-Andersen, avec son insistance sur le fondement corporel de la musique (voir, par exemple, sa pièce *Chambered Music*).
  16. Helmut Lachenmann, *op. cit.*, p. 49.
  17. Paul Attinello, « Imploding the System: Kagel and the Destruction of Modernism », dans Judy Lochhead et Joseph Auner (éds.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, Londres, Routledge, 2002, p. 263.
  18. *Idem*, p. 281.
  19. Helmut Lachenmann, *op. cit.*, p. 52.
  20. Hal Foster, *Le Retour du réel*, *op. cit.*, pp. 18-19.
  21. Par opposition aux beaux-arts, l'œuvre musicale possède un médium de distribution—en l'occurrence, la partition. Tandis que la force motrice de l'art a été celle de la singularisation, la musique est encore mue par les idées de distribution dont elle a hérité—le compositeur écrit quelque chose pour une instrumentation abstraite (quatuor à cordes, orchestre, etc.), une œuvre qui peut être distribuée et reproduite autant de fois que nécessaire. (Nous pourrions évidemment renverser l'argument et affirmer que la musique s'est *modernisée* à l'aide de son système de distribution, tandis que les arts en sont restés au concept prémoderne de singularité.) Nous savons cependant que l'innovation musicale se produit souvent dans des contextes spécifiques et singuliers, avec des corps et dans des lieux spécifiques, et que la rhétorique de la distribution est souvent contre-productive pour l'innovation artistique et même la singularité. (Le fait que des innovations privilégiées en viennent à participer au système de distribution, du fait des éditeurs et agents, est une autre histoire.)
  22. La partition est plutôt un schéma directeur, inadapté à l'interprétation, dans laquelle les changements et altérations sont exprimés selon un système de codes de couleur et de collage.
  23. Par la suite, de nouvelles pièces peuvent être réalisées pour d'autres ensembles, en prenant en compte leurs circonstances spécifiques et en les intégrant pleinement à l'œuvre.
  24. C'est l'ensemble qui m'a invité à travailler avec eux et qui m'a proposé, en fait, le *Trio pour clarinette, violoncelle et piano* de Brahms sur lequel ils travaillaient déjà, en tant que partie de leur programme. Cela a fourni une « scène » très réelle pour l'intervention.
  25. Susanne Østby Sæther, *The Aesthetics of Sampling: Engaging the Media in Recent Video Art*, Oslo, Université d'Oslo, 2009, p. 46.
  26. Le « montage », avec son ancrage historique dans l'art temporel du cinéma, est à proprement parler un terme plus approprié ici ; mais par souci de clarté, je m'en tiendrai au « collage ».
  27. Dans ses reprises de *L'Angélu* de Jean-François Millet, Dalí a également fait usage de la méthode paranoïaque-critique dans une perspective temporelle. Il a imaginé le célèbre tableau représentant deux paysans priant dans un champ—un souvenir d'enfance—comme un arrêt sur image dans lequel la piété du moment est réinterprétée comme un moment de désir sexuel sur le point d'être consommé. Dans une série d'images (entre autres des illustrations pour *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont), il a permuté les éléments de la peinture, créant ainsi un récit temporel incluant l'original.
  28. À mes yeux, une œuvre de musique de chambre contemporaine est une *performance* en public, et toute reproduction sonore (CD, fichier son, etc.) relève d'un mode différent de l'œuvre elle-même. Mais c'est une autre histoire.
  29. Pour un exemple de théâtre instrumental contemporain, voir notamment l'interprétation par l'ensemble Asamisimasa de *Musik* de Trond Reinholdtsen (Donaueschinger Musiktage, 2012).
  30. Dès que les gens voient un micro, une table de mixage et des haut-parleurs, ils commencent immédiatement à avoir certaines attentes. En fait, cet aspect d'attente pose également un problème quand l'œuvre est jouée dans le contexte de la musique contemporaine ; le public contemporain a appris à s'attendre à l'inattendu. Idéalement, l'œuvre devrait être intégrée dans des programmes de musique de chambre ordinaires. Mais vu la politique stricte qui régit la musique de chambre classique, c'est plus difficile à réaliser—raison d'autant plus prégnante pour motiver ce type d'intervention.



Le projet de recherche d'Eleni Kamma porte sur les raisons qui motivent une relecture historique et une analyse des enjeux de la caricature dans le contexte politique et artistique actuel. L'artiste fait par ailleurs une thèse qui a pour intitulé *Taking Place: Parrhesiastic Theatre as a Model for Artistic Practice* (Prendre place: le théâtre parrhésiastique comme modèle de pratique artistique). La parrhèsia, du grec ancien παρρησία (« parler de tout ») (de πᾶν, « tout », et ῥῆσις, « discours »), peut se définir comme la liberté d'expression, voire l'obligation d'exprimer la vérité pour le bien commun, au risque de s'exposer personnellement et publiquement. À travers ce concept, l'artiste entend questionner la notion de divertissement liée à l'expression personnelle dans le cadre d'une pratique artistique étroitement liée à la participation du public. Le projet *Why Relooking at Caricature Today?* se divise en trois axes distincts, qui engagent autant de méthodologies spécifiques. Le premier vise à retracer l'histoire de la caricature en Belgique, particulièrement florissante depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, à travers un corpus d'œuvres plastiques et littéraires étudiées dans les institutions muséales et les fonds d'archives à Bruxelles afin d'en dégager les principaux effets subversifs. L'artiste se propose également d'explorer la ville à la rencontre des traces et des témoignages laissés par la caricature dans l'espace urbain, ainsi qu'à travers ses diverses manifestations dans le folklore, notamment celui du carnaval. Deuxièmement, il s'agit d'examiner l'attitude des politiciens vis-à-vis de la caricature aujourd'hui, dans les réseaux sociaux et à la télévision, à l'ère

de la « post-vérité » (ex. : Donald Trump, le Brexit). Au lieu de révéler la vérité, la caricature la travestit et détourne l'attention des vrais enjeux tout en servant le discours populiste et démagogue des politiciens. L'objectif ici est de collecter des éléments de preuves et de procéder à une étude comparative de ceux-ci pour arriver à dresser un état des lieux de la caricature actuelle. Enfin, l'artiste suggère que la caricature n'est plus un acte marginal et qu'il est nécessaire de repenser sa place en investiguant les diverses possibilités de lui donner une nouvelle forme qui s'opposerait aux médias sociaux, à travers des actions réelles et des gestes qui emploient le corps dans l'espace public notamment, et en focalisant sur l'expérience subjective du corps et la performance. Cette recherche a été réalisée en collaboration avec une danseuse professionnelle, Sahra Huby, ainsi qu'avec le concours des étudiants de l'ArBA-EsA (Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles). Eleni Kamma se proposait également de questionner l'héritage de la caricature au sein de l'Académie des Beaux-Arts et son rôle en tant qu'outil pédagogique. Dans le cadre d'un enseignement artistique qui recourt au modèle vivant, la caricature dérange, car elle contrevient à l'étude de l'harmonie et des justes proportions dictées par les canons esthétiques et vient en révéler les fondements normatifs. Par ailleurs, quelle place donne-t-on aujourd'hui au corps dans l'apprentissage, à l'intérieur des différentes disciplines (dessin, danse, performance, etc...) ? Comment l'enseignement artistique actuel, qui tente de résister à la pression de la normalisation, peut-il user de cet outil critique ?

Eleni Kamma

(A/R) Quels sont les éléments déclencheurs qui vous ont amené à élaborer votre proposition de recherche ?

(E.K.) Ce sont des questions que j'ai rencontrées durant la première année de ma thèse qui m'ont conduites à faire cette proposition. Depuis le début, il y avait ce fort désir de travailler sur trois territoires différents, pour être en mesure de les comparer d'une certaine manière. J'ai donc focalisé mon attention sur la Belgique et les Pays-Bas, les deux pays où je vis et travaille, ainsi que la Grèce, d'où je suis originaire. Ma question de recherche était la suivante : comment des formes européennes locales et traditionnelles du théâtre parrhésiastique et de la scénographie urbaine peuvent-elles être une source d'inspiration pour les pratiques artistiques critiques d'aujourd'hui ? L'idée du projet de recherche était d'investiguer des éléments spécifiques à la Belgique, en relation avec ma thèse, dont le sujet est le théâtre parrhésiastique comme modèle pour la pratique artistique. J'appelle théâtre parrhésiastique un genre de théâtre où les événements ou les actes sont mis en scène par des personnages s'exprimant courageusement sur la place publique, à travers des scènes d'excès et de rires qui agissent sur l'esprit du spectateur. Ceci inclut la plupart des pratiques folkloriques comme le carnaval.

(A/R) Pourquoi et comment la caricature, en tant qu'objet de recherche, mais également en tant que pratique artistique autonome, vous est-elle apparue comme une ressource ou un terrain d'investigation ?

(E.K.) À cette époque, je venais de commencer la lecture du livre de Champfleury, *Histoire de la caricature*<sup>1</sup>. Cependant, ma décision d'inclure la caricature dans mon projet de recherche était plus intuitive que rationnelle. Cela est lié avec un certain savoir ou une connaissance qui est présente dans une culture. En Belgique, la caricature était très présente chez les peintres et dans la littérature, notamment dans les revues satiriques.

Les artistes belges me semblent très concernés par l'acte de dénomination. Cette négociation entre image et langage est constamment présente dans l'art moderne : chez Magritte, Broodthaers, etc... C'est vraiment ce qui me fascine également dans la caricature, cette relation entre l'image et le texte.

(A/R) Ce qui est intéressant dans la caricature, c'est qu'on ne sait pas lequel des deux, du texte ou de l'image, est assujéti à l'autre. Dans notre société actuelle, on a souvent l'impression que l'impact du visuel est plus immédiat que celui du discours. Mais ça n'a pas toujours été le cas, puisqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle par exemple, la traditionnelle hiérarchie entre les arts voulait que le verbe l'emporte sur toutes autres formes de représentations. Ce renversement de valeur occupe une place importante dans votre questionnement, il me semble.

(E.K.) En posant la question *Pourquoi re-regarder la caricature aujourd'hui*, je sentais que cette investigation pourrait m'aider à mieux comprendre ce qu'est un artiste critique ou engagé aujourd'hui. Et comment chacun peut arriver à se positionner par rapport à son époque. Mon enquête sur la caricature m'a conduit à une généalogie d'artistes « aux cerveaux plus littérairement organisés », pour reprendre les termes de Champfleury, qu'il distingue de ces artistes qui ne se soucient que du beau. Champfleury remarque aussi que le peintre de parodie « s'occupe des choses de son temps, s'en indigne, et son indignation fait la force de son crayon ; mais c'est le fait qui le frappe, l'actualité, l'événement du jour ». Ces qualités pourraient être attribuées à la fois à un caricaturiste et à un artiste contemporain critique, en mon sens. Et c'est là que mes questionnements personnels en tant que plasticienne rejoignent les enjeux de ma recherche.

Dans les premières années de ma pratique artistique, je faisais essentiellement du dessin et la réception de cette production se jouait principalement à un niveau esthétique. Or, je souhaitais également introduire une dimension polémique à mon travail. D'où la volonté de faire intervenir le langage comme une clé de lecture supplémentaire pour le spectateur.

(A/R) L'indignation ne trouve certainement pas les mêmes origines aujourd'hui qu'à l'époque de Champfleury. Quel lien faites-vous entre cette réalité historique et le contexte actuel de votre recherche ?

(E.K.) Cela m'a vraiment été utile que ce soit un si vieux texte, que j'ai dû traduire et donc dans lequel j'ai dû m'investir durant une longue période. Cela m'a permis de resituer les choses dans le temps. Le fait de revisiter d'anciennes pratiques est au centre de ma démarche artistique. Non pas parce que je suis nostalgique, mais précisément en raison du potentiel de revitalisation de puissances endormies, qui, dans un cadre spécifique, permettent de déclencher l'expression d'une conscience politique. J'essaie d'éviter de faire un commentaire à propos d'une œuvre existante, car je trouve cela limitant. Mais j'apprécie lorsque le processus inverse advient.

Par exemple, j'ai dessiné ce personnage qui symbolise pour moi la colère et qui, à la place de la bouche, a un espace blanc.

Au fond, qui suis-je pour parler de parrhèsia ? Je ne suis ni une oratrice ni une performeuse, donc comment trouver ma manière de m'engager physiquement ? Comment puis-je parler, à qui dois-je m'adresser ? Une façon de résoudre cette question a été de me projeter dans mes dessins, d'avoir une relation intime avec le support papier.

J'ai trouvé une caricature de Kupka datant de 1902, provenant du journal populaire *L'Assiette au beurre*, qui s'intitule *L'Électeur aphone*. J'ai été étonnée de constater à quel point celle-ci présentait des similitudes avec mon dessin. À l'époque, l'auteur dénonçait le fait qu'un citoyen qui avait plus d'argent, pouvait avoir plus de voix (de vote). On aperçoit dans cette caricature l'électeur à une voix, celui qui n'a qu'une demi-voix... Et celui qui n'en a pas du tout, est muselé.

(A/R) Le rapport au corps et le questionnement sur la posture éthique à adopter semblent être des composantes importantes de votre projet de recherche. J'imagine que c'est ce qui a influencé le choix d'expérimenter d'autres outils d'enregistrement, tels que la performance et la vidéo. S'agissait-il d'une décision consciente, délibérée ou ces médiums se sont-ils imposés au fur et à mesure du processus de recherche ?

(E.K.) Ma manière de travailler n'est certainement pas linéaire, je ne cherche pas à répondre aux questions que je me pose dans l'ordre. Il s'agit plutôt de trouver une manière d'agencer des éléments entre eux, dans un certain ordre.

(A/R) Comment en êtes-vous arrivée à développer l'idée d'un *casting* pour une future parade ?

(E.K.) Le défilé est avant tout un dispositif ou un modèle pour m'aider à explorer la visualisation, l'actualisation et la pratique des aspects du théâtre parrhésiastique. Le modèle se développe autour de séquences d'images mentales d'un défilé de théâtre parrhésiastique comme un « événement » à filmer. Ce dernier est fondé sur d'anciennes formes traditionnelles, des personnages, des événements et des manifestations de la parrhèsie. Ceux-ci seront transformés à l'aide de dessins et d'objets en une typologie contemporaine de personnages, de lieux, de rôles et de leurs interactions possibles. Ces interactions se feront par l'appropriation, la reconstitution et la répétition de certains actes.



Dans le cadre du processus de recherche, certains de ces personnages seront réalisés dans le but d'être interprétés par des performeurs, qui porteront des costumes et des accessoires pour interagir avec le public, à travers une série d'actions. L'appel au casting du titre fonctionne à la fois comme une référence au processus de préparation d'une production cinématographique ou théâtrale et comme une invitation ouverte, une tentative d'inclure le spectateur.

D'un point de vue conceptuel, le défilé se développe à mi-chemin entre une allégorie culturelle de l'Europe contemporaine et une invocation d'une communauté de vieux rites parrhésiastiques. En explorant d'autres manières de parler – comme le suggère l'étymologie du terme *allos* qui signifie « autre » en grec – et en produisant des relations arbitraires entre l'image et le langage, l'allégorie a souvent été utilisée comme arme contre les situations injustes.

(A/R) Le défilé est donc proche d'une manifestation politique, en un sens. Pourquoi avoir choisi d'investir ce type de représentation socialement connoté ?

(E.K.) Les raisons pour lesquelles j'ai choisi le défilé comme forme de recherche sont multiples.

Qu'elles soient militaires, carnavalesques ou en tant que mode de protestation, les parades forment et s'adressent à un corps social. Pendant le carnaval, les gens perdent leur individualité quotidienne et éprouvent un sentiment accru d'unité sociale à travers l'utilisation de masques et de costumes. Le but d'un défilé est de démontrer, d'exposer, de rendre visible – que ce soit la puissance du conquérant ou la grandeur d'une fête. Les pratiques parrhésiastiques visent également à rendre visible et à exposer, mais elles sont concernées par des problèmes tels qu'une injustice faite à la ville ou un souverain corrompu.

(A/R) Vous avez décidé d'implanter votre défilé dans l'espace urbain, plutôt que sur la scène d'un théâtre. Les résultats ne sont-ils pas moins contrôlables, plus aléatoires ?

(E.K.) Un défilé engage l'espace public de deux manières. En soi, c'est un espace public temporaire mobile et en même temps, en théâtralisant l'espace public existant, il le traverse, l'imprègne et le perturbe. Un défilé défie l'ordre donné des choses et a donc le potentiel d'activer et de transformer les espaces de la ville qu'il traverse.

Ma manière de développer ce défilé s'est faite en quatre étapes. Ces étapes comprennent les exercices, les interstices, les doutes et les espaces entre la volonté de partager ses opinions à travers des situations comiques avec le public et l'actualisation de ces situations.

(A/R) Où avez-vous puisé votre inspiration pour construire ces personnages ? Qu'est-ce qui les caractérise ? Comment sont-ils censés évoluer ?

(E.K.) Mon point de départ est le développement de plusieurs types de caractères, à la fois des individus et des groupes. Bien que ces personnages soient fictifs, ils sont inspirés par des personnages de la culture populaire, de l'art, du théâtre et du cinéma qui risquent de s'exprimer à travers des scènes de rires et d'excès. Ils incarnent des traces des traditions comiques de leurs régions et se déplacent le long du tissu urbain de la ville. Créant des scénographies urbaines en mouvement, ces personnages démontrent diverses stratégies de langage, d'image et de gestes utilisées dans des buts parrhésiastiques. Ils le font en assumant des positions d'altérité.

(A/R) Pourriez-vous nous décrire brièvement l'un ou l'autre personnages qui vous semble le plus emblématique de cette parade ?

(E.K.) Oui. D'abord il y a le Fou. Le Fou est une figure récurrente à travers l'histoire, qui prend la forme des mimes

« ridicules » grecs et romains, du bouffon de la cour médiévale, du clown. Ce qui est typique du Fou et surtout du bouffon, c'est son esprit malicieux et le privilège qu'il a de pouvoir exprimer son opinion personnelle ou d'endosser la voix du peuple, devant ceux qui détiennent le pouvoir, à condition que ce soit fait avec humour. Son rôle est étroitement lié à la liberté d'expression. Le fou médiéval est représenté par un costume qui comprend un chapeau et une marotte, le « sceptre » du fou, une réplique emblématique de la tête du fou, sur un bâton en bois. Traditionnellement, le fou médiéval s'approprie ou remplace l'image de quelqu'un d'autre. La marotte est semi-autonome par rapport au Fou, c'est-à-dire que la marotte commence à satiriser une personne ou une situation, alors que le Fou la défend, ce qui conduit à une dispute entre la marotte et le Fou.

Il y a aussi le Selfie-Junkie qui est un personnage dérivé de la culture contemporaine des médias sociaux. Le personnage se concentre sur lui-même, se place à l'intérieur d'un cadre photographique, souvent en avant-plan d'un lieu reconnaissable. Il est simultanément à l'intérieur et à l'extérieur de ce site : physiquement il est présent, mais son image circule dans l'espace des médias/réseaux sociaux également. Le Selfie-Junkie fait des photos et des vidéos de lui-même et de ce qui se cache derrière : le défilé, les passants, la ville.

(A/R) Si j'ai bien compris, l'objectif final est donc non seulement de documenter cette parade, mais de réaliser un film à partir de celle-ci.

(E.K.) En effet, ce sera l'ultime étape du projet. Visuellement, le défilé se construit autour de méthodes et de stratégies cinématographiques et théâtrales qui permettent d'étudier des termes et des concepts connexes, tels que l'interruption, le gros plan, l'image-affection, l'image-action et la répétition. C'est dans le montage que les trois étapes précédentes se rejoignent.

(A/R) Afin de réaliser ce film à venir, vous avez fait appel à des interprètes, qui ont endossé les rôles de certains personnages que vous avez créés. Dans l'extrait vidéo que vous venez de me montrer, qui prend place dans un intérieur bourgeois, filmé en plan fixe assez serré, on assiste à ce qui semble être la répétition de certains gestes ritualisés.

(E.K.) Cette scène a été filmée à la Villa Empain, c'est la première qui ait été réalisée là-bas. Elle n'a rien à voir avec la caricature et pourtant, c'est elle qui a vraiment renforcé ma compréhension des origines du projet de recherche. C'est une scène où l'on voit deux femmes qui déposent des mots dans les plateaux d'une balance. Je vais certainement la réutiliser dans le film.

(A/R) Il me semble important de convoquer ici votre héritage culturel, qui semble jouer un rôle majeur dans la mise en scène de ce personnage particulièrement. Pourriez-vous nous en dire davantage sur le processus d'élaboration de cette scène ? Quels en sont les auteurs ? Quelle en est la signification ?

(E.K.) Avec Alexios Papazacharias, artiste et curateur grec, nous avons travaillé sur des diagrammes illustrant différentes caractéristiques du terme parade, du spectateur au participant, en passant par les causes, les messages, les sons, la matérialité, la parodie et finalement la parrhèsia<sup>2</sup>.

Ces diagrammes furent rendus possibles grâce à des séries de discussions conduites durant l'été 2017 avec des individus ayant des bagages différents, tous étant Grecs ou connectés avec la Grèce et qui ont organisé différents types de parades, dans certains cas en tant que grands maréchaux.

Le groupe de contributeurs était constitué d'Andrea Gilbert [activiste et organisatrice de la Gay Pride d'Athènes], Kostas Katarachias [médecin et activiste politique], Spyridon

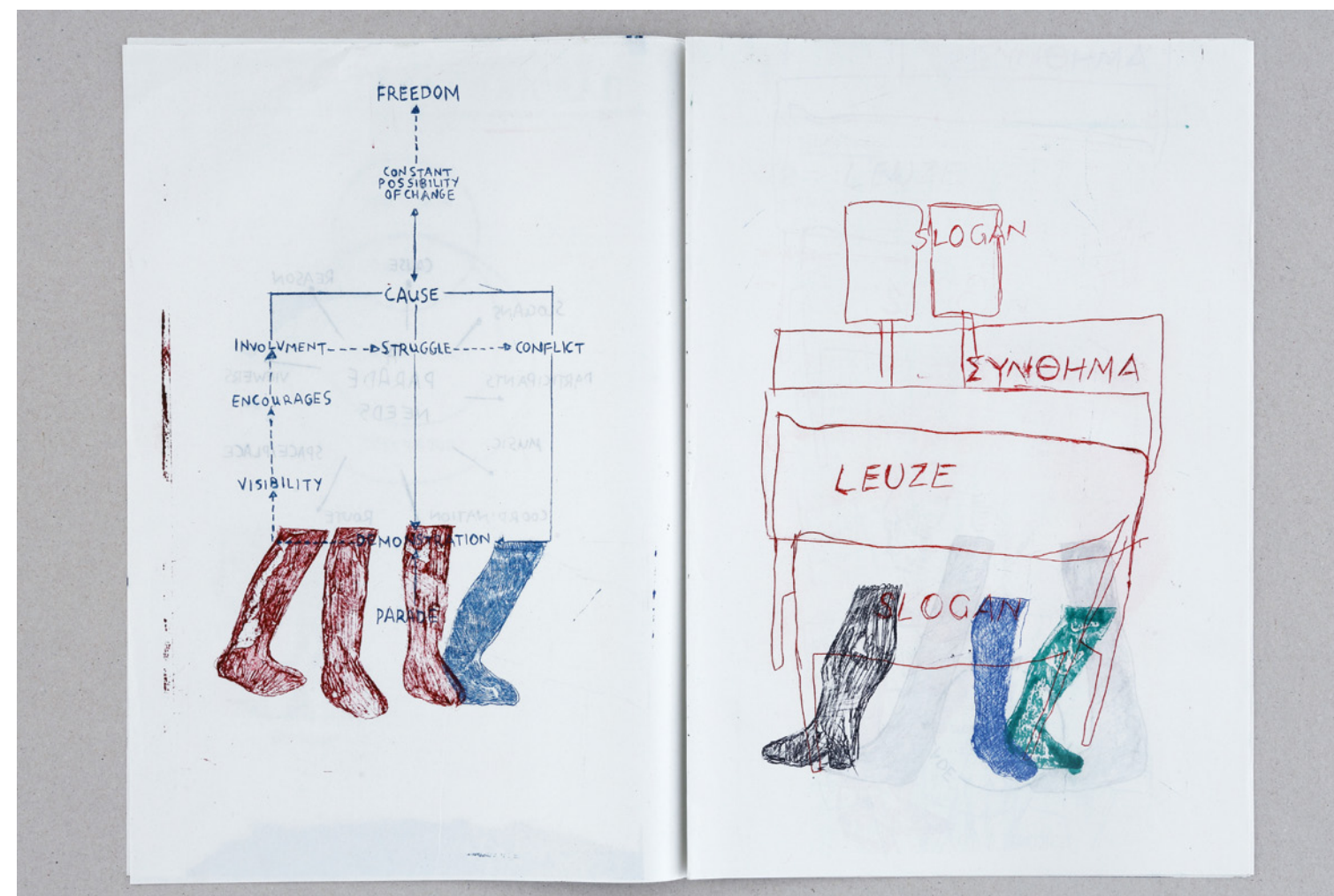


fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : arrêt sur image d'une vidéo tournée pendant la recherche A/R d'Eleni Kamma, 2017. Elle explore le personnage du Glossaire des mots parrhésiastiques. Caméra : Boris Van Hoof. Performers : Sahra Huby, Jessica Van Rüschen
- fig. 02 ΠΑΡΟΙΚΕΩ III – *L'Intolerant*, #10, Eleni Kamma en collaboration avec Alexios Papazacharias et les éditions Woodstone Kugelblitz, Rotterdam, 2017.





fig. 03



fig. 04

fig. 03-04 Arrêts sur images de vidéos tournées pendant la recherche A/R d'Eleni Kamma, 2017. La fig. 03 est extraite d'une vidéo sur l'interaction entre le Fou et le Selfie-Junkie. La fig. 04 est extraite d'une vidéo qui explore le personnage du Glossaire des mots parrhésiastiques. Caméra : Boris Van Hoof. Performers : Sahra Huby, Jessica Van Rüschen.

## Eleni Kamma

Papazacharias [officier dans l'infanterie aérienne hellénique] et Thanasis Deligiannis [compositeur]. Maria Konti [artiste et art thérapeute] nous a généreusement fourni des informations à propos des techniques pour faciliter l'expression et la créativité au sein d'un groupe.

À partir de ces diagrammes et discussions, j'ai dessiné les différents personnages de la parade. Dans la vidéo dont il est question, il s'agit du Glossaire des mots parrhésiastiques. En tant que figure théâtrale, le Glossaire se déplace le long du tissu urbain de la ville, démontrant la lourdeur des mots qu'elle porte avec elle, lesquels sont faits de laiton et sont suspendus à des chaînes de métal autour de son corps. Elle porte une balance pour peser et comparer aussi bien physiquement que symboliquement le poids de ces termes. Les mots sont martelés à la main, en référence aux systèmes de valeurs et aux vieux vœux grecs.

Bien que je sois une plasticienne, je m'empare souvent du langage, du son et de l'apport du langage pour fabriquer une image poétique. Peut-être que c'est ma façon de me protéger de la séduction ou de la tromperie du visuel, d'éviter d'être piégée par la beauté.

(A/R) Qu'est-ce qui a motivé le choix de la Villa Empain pour servir de décor à cette scène particulière?

(E.K.) Premièrement, la Villa est un très bel exemple d'architecture Art Déco. Elle a également une riche histoire, en raison des nombreux propriétaires qui l'ont occupée. Ce bâtiment est selon moi un monument à la contestation, en ce qui concerne la lutte entre les droits publics et les droits privés, à la beauté et au patrimoine culturel. Successivement résidence privée, musée des arts décoratifs offert à l'État belge par le baron Empain, puis siège de la Gestapo durant la Seconde Guerre mondiale, ambassade de l'Union soviétique, espace d'exposition, siège de la RTL, etc. Elle a subi autant de pillages que de périodes de vacance et d'abandon. Depuis 2010, c'est un centre culturel, accueillant des expositions, des concerts, des conférences.

(A/R) Y a-t-il d'autres endroits aussi emblématiques de la ville de Bruxelles sur lesquels votre regard s'est arrêté et qui ont nourri votre analyse du folklore local?

(E.K.) Au tout début du projet, j'ai invité la danseuse Sahra Huby à contribuer à la recherche. En mai 2017, Sahra, Elena Betros [artiste basée à Bruxelles] et moi avons engagé deux jours de discussions intenses concernant mes lectures et mes notes. Durant trois jours, Sahra a joué le rôle du Fou du roi contemporain, caricaturant les personnes faisant des autoportraits avec des bâtons de selfie. Elle a également développé le personnage du Selfie-Junkie, dont il a été question précédemment. Elle se déplaçait parmi les gens, les imitait avec exagération et se ridiculisait sur la Grand-Place de Bruxelles. Elle est devenue une Selfie-Junkie parmi tant d'autres, provoquant ainsi des réactions de la part des touristes. Sahra, Pim Herkens [réalisateur basé à Bruxelles], Elena et moi, avons documenté ce processus de recherche, les actions de Sahra, ainsi que les réactions des personnes qui la regardaient.

(A/R) Au regard de vos intentions originelles, comment définiriez-vous ou parleriez-vous des enjeux de votre recherche maintenant qu'elle a été mise en œuvre, tant d'un point de vue plastique ou formel, que conceptuel et/ou théorique?

(E.K.) D'abord, la caricature examinée d'un point de vue politique devait être le sujet central de la recherche, puis je me suis rendu compte que n'ayant pas vécu suffisamment longtemps en Belgique et ne possédant ni la langue française ni néerlandaise, mon expertise était assez limitée. Ensuite, je me suis tournée vers la culture internet, qui est plus universelle, pour explorer les modes de communication et la manière dont ces outils forment notre identité. Puis, j'ai décidé de replacer ces

enjeux dans le cadre d'une parade. Lorsque j'ai commencé, ma recherche était très vaste, avec trois axes principaux. Puis, certains aspects se sont précisés et d'autres ont été abandonnés.

(A/R) Le questionnement autour des nouveaux médias et de la portée de la caricature sur internet, qui tend à faire apparaître les politiciens pour des caricatures d'eux-mêmes, faisait déjà partie de vos axes de recherche initiaux. Qu'est-ce qui explique que vous vous en êtes écartés?

(E.K.) Comme je l'ai déjà expliqué, j'ai commencé par vouloir investiguer la caricature en lisant et en retraçant son histoire. J'ai visité des bibliothèques, des musées : le Centre Belge de la Bande Dessinée, le Musée BELvue, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, le Musée Marc Sleen à Bruxelles, James Ensor à l'Enshuis et au Mu.ZEE d'Ostende. J'ai lu énormément. Mon point de départ fut *Histoire de la caricature* de Champfleury (antique, médiévale et moderne) de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les trois volumes que j'ai employés contextualisent la caricature en Europe à différents moments historiques. Puis j'ai continué avec d'autres<sup>3</sup>. En puisant dans les exemples de caricature ancienne, je me suis de plus en plus attardée sur le rôle des médias. J'ai recueilli des images et textes, illustrant comment la caricature se rapporte aux attitudes politiques à divers moments historiques. J'ai examiné le rôle des médias dans la production et la distribution de la caricature. Mon but était de penser à la place de la caricature aujourd'hui, en regardant à travers l'objectif du passé. Mon enquête m'a amené à mieux comprendre comment la caricature se rapporte aux médias populaires de chaque période. En Belgique, établie comme nation en 1830, le pouvoir de la caricature politique s'exprime principalement à travers des dessins et des croquis illustrant des événements historiques. Le développement des techniques d'impression (lithographie) a permis la diffusion de l'image auprès d'un public plus large. La matière imprimée (publications et journaux) était le médium populaire de l'époque, en accord avec le rôle du sujet comme citoyen au XIX<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, le média le plus populaire est incontestablement Internet. Le sujet de ma recherche s'est progressivement réorienté vers comment sommes-nous devenus des caricatures de nous-mêmes sur les différents réseaux sociaux, à travers notre comportement et nos poses. Ma démarche consiste davantage à m'inspirer de comportements qualifiés d'addictifs pour élaborer des figures archétypales, nous renvoyant à nos propres réflexes et pouvant susciter une prise de conscience. Les festivités telles que les carnavaux, les célébrations et les défilés ont traditionnellement été identifiées comme des lieux de production du rire commun. Quand les individus participent à de tels événements, ils regardent essentiellement le monde d'un point de vue personnel et affectif, incarnant le politique dans la société à travers leur participation. Nous sommes actuellement témoins d'un autre type de participation à travers les médias/réseaux sociaux et des instruments, tels que les selfies et les selfie-sticks. En utilisant le selfie, l'individu devient plutôt une figure imbriquée dans un contexte qui le coupe de sa force agissante. Au lieu de mettre l'accent sur la subjectivité de chacun dans le processus d'individuation, le selfie-stick permet un aplatissement de l'individu en tant qu'image.

(A/R) Des ressources théoriques ont-elles été convoquées et quelles sont-elles? Que pensez-vous qu'elles ont apporté à votre recherche?

(E.K.) Ces allers-retours entre la littérature et le « faire » sont une manière indispensable de faire progresser mon travail. C'est d'abord par les livres, la lecture et le langage que j'en suis arrivée à traiter de l'image. En plus de Champfleury et des auteurs que j'ai déjà mentionnés, qui sont directement liés aux



aspects social et visuel de la caricature, ma recherche a aussi été influencée par des penseurs comme Chantal Mouffe, Mikhail Bakhtin et Anca Parvulescu<sup>4</sup>. Je trouve que la manière dont cette autrice utilise le langage, et plus spécifiquement la notion d'archive, les descriptions et les anecdotes pour rappeler au lecteur la matérialité du rire, particulièrement fascinante. Je suis en train de lire pour le moment Bifo, *Phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*. C'est intéressant de voir comment mes intérêts et ma pensée ont été redirigés grâce à cette période de recherche sur la caricature.

(A/R) Les auteurs que vous mentionnez semblent s'accorder sur le fait que le progrès technologique et l'utilisation de nouveaux outils informatiques et numériques aient profondément et durablement modifié nos modes de sociabilité et d'apprentissage. Pensez-vous que cela puisse porter atteinte à la liberté d'expression et agir comme une sorte de filtre ou d'autocensure ?

(E.K.) Évidemment, la manière dont nous communiquons aujourd'hui affecte notre manière de ressentir et de penser. Il y a un an environ, j'ai réalisé un entretien avec une dame aveugle. Elle occupe un poste en ressources humaines et procède régulièrement à des entretiens pour des recrutements. Cette femme est capable de discerner un bon candidat d'un mauvais candidat seulement en écoutant le son et l'orientation spatiale de sa voix. Elle savait si la personne réagissait à son handicap ou si elle manifestait un manque d'intérêt en détournant la tête, par exemple.

Il me semble que des analogies pourraient être établies entre la conscience spatiale d'une personne aveugle et notre utilisation de l'espace virtuel. En tant qu'utilisateur, le monde entier semble être à proximité mais de manière abstraite, à travers l'ordinateur, alors qu'il est matériellement détaché de mon propre corps. Ainsi, les sens sont fondamentalement en conflit ou du moins séparés de leur centre d'émission et de réception. Dans une plus large mesure, pour communiquer aujourd'hui, il n'est pas nécessaire d'incarner physiquement une position, une représentation suffit et cela a un impact sur la manière dont nous prenons la parole, critiquons et blaguons et comment nous percevons ce que peut être le corps social.

Par exemple, les révolutions arabes se sont faites à travers les réseaux sociaux. Mais une fois que les gens se sont réunis sur place, ils ne savaient plus quoi faire, comment s'organiser. Les relations virtuelles sont très différentes de celles qu'on peut avoir sur le terrain, dans la vie quotidienne.

Je ne peux le défendre clairement maintenant, mais je pense que c'est une trajectoire que j'ai envie de poursuivre et d'investiguer. Dans une interview, Yannis Ritsos, poète grec et activiste de gauche [1909-1990] parle de parrhèsia en disant que ce sont les sens qui nourrissent le cerveau, pas le contraire. Je pense qu'il a raison.

(A/R) Pour finir, parleriez-vous de résultats de recherche ou trouvez-vous ce vocable inadéquat ? S'il y a un résultat, en quoi est-il différent d'une œuvre ? Et si le mot résultat est inadéquat, comment nommeriez-vous ce travail ?

(E.K.) Je préfère employer le terme de « restes » ou de « résidus », plutôt que de résultats.

Pour moi les résultats sont des fragments de présence, qui arrivent par le biais des dessins et des images, des objets, des gestes. C'est un processus qui se poursuit. Lorsqu'on pense à la recherche artistique, je pense qu'il faut accorder plus d'importance au processus plutôt qu'au résultat. Durant toutes ces années, j'ai lutté pour faire reconnaître mes dessins comme des « instants » précis ou des relevés d'une création continue et non

comme des résultats définitifs, ce que je juge être une mésinterprétation totale. Maintenant j'ai l'impression d'y être arrivée par le biais de la recherche. Ceci dit, même si je suis vraiment intéressée par le processus, il y a bien sûr des étapes concrètes, des moments où l'on perçoit des avancées.

(A/R) Est-ce que vous vous sentez plus autorisée maintenant à parler de ce processus ?

(E.K.) Oui, j'ai acquis plus de confiance. La manière de communiquer sur sa recherche, de parler de ce processus fait également partie des résultats ou des « résidus », comme je les appelle.

(A/R) S'il ne s'agit pas d'un résultat, qu'est-ce qui vient rythmer ou scander le travail ? Est-ce un mouvement sans fin ?

(E.K.) J'ai tendance à collecter beaucoup d'informations sous forme d'images et de textes, et progressivement, à commencer à tester. Puis, il y a un moment où je sélectionne et ne conserve de la matière extraite que ce qu'il y a d'important. C'est le signe annonciateur de la fin.

À l'heure actuelle, je suis toujours en train de collecter, ce processus n'a pas encore atteint sa fin. Mais ce qui est plus clair désormais, c'est le cadre. Il est évident que je vais poursuivre dans cette direction et que je vais être occupée avec le film durant les deux prochaines années. Je pense qu'à un certain moment, j'aurai épuisé toutes les questions et ce sera la fin.

(A/R) Que pouvez-vous dire de ce résultat ou de cette absence de résultat ? Quel bilan tirez-vous de cette expérience ?

(E.K.) Selon moi, il y a eu et il y aura encore de nombreuses étapes. Premièrement, il y a les personnages, deuxièmement il y a la manière dont ils interagissent entre eux. Et dont on les filme. Ce sont des compléments. J'aime l'idée que les personnages se mirent les uns dans les autres. Je pense que ça produit quelque chose. La matérialité est importante, il faut réaliser les choses physiquement pour les comprendre.

La caricature est une exagération et peut aider à révéler des choses. En revisitant le pouvoir de la caricature à travers les âges, et en cherchant à comprendre les réactions qu'elle a produites sur les gens, de manière parfois très irritante, on peut s'en servir comme d'une méthode pour révéler les pensées intimes qui les habitent, les préjugés, les clichés, etc. De cette manière, cela engage l'espace public.

Mon expérience de cette période de recherche sur la caricature pourrait être résumée ainsi : grâce à la subvention reçue de A/R, j'ai acquis de nouvelles connaissances à partir de mes lectures théoriques et j'ai expérimenté et matérialisé des aspects de ma recherche à travers des dessins et des objets. J'ai aussi initié un inventaire de mouvements et expressions caricaturaux, sous la forme de mini-tests de performance dans l'espace public, en collaboration avec les danseuses Sahra Huby et Jessica Van Ruschen. Ces tests ont été documentés par Boris Van Hoof. Je crois que le projet aurait énormément bénéficié de nouvelles explorations dans les relations entre les corps individuels et un corps collectif dans l'espace urbain, où le politique pourrait être produit à travers leur interaction. Il est vraiment dommage qu'un atelier avec des étudiants d'Espace Urbain-ISAC (danse) n'ait pas été possible, en raison de la programmation de l'école qui était déjà faite à mon arrivée. Mais j'ai quand même quelques « restes » ou « résidus » que je peux partager et communiquer à travers la vidéo-documentation et mes présentations. Et l'inventaire sera maintenant repris par les prochains participants et élaboré plus avant. Je pense qu'il y a quelque chose à apprendre de cela pour faire mieux la prochaine fois. Je dois ajouter ici que ma préoccupation n'est pas de savoir comment inciter les gens à participer, mais de trouver la manière de définir le cadre qui puisse éveiller



fig. 05



fig. 06



leur désir d'y entrer et de le remplir. À la fin de cette période, je me suis rendu compte de plus en plus de l'importance de la répétition et j'ai compris que toute ma recherche est une répétition permanente vers la création d'un espace agonistique. Les exercices parrhesiastiques ne consistent pas à réussir ou échouer, ils sont plutôt une attitude envers le monde, une attitude quotidienne qui doit être répétée et pratiquée tous les jours. Et les limitations, les blocages ou les échecs font partie du jeu.

(A/R) La caricature a un pouvoir de provocation qu'elle peut utiliser pour crever l'abcès social, mais elle peut aussi servir en tant que médecine préventive.

(E.K.) Je suis totalement d'accord. Je pense que c'est pour cela que j'aimerais que ce soit un film qui puisse circuler et puisse toucher beaucoup de gens. Peut-être qu'il pourrait être diffusé sur internet et de cette manière, cela reviendrait à la source.

(A/R) Le travail entrepris est-il collectif? Cette dimension est-elle déjà un mode de transmission de la recherche ou remplit-elle une autre fonction? Avez-vous eu recours à des rencontres publiques? Sont-elles un autre mode de transmission? Y a-t-il eu des rencontres avec les étudiants? Les considérez-vous comme un mode de diffusion de vos recherches, une manière de transmettre un savoir, une manière de mettre les étudiants au travail?

(E.K.) Il y a vraiment beaucoup de négociations entre l'individuel et le collectif dans ce que je fais. Je considère que ma pratique se situe entre le monologue et le dialogue. Plus spécifiquement, ma tentative est de développer un schéma nourricier, qui prend la forme d'un ruban de Moebius. Ce schéma bouge constamment entre moi, dans le rôle de l'artiste individuel qui a une pratique de dessin—ce qui pourrait être interprété comme un monologue—et le groupe. Le groupe incarne le dialogue entre les individus et moi et utilise les activités comme la marche, la parole, les événements performatifs, le journal collaboratif, dans l'optique de communiquer leurs découvertes.

C'est un projet individuel qui a évolué grâce aux gens qui y ont participé. Je pense que l'impulsion vient de moi, puisque je suis l'autrice de ce projet, mais je désire que ces personnes prennent leur place également. Les danseuses étaient très critiques et posaient beaucoup de questions. Dans un sens, j'ai commencé par une forme très ouverte et j'ai invité des collaborateurs/participants à donner une articulation au projet. C'est important de travailler à la mise en scène, mais on ne contrôle pas tout. Cela fait partie d'une discussion beaucoup plus large à mon sens, qui porte sur la construction du savoir. Est-on aussi individualiste qu'on prétend l'être? Je ne pense pas. Selon moi, le mythe de l'artiste travaillant seul dans l'atelier est mort.

1. Jules Champfleury, *Histoire de la caricature*, 4 vol., Paris, Éditions Édouard Dentu, 1865-1880.
2. Voir à ce sujet le projet éditorial ΠΑΡΟΙΚΕΩ, journal conçu à la main et imprimé au pochoir, dans *L'Intolérant* #10, Woodstone Kugelblitz, Rotterdam, 2017.
3. Jacques Willequet, *La Belgique dans la caricature politique 1830-1980* [exposition organisée par la Caisse générale d'épargne et de retraite à l'occasion d'Europalia 80-Belgique 150, 26 septembre–31 octobre 1980, à la Galerie de la CGER], Bruxelles, R. Coolen, 1980; Éric Van Den Abeele, *Léopold II Caricatures d'Un Roi*, Liège, Luc Pire, 2014; Luc Tuymans, *James Ensor through the eyes of Luc Tuymans*, Londres, Royal Academy Editions, 2016; Albert D'Haenens, *Van Toen naar morgen. folklore in België*, Tiel, Lannoo, 1989; et Jo Gérard & Daniel Polet, *L'Union fait la farce, une histoire de la Belgique en caricatures de Léopold I<sup>er</sup> à Eddy Merckx*, Bruxelles, Éditions des Archers, 1976.
4. Anca Parvulescu, *Laughter: Notes on a Passion*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010.





Résolument ancrée dans la recherche, la pratique de Vincent Meessen est plurielle et vise au décloisonnement des savoirs et des disciplines. Ses œuvres, qui mettent à jour des documents inédits, tendent à favoriser une relecture poétique et politique de l'histoire moderne à l'aune notamment des théories post-coloniales. Le projet *Prospectus* est un espace de recherche éditorial hétérogène dont les formes s'adaptent à la singularité des contenus. Conçu comme une extension de la pratique artistique de l'artiste, il s'appréhende comme un espace discursif ouvert, résultant des multiples rencontres et collaborations entamées avec des chercheurs de disciplines diverses : anthropologie, histoire, histoire de l'art, ainsi que des plasticiens, graphistes, typographes et designers. *Prospectus* est également le lieu d'une expérimentation formelle, qui a pour objet le livre envisagé en tant qu'outil et support de diffusion papier, à l'ère du numérique. Il accompagne le développement d'un nouveau système typographique *open source* nommé Belgicka, réalisé en collaboration avec Pierre Huyghebaert, graphiste, professeur et membre de Open Source Publishing (OSP), une association de chercheurs rassemblés autour d'une pratique critique des logiciels libres graphiques. Activé grâce à une unité temporaire de recherche intitulée Swerve, le projet s'inscrit également dans une visée pédagogique. Des étudiants-stagiaires de l'ENSAV–La Cambre et de l'erg ont été invités à participer activement et à contribuer aussi bien de manière pratique que théorique à l'élaboration de cette recherche. Résultant d'un long parcours commencé en 2006,

le premier volume de *Prospectus*, « Third Form », a été publié chez Mousse Publishing (Milan) en 2012. Dans le cadre de la participation de l'artiste à la Biennale de Venise en 2015, un second opus intitulé « Postface to the Scenic Unit: Personne et les autres » a été publié en complément du catalogue de l'exposition. La publication des trois prochains fascicules accompagnera, en amont ou en aval, des œuvres et des expositions programmées dans des institutions aussi bien nationales qu'internationales. Ainsi, le troisième fascicule intitulé « The Other Country » rassemblera des contributions de différents auteurs ayant participé au symposium *Let's Build the Hacienda* (Wiels, mars 2016) ainsi qu'un essai visuel de l'artiste, mettant en lumière le travail historiographique autour de l'Internationale situationniste et de ses influences africaines qui a nourri l'exposition *Sire je suis de l'ôtre pays* (Wiels, 2016). Le quatrième volume, « Patterns for (Re)cognition », sorti en septembre 2017, est consacré à la revalorisation de l'œuvre abstraite et quasiment inconnue du peintre congolais Tshela Tendu (circa 1880-1950) à l'occasion d'une exposition qui a pris place à Bozar (Bruxelles), de juin à septembre 2017. « The Black Art of Belgicka », titre du cinquième volume qui occupe le cœur de la recherche de *Prospectus* sera l'occasion de s'interroger sur l'héritage des normes et des standards typographiques dans la modernité, à travers différents essais narratifs et critiques. Cette publication sera précédée d'une session de *workshop* proposée en collaboration avec OSP et des étudiants d'École supérieure des Arts.

Vincent Meessen

(A/R) Y a-t-il eu un ou des éléments déclencheurs qui vous ont amené à élaborer votre proposition de recherche? Ou quel en est l'origine?

(V.M.) Mes travaux sont basés sur des recherches qui dans un premier temps peuvent être qualifiées de « documentaires » au sens large. Presque systématiquement elles sont suivies d'un travail de conceptualisation et puis d'un travail de terrain durant lequel un « document » issu de la recherche est utilisé comme déclencheur d'une actualisation polémique. Dans l'œuvre qui en résulte au final, de nombreux enjeux qui ressortissent tant à la méthode qu'aux avancées concrètes en termes de savoirs produits par l'œuvre ne sont pas toujours lisibles dans toute leur richesse. Il faut pouvoir reconnaître les limites des formes artistiques produites. Certains éléments qui ne sont pas seulement formels, mais peuvent aussi être d'ordre contextuel nécessitent un cadre discursif et donc la mise à l'épreuve de regards extérieurs informés.

La critique artistique, ou ce qu'il en reste, peut aussi se trouver désarmée face à des enjeux qu'elle pense excéder son champ de compétence. Mon projet pour A/R a donc été conçu comme la création d'une possibilité éditoriale d'élargir l'œuvre « en train de se faire » et d'en communiquer les divers enjeux.

La forme éditoriale est remise en jeu et elle s'adapte aux contenus de chaque recherche. Les ouvrages ne dépendent pas d'une invitation extérieure. C'est donc moi qui crée, façonne et contrôle ici mon outil de bout en bout.

(A/R) Sur base de la présentation initiale du projet, comment définiriez-vous ou parleriez-vous des enjeux de votre recherche maintenant qu'elle a été mise en œuvre, tant d'un point de vue plastique ou formel, que conceptuel et/ou théorique?

(V.M.) Un ouvrage a été publié. Un autre est en préparation. Ils seront très différents l'un de l'autre mais tous deux remplissent exactement les objectifs définis, le calendrier annoncé et ce que je viens de dire juste avant : l'enjeu est à la fois de l'ordre de l'expérimentation avec la forme éditoriale, d'explicitation plurielle et critique des enjeux et de dissémination internationale des contenus.

(A/R) Quel était le cadre initial?

(V.M.) Mon intention était de proposer la publication de trois monographies dédiées à des recherches en cours sur des sujets différents. « Patterns for Re(cognition) » traite de la question de l'abstraction au travers de la psychologie coloniale et des débuts de la peinture moderne au Congo ; « L'Autre Pays / The Other Country » explore des zones méconnues sinon ignorées de la constellation situationniste à Kinshasa et Dakar par exemple ; quand « The Black Art of Belgicka » s'intéresse au futur de la typographie et au rôle fondamental de la technique dans la formation des esthétiques, et à une réflexion en acte sur la colonisation des imaginaires par les logiciels propriétaires.

(A/R) Comment ce cadre s'est-il modifié? Savez-vous pourquoi et pouvez-vous en parler?

(V.M.) Une autre recherche s'est invitée dans mon travail à la faveur d'une invitation du Centre Pompidou d'exposer à Paris au printemps [*Omar en mai*, mars-mai 2018]. J'ai ainsi décidé de partir à Dakar et j'ai pu affecter une partie du budget libéré, en raison du partenariat avec Bozar et avec l'éditeur Snoeck qui a accepté d'injecter des finances dans le projet, pour penser le rapport entre ce film en train de se faire et la publication, elle aussi en chantier. Dans le champ de l'art, l'invitation d'une institution peut vous amener à être très réactif. Il se trouve que cette recherche à Dakar avait un lien avec la personne de Georges Pompidou et qu'en conséquence,

utiliser ce contexte devenait une occasion unique de mettre en œuvre un projet prévu pour plus tard. Mes recherches à Kinshasa et à Dakar ont toutes deux un lien avec mai 68. Il s'agissait de ne pas reconduire la mythologie parisienne, mais de s'intéresser à Kinshasa et Dakar, deux lieux très importants d'émergence de cette internationale étudiante qui a changé le cours de l'Histoire.

(A/R) Mesurez-vous une différence entre la manière d'en parler aujourd'hui et la manière dont vous en parliez il y a un an? Si non, à quoi le travail a-t-il servi selon vous, à quoi a-t-il été utile? Comment le justifiez-vous?

(V.M.) Un livre existe et il a de bonnes chances de faire date même si cela prend du temps. En plus de parler de « Patterns for (Re)cognition », un projet de recherche et d'exposition commencé en 2013 et ayant fait l'objet de trois expositions à ce jour, cet ouvrage offre un catalogue raisonné de l'œuvre abstraite du peintre congolais Tshela Tendu. C'est le fruit, donc, d'une recherche entamée bien avant le soutien d'A/R, mais celui-ci a permis de réaliser un travail totalement inédit. L'œuvre de Tendu peut maintenant retourner symboliquement au Congo pour être discutée avant qu'un jour, j'espère, une exposition et un travail critique encore plus poussé lui soient dédiés au Congo.

En tant qu'artiste, investir du temps, de l'énergie et des finances dans l'édition peut être considéré comme difficilement accessible ou non prioritaire par beaucoup. Mon travail consiste en partie à mettre au jour des documents disparus, des récits occultés, à interroger les sources profondes de certains dénis historiques, à contester les prédicats de l'Histoire écrite en montrant les ressorts critiques de la forme artistique et l'importance du sensible contemporain dans toute actualisation du passé.

La forme éditoriale se prête aussi à établir un rapport dans « le temps du livre », qui n'est pas celui de l'exposition ni celui de la conférence. Comme artiste, je ne me contente pas d'inventer des formes mais de les agencer dans un contexte, de troubler l'histoire. En d'autres mots, je cherche à façonner des formes qui sont à même à la fois de contester et de participer à la reconstruction d'un horizon basé sur d'autres valeurs.

(A/R) Des ressources théoriques ont-elles été convoquées et quelles sont-elles? Que pensez-vous qu'elles ont apporté à votre recherche?

(V.M.) Les ressources théoriques font partie intégrante de toutes mes recherches et en sont souvent même à l'origine. « Patterns for (Re)cognition » avait démarré suite à la lecture de Roland Barthes pour un précédent projet, lequel m'a amené vers Edgar Morin. Tous deux parlent des expériences d'Ombredane, un psychologue français qui travailla au Congo pour le compte de l'Université Libre de Bruxelles, elle-même opérant à la demande de l'État belge.

Pour le troisième ouvrage de cette série qu'A/R accompagne, et devant l'impossibilité pour certains des auteurs d'écrire dans des délais qu'ils jugeaient trop courts, j'ai pris la décision de produire ces contenus avec tous les invités à travers des formes dialoguées. Cela a entraîné un surcroît de travail bien entendu mais au final, une forme éditoriale bien plus en phase avec mon projet : chaque forme produite dans cette exposition étant le fruit d'une collaboration avec un invité. Cette collaboration en binôme s'est donc poursuivie avec les cinq personnes invitées pour le livre : Jan Vansina, un ethno-historien belge, deux docteurs en histoire de l'art, Elena Filipovic et Yasmine van Pee, un artiste, Toma Muteba Lutumbue et un éditeur, Guy Jungblut.

(A/R) Sachant que dans les recherches scientifiques la méthodologie utilisée est toujours explicitée car les résultats ne sont évalués ou critiqués qu'en regard





fig. 02



fig. 03



fig. 04

fig. 01-04 Quelques images (dont p. 49) issues des activités de Swerve, zone de bifurcation entre artiste, enseignants et étudiants de La Cambre dans le cadre du projet *Prospectus* de Vincent Meessen et de son exposition solo au Centre Pompidou, 28 mars–28 mai 2018. Avec Pierre Huyghebaert (Typo), Marianne Corté (Printmaking), les étudiantes Julia Lebrao Sendra (Printmaking) et Amelie Vancoppenolle (Typo).





fig. 05

fig. 05 Vincent Meessen & Tshela Tendu, *Patterns for (Re)cognition*, Bruxelles, Bozar Books & Snoeck Editions, 2017.

de cette méthodologie, pourriez-vous parler des méthodes que vous avez retenues, des raisons qui vous y conduisent, de l'importance du respect de ces méthodologies, et de leur utilisation sur l'évaluation que vous faites de votre recherche?

(V.M.) Votre question a le mérite d'être claire mais elle me semble problématique. Les résultats des recherches scientifiques ne sont pas seulement évalués et critiqués en fonction de leur méthodologie. Il y a une évaluation liée tant à leur réception qu'à leur effectivité sociales. Il existe aussi des critiques qui opèrent à leur sujet, et ce, à de très nombreux endroits dans la société, entre autres de manière directe ou indirecte dans le champ de la politique et de l'art. Ces dernières sont certainement les plus intéressantes. Et même si ce type de critiques n'est pas reçu, entendu ou pris au sérieux par de nombreux scientifiques qui en ignorent jusqu'à l'existence, il se trouve qu'elles produisent des effets, parfois en profondeur.

En s'autonomisant et en se spécialisant parfois à outrance, les sciences ont trop souvent perdu une capacité à rendre compte de manière transversale des faits qu'elles observent, isolent, objectifient et surtout co-construisent.

En ce qui me concerne, j'emprunte au chercheur mais à la différence des contraintes imposées par le champ académique au sens large, je m'autorise à accueillir le « hors calcul », à bifurquer, à reconnaître le concours du temps et du contexte de la fabrication. La méthode artistique qui importe est avant tout centrée sur l'expérience, et peut-être pourrait-on la rapprocher de l'improvisation en musique: « ce qui du réel n'est pas encore passé par les représentations, par les récits, par les scénarios, par les études de marché, qui n'est pas encore tout à fait plié à l'ordre des langages », comme disaient Carles et Comolli à propos du *free jazz*<sup>1</sup>.

(A/R) Parleriez-vous de résultats de recherche ou trouvez-vous ce vocable inadéquat? S'il y a résultat, en quoi est-il différent d'une œuvre? Si ce résultat est inadéquat, comment nommeriez-vous ce travail?

(V.M.) La recherche désigne un type de pratique en soi, toute œuvre qui se respecte est « de recherche ».

Mais elle est aussi « en recherche », sa distribution requiert un geste d'adresse, elle vise un public – même si celui-ci n'existe pas encore au sens propre – et donc elle cherche non seulement à produire des affects mais aussi des effets. On peut parler de résultat au sens de constat, d'état des lieux et non au sens où on limiterait le résultat à sa quantification et à une visée conclusive.

(A/R) Comment savez-vous que votre recherche est arrivée à une étape provisoire qui permet par exemple d'en rendre compte? Y a-t-il quelque chose qui vient rythmer, scander le travail ou bien est-ce un mouvement sans fin?

(V.M.) C'est amusant, je suis en montage d'une forme intermédiaire d'un film plus long. J'ai intitulé la forme courte « Juste un mouvement » alors même que ce qui agite cette forme est la question de la reprise et de la circulation du sens qu'a pu recouvrir le mot et l'événement « révolution » à la fin des années soixante pour certains militants radicaux en Afrique. Tout est toujours en mouvement, le « résultat » est comme le « fait », le fruit d'une unité reconstruite. Disons que pour moi et pour faire court, tout ce qui est présenté publiquement est considéré comme un résultat satisfaisant, fut-il intermédiaire.

(A/R) D'un point de vue personnel, quel bilan tirez-vous de cette expérience?

(V.M.) Je pense que le soutien d'A/R est d'une importance cruciale pour l'avenir de nos pratiques de recherche en art et je

suis très content de tout ce qu'elle m'a permis de réaliser. Par ailleurs, c'est toujours un grand plaisir de travailler avec des gens que j'admire comme le graphiste et typographe Pierre Huyghebaert, qui est entre-temps devenu responsable du master en typographie à La Cambre. J'ai la chance de collaborer au lancement de son programme dirigé vers le futur des pratiques digitales et l'invention d'outils propres et de rencontrer des étudiants motivés et curieux.

(A/R) Et quel bilan supposez-vous à cette expérience? Autrement dit, quel impact sur la société estimez-vous que celle-ci puisse avoir?

(V.M.) À voir l'attention et l'intérêt public pour ma pratique, surtout dans le champ de sciences sociales (histoire contemporaine, études postcoloniales, *visual studies*, critique littéraire,...), je suis convaincu que ce type de travail fait bouger les lignes bien au-delà du champ de l'art. Plusieurs invitations récentes ne trompent pas, elles viennent de centres d'art en lien avec des programmes de recherches ou de galeries universitaires.

(A/R) Le travail entrepris est-il collectif? Cette dimension est-elle déjà un mode de transmission de la recherche ou remplit-elle une autre fonction?

(V.M.) Le travail d'édition est construit sur une collaboration de longue durée avec Pierre Huyghebaert avec qui je travaille depuis très longtemps. Ensuite, figurent de nombreuses personnes qui ont été conviées à prendre part aux contenus critiques. Ce qui m'intéresse, c'est de déjouer les pratiques habituelles dans lesquelles un livre d'artiste devrait comporter des contributions sur le travail de l'artiste. Dans « Patterns for (Re)cognition », j'ai essayé de mettre en avant le perspectivisme du projet.

Dans le nouveau livre en construction, aucun des invités n'a été sollicité pour écrire sur mon travail. J'ai invité ces historiens à écrire sur leur sujet de recherche. Ce que le livre mettra en avant, c'est la façon dont ces voies parallèles, la leur et la mienne, produisent des zones de bifurcations.

(A/R) Avez-vous eu recours à des rencontres publiques? Sont-elles un autre mode de transmission?

(V.M.) Une rencontre a été organisée pour le lancement du livre à Bozar. Deux des cinq personnes participantes, l'historienne de l'art Yasmine van Pee et l'artiste/commissaire d'exposition Toma Muteba étaient présentes et trois autres personnes invitées, dont Morad Montazami [éditeur et chercheur, Tate Gallery], Bambi Ceuppens [Musée royal de l'Afrique Centrale, Tervueren] ce qui a permis d'une part de prolonger le dialogue publié et d'autre part de faire apparaître des divergences de vues sur la façon d'approcher l'histoire des débuts de la peinture moderne au Congo.

J'ai par ailleurs donné une conférence sur ma recherche au MACBA à Barcelone dans le cadre d'un séminaire international sur les « images revenantes », autrement dit les images du passé qui font retour dans le présent. Une façon de lancer la publication dans un contexte discursif intéressant. Une émission de radio a aussi été conçue sur place et est désormais disponible en ligne sur le site du musée. Ces deux moments participent bien entendu à la dissémination.

(A/R) Y a-t-il eu des rencontres avec les étudiants? Les considérez-vous comme un mode de diffusion de vos recherches, une manière de transmettre un savoir, une manière de mettre les étudiants au travail?

(V.M.) J'ai travaillé sous forme d'un module sur le rapport entre art contemporain & typographie (une des questions sous-jacentes à « The Black Art of Belgicka ») au sein de La Cambre mais en fait, plus qu'une transmission, cela fut une prise de position en soutien et en alimentation aux recherches des étudiants.

Au MACBA, le public était en grande partie constitué d'étudiants universitaires et issus d'école d'art.

Je suis aussi intervenu récemment au MuCEM à Marseille et à Toulouse face à de nombreux étudiants.

Par ailleurs pour mon exposition au Centre Pompidou, j'active à La Cambre cette micro-cellule intitulée Swerve que je définissais dans mon dossier comme une « zone de bifurcation », un espace d'échanges et de frictions réciproques.

1. Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black Power* [1971], Paris, Gallimard/Folio, 2000.

58

Khristine Gillard

Les formes  
du documentaire

Portée politique et  
expérience esthétique





Ce projet de recherche invite à un questionnement sur les formes documentaires, leur portée politique et les différentes expériences esthétiques qu'elles proposent, en ouvrant la réflexion sur l'importance du choix des outils et des supports, des lieux de production/fabrication et des formes de représentation, y compris installatives. L'auteure, Khristine Gillard, est cinéaste et membre fondatrice de LABO Bxl, atelier de recherche sur support argentin, en lien avec le réseau international Filmlabs des laboratoires d'artistes. Elle travaille l'image et son hors-champ à travers la réalisation de documentaires, mais aussi sous la forme d'installations, de multi-projections super 8 et 16 mm, de projets photographiques et autres expérimentations photochimiques. La recherche s'organise autour d'un projet en cours intitulé *Tracé/L'homme qui marche rend visible le caché*, une proposition documentaire sur le mode de l'installation. Celle-ci interroge la profonde transformation d'un paysage à travers la rencontre de ses habitants et leur lien avec ce territoire, en mettant en espace et en résistance un ensemble de forces—humaines et naturelles. La réalisatrice emprunte au langage cinématographique, tant digital qu'argentin, et recourt à l'archive, à la photographie, à l'entretien, à l'objet et à différents supports de communication. L'un des axes de la recherche porte notamment sur la possibilité

du choix du support comme choix politique et partie prenante de l'expérience esthétique du documentaire, et sur la création/utilisation d'outils *DIY* qui participent de—et influencent ses modes de production. Dans sa pratique personnelle, Khristine Gillard a jusqu'à présent choisi de travailler principalement en pellicule, dans une économie non-commerciale, sans pour autant se positionner « contre » le digital, mais en travaillant de manière constructive à une redéfinition et à une réaffirmation des attributs et particularités des différents outils, à une reconnaissance de leurs complémentarités en intégration avec l'époque actuelle et à la recherche de leur justesse par rapport aux circonstances de création. Ce projet de recherche, développé en lien avec l'erg (école de recherche graphique) à Bruxelles, a articulé des périodes de recherche personnelle (lectures, analyses, rencontres), des expérimentations artistiques et techniques autour des outils et des supports, et des moments de rencontres (séminaires, projections, ateliers, partage d'étapes de travail); moments qui se sont intégrés dans les pratiques pédagogiques de l'école et s'adressaient également à un public plus large, notamment en partenariat avec le cinéma Nova, le festival *Filmer à tout prix* en novembre 2017, et dans le cadre de la résidence Conversations #2 (avec Nina de Vroome) initiée par le GSARA et le CVB.

Khristine Gillard

(K.G.) Le questionnaire post-recherche proposé par A/R utilise dans un certain ordre les mots « cadre », « méthode », « enjeux », « résultat », « bilan », tout en autorisant implicitement la remise en question même de ces termes. On est dans un type de recherche qui cherche ses propres modes de fonctionnement et d'évaluation, par rapport à une recherche plutôt du domaine scientifique ou anthropologique. Je mettrais ces questions en perspective avec les termes « intentions », « intuitions », « mises en relations », « perception », par définition non-mesurables, et je dirais qu'on ne peut pas les traiter séparément. C'est un processus, qui était en cours au moment où le cadre de la recherche a été posé et qui l'est encore aujourd'hui. Il s'agissait de s'interroger sur les formes du documentaire, leur portée politique et les dimensions de l'expérience esthétique qu'elles proposent. Voir comment une forme cinématographique—dans une forme « cinéma » ou dans une forme « étendue » [*expanded*], comme l'installation—peut exprimer, se confronter à, embrasser une question et/ou un geste politique. Ouvrir à un questionnement du rapport entre résister et inventer, comme quelque chose de riche et complexe, intimement lié à notre pratique et à notre rapport au monde.

(A/R) Puisqu'on parle de terminologie, comment définiriez-vous ce couple « résistance » et « invention », que vous conjuguez d'ailleurs à l'infinitif? La résistance peut avoir une connotation politique, mais elle peut également être entendue de nombreuses autres manières, comme un phénomène physique, par exemple.

(K.G.) C'est ce qui s'est posé tout au long de la recherche. Je ne voulais pas d'un point de départ qui serait ma définition de la résistance, la prise de position, l'engagement, ou les formes d'invention à notre disposition ou celles encore à créer. Je voulais que cette définition soit ouverte, enrichie, malmenée et réécrite en fonction de mes interlocuteurs et des connexions entre eux. Tout s'est construit en convoquant et en faisant travailler des alliances multiples et multiformes—intention qui était présente dès le projet de départ. Pour répondre à l'une des questions d'A/R à propos de la méthodologie, l'envie était de créer des zones de contact, des espaces temporaires où pouvaient entrer en relation, en frictions, des pensées qui coexistent, bien qu'elles ne soient pas forcément liées à un même domaine d'activité; en faisant référence autant à la politique qu'à la philosophie, l'écologie, la pratique artistique dans son rapport au corps, au cinéma (et à l'histoire du cinéma), aux arts plastiques. Cette partie de la recherche s'est développée sur le mode de la rencontre, soit en binômes (parfois sous la forme d'entretiens enregistrés), soit en groupes de recherche. Mon invitation se présentait comme suffisamment non-directive pour pouvoir laisser libre cours à l'interprétation. Il fallait éviter d'avoir des attentes normées ou trop formalisées. À aucun moment il n'a été question de prouver une hypothèse, avec une stratégie, un trajet allant d'un point A à un point B, avec des étapes prédéterminées et objectivables. La recherche est dans le plaisir de la marche et le chemin n'est pas linéaire. Mais j'exprimais toujours clairement la raison intuitive de mon invitation, du désir de cette connexion-là. Après, libre aux « invités » d'y répondre ou pas, de la détourner, de l'interpréter différemment. Ce système d'invitation supposait aussi une part de risque. Je m'exposais au danger que certains ne se sentent dans l'obligation de répondre à une commande, de livrer un discours, de répondre en fonction de ce qu'on pourrait attendre d'eux. C'est ce que j'ai toujours essayé de désamorcer. Par exemple, en faisant intervenir quelqu'un avec un parcours très académique au sein d'un groupe de recherche qui ne l'était pas du tout, en mettant en présence des artistes,

des cinéastes, des praticiens, des chercheurs, des techniciens, des programmeurs, des producteurs, des enseignants, des étudiants, des spectateurs, afin de provoquer des déplacements et de nous mettre—les invités, les participants, et moi-même—face à la responsabilité de notre regard sur les choses. Que voit-on depuis notre position particulière? Comment nos connaissances partielles entrent en lien avec la subjectivité des autres, comment nos regards interagissent, comment rendre visible une expérience singulière et en nourrir le commun?

(A/R) En science, on dit qu'il y a deux types d'approche, une approche inductive et l'autre déductive. Ici, les deux semblent cohabiter simultanément. D'un côté, vous avez donné des impulsions en ciblant des personnalités particulières, et de l'autre, vous vous êtes volontairement mise dans une position de récepteur, qui accueille et recueille les indices pour pouvoir les réinterpréter.

(K.G.) Ce qui m'intéresse, c'est de canaliser des énergies. La recherche a aussi ses rythmes propres, elle permet de prendre le temps de reformuler les mêmes questions sous différents angles, avec d'autres intervenants. Elle est libre, tentaculaire, c'est son luxe.

Par rapport à l'importance essentielle du dialogue et de la mise en commun, je pense à ce que disait Johan Grimonprez lors d'une conférence à propos des nouvelles manières de raconter [*new storytelling*]: on apprend à savoir qui on est à travers le dialogue. On ne peut pas se chatouiller soi-même, ça ne marche pas, on a besoin de quelqu'un d'autre pour ça. La recherche, c'est exactement cela: trouver des gens pour nous chatouiller.

(A/R) C'est donc une position à la fois confortable et inconfortable, puisqu'il y a un moment où le plaisir peut devenir souffrance lorsqu'on se fait chatouiller. On peut être touché là où on est fragile et au moment où l'on s'y attend le moins.

(K.G.) Bien sûr. L'un des buts du partage de cette réflexion était de mettre en question certaines pratiques et principes. Ne fût-ce que se rendre compte parfois qu'on en a. Pour prendre un exemple concret, Federico Rossin [historien du cinéma, programmeur au festival *Cinéma du Réel* et aux *États généraux du documentaire* de Lussas, invité dans le cadre du groupe de recherche à l'erg], un des complices essentiels de la recherche, m'a montré des films dont il savait pertinemment qu'ils allaient me faire réagir, susciter chez moi des arguments immédiats, voire de la colère, mais qui touchaient précisément à l'un des points qu'on souhaitait aborder et me faisaient travailler. Je cherchais des gens qui n'allaient pas simplement abonder dans mon sens, mais participer d'un mouvement; parfois de manière fondamentale, ou parfois de manière très précise, très localisée, comme un point d'acupuncture. Comme l'exprime Stoffel Debuysere [programmeur à *Courtisane*], il faut continuellement s'interroger sur la circulation du sens, la circulation de fictions et frictions qui pourraient avoir leur propre rôle à jouer dans le réarrangement de notre monde sensible<sup>1</sup>.

(A/R) Ce qui nous amène à poser ce constat ou cette réflexion: comment arriver à faire cohabiter les intérêts individuels et collectifs au sein d'un groupe de travail, sachant que le but de la recherche en définitive est de nourrir une pratique artistique autonome et qui plus est, portée par un individu? Comment s'approprier sans la détourner cette intelligence collective?

(K.G.) Le but de la recherche ne se limite pas à nourrir une pratique artistique autonome. Tout ne devait pas tourner uniquement autour de mon travail. Dans le projet initial, j'avais proposé de développer deux principaux pans de recherche en parallèle.



fig. 02

fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien :  
*L'homme qui marche rend visible le caché*,  
boucle 16mm, 2017.

fig. 02 *Indio Maiz*, boucle, élément de l'installation  
*L'homme qui marche rend visible le caché*, 2017.

Khristine Gillard

Pour résumer : d'une part, la mise en commun de réflexions à partir du travail d'autres praticiens et théoriciens, sous la forme de rencontres-projections en groupes de recherche à l'erg ; d'autre part, le développement de ma recherche documentaire personnelle, centrée en particulier sur un projet cinéma/ installation en cours [*Tracé/L'homme qui marche rend visible le caché*]. C'est ce que j'ai fait et, évidemment (et heureusement), l'un a contaminé l'autre. Les effets d'un tel type de recherche, mêlant approche théorique, pratique, « par l'exemple », expérimentale, jusqu'à la fabrication d'outils, etc., sont multiples et agissent sur différentes strates et étapes du processus créatif. Certains effets sont immédiats, parfois même du type « déclic » ; certains travaillent plus en profondeur, voire en latence, comme un « acquis » pas forcément définissable mais dont on sait qu'il va nous accompagner, affiner la pensée et le geste, entrer dans la mémoire du corps, et participer de notre rapport au monde. Je pense par exemple à la recherche de la juste distance, propre à chacun. Le choix d'un cadre, d'une optique, peut être extrêmement politique. Comme celui, au-delà de ce qu'on montre ou on ne montre pas, de la manière dont on le donne à percevoir. C'est vrai autant pour le cinéma que pour les formes installatives.

(A/R) L'étape de dissémination, qui consiste à communiquer sur la recherche, a fait partie intégrante du processus de travail. Comment avez-vous fait pour rassembler ces multiples pistes pour les faire converger ensuite vers votre sujet de recherche ? Parmi toute cette masse énorme d'entretiens et de conversations, il y a sans doute eu des moments forts. Comment arriver à les cristalliser et à les faire ressurgir, hormis à travers l'évocation de votre propre mémoire ?

(K.G.) Il fallait éviter d'être dans un réflexe d'accumulation d'une matière, qui n'est de toute façon pas tangible et vérifiable en tant que telle, et rester dans une pensée vivante, en mouvement. Ce n'est pas que du domaine de la parole, il peut s'agir d'un geste. Bien sûr, j'ai aussi recouru à des méthodes classiques d'enregistrement, de retranscription, mais sans chercher à chapitrer, définir, circonscrire, catégoriser. Certains moments ont été filmés. Quant aux multiples pistes, n'ayant pas été empruntées par hasard, je pense qu'elles s'organisent naturellement, entrent en constellation – plutôt qu'elles ne convergent –, et que des liens entre elles peuvent apparaître de façon plus ou moins évidente. Par contre, le travail a *posteriori* de cristallisation-communication dont vous parlez n'a pas encore pu être fait, le processus étant toujours en cours. C'est d'ailleurs dommage de ne pas pouvoir l'intégrer en partie à cet entretien. Mais c'est un vrai travail de digestion, d'analyse, de recoupements, d'ouverture, de critique aussi. Certaines collaborations lancées pendant la recherche vont se poursuivre.

En dehors des groupes de recherche, l'entretien est l'un des outils que j'ai privilégiés. Je n'enregistrais jamais la première rencontre, qui servait plutôt à s'approcher et sentir un terrain commun ou à définir un cadre d'entretien. Avec certaines personnes, l'essentiel s'est passé dans ces moments informels. Le fait même de ne pas avoir arrêté les choses, ce sentiment de ne pas avoir déjà « tout dit », gardait ouvert le flux de la conversation. Une réalisatrice m'a écrit à propos d'un souvenir d'enfance très précis, qu'elle associait à sa première prise de conscience du rapport entre art et politique. J'ai eu de nombreuses conversations avec une cinéaste-plasticienne, où elle me disait ses doutes par rapport à la légitimité de l'artiste à prendre une position politique dans son œuvre. Quelque temps après, elle m'envoyait soudainement ce message en lettres capitales : « POETRY as the MOST POLITICAL ACT ». D'autres m'ont envoyé des images, des textes.

(A/R) Est-ce qu'il ne faudrait pas réviser notre conception de la création et déplacer le curseur de l'invention sur la ligne du temps ? Les rencontres ne font-elles pas partie du processus créatif en tant que tel, au même titre que l'œuvre filmique qui en découlera ? Comme sur une partition, les multiples voix et portées se rejoignent et finissent par créer le chant dans son ensemble.

(K.G.) Oui, l'un des axes de cette recherche a également été de questionner différents espaces d'invention, en observant les liens entre dispositifs, outils et création. C'est intéressant aussi de considérer la question de la rencontre du point de vue du concept de « personnage-protagoniste », par exemple, souvent considérée comme centrale en documentaire, et que j'ai personnellement toujours évitée, détournée, réinterprétée dans mon travail. Pour moi, la force de l'incarnation, ou de la circulation d'une parole, ne passe pas par un besoin d'identification ou de représentation. Je n'ai d'ailleurs jamais voulu considérer l'humain comme le centre de tout, comme tendrait à nous l'imposer l'organisation ethno-centrée de notre société ou nos repères culturels. Dans *Cochihza* ou *Miramen* (deux de mes documentaires précédents), l'intention était de filmer de la même façon et sans ordre présumé d'importance, animaux, minéraux, végétaux et humains. Cette question de l'incarnation par opposition à la représentation a aussi habité cette recherche, de manière plus spécifiquement liée aux formes du « politique » en documentaire. Qu'est-ce qui peut être transmis d'une rencontre ? On ne peut pas se mettre à la place de l'autre, on ne peut pas parler pour lui. Comment incarner cela au travers d'un film ou d'une installation ? Ce qui soulève aussi la question de la fictionnalisation, quel que soit le mode de mise en scène (par le simple fait même du cadrage, du montage et de la mise en espace). Quelle est notre marge d'invention ? À ce propos, j'ai voulu rencontrer d'autres praticiens. Je pense entre autres à Alexis Destoop, dont le travail m'intéresse beaucoup, notamment parce qu'il ne se considère pas cinéaste, même si son œuvre est extrêmement cinématographique, jouant sur la frontière poreuse entre fiction (ou allégorie) et documentaire, et travaillant sur la force des lieux, leur mémoire. C'est peut-être justement autour d'une certaine interprétation de la notion de personnage que se chercherait selon lui le trajet entre installation et film de cinéma. Pour revenir à la question de la dissémination de la recherche, j'utiliserais plutôt le mot « contamination » ; c'est celui que choisit très justement Laurence Rassel, directrice de l'erg. J'avais envie que ces rencontres puissent être contaminantes au sein de l'école et d'une communauté plus large et non exclusive, donc partagées collectivement, pour voir comment, à partir de là, on creuse et on interprète. Rien que le terme « collectif » appelle réflexion. Qu'est-ce que le commun ? Comment mettre en commun ? Comment trouver une juste manière de nommer cet espace de pensée en construction ? Parle-t-on de séminaire, de *workshop* ? En fonction du lieu, que ce soit à l'université ou en école d'art, les dénominations vont varier.

(A/R) Il n'y a pas que les termes qui varient, les critères d'évaluation de la recherche universitaire ne sont pas identiques ni superposables à ceux de la recherche artistique, qu'elle se fasse en école d'art ou en dehors. C'est important de resituer le cadre qui sous-tend ces activités. Ce sont aussi des questions éminemment politiques.

(K.G.) Complètement. Le questionnement sur la recherche artistique elle-même est extrêmement lié avec les thèmes abordés par cette recherche en particulier – sa portée politique, l'expérience esthétique proposée, le lieu dans lequel elle peut advenir. La question de savoir comment se nouent politique et création



se pose déjà dans la manière dont s'organisent la méthodologie de recherche et les espaces où peut exister cette mise en mouvement de pensées collectives. Ce n'est pas anodin que la recherche ait été menée au sein de l'erg où la transversalité et l'expérimentation sont au centre de l'enseignement et où, entre autres, les questions de rapports enseignants-enseignés sont réellement posées.

Qui est ce « nous » en travail de réflexion collectif ? Il s'agissait de rassembler des forces autour de questions en résonances, à partir du cinéma, des arts plastiques, de la performance, de l'activisme, de thématiques de déconstruction des codes et de (ré)appropriations de techniques, de rôles (y compris celui de « spectateur »), de matières, etc. tout en évitant le « panel », la position « magistrale ».

(A/R) Est-ce qu'il n'est pas important justement de garder cette forme de disparité dans la prise de parole, plutôt que de tenter de l'aplanir ?

(K.G.) Oui, il fallait garder la richesse des particularités et disparités des pratiques de chacun. C'est là où la question de la forme ressort et où la discussion devient intéressante. Par exemple, lors de la rencontre avec Dario Marchiori, maître de conférences et historien du cinéma. J'ai sciemment posé un titre à son intervention, sachant qu'il allait potentiellement susciter polémique : *Le cinéma militant et le formalisme*. J'avais mis « et », mais bien sûr la plupart ont lu « versus ». J'avais invité à participer à ce groupe de recherche des gens qui étaient susceptibles de réagir à ce qui pouvait être perçu comme une opposition binaire. L'intention était de déconstruire certains codes et préjugés peuplant les questions d'engagement au cinéma et de radicalités de formes. C'était intéressant de commencer par l'intervention de Dario (la première du cycle de rencontres-projections), notamment pour donner un certain ancrage historique à la notion de formalisme au cinéma, en la liant à un programme de projections au Nova, titré *Censure, forme et politique*, qui rassemblait des films de l'Est européen à l'expérimentation formelle poussée mais censurés pour des raisons strictement politiques, dont *Ne pleure pas* [*Nie Placz*, Grzegorz Królikiewicz, Pologne, 1972], film muet en 35 mm de 9 minutes, un violent concentré d'exaltation, de rébellion, de liberté dont on ne sort pas indemne. Plus tard, en groupe de recherche avec Federico Rossin, on a continué à explorer différentes démarches d'engagement cinématographique, entre autres à travers le travail de Marc Karlin, dont le parcours de cinéaste et l'activisme politique l'ont mené d'un cinéma militant classique à une recherche sur la forme et à une approche radicale de l'esthétique documentaire. Pour Karlin, il y a des films qui illustrent et des films qui illuminent. Il disait de la forme qu'elle devait être aussi radicale que le propos politique, et a d'ailleurs exploré des formes assez expérimentales, comme dans le film *Nightcleaners*, chef-d'œuvre documentaire sur les conditions de travail et la lutte sociale des travailleuses de nuit (réalisé au sein du Berwick Street Film Collective), où il retravaille les images du film à la tireuse optique pour en démultiplier les forces. Comme le dit Federico, c'est un film puissant où le politique irrigue littéralement la forme.

(A/R) L'un des enjeux de la recherche était donc d'arriver à casser cette équation binaire entre militantisme et formalisme, qui fait l'apanage d'un certain documentaire.

(K.G.) Oui, en partant du principe que cette opposition est factice, c'est juste un point de départ basique au dialogue. C'est aussi évoquer certaines limites d'un art militant codifié, « dénonçant », qui peut parfois ne provoquer qu'une indignation morale et pas une vraie colère politique. C'est oser parler de dramaturgie par la forme, trouver d'autres façons de raconter, des enchaînements inattendus, en tordant les évidences, en ouvrant d'autres

espaces d'engagement possibles (comme dans le cinéma expérimental par exemple). Ou comment déployer pleinement l'outil, la forme, plutôt que de la restreindre à un système de codification, comment rendre « étrange » pour mieux éprouver le réel, pour voir, redécouvrir et pas seulement « reconnaître » quelque chose qu'on connaît déjà.

(A/R) Le travail par l'exemple, qui se trouve à mi-chemin entre la théorisation et la pratique, permet ce travail d'analyse cinématographique en direct.

(K.G.) Le travail par l'exemple crée des réactions immédiates, qui doivent pouvoir exister hors jugement ; ensuite on creuse. Se pose, souvent de façon très personnelle et pointue, la question de l'éthique ou de la légitimité, dans l'exercice d'une pratique artistique en lien avec le politique. Parmi les questions soulevées par certains films partagés en groupe de recherche, on retrouve celle de la parole. Parfois elle ne résout rien, c'est le corps qui porte le politique, la puissance du geste, et pas le discours, quelque chose qui est parfois de l'ordre d'une énergie pulsionnelle, où peut même s'oser la beauté – surgissant hors de la banalisation ou de la vacuité de la « belle image ». En contrepoint, on a aussi projeté un film en 16 mm noir d'un bout à l'autre, à part quelques apparitions fugitives, qui évoque l'impossibilité de la représentation, tout en parlant du rôle des artistes dans le processus révolutionnaire [*Close-up* de Peter Gidal]. Une question centrale, que chacun s'approprie à sa manière, et qui me ramène en tout cas au cœur de ma pratique documentaire : celle de chercher comment ne pas uniquement « se mettre face à » une situation (un conflit, une problématique) mais plutôt tenter de créer un espace pour cette situation en nous.

(A/R) Les rencontres étaient-elles publiques ? À qui s'adressaient-elles ?

(K.G.) Tout à fait. Il était annoncé que ces rencontres-projections avaient lieu dans le cadre d'une recherche, mais elles étaient accessibles à tous sur réservation. Les types d'interaction variaient en fonction des contextes et des lieux. Bien sûr, les rôles de spectateurs et de praticiens peuvent être interchangeables et se contaminent les uns les autres, même si la plupart des gens qui ont participé aux groupes de recherche, qu'ils soient chercheurs, réalisateurs, curateurs, professeurs ou étudiants, y intervenaient à partir de leur propre pratique, avec un regard assez situé, mais tous rassemblés autour du questionnement de la relation entre politique et esthétique, résistance et invention ; et ce dans une transversalité des pratiques vitale à la recherche : philosophie, poésie, cinéma, politique, écologie, psychologie, esthétique, technologie, sensorialité, etc. On peut penser au concept d'écosophie de Guattari : non pas *une* révolution mais un processus révolutionnaire multiple, impliquant des fractures et mutations locales, relatives, nécessairement collectives et incessantes<sup>2</sup>.

(A/R) Comment s'est articulé le passage entre la dimension plus discursive de la recherche, que l'on vient d'aborder et le travail en atelier, avec ses phases de tests, de mises à l'épreuve de concepts et d'interrogations d'un point de vue plastique ou esthétique ?

(K.G.) La plupart des conversations et rencontres ont eu lieu en parallèle à mon travail personnel, au LABO notamment, pour la création des éléments de l'installation documentaire *L'homme qui marche rend visible le caché*. Je découvrais que certains d'entre eux pouvaient exister comme des pièces autonomes, mais posaient la question de la contextualisation et de la nécessité de légende. Il y a eu différentes phases d'expérimentation. J'ai fait une résidence de quelques jours dans la galerie Putsch à l'erg, où j'ai pu présenter un *work-in-progress*, mettre à l'épreuve des procédés d'installation et tester la mise en espace et les



fig. 03



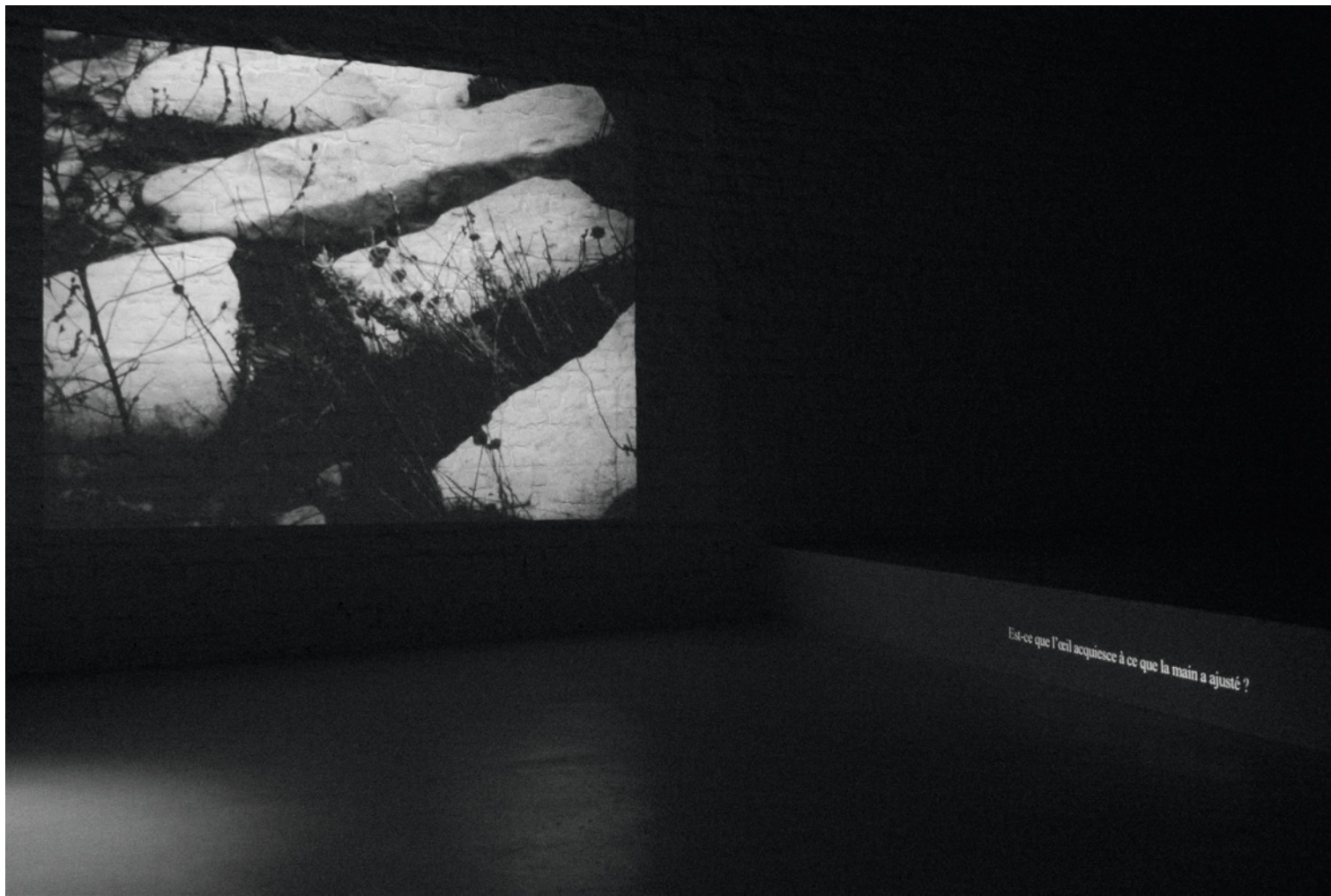


fig. 04

Khristine Gillard

interactions entre différentes pièces, avec un public averti. Il y a eu d'autres moments de résidence avec des collaborateurs techniques, entre autres autour de la spatialisation du son. En parallèle, il y a eu une opportunité de concordances entre la recherche et la résidence *Conversation* que je partageais avec la cinéaste Nina de Vroome, lancée par le Gsara et le CVB. L'invitation était assez libre, puisqu'il s'agissait en fait d'une résidence tout à fait virtuelle, sans lieu, si ce n'est ce lieu imaginaire qu'on a créé et habité à travers notre rencontre, Nina et moi. Il s'agissait d'entrer en conversation à partir de nos pratiques documentaires respectives, sachant qu'on ne s'est pas choisies et que nos univers et nos outils sont très différents. Cette rencontre a pris des formes multiples qui se sont cristallisées en plusieurs événements publics, dont un temps de présentation à la MAAC [Maison d'art actuel des chartreux, à Bruxelles]. Le point commun entre la recherche et cette résidence était une extrême ouverture à « ce qui advient ». Le principe de conversation m'a permis de partager, entre autres, des étapes de la recherche en cours, dont quelques éléments de l'installation *L'homme qui marche* rend visible le caché. Dans *L'homme qui marche*, la recherche en 16 mm comprend des expérimentations chimiques et un travail de tirages multiples à partir d'une même image. C'est une façon d'approfondir l'image, sa présence en est étendue, fouillée dans ses épaisseurs, étirée. On fait l'expérience de l'instant présent comme d'une progression, au rythme du déroulement du film dans le projecteur. On le voit, on l'entend. L'image argentique propose un rapport particulier à la présence, dans le sens où l'image ne peut pas être détachée de son support, elle lui est intimement liée. Pour *Portée* [installation en double-projection 16 mm et texte vidéo, sonore], j'ai travaillé sur des formes d'asynchronisation entre images, sons et textes dans l'espace, en jouant sur des temps dilués ou concentrés, et sur la juxtaposition de possibles temporalités d'un film. J'ai donc pu tester des procédés installatifs et les confronter à un public non-initié aux enjeux de ma recherche.

(A/R) Cela met au jour la question du statut des éléments qui sont montrés dans le cadre d'une exposition qui se veut la restitution publique d'une recherche. Doit-on parler d'œuvres ou de fragments? Comment rendre intelligible ce processus caché ou invisible pour le spectateur?

(K.G.) Oui, ce qui est proposé est un partage de recherche, pas une œuvre en soi mais une potentialité, un devenir. En ce qui concerne l'exposition *Conversation* avec Nina, je tiens à préciser que son sens premier n'a jamais été d'être la restitution de ma recherche, mais que la concordance de calendrier m'a offert l'opportunité d'en partager quelques éléments, choisis dans le contexte de notre conversation, en dialogue avec d'autres pièces présentées. Dans ce cadre, il n'a jamais été question de présenter les choses comme un tout; cette exposition ne faisait pas œuvre commune. Sa mise en espace impliquait d'ailleurs qu'on ne puisse en embrasser la totalité – c'est seulement par le fragment que peut s'entraîner le tout. On a édité une publication à l'issue de la résidence, *Entre les mains – N & K*, qui n'est ni un catalogue d'exposition ni un compte-rendu, mais un livre-trace qui réaborde la conversation sous d'autres angles.

(A/R) Autant dans les moments de rencontre collective, comme celles évoquées plus haut, le « nous » permettait de créer un langage commun, autant lorsque vous vous êtes retrouvée confrontée à la recherche artistique d'une autre réalisatrice, il est apparu important de faire jouer les écarts au sein d'approches esthétiques et de régimes visuels très divers. En ce qui concerne le moment de résidence

à l'erg, qui a précédé celui de l'exposition à la MAAC, il me semble qu'il a permis de jeter les bases de cette nécessaire interactivité avec le spectateur et de définir de nouvelles frontières.

(K.G.) Par rapport à la question des « résultats » formels, la résidence à l'erg m'a permis de réfléchir à la manière dont la mise en espace tord ou non les intentions de départ et questionne la façon de raconter, ce qui peut créer un nouveau récit potentiel. C'est l'une des premières fois que je montrais des éléments d'un projet encore en fabrication. J'ai pu partager mon travail en cours – boucles 16 mm, extraits vidéos, archives, images de propagande, textes, objets – avec les étudiants de l'erg pour le fouiller via d'autres perspectives, notamment celle de la narration spéculative (dans le cadre du master dirigé par Fabrizio Terranova et Yvan Flasse), en parlant des intentions de mise en espace, ce qui m'obligeait à formuler et décrire le type de relation que je voyais entre tous ces éléments. C'était intéressant de travailler sur cette pensée en acte, découpée et dépliée en petit groupe.

(A/R) Après toute cette recherche, comment vous situez-vous par rapport à l'engagement dans votre propre travail?

(K.G.) Le cinéma est un mode d'engagement, mais ce n'est pas uniquement là que se définit notre engagement. La question est aussi : à quoi notre pratique nous engage?

Il y a quelque chose dont on n'a pas encore parlé, et qui est également un des pans importants de la recherche, c'est la question du choix du support de création. L'utilisation de la pellicule est en quelque sorte aussi une forme d'engagement qu'on peut qualifier aujourd'hui de politique, et qu'on porte collectivement au sein de LABO Bxl. Pendant le temps de recherche, j'ai participé à différentes rencontres<sup>3</sup> des laboratoires indépendants du réseau FilmLabs<sup>4</sup>, dont LABO Bxl fait partie et qui rassemble près de 50 laboratoires cinématographiques partagés – « artists-run-labs » – dans le monde. Et j'ai invité en décembre, en collaboration avec le cinéma Nova, quelques membres d'autres labos européens à Bruxelles à partager leur travail et échanger autour des questions qui nous occupent, notamment Nicolas Rey et Stefano Canapa de l'Abominable (Paris), Anja Dornieden et Juan David Gonzalez Monroy de LaborBerlin. Nous avons réfléchi à la manière dont on développe et on garantit une autonomie de sa pratique en mettant en commun, en pérennisant la connaissance et la transmission des outils et des savoir-faire, en créant des espaces de production adaptés et mutants; comment on se positionne dans ces modes de création, individuellement et collectivement, et comment ces objets cinématographiques sont distribués. Il y a réellement un cinéma qui se fabrique dans ce réseau de labos, qui est reconnu, et qui ne pourrait pas se faire ailleurs.

(A/R) Un cinéma qui est en résistance par rapport à l'industrie cinématographique?

(K.G.) D'une certaine manière, par la force des choses et les logiques du marché. Mais le choix des termes est important, on n'est pas campé sur une position défensive, ce serait extrêmement réducteur de nous représenter comme uniquement « en réaction ». On n'a pas commencé à travailler en pellicule, et dans une démarche *DIY*, parce qu'elle allait disparaître! On est en quelque sorte en résistance parce qu'on défend la possibilité du *choix*, la cohabitation de l'analogique et du numérique, alors que le marché actuel entraînerait sans recul ni débat la disparition d'un outil et son remplacement par un autre. On n'est pas une bande de nostalgiques passéistes, ce qu'on défend et ce qu'on veut transmettre, c'est que l'argentique est aujourd'hui, toujours et encore, un outil d'expérimentation et de création contemporain. Pour le continu hybride!

La recherche a d'ailleurs contribué à mettre au point au LABO – grâce au savoir-faire de l'un des membres de l'équipe,

fig. 04 *Portée*, installation double-projection : 16 mm, digital et texte vidéo (*Conversation sur la colline avec Alain, tailleur de pierre*), boucles, son spatialisé, 2017.



Maxime Furher – un outil d'hybridation par excellence : le kinéscopage-maison, qui nous permet d'impressionner une source d'image digitale sur pellicule. C'est d'abord un outil technique, mais son exploitation créative est sans limites et chacun peut se l'approprier à sa manière.

Dans la construction toujours participative du programme des rencontres entre labos, l'habitude est d'afficher sur de grands tableaux nos questions en vrac et d'organiser les tables de discussion en fonction. L'une des questions était : définirait-on notre communauté comme « expérimentale » ou simplement comme « analogue » ? Ou encore : est-ce qu'on a besoin du communisme analogue pour sauver le marché du film ? L'idée, n'est pas de se rassembler « contre » mais « pour », avec toutes les raisons et formes multiples qui nous différencient et nous relient. Cette disparition annoncée de l'argentique, on a décidé de ne pas le prendre comme une fatalité, mais comme un contexte pour rendre les choses différemment possibles, pour *inventer*. Paradoxalement, la fin annoncée du cinéma en pellicule nous a aussi apporté certaines opportunités. La fermeture de la plupart des laboratoires commerciaux a rendu accessibles aux laboratoires d'artistes des outils qui ne l'étaient pas avant. Beaucoup de précieuses machines, destinées à la poubelle, ont pu être récupérées et remises en route par les labos du réseau. Cette récupération, non seulement renforce notre autonomie de fabrication, mais peut être elle-même stimulation créatrice, là où l'outil se laisse aussi détourner et invite l'idée. Via le site du réseau et les différents outils développés en ligne, on peut partager très facilement nos questions techniques, offres d'échanges de matériel et de pièces détachées, recherches, recettes et autres informations utiles.

Bref, pour en revenir à A/R, je trouvais essentiel d'explorer ces liens entre politique et esthétique et d'aborder cette inépuisable opposition forme/fond, en questionnant aussi l'importance des supports, des outils, des dispositifs, des lieux de fabrication et de leur philosophie.

(A/R) Le choix de la pellicule crée-t-il une esthétique commune ?

(K.G.) Le choix de la pellicule ne doit pas être un choix seulement esthétique. C'est vrai, la pellicule a une esthétique propre mais, bien plus que ça, elle induit une expérience particulière. L'image est imprimée par la lumière sur un support physique, qu'on peut toucher. Quand la pellicule passe dans le projecteur, la lumière fait apparaître, par transparences et obturations rythmées, une image vivante, dont la vibration garde l'œil en alerte. La disposition des grains est aléatoire et, même dans un plan fixe, chaque photogramme est différent. C'est physiologique, l'expérience sensorielle de la projection en pellicule est physiquement incomparable avec celle qu'on peut avoir lors de la projection d'un fichier digital. Je ne dis pas que c'est la condition absolue de l'émotion, l'impact émotionnel ne tient évidemment pas qu'au support ; on peut être complètement retourné par un film tourné en digital à haute définition, mini-dv, ou hyper pixelisé. Mais je pense que certains projets appellent cette expérience de l'argentique et, selon moi, ne sont pas envisageables sans elle. Ils sont tout simplement fabriqués-pensés en pellicule, pour proposer cette expérience-là précisément.

Le rapport de perception à un support, la relation entre le choix d'un support de tournage et la réception d'un film, par exemple, ont plus de portée qu'on ne voudrait nous le faire croire. Un cas concret, peut-être l'une des prémises lointaines de ce désir de recherche : mon tout premier documentaire, *Des Hommes*. Le film évoque la relation entre quatre femmes, prostituées indépendantes travaillant en vitrine au quartier nord, et des hommes, pas forcément des clients. Le film parle surtout d'un rapport à l'autre et à l'intime. C'est un film sur la lumière, le lien entre

intérieur et extérieur, séparé par quelque chose d'aussi fin qu'une vitre, sur un rythme, un temps particulier, parce qu'une part importante du métier de ces femmes, c'est l'attente, beaucoup de temps pour penser. Le fait de vouloir tourner ce film, non seulement avec des femmes indépendantes et non victimes de la traite, mais dans une forme photographique assez radicale, et surtout en pellicule 16 mm couleur, a été fortement critiqué. L'argument principal était le danger d'« esthétisation du sordide » (parce que c'était jugé comme un sujet sordide) par un film qui se disait attentif à l'écoute, à la lumière, et qui osait « accorder de la beauté » à ces lieux. Un choix de forme et de support devenait soudainement éminemment politique. Cette crispation pouvait être vue symboliquement comme la négation de l'existence de ces femmes en tant que femmes ; ce que les travailleurs et travailleuses du sexe vivent tous les jours, non pas de la part de leurs clients, mais à travers le regard posé sur eux et sur elles par une société bien-pensante. Est-ce qu'au final ce film est politique ? Je pense que toute démarche documentaire l'est d'une manière ou d'une autre. En tout cas, il a beaucoup été utilisé dans les milieux associatifs pour contribuer à un autre regard sur cette profession. C'est un film qui n'affiche aucun contenu militant explicite mais qui, par sa forme, propose un pas de côté, un temps de rencontre, en nous emmenant simplement à sortir de nos automatismes de perception et à regarder autrement.

(A/R) En vous entendant décrire l'expérience de réception, on peut se demander tout de même s'il n'y a pas une perte ou une privation qui s'opère à force de regarder des films tournés et projetés numériquement ?

(K.G.) C'est important de continuer à faire travailler nos récepteurs visuels, comme nos papilles gustatives. Et de garder, notamment pour les jeunes générations, l'exercice d'une multitude de regards et de richesses de perception. Et j'insiste sur la notion de choix, qui est essentielle à tous les niveaux de notre vie en société. Le danger, comme dans tout, c'est le ternissement, la normalisation, l'uniformisation.

1. Stoffel Debuysere, *Figures of Dissent Cinema of Politics/Politics of Cinema*, Gand, AraMer, 2016.
2. Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écologie ?*, Textes agencés et présentés par Stéphane Nadaud, Paris, Éditions Lignes, 2014.
3. Notamment le symposium *Film in The Present Tense* à Berlin, dans le cadre de RE MI – Re-Engineering Moving Image, projet coopératif européen mené par MIRE (Nantes), LaborBerlin (Berlin) et WORM-Filmwerkplaats (Rotterdam) – re-mi.eu/
4. Filmlabs.org



fig. 05

fig. 05 *Lucha*, boucle super 8 mm transférée en digital, son spatialisé 8.0, laser motorisé, élément de l'installation *L'homme qui marche rend visible le caché*, 2017.





Le projet *Répertoires animés* est porté par Alexander Schellow, réalisateur de films d'animation basés sur la reconstruction du processus mnémorique, à la jonction entre pratique artistique et recherche scientifique, ainsi que le groupe de recherche ARG (Animation Research Group), constitué d'étudiants, doctorants et professeurs issus de l'erg (école de recherche graphique) à Bruxelles. Ce collectif rassemblé autour de la notion d'« *expanded animation* », comprise comme un ensemble de pratiques artistiques hétérogènes, œuvre à la redéfinition constante de ce médium. Récemment, le groupe a orienté ses recherches sur le document et cherche à mettre en place des dispositifs créatifs qui permettent de révéler le potentiel inhérent d'une archive une fois activée par ses utilisateurs. L'animation est donc considérée au sein de cette recherche non seulement en tant que mode de perception et de construction de l'image, mais également comme méthodologie. Ce déplacement met ainsi à jour des tensions potentielles de manière productive. Partant du projet visionnaire du Mundaneum de Paul Otlet (1866-1944), régulièrement qualifié « d'Internet de papier », ce projet de recherche vise à revisiter les collections de son fondateur dans le but de créer et d'alimenter une plateforme numérique de diffusion sur laquelle les documents pourraient être consultés et activés par le visiteur. Celui-ci permettrait d'engendrer un contenu évolutif, sans hiérarchies imposées, qui viendrait se stratifier au premier tout en le dialectisant et le réactualisant. Il s'agit de mettre à contribution un savoir collectif

de type encyclopédique, dans une visée de partage, tout en cherchant à se départir des relations de pouvoir et de domination économique qui régissent actuellement les moteurs de recherche et les modalités d'échange sur Internet. Dans cette perspective, le rôle de l'animation, conçu comme une potentialité de mise en mouvement et en partage de différents contenus (textuels, visuels, sonores, etc.), est crucial. Une partie de la recherche s'est effectuée directement au sein des collections du Mundaneum à Mons, afin de tirer la matière première et les thématiques qui structurent la plateforme numérique. Ce processus a été ponctué régulièrement par des moments de restitution et de partage, visant à reformuler l'objet de la recherche et à communiquer sur ses avancements dans les différentes institutions partenaires. Des temps de *workshops* ont également été programmés au sein de l'école d'art, auxquels tous les étudiants étaient invités à participer. La plateforme numérique Oral Site permettait quant à elle d'expérimenter différents types de narration grâce à Olga, un logiciel customisé et développé par une équipe de codeurs, designers, créateurs sonores et écrivains, liés à Sarma, ainsi qu'à Constant et OSP. Des ponts ont été lancés avec des lieux d'exposition et de recherche comme l'espace Khiasma à Paris. Un dialogue avec le groupe de recherche GIRCAM de l'UCL qui étudie les pratiques culturelles et médiatiques, au croisement des *cultural studies* et des sciences de l'information et de la communication, a permis également d'inscrire le travail dans une perspective académique.

ARG / Alexander Schellow

(A/R) Comment ce travail de recherche a-t-il vu le jour?  
 (A.S.) C'est un projet de longue date—il avait déjà cours avant que A/R n'y apporte son soutien. Il émane de ma propre pratique, en particulier de mon intérêt pour la reconstruction de la mémoire. J'ai notamment porté un projet intitulé « She » (ou « Ohne Titel », selon la nature et le contexte de sa présentation), qui propose de reconstruire le paysage facial d'une patiente d'une clinique traitant la maladie d'Alzheimer.

Il y a plusieurs années, j'ai entamé une collaboration avec la philosophe française Catherine Perret en partant de ce projet. Je n'enseignais pas encore le cinéma d'animation à l'erg, et Catherine et moi cherchions à redéfinir l'« animation » en tant que notion et outil—la penser différemment pour en dégager un potentiel singulier vis-à-vis de la conceptualisation, des instances et de l'organisation de formes d'accès spécifiques aux structures mnémoriques. Nous avons donc entamé un travail de réflexion et d'écriture en commun. Il en est notamment ressorti un texte, intitulé « She/Elle », qui a été une inspiration directe pour le travail de recherche mené avec ARG<sup>1</sup>. Nous cherchions à dresser une généalogie de la notion d'« *expanded animation* » ou « animation étendue » en relation avec les concepts de mémoire et d'oubli, en recourant principalement à des notions empruntées à différents champs de recherche, comme la post-mémoire et la mémoire culturelle<sup>2</sup>.

(A/R) À quand remonte votre intérêt pour le Mundaneum?  
 (A.S.) J'ai commencé à m'intéresser aux archives du Mundaneum à mon arrivée en Belgique. Je cherchais désespérément à travailler sur ce lieu sans parvenir à trouver un point de départ concret et pertinent. J'étais particulièrement fasciné par la vision théorique d'Otlet. Certes, l'idée de collection-monde est elle aussi captivante, mais elle relève davantage d'une conception plus ancienne de l'histoire culturelle, liée à l'encyclopédie, par exemple. Toutefois, dans ses textes théoriques plus tardifs, Otlet développe une vision absolument révolutionnaire, bien que la révolution la plus radicale puisse toujours être interprétée comme une évolution. Bien sûr, Otlet est indissociable de cette image romantique de précurseur d'Internet. C'est la raison pour laquelle son héritage suscite l'intérêt (et attire les investissements) de grandes entreprises telles que Google, qui cherchent à instrumentaliser et s'approprier le potentiel visionnaire d'Otlet pour réécrire leur propre histoire—une histoire caractérisée par des intérêts économiques et politiques qui lui sont diamétralement opposés. Dans ses écrits théoriques, Otlet développe une vision explicitement utopiste. Son approche était éminemment politique et pacifiste pour son temps, tout en demeurant prisonnière de son époque—notamment par ses préjugés positivistes et colonialistes. On peut difficilement l'associer à l'Internet contemporain, mais cette friction n'en demeure pas moins captivante. Je m'intéressais moins à la collection physique d'objets et de textes qu'à la notion de « méta-livre », aux répertoires, tout ce qui a contribué à bâtir cette préfiguration analogique du lien hypertexte... C'est ce genre de sujets de recherche que j'ai proposé à notre groupe.

Vers la même période, j'ai été contacté par Sarma, un laboratoire bruxellois dédié à la critique, la dramaturgie, la recherche et la création. Il y a quelques années, Sarma avait collaboré avec Constant<sup>3</sup> et d'autres acteurs pour développer une plateforme numérique, Oral Site, et un logiciel, Olga. Ce dernier est un outil fascinant, initialement dédié à l'archivage des « gestes performatifs », ce qui est évidemment une tâche complexe voire impossible (c'est précisément ce qui la rend intéressante). C'est un langage de programmation inspiré de la cartographie et de la chronologie. Quand nous avons envisagé une collaboration avec le département de cinéma d'animation, j'ai subitement commencé à

percevoir des connexions possibles entre certaines choses. Il m'a paru intéressant d'associer mon intérêt pour les archives d'Otlet, les possibilités offertes par le logiciel et nos recherches sur l'animation dans le cadre de ARG. Avec cette constellation pour toile de fond de nos discussions de groupe, nous avons tenté de réfléchir à une autre manière, une autre perspective d'accéder aux archives en insufflant une dimension profondément ludique et hétérogène à la notion d'accès. Il s'agissait aussi d'opposer une résistance concrète à l'instrumentalisation fonctionnelle de l'héritage d'Otlet que j'ai mentionnée plus tôt. Nous avons réfléchi à des notions qu'on n'associe pas normalement à la méthodologie « dure » de la recherche : le détour, l'incompatibilité, le désordre, le gribouillage (la pratique du « *doodling* » par opposition au « *googling* ») et surtout l'humour. Nous avons pris ces notions au sérieux, comme des outils structurels et non de simples moyens de se jouer de critères scientifiques rigides.

(A/R) À l'aune de vos intentions initiales, et maintenant que ce travail est entamé, comment décririez-vous les implications artistiques, formelles et conceptuelles et/ou théoriques de votre recherche ?

(A.S.) D'un point de vue pratique, nous avons réalisé beaucoup de choses depuis la naissance du projet. Récemment, il a profondément été influencé et transformé par ses modes de présentation publique et d'installation, qui en ont révélé la nature singulière. L'installation à la galerie Putsch de l'erg, à Bruxelles, a permis de présenter une version réduite du projet ; mais plus tôt, à l'espace Khiasma, à Paris, nous l'avions déployé à plus grande échelle. C'était passionnant, car nous avons pu développer de nouvelles composantes et de nouvelles strates méthodologiques. Par exemple, cela nous a permis d'intégrer plus profondément les pratiques initiales des participants, jusque dans les structures performatives du jeu. C'est précisément ces pratiques partagées qui ont jeté les bases de nos échanges lors des prémices de notre recherche collective, et ce bien avant A/R. Et bien sûr, ces pratiques se sont transformées et développées avec le temps, même si nous nous sommes distancés de ces ressources individuelles initiales au moment d'entamer notre projet sur le Mundaneum. Nous étions trop absorbés par les archives d'Otlet et les nouvelles structures que nous cherchions à élaborer en relation à celles-ci.

Nous avons récemment redéfini le projet comme une pratique, entre autres en relation à nos installations. J'en suis très satisfait, notamment parce que lorsqu'on définit un travail de recherche comme un « projet artistique », on extrait (et dissocie) une part de la (dis)continuité propre à la pratique artistique. Un paramètre extrêmement fécond—vis-à-vis de la plateforme A/R—tient dans le fait que la recherche ne semble pas se définir (et se justifier, en ce qui concerne le financement) comme un travail relevant des codes universitaires, contrairement aux thèses de doctorat qui sont produites actuellement dans le cadre de collaborations entre Universités et Écoles d'art. Il se trouve que je suis co-promoteur de thèse auprès de plusieurs étudiants. Le projet n'en demeure pas moins ambivalent et problématique dans ses implications politiques et esthétiques. Pour pouvoir produire quelque chose avec cette ambivalence, il faut rendre visibles les imbrications universitaires, économiques et politiques inhérentes à la conduite d'un doctorat. Quoi qu'il en soit, une question essentielle de ces doctorats touche à la codification délibérément académique de ce que nous tentons d'y penser comme une « recherche artistique »—comme un format qui, dans certains cas, encourage une forme de déconnexion (entre le projet et la pratique) en tentant de définir des procédures et des critères d'évaluation et de résultat. A/R offre au contraire une certaine *indétermination* productive—peut-être parce que cette plateforme est elle-même en train de se définir. J'espère qu'une part de cette dimension persistera et pourra être intégrée durablement à sa structure. J'apprécie énormément la





fig. 02

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien : Alexander Schellow : image du projet *OHNE TITEL/SHE* (animation), encre sur papier, 42 x 30 cm, depuis 2007.
- fig. 02 ARG : *Répertoires animés*, installation, présentation du site internet, jeux. Galerie Putsch, erg, Bruxelles, décembre 2017.

manière dont vous fixez progressivement et lentement vos paramètres—c'est une approche très réfléchie.

(A/R) Lors de votre intervention à l'erg, j'ai été particulièrement intéressée par l'évolution du jeu, la construction des savoirs qui s'est déroulée au fil de la soirée. Les gens activaient constamment le réseau en l'alimentant de nouvelles définitions des notions proposées.

(A.S.) Je suis d'accord. Nous avons participé à une émission de radio organisée par l'espace Khasma qui a pris la forme d'une discussion collective autour de notre travail de recherche. Un membre du public a observé une part d'étrangeté dans notre approche : comme si l'accès à ces archives induisait une forme d'inaccessibilité fondamentale.

C'est une observation très juste qui renvoie à un paradoxe ou une contradiction inhérente au projet historique d'Otlet. À certains égards, son approche était absurde : la tentative d'englober le monde entier dans un système de connaissance. Sa conception d'un « cerveau du monde » assimile cette sorte d'hybride sous la forme d'une de ces gigantesques montagnes de petites cartes qu'il a accumulées toute sa vie durant au point de devenir ingérables, et qui constituent des « liens » analogiques nécessaires au fonctionnement du système décimal de son « méta-livre ». Comme il ne disposait pas de la technologie actuelle, il était bien sûr obligé de recourir à une méthode analogique. On passe d'un million de cartes à dix millions, elles se multiplient sans cesse. On se retrouve face à une quantité prodigieuse de liens matérialisés impossibles à englober. D'une certaine manière, c'était cela qui motivait Otlet, même si cette approche du monde semble proche de la pathologie mentale.

Le jeu que nous avons créé contribue à envisager le ridicule (un terme auquel nous tenons beaucoup) comme une stratégie pour déjouer le fonctionnalisme de la production de savoirs. Le ridicule vous oblige parfois à approcher les archives par des voies détournées. Je pense ici à un geste presque enfantin, qui consiste à approcher et rassembler un volume de matière, et qui produit systématiquement un système relationnel. L'acte de « lecture » ne consiste donc pas à déchiffrer des éléments préexistants au texte dans lequel vous entrez. Il revient plutôt à instaurer un agencement et des relations qui créent *de facto* une structure—c'est-à-dire une forme de savoir. Au lieu de constituer un index nécessaire et codifié tendant vers quelque chose, le document devient « une chose qui vous fait lire autre chose » (j'emprunte cette définition à mon ami chorégraphe Rémy Héritier). Est-ce que cela génère de l'aléatoire ? C'est l'une des questions essentielles que soulève cette approche. Mais le Mundaneum (par exemple) n'est peut-être pas tant une archive du monde qu'une archive en tant que monde.

Otlet nous intéressait de manière générale mais nous ne savions pas précisément sur quoi nous concentrer. Nous réfléchissions également à la nature imbriquée du répertoire (au sens d'un répertoire de la mémoire incarné dans la performance) et de l'archive (en tant que document écrit)—à la lumière du débat de haut vol sur le sujet entre Diana Taylor<sup>4</sup> et Rebecca Schneider<sup>5</sup>. Ces deux notions sont-elles opposées ou sont-elles deux aspects de la même structure d'accès et de constitution de ce que l'on tient pour une archive. Mais seul le travail pratique de recherche a permis d'aboutir à une approche, qui émet l'hypothèse que l'activation performative peut être assimilée à l'acte de définition de l'archive. Dans l'exposition, nous essayons de transmettre ce cheminement au public.

(A/R) Cette dimension interactive est-elle vouée à durer et demeurer visible jusqu'au terme du projet ?

(A.S.) D'une certaine manière, la question de l'interactivité est à la source de notre approche. Mais nous partageons d'autre part une réflexion assez critique sur l'« interactivité » et la manière dont le terme est généralement compris.

Comme je l'ai mentionné plus tôt, le Mundaneum d'Otlet, ce projet visionnaire, a été réinscrit dans l'histoire comme la préfiguration de l'Internet, comme en témoigne son appellation de « Google *ante litteram* ». Cependant, le rêve d'Otlet était de bâtir un centre de documentation universel, investi d'une mission éducative et sociale, accessible à tous, refusant toute forme d'élitisme intellectuel, technologique et social, capable d'établir des liens et de créer des relations perpétuellement mouvantes, en évolution constante, brassant des sources hétérogènes, constituant ainsi « un véritable cerveau mécanique et collectif ». Toutes ces idées s'inscrivent dans une vision bien plus vaste et prometteuse que la simple préfiguration d'un moteur de recherche qui détient virtuellement un monopole sur le net d'aujourd'hui.

L'Internet que nous connaissons repose sur des choix politiques et logistiques qui ont façonné notre utilisation quotidienne—l'accès au savoir est gouverné par des valeurs hiérarchiques et économiques, des données personnelles de toutes sortes sont collectées et exploitées à des fins très variées, nous sommes confrontés à différentes formes de censure, et l'illusion de la « neutralité fonctionnelle » des moteurs de recherche et des liens est dominante. Il serait donc fructueux de s'emparer de la perspective d'Otlet pour examiner le code génétique de ces phénomènes à travers une pratique artistique performative strictement intermédiaire. Définie par Rémy Besson comme « une production de sens générée par les interactions entre différents supports »<sup>6</sup> l'intermédialité nous pousse à penser l'interaction entre des ressources hétérogènes (à l'image des collections du Mundaneum) de manière synchronique, c'est-à-dire sous la forme d'une coprésence à l'intérieur d'un dispositif (à la manière d'Otlet), mais aussi en termes diachroniques, c'est-à-dire en observant l'inscription progressive et chronologique de ces différents dispositifs au sein de cette matière et leur constitution en tant que documents. En toile de fond, l'intermédialité engage aussi une réflexion sur les liens de parenté entre différents supports, liens qui se voient systématiquement re-médiés (dans le présent) par les reconfigurations et les réactions à des supports antérieurs<sup>7</sup>. Dans une certaine mesure, notre recherche tente de rendre visible le fossé qui sépare l'approche d'Otlet et nos pratiques numériques contemporaines.

D'une certaine manière, ce fossé, ces différents moyens d'accéder à l'information (Google, le Mundaneum), sont liés à deux conceptions opposées de l'interactivité.

(A/R) Avez-vous exploité des ressources théoriques, et si oui, lesquelles ? Qu'ont-elles apporté à votre recherche ?

(A.S.) C'est une question difficile : nous utilisons des sources théoriques à toutes les étapes de notre travail. Certaines ont même été intégrées au projet lui-même. Bien sûr, c'est un point commun que nous avons avec de nombreux artistes. Dans le cadre du projet autour du Mundaneum, nous avons par exemple consulté la plupart des publications d'Otlet accessibles. Mais la problématique fondamentale qui naît de la distinction entre une pratique de la théorie et une théorie de la pratique est ici difficile à aborder—on ne peut pas se contenter de répondre : « Je lis ceci ou cela dans le cadre d'un projet spécifique. » Ce problème est lié à une question plus globale, à savoir la distinction entre la pratique théorique et la pratique « pratique », ou ce que l'on peut qualifier de dimension « réflexive » d'une pratique. En école d'art, cette question survient lorsqu'il faut donner une ou plusieurs définitions spécifiques de ce qu'est un mémoire de fin d'études, par exemple. La plupart des étudiants en sont incapables. Et nous non plus, évidemment. Il est extrêmement difficile de faire la différence entre ces deux types de pratique, même face à un travail spécifique.

D'ailleurs, la « recherche de fond » effectuée pour ce projet a soulevé la question de l'auteur et du copyright en relation avec



les archives, et cela s'est avéré assez intéressant pour notre travail—la question de la difficulté de l'accès à une archive, celle du Mundaneum, dans notre cas—en termes institutionnels. L'année dernière, la résistance concrète d'une institution (et sa manifestation légale et/ou théorique) s'est mise à occuper un rôle important dans notre travail de recherche et notre réflexion. Elle a même failli en devenir l'enjeu central. Nous avons toutefois choisi une autre direction au bout du compte.

(A/R) Étant donné que la méthodologie, en recherche scientifique, est systématiquement explicitée parce que les résultats sont toujours évalués et critiqués à l'aune de celle-ci, pourriez-vous évoquer les méthodes que vous avez choisies, les raisons de ces choix, l'importance du respect de ces méthodologies, et leur utilité pour l'évaluation de votre recherche ?

(A.S.) Au début du projet, nous adoptions ce que l'on pourrait qualifier de méthode ou de protocole artistique. Ma préférence va probablement au second terme. À certains moments, nous avons même introduit la notion plus restreinte de « partition ». Il s'agit avant tout d'une manière bien spécifique de partager collectivement des procédés de production de savoir, parmi lesquels une boîte à outils de fonctions qui se sont cristallisées à partir de notre recherche sur l'« *expanded animation* ». Il est évident qu'il ne s'agit pas d'un travail de recherche au sens académique du terme, comme le suggère votre question, au terme duquel on obtiendrait un « résultat » qui prendrait la forme d'une valeur de vérité relative (une objectivisation), par exemple. Cependant, je ne définirais pas nécessairement cette « valeur de vérité relative »—du moins pas en termes scientifiques—comme l'objectif de la (de notre) recherche artistique. Cela dit—et une fois encore par opposition au cadre académique et méthodologique—, les protocoles que nous avons fixés sont temporaires et en constante évolution—et il ne pourrait pas en être autrement méthodologiquement parlant. À chaque étape de notre travail de recherche, nous voyons se manifester une constellation ouverte et fluctuante constituée de composants générant un protocole. Ce principe se manifeste dans différentes strates du processus. Par exemple, nous avons généré une plateforme numérique qui est à la fois un outil pour le travail de recherche lui-même et son intégration à une forme de documentation. Les protocoles concrets que vous y trouvez sont des vestiges partiels d'étapes antérieures du processus de création de la plateforme. Dans le même temps, leur architecture permet de générer de nouvelles méthodes de travail que ces processus viennent progressivement transformer (individuellement et collectivement).

En prenant cela en compte, il est très difficile de réduire nos actions à une notion d'évaluation. Je pense que c'est l'une des raisons pour lesquelles l'application de conventions universitaires à la recherche artistique (tels que les « doctorats axés sur la pratique ») a connu autant de succès par le passé, en comparaison avec des systèmes à la définition plus ouverte à l'instar de A/R. Il est plus facile (politiquement par exemple) de les communiquer et d'en partager l'impact parce qu'elles constituent par définition un ensemble de (pseudo-)critères. Dès lors, substituer un format universitaire à la notion hybride et parfois insaisissable de « recherche artistique » peut s'avérer pratique.

Je rencontre le même problème en tant qu'enseignant. Que dois-je évaluer dans la pratique d'un étudiant ? C'est une tâche quasiment impossible. Le seul système de référence que vous puissiez établir est celui qui est établi par la pratique elle-même. Mais comment l'extraire de la pratique ? Encore plus difficile : comment rendre ce système objectif ? En fin de compte, ce système est en lui-même une instance transformatrice. Pour être franc, il n'y a rien que vous puissiez corriger. Pour y parvenir, il faudrait qu'il y ait une déconnexion fondamentale entre le système de

référence et le travail. Mais cette condition ne permet pas, à mon sens, à une pratique artistique d'exister.

C'est un dilemme, certes, mais un dilemme qui, si l'on accepte qu'on ne puisse pas le « résoudre » facilement, renferme peut-être la matière la plus fructueuse et précieuse de notre conversation. D'une certaine manière, cela a trait à une valeur (qu'il faut peut-être substituer à la notion d'évaluation) de la pratique culturelle, par opposition à un « produit » plus ou moins défini.

(A/R) Vous ne cherchez pas seulement à évaluer vos résultats et votre outil, mais aussi à les diffuser dans un contexte public.

(A.S.) Absolument. Dans notre cas, la plateforme numérique a dès le départ été envisagée non seulement comme un outil, mais aussi comme une inscription formelle de notre travail. Sa fonction est double. Si bien que vous pouvez l'interpréter comme une forme de grille de lecture sans pour autant pouvoir réduire le projet à cela. En partie parce qu'il y a de nombreux résultats et d'autres structures qui vont bien au-delà de l'élaboration de la plateforme. Par exemple, notre série d'interventions à l'espace Khiasma va se poursuivre l'année prochaine. Nous organisons bientôt une journée de conférences au Mundaneum. Mais au-delà, j'estime que l'évaluation d'un travail de recherche artistique ne doit pas seulement prendre en compte ce que nous appelons un résultat, aussi complexe et étendu en soit le cadre dans lequel il intervient. La valeur d'une pratique axée sur la production de savoir ne se réduit pas à un produit ou un objet. Elle possède une fluidité intrinsèque, et elle se déroule à travers un partage de méthodes de travail. Cette dimension n'est pas uniquement théorique : elle peut avoir un impact à de très nombreux niveaux : politique, économique, etc. C'est un aspect que je tiens à souligner, même (et surtout) si un politicien est assis en face de moi. Nous devons demander la confiance—en fait, nous devons *exiger* la confiance vis-à-vis de ce genre de pratiques. C'est une question politique essentielle.

(A/R) La plateforme numérique est-elle selon vous la principale problématique ou le principal résultat du projet ?

(A.S.) Comme elle est à la fois une application, une forme de documentation et un outil, cette plateforme ne constitue pas un résultat au sens strict. Dans tous les cas, elle n'est pas encore achevée. Au début du projet, nous avons convenu d'une collaboration de deux ans avec Oral Site pour la réalisation en cours et déjà partiellement publiée de la structure numérique. Nous continuerons d'élaborer d'autres jeux avec nos *workshops*, nos installations, nos conférences et nos textes. De plus, la programmation est toujours en cours, même pour l'architecture de la page. Nous élaborons de nouveaux outils, et il manque encore une section principale.

Cela dit, la plateforme est en effet la structure qui se rapproche le plus d'un « résultat » concret jusqu'à présent. Mais elle ne doit pas faire oublier les nombreux autres éléments, comme le traitement de la matière, l'archivage (dessins, textes, photos, vidéos, etc.), les enregistrements de différents *workshops*, les articles et les moments de réflexion autour de la recherche, comme cet entretien par exemple.

Nous ne savons pas encore clairement comment nous allons clore le projet. Bien sûr, les développements des structures en cours vont s'achever un jour ou l'autre, mais... Ce « mais » correspond parfaitement au sujet de notre travail de recherche : la collecte et le tissage de liens (hypertexte) auxquels Otlet et ses collaborateurs se livraient constamment.

(A/R) Comment avez-vous décidé du degré d'interactivité de la plateforme numérique ? Est-elle ouverte à des contributions extérieures, ou le groupe forme-t-il une entité fixe qui en possède l'accès exclusif ?

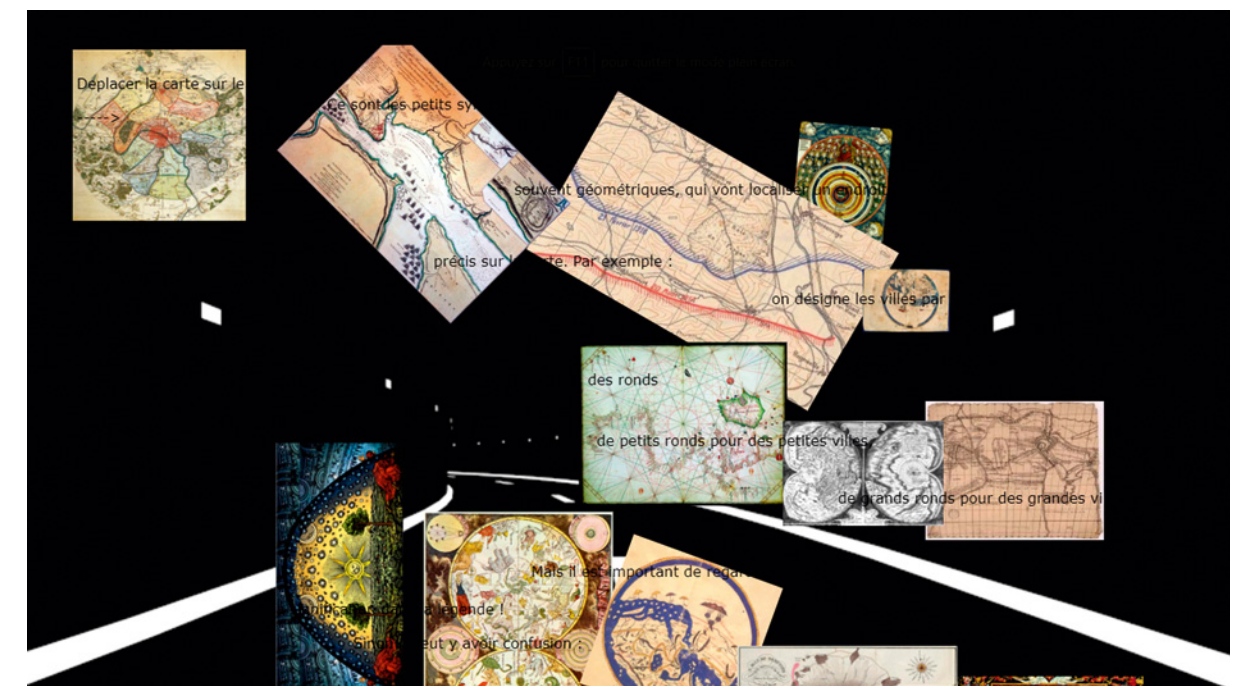


fig. 03

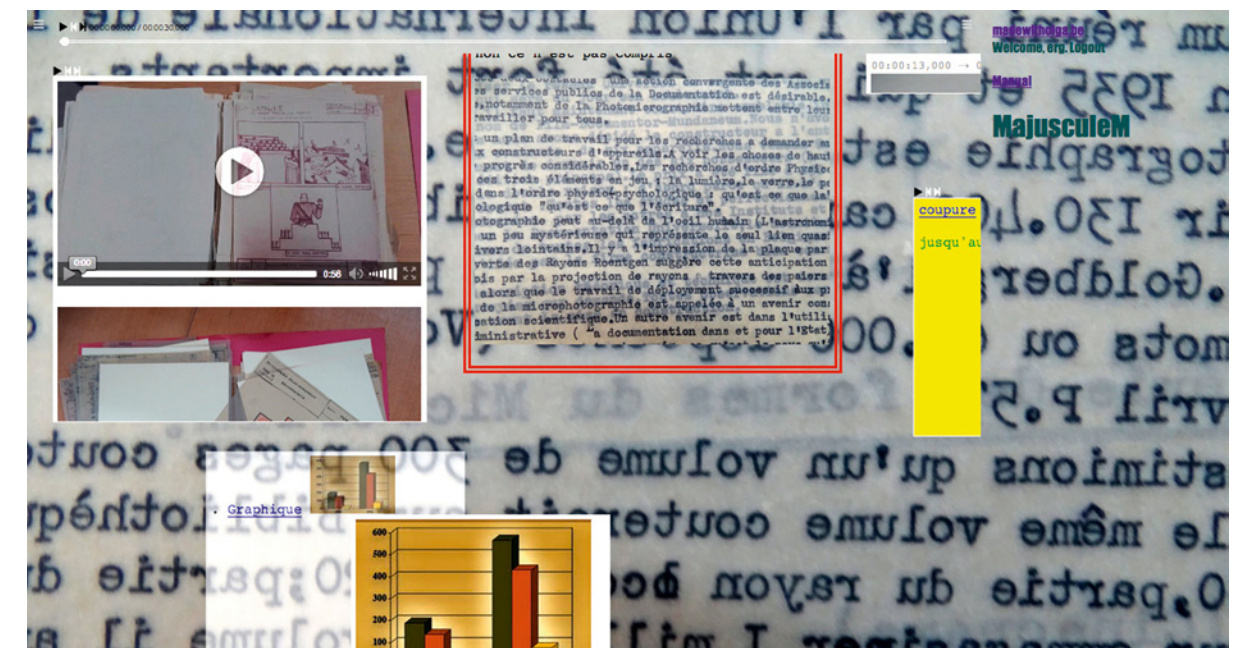


fig. 04

fig. 03 ARG : *Répertoires animés*, capture d'écran du site internet, novembre 2017.

fig. 04 ARG : *Répertoires animés*, capture d'écran du site internet (détail), novembre 2017.



(A.S.) Nous avons décidé de ne pas laisser la plateforme ouverte à n'importe quelle contribution afin de conserver un certain contrôle sur le processus de travail. C'était une décision collective qui a suscité des débats sur les limites de l'accès et plus précisément sur le niveau d'interactivité que nous envisageons pour ce projet. Je ne donne ici qu'une réponse générale qui ne rend pas compte de toutes les nuances. Nos débats sur le contrôle du contenu et sur certaines décisions générales nous ont permis d'élaborer des outils qui, appliqués à notre travail, ont permis à des apports extérieurs de contaminer et transformer notre recherche. Nous avons délibérément évité de limiter la nature de ces apports à un simple « droit du public de recueillir et d'apporter de la matière », car cela reviendrait à instrumentaliser le public sous couvert d'interactivité. À la place, nous avons tenté (dans nos *workshops* et nos installations, par exemple) d'intégrer des formats publics capables d'influencer notre proposition via la plateforme numérique, principalement sur le plan structurel.

Toutefois, l'administration du site est effectivement limitée aux membres du groupe... Et bien sûr, comme dans tout travail collectif, la structuration de cette collectivité, la définition de son espace commun, a occupé une part importante du travail sur la plateforme en tant que tel.

(A/R) Avez-vous réussi à établir un protocole vis-à-vis de cette dimension collective? Comment partagez-vous les tâches au sein du groupe?

(A.S.) Un bon mode opératoire était de réunir le groupe lors de moments de travail courts et intensifs. Des sessions de deux à cinq jours complets. Elles ont joué un grand rôle dans le développement (et le renouvellement constant) de notre travail et dans le traitement des différents types de matière, par exemple lors des séances de dessin en groupe. Elles ont aussi fait office (et le font toujours) de moments de test des jeux d'archivage. À ces périodes intensives répondaient des méthodes de travail étalées sur un temps plus long – réunions régulières et (re)distribution des rôles au sein du groupe. Nous avons donc fait alterner des périodes de recherche (pendant près de deux mois, avec systématiquement deux personnes travaillant dans les archives) et des périodes consacrées à des tâches plus concrètes, par exemple la préparation d'événements extérieurs, des *workshops*, etc. Ces réunions régulières ont également été un outil permettant d'assimiler les méthodes de travail individuelles au groupe. Si bien que la quasi-totalité des éléments de la plateforme numérique a été développée par une personne ou une équipe différente. Les rôles, principalement l'organisation, étaient échangés de temps à autre. Mais les tâches administratives plus officielles comme le budget ou toute autre charge qu'on ne pouvait pas confier à quelqu'un d'autre pour des raisons pratiques ont été confiées à une ou deux personnes spécifiques pendant toute la durée du travail.

(A/R) Comment, par exemple, avez-vous été désigné pour représenter le groupe dans cet entretien?

(A.S.) La configuration change en fonction du contexte. Par exemple, lors de l'émission de radio enregistrée chez Khiasma, la quasi-totalité du groupe a pris part à la discussion. Pour cet entretien, c'était une décision d'ordre pratique. Étant donné mon rôle dans la première incarnation du groupe, nous avons décidé que j'endosse cette fonction. Mais nous tâchons le plus possible de souligner le statut collectif du projet dans tous les documents officiels, y compris les contrats. J'essaie certes de parler au nom du groupe, mais pas de me substituer à sa voix (à ses voix, d'ailleurs, qui ont chacune des priorités très différentes).

Votre question est peut-être d'ordre formel, mais elle s'avère extrêmement importante. C'est pour nous un élément à part entière de notre travail, collectif par nature. Vous ne vous attendriez peut-être pas à ce genre de réponse venant d'un professeur qui travaille avec ses (anciens) étudiants. En fait, c'est l'une de

mes meilleures expériences auprès de ce groupe – mon statut d'ancien professeur a été totalement contredit et transformé par le processus de recherche. À un certain moment, j'ai totalement perdu le contrôle, ce qui était une très bonne chose. J'y vois un parallèle avec nos expérimentations pédagogiques au sein du département d'animation à l'erg. Nous avons commencé l'aventure en 2013. De toutes les formes qu'elle a pu prendre, le groupe ARG figure parmi les plus enthousiasmantes.

L'école est pour moi un lieu de collaboration et de partage, ainsi que de confrontation temporaire. Si bien que tout ce qui peut venir contredire la structure contre-productive et hiérarchique de l'« école » stimule la qualité des collaborations. La méthode de travail de ARG est indissociable de l'erg, et plus spécifiquement de notre approche au sein du département d'animation. Je ne suis pas naïf – il ne faut pas céder à un excès de romantisme : on ne peut pas faire abstraction des relations de pouvoir induites par le contexte de l'école. Il faut toujours tenir compte de cette violence institutionnelle. Mes collègues et moi devons donner des évaluations, par exemple (même si cette tâche peut se prêter à des expérimentations), ce qui n'est pas sans conséquences vis-à-vis de l'horizontalité ou la verticalité d'un espace collectif. Toutefois, nous pouvons proposer un ensemble de structures parallèles, hétérogènes, plus ou moins liées (ou au contraire déconnectées) à l'institution scolaire, aux entités et aux modes de travail, structures qui permettent dans un premier temps de mettre au jour ces fonctions hiérarchiques, puis de les explorer et de tenter d'en proposer une redéfinition critique.

(A/R) Peut-on considérer le groupe ARG comme une école dans l'école, qui articule et se confronte à ces questions d'une manière qui lui est propre?

(A.S.) Oui, en quelque sorte! ARG est plusieurs choses à la fois : un projet d'animation, un projet de recherche, mais aussi la mise en pratique d'un projet pédagogique. Dans sa dimension la plus radicale, je l'envisage comme une pratique d'apprentissage autodidacte et comme un espace pédagogique alternatif constitué au sein même du groupe. Le projet rejaillit également sur l'extérieur, à travers l'intégration (et l'infiltration) temporaire d'autres personnes. Ce sont ces deux aspects qui font de ce travail de recherche à la fois un projet collaboratif et un outil pédagogique.

1. «She/Elle» a initialement été publié dans *Le Genre humain*, n° 55, avril 2015, Paris, Éditions du Seuil. Une version révisée a par la suite été présentée lors de la conférence *Archives au présent* au Centre Pompidou-Metz (24-25 octobre 2014).
2. Voir Birgitta Hosea, *Substitutive Bodies and Constructed Actors: a Practice-Based Investigation of Animation as Performance*, thèse de doctorat, London Royal College of Art, 2012. Voir aussi son blog : [expandedanimation.net](http://expandedanimation.net)
3. Constant est une association sans but lucratif d'artistes autogérés, basée à Bruxelles depuis 1997 et active dans les domaines de l'art, des médias et de la technologie.
4. Voir Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/Londres, Duke University Press, 2003.
5. Voir Rebecca Schneider, «Performance Remains», dans *Performance Research – A Journal of the Performing Arts*, vol. 6, n° 2, Abingdon, Taylor & Francis, 2001.
6. Jürgen E. Müller, «Intermediality: a New Interdisciplinary Approach: Theoretical and Practical Perspectives as an Example of the Vision of Television», dans *Cinemas: Review of Cinematographic Studies/ Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 109.
7. Cette idée renvoie au remodelage des médias existants par ce que l'on qualifie de «nouveaux médias». Voir par exemple Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.



Depuis plus de dix ans, la cinéaste Jen Debauche explore divers procédés liés au traitement de la pellicule argentique au sein de laboratoires tels que LABO Bxl, l'Abominable (Paris) et le MTK (Grenoble). De nature collaborative, sa pratique est intimement liée au partage des connaissances et des savoirs autour du langage cinématographique et de ses supports. Le projet de recherche de l'auteure a pour sujet la folie. Il vise à introduire un système de fonctionnement pluriel au sein d'une école de cinéma, afin qu'étudiants et professeurs s'interrogent ensemble et recherchent les formes les plus adaptées pour rendre compte de cette expérience humaine. Cette approche à la fois pratique et théorique ambitionne de décroquer les catégories et de lutter contre les idées reçues par le biais d'expérimentations plastiques et sonores. Au cours de ses recherches préliminaires, l'auteure s'est employée à déterminer certains enjeux formels qui répondent aux parallèles possibles entre folie et cinéma. Suite à quoi,

une présentation du projet à l'INSAS a permis de désigner une équipe d'étudiants, d'anciens étudiants et de professionnels de cinéma, motivés et volontaires. Des rencontres ont également eu lieu avec plusieurs intervenants : psychiatres, photographes, cinéastes expérimentaux, créateurs sonores, écrivains et philosophes afin d'alimenter la réflexion. Un accompagnement particulier a permis d'aider les participants à cerner les enjeux de leur démarche et d'encadrer leur travail. Le groupe de collaboratrices et collaborateurs directs se composait de sept personnes : Amélia Nanni, Mathilde Bernet, Nicolas Graux, Pauline Pilla, Lou Vercelletto, Elsa Rossler et Jen Debauche. En plus de ces temps de rencontres, des *workshops* au sein de LABO Bxl ont servi à initier les participants au processus argentin. Chaque participant était autonome et s'est vu doté d'une certaine quantité de pellicule. Le montage et la finalisation des projets, de même que leur présentation finale ont eu lieu au sein de l'école, en fin d'année.

Jen Debauche

(A/R) Y a-t-il eu des éléments déclencheurs qui vous ont amené à élaborer votre proposition de recherche ?

(J.D.) L'été dernier, j'accueillais une amie qui venait de subir une collocation forcée à l'hôpital de Sleidinge. Le diagnostic est tombé comme un couperet : schizophrénie–crise maniaque. Une série de questionnements s'en est rapidement suivie. D'abord sur l'expérience de la folie en tant que telle : Quelle frontière mon amie avait-elle franchie ? À partir de quand sa singularité a-t-elle été considérée comme trop singulière, anormale ? Comment peut-on enfermer quelqu'un contre son gré ? Quelles sont les causes du dérapage ? Comment l'expérience de la folie vécue par un proche impacte son entourage, sa famille, ses amis ? Une autre série de questions a trait à la représentation de la folie dans l'art et plus particulièrement au cinéma. D'où vient la folie et que produit-elle en termes de regard sur l'autre, à travers l'objectif et sur l'écran ? Acceptons-nous de la regarder en face ? Comment nous sentons-nous ? Que déclenchent en nous les œuvres d'art qui l'évoquent ? Comment le délire psychique et psychiatrique fuse et s'invente pour créer de nouvelles formes au cinéma, au théâtre et dans les arts plastiques ? Ces nouvelles formes peuvent-elles transformer notre approche de la folie et agir sur elle ?

De toutes ces questions est né un désir d'images et de sons. Pour le son, je voulais recueillir le témoignage de cette amie, sur son séjour dans cet hôpital psychiatrique ; pour l'image ensuite, je souhaitais travailler de façon plus abstraite, laisser libre cours à l'imaginaire en me laissant guider par la technique.

(A/R) En ce qui concerne les questions liées à la représentation de la folie au cinéma, sur quel corpus avez-vous basé votre analyse ? Portait-elle sur des œuvres de fiction, sur des documentaires ou bien les deux ? Y avait-il des bornes temporelles précises ?

(J.D.) Afin d'aborder la folie à travers l'histoire et le cinéma, mon idée était de partir de l'analyse de films muets et documentaires uniquement. Des centaines de films incroyables et une tonne d'écrits ont déjà été faits sur la folie dans le domaine de la fiction. Pour n'en citer que quelques-uns : *Psycho* ou *Spellbound* (Alfred Hitchcock), *The Shining* (Stanley Kubrick), *Shock Corridor* (Samuel Fuller), *Possession* (Andrzej Żuławski), *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes). Hormis ce dernier exemple et l'incroyable performance de Gena Rowlands, je constate que beaucoup de films de fiction criminalisent assez facilement la folie ou la caricaturent en clichés de vraie démence et je ne voulais pas prendre ce pli-là.

Comme fil rouge de vision et d'analyse de film, j'ai choisi des films muets et expérimentaux pour ce qu'ils nous apportent en termes de traitement de l'image, trucage et langage, et les films documentaires pour ce qu'ils nous apprennent de l'histoire de la folie et de l'évolution des méthodes de soins. Un focus a été fait sur les films qui témoignent d'un geste cinématographique fort. Je pense au film *Le Moindre geste* de Fernand Deligny, par exemple<sup>1</sup>.

(A/R) Le film de Fernand Deligny oscille entre le registre documentaire et la fiction ; il a la particularité d'être joué par des enfants en souffrance psychique. Est-ce que c'est ce type d'expérience de proximité avec la maladie mentale que vous cherchez à reproduire à travers votre cinéma ?

(J.D.) En termes de méditation sur le langage, l'image et la liberté, je cherche peut-être, inconsciemment, à reproduire ce que révèle la vraie nature du projet de Deligny : vivre et penser au plus près de l'humain, tout en décrochant la pensée dominante psychiatrique et normalisante quant à ce que devrait être « l'espèce humaine ». Dans sa tentative, Deligny a structuré des espaces de séjour dans les Cévennes pour que des enfants

autistes, dits « mutiques », puissent y vivre un quotidien sans pression ni « dressage », restent en plein dans les gestes du « coutumier ». Deligny s'est toujours interrogé sur ce qui est censé être acquis et inné chez l'homme, sur le fait d'être autiste chez l'être humain [voir la recherche de Lou Vercelletto]. *Le Moindre geste* raconte la fugue à travers les Cévennes de deux adolescents évadés d'un asile. Le potentiel créatif, inventif et spontané de la mise en scène fait de ce film une sorte de western poétique, tout en restant hyper réaliste. On pourrait dire que le cheminement (les « lignes d'errances ») que les deux fugueurs accomplissent est celui de leur psychisme et que de cette façon ces « lignes d'errances » « représentent » leur état mental. Je ne suis pas certaine que ceux qui ont fait ce film (collectif) aient été tout à fait conscients de cette donne.

Dans le cinéma que je pratique, ce qui est important pour moi, c'est la tentative de *décoloniser l'imaginaire*. Je suis incapable de représenter la folie et cette question de la représentation ne m'intéresse pas directement. Je me mets à fond dans un sujet et je filme les gens et les choses qui me viennent plusieurs fois en tête. Puis je me lance. Je filme les choses, d'abord parce que je désire les filmer : un visage, un paysage... Faire un film, c'est toujours une rencontre avec quelqu'un et cela implique des gestes précis et fluides entre la personne que l'on filme et le dispositif de cinéma. Ce sont ces gestes – toujours en tensions – qui constituent selon moi, le tissu du film que l'on fait. Je préfère donc fonctionner de façon intuitive en me laissant guider par mes obsessions plastiques, par les rencontres humaines et par la technique – inhérente à mon processus de création – plutôt que de chercher à *représenter*.

(A/R) La folie peut-elle influencer la création, en devenant une sorte de *méthode* et ainsi donner naissance à des *formes* et une *esthétique* spécifiques, selon vous ?

(J.D.) Je ne parlerais pas de *méthode*, mais de *thématique* sur laquelle je veux travailler. En tant que cinéaste, il me semble important de m'attaquer à des sujets et des lieux qui requièrent un questionnement politique, un rapport au monde, une position. D'un point de vue méthodologique, un cahier des charges a été établi d'entrée de jeu afin de guider la recherche. Plusieurs propositions, dont l'utilisation d'une caméra Bolex, impliquant un travail du son à part, ont permis d'entrelacer différentes couches de temporalité. Une autre suggestion fut d'introduire le processus de fabrication du film dans le film lui-même, afin de rendre visible la diégèse. Cette donnée fit apparaître le parallèle possible entre la question de la normalité psychique et de la norme au cinéma. Par ailleurs, le fait de révéler des éléments extradiégétiques est une manière de réfléchir au médium film, aux nuances et aux équations qu'exige une réflexion politique et philosophique sur l'expérience de la folie. Cette approche a permis de révéler les liens qui s'établissent d'une part entre les supports digitaux et la pellicule argentique (et son traitement chimique) et d'autre part la psychiatrie classique (et son traitement chimique) et la psychiatrie *alternative*.

(A/R) Ce qui traverse ces différents champs ou catégories, il me semble, c'est la question du *regard* et du *jugement*, puisque l'expérience de la folie n'est *a priori* pas partageable et demeure éminemment solitaire. Donc, on ne peut chercher à la comprendre et à l'analyser que d'un point de vue extérieur, ce qui pose évidemment des limites en terme éthique, épistémologique, etc.

(J.D.) Des problèmes éthiques se posent toujours lorsque l'on filme quelqu'un et plus encore quand ce quelqu'un est en souffrance. Comment éviter la distance, la condescendance, le jugement ? C'est un des enjeux du projet. La folie peut-elle être



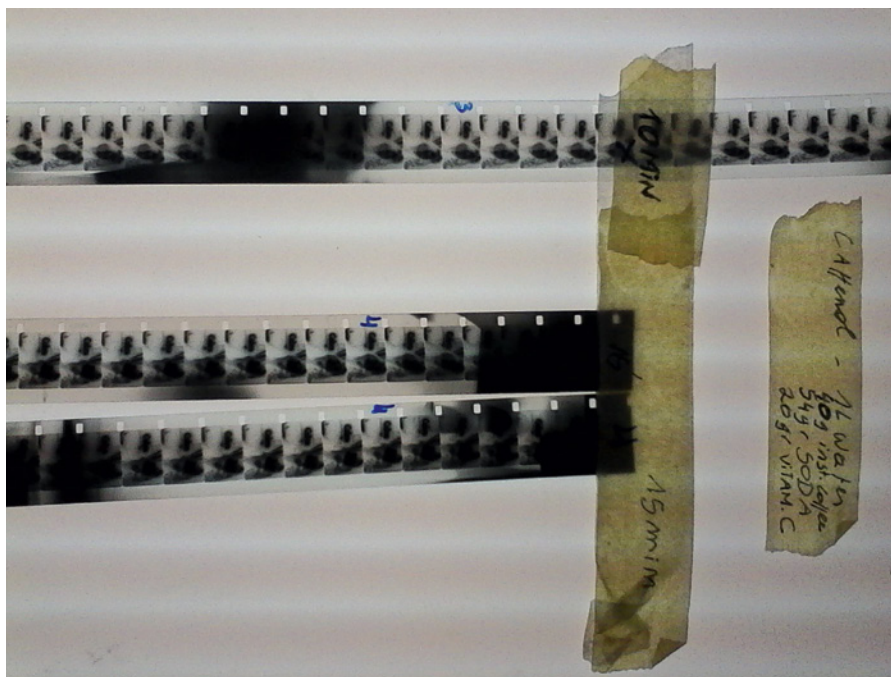


fig. 02

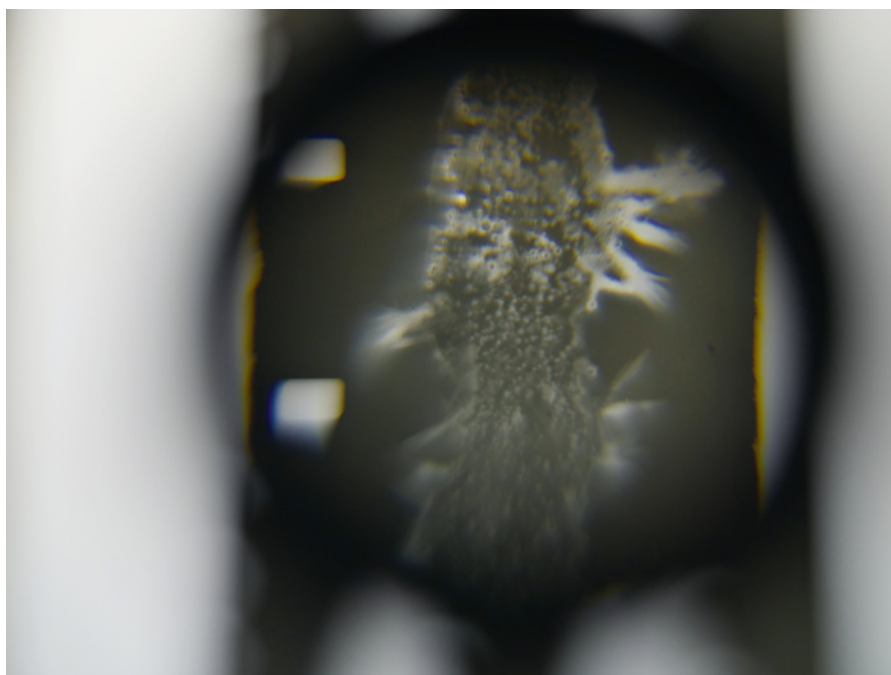


fig. 03

- fig. 01 En page d'ouverture au présent entretien: Superposition de pellicule 16mm pour ATLAS (diapositive), 2017. Photo: Mathilde Bernet.
- fig. 02 Tests 16 mm au cafféno, 2017. Photo: Jen Debauche.
- fig. 03 Zoom sur pellicule cristallisée, 2017. Photo: Pauline Pilla.

abordée? Qui sommes-nous face à elle? Ma proposition consiste à partager des sensations visuelles et auditives (choc de l'image et du son, du plan A avec le plan B, C, Z...) afin d'ouvrir les champs, les rencontres, etc.

Je pense qu'heureusement ou malheureusement, la folie est partageable et n'est pas solitaire. Les fous emmènent leurs proches dans leur délire même si chacun le vit différemment. La souffrance est solitaire mais le délire est collectif, le délire est politique.

(A/R) Sur base de la présentation initiale du projet, comment définiriez-vous ou parleriez-vous des enjeux de votre recherche maintenant qu'elle a été mise en œuvre, tant d'un point de vue plastique ou formel, que conceptuel et/ou théorique?

(J.D.) Avec l'expérience de cette recherche, je constate que l'interview de mon amie a débouché sur l'envie de récolter avec le groupe plus de témoignages au rythme de nos rencontres (par exemple à la résidence chez KAOS). Les dynamiques de la recherche et du groupe m'ont permis de dépasser un cadre strictement documentaire. Elles m'ont également permis de rentrer dans une première phase d'expérimentation tant du point de vue du fond que de la forme. Très peu de pistes pressenties au départ ont été écartées, tant les parallèles entre l'histoire de la folie et le cinéma se sont affirmées.

(A/R) Si très peu de pistes ont été écartées, cela veut-il dire qu'aucune n'a été retenue, précisée?

(J.D.) Oui et non. Nous en avons suivies beaucoup et abandonnées quelques-unes. Par exemple, en laboratoire, deux des méthodes rejetées ont été l'utilisation de l'émulsion artisanale et la fabrication du son optique à l'aide d'une aiguille téléguidée. Ces expérimentations étaient trop longues et fastidieuses, elles auraient pu faire l'objet d'une recherche en soi. Par contre, l'utilisation de cafféno [révélateur réalisé notamment à base de café, permettant de développer la pellicule argentique], le procédé de réticulation et cristallisation de la pellicule sont des pistes que nous avons retenues. D'un point de vue théorique, nous nous sommes éloignés des sujets d'asiles carcéraux purs et durs, afin de privilégier avec le peu de temps que nous avons pour développer un tel projet, le potentiel créateur de la folie.

(A/R) Au vu des questions évoquées plus haut, on pourrait s'attendre à ce que certaines d'entre elles se démarquent ou prennent plus d'importance que d'autres au fur et à mesure du processus de recherche. Or, j'ai l'impression que l'entonnoir s'est élargi plutôt qu'il ne s'est rétréci. Est-ce exact?

(J.D.) Oui, on peut dire que lorsqu'on creuse un sujet aussi vaste, d'un point de vue théorique, l'entonnoir s'élargit mais la vision d'un entonnoir comme cheminement de la recherche me semble assez utilitariste. Dans une société où l'efficacité est dominante, il me semble crucial d'ouvrir le champ des possibles et de travailler en réseau.

(A/R) Quel était le cadre initial de la recherche? Mesurez-vous une différence entre la manière d'en parler aujourd'hui et la manière dont vous en parliez il y a un an? Sinon, à quoi le travail a-t-il servi selon vous?

(J.D.) Le cadre initial était une résidence à l'INSAS. Au début du projet, une réunion unique avec le directeur de l'école m'a permis d'ouvrir le groupe à d'anciens étudiants en cinéma, ce qui a nourri davantage l'équipe (car les non-étudiants étaient davantage disponibles). Même si le groupe m'a demandé un travail d'organisation au-delà de ce que je pensais, il s'est avéré très utile et indispensable à ma recherche personnelle. Il m'a permis de lancer des pistes solides quant à l'écriture d'un long-métrage et d'expérimenter concrètement une méthode de travail en réseau. Le partage des résultats des démarches individuelles

enrichissait chacun tout en faisant profiter l'ensemble du groupe pour avancer sur le fond. Je ne mesure pas vraiment de différence entre la façon d'en parler avant ou après, je ne peux m'avancer sur l'utilité, les bénéfices que chacun a pu retirer de cette expérience.

(A/R) L'idée avancée au départ était-elle également de faire participer les étudiants (et ex-étudiants) au processus de création de votre film?

(J.D.) Non. Seulement de participer à ma recherche (en amont de la création de mon film). Entre l'écriture et le travail en laboratoire, mon travail de cinéaste est très solitaire. J'ai vu dans cet appel à projets et dans cette rencontre en ateliers l'opportunité de partager avec des distincts/semblables. Étant donné qu'il s'agit ici de la première phase d'une recherche, il était essentiel pour moi de partager et d'échanger un maximum, d'aborder ce sujet à plusieurs, avec l'appui de différents regards, issus de vécus multiples. Il m'importait aussi d'évoquer la responsabilité de l'artiste et de son rapport au monde quant au traitement d'une telle question et enfin, que chacun puisse trouver le langage qui corresponde le mieux à l'expression de ses réflexions et perceptions sensibles. Il s'agit d'une proposition pratique et théorique.

(A/R) Il me semble qu'il était question de donner aux étudiants des outils pour qu'ils filment et enregistrent eux-mêmes des séquences de films.

(J.D.) En cela, on peut dire que le projet est une réussite. La présentation finale de la recherche à l'INSAS ne visait pas à produire une œuvre aboutie. Il s'agissait en quelque sorte d'une nouvelle plateforme de travail qui achevait la dynamique du groupe et la formation argentine reçue. Il m'a semblé important de montrer un tel résultat, à savoir la mise en commun d'une grande partie d'éléments théoriques et audiovisuels plutôt que le travail exclusif d'œuvres ou d'une œuvre « individuelle ».

(A/R) L'articulation entre l'aspect individuel et collectif de la recherche n'apparaît pas de manière évidente. Si chacun partait d'une expérience personnelle, disons, à propos de la folie et explorait ses propres pistes de recherche, alors en quoi le résultat peut-il être collectif?

(J.D.) Tout au long de la recherche, il y a eu partage et échange des expériences individuelles et des résultats de l'exploration des pistes de recherche personnelle. Ce brassage a progressivement transformé une somme de travaux individuels en un travail collectif, mais *collectif* ne veut pas dire une somme d'expériences individuelles.

(A/R) Des ressources théoriques ont-elles été convoquées et quelles sont-elles? Que pensez-vous qu'elles ont apporté à votre recherche?

(J.D.) D'un point de vue théorique, nous nous sommes penchés sur l'histoire de l'hôpital psychiatrique Saint Alban qui nous a permis d'aborder la folie par le prisme de la psychothérapie institutionnelle<sup>2</sup>. En découvrant une à une les démarches entreprises au cours du temps pour humaniser les méthodes de soins, nous avons pu ainsi avancer à « tâtons » dans l'histoire de la folie. Très vite, nous avons ressenti la nécessité de nous orienter vers le réel pour nous y confronter: archives, interviews, témoignages, rencontres avec des institutions, mais aussi la réalité du tournage et toutes les difficultés et les surprises que celle-ci peut entraîner.

Lors d'une de nos tables rondes à l'INSAS, nous avons accueilli Barbara Dapoz, veilleuse de nuit en communauté thérapeutique et un moniteur de la clinique de la Borde, Joris de Bisschop. La pratique de ces deux intervenants et les discussions qui ont suivi étaient éclairées de leurs expériences singulières. Les tables



rondes, enrichies par des extraits de films documentaires, nous ont fait entendre d'autres voies et points de vue sur le fonctionnement asilaire.

L'étude de figures telles que François Tosquelles, Lucien Bonnafé, Jean Oury, a accompagné notre recherche et est très vite devenue motrice pour tout le groupe. À ce titre, les écrits de Freud et Szondi sur le principe de cristal nous ont appris que : « si nous jetons par terre un cristal, il se brise, mais pas n'importe comment, il éclate suivant ses lignes de clivage en morceaux dont les limites, bien qu'invisibles, ont été déterminées à l'avance par la structure cristalline. De telles structures fissurées et crevassées sont aussi les malades mentaux »<sup>3</sup>. En partant de cette théorie, nous avons souhaité en faire une séquence en prise de vue image par image par un processus de cristallisation chimique. La pertinence des résultats obtenus lors de la présentation finale à l'INSAS confirme que la pluralité des points de vue et des parcours de chacun a enrichi de façon productive la recherche. Tout en réalisant des objets personnels qui se poursuivront au-delà du projet, chacun des participants a apporté une pierre à l'édifice collectif.

(A/R) Il aurait été intéressant de développer la relation entre la définition de Freud et Szondi et le concept d'image-cristal de Deleuze.

(J.D.) Oui, c'est vrai. Malheureusement ou heureusement, je ne fais pas une thèse sur le sujet. Il y a des tas de choses que je n'ai pas eu le temps de creuser, car le rythme de la recherche ne le permettait tout simplement pas. La théorie du cristal ici proposée est une des propositions théoriques de départ qui a été partagée par le groupe.

(A/R) Par ailleurs, même si le processus de cristallisation chimique à l'œuvre sur la pellicule semble être un bon exemple d'incarnation du concept de fragmentation psychique freudien—et mis à part la beauté et l'aspect poétique de l'image ainsi créée—celui-ci apporte-t-il quelque chose à la compréhension de la folie ?

(J.D.) Je dirais qu'elle illustre les fissures provoquées par l'expérience de la folie, l'apparition de « structures cristallines » dans la psyché des malades mentaux. Pour certains membres du groupe, c'est aussi un parallèle possible avec la tétanie. À ce propos, il faut voir la recherche d'Elsa Rössler, avec qui s'est nouée une étroite collaboration, notamment lors d'une performance en *live* réalisée le 20 janvier 2018 avec d'autres performances issues de laboratoires artisanaux.

(A/R) Sachant que dans les recherches scientifiques la méthodologie utilisée est toujours explicitée, car les résultats ne sont évalués ou critiqués qu'en regard de cette méthodologie, pourriez-vous parler des méthodes que vous avez retenues, des raisons qui vous y conduisent, de l'importance du respect de ces méthodologies, et de leur utilisation sur l'évaluation que vous faites de votre recherche ?

(J.D.) L'artiste n'a pas à singer le savant. J'ose espérer que les deux sont complémentaires et s'apportent mutuellement. J'ai expérimenté de façon très concrète une méthode de travail collectif en travaillant en réseau et par plateformes de travail : écriture, tournage, réunions de groupe, tables rondes avec des intervenants psychiatriques, des cinéastes et des techniciens, partage d'informations via la *dropbox* (corpus de textes, de sons, d'images...), projections de films en public (ciné-club), élaboration d'une filmographie, des visites de bibliothèques, de musées, de la Cinematek, découverte de résidences d'artistes dans une institution psychiatrique (KAOS), etc.

Les plateformes de travail et d'échange furent des outils où toutes les informations sur les recherches en cours venaient se confronter, se répondre, s'expliquer, se nourrir. Elles ont également servi de méthodologie pour la recherche en

permettant à chacun de développer son propre point de vue, d'approfondir son savoir et de les partager. Le projet étant d'ordre cinématographique, chacun a été encouragé à suivre ses intuitions et à imaginer une sorte *d'idéal impossible*. Dès lors j'ai le sentiment d'avoir privilégié le respect des envies et des particularités de chacun afin d'impulser une liberté de regard. Il s'agit plus de convoquer *l'expérience* que *l'expert*, car la transmission des savoirs se fait à chaque niveau d'acquis techniques et d'autonomie dans le travail.

(A/R) À partir de quel moment selon vous peut-on se considérer expert dans un domaine ? Un aide-soignant avec une expérience de trente ans ne peut-il pas être considéré comme un expert, au même titre qu'un psychiatre ou un psychanalyste ?

(J.D.) Tout dépend de la définition que l'on donne au mot « expert » : la pratique et l'expérience singulière et/ou des titres académiques, la reconnaissance des médias, etc. ? Cette question de l'expertise sera omniprésente dans tout le processus de création de mon film, mais je n'ai pas encore d'avis arrêté sur ce sujet.

(A/R) Ne serait-ce pas plutôt la volonté de conduire une recherche transversale qui vous a fait opter pour des intervenants provenant d'autres champs de recherche que la psychiatrie, comme des philosophes ou d'autres cinéastes ? Afin de sortir d'une approche endémique du sujet ?

(J.D.) Oui, nous avons privilégié la transversalité par rapport à une approche « classique » purement « scientifique » qui n'était pas le but recherché. Nous étions plus proches d'une recherche-action, qui implique des rencontres. Force est de constater que, si la folie est un thème qui génère des sentiments et des réactions très divers, elle ne laisse personne indifférent. Tout le monde a une histoire personnelle à partager sur l'expérience de la folie (familiale ou autre). En cela, l'enthousiasme suscité par la proposition a été encourageant et a favorisé la recherche, individuellement et collectivement. La nécessité exprimée par l'ensemble du groupe d'aborder le sujet par le prisme de l'expérience personnelle (en parallèle aux recherches théoriques) s'accorde avec mes premières réflexions écrites lors de la genèse du projet qui développaient une approche de la folie comme étant avant tout l'affaire d'un individu au regard de la société.

(A/R) À partir de cette plateforme de travail, comment avez-vous procédé pour organiser les informations venant de toute part ? Quel principe a-t-il été retenu pour interpréter, donner à lire et rendre visible cette masse d'informations ?

(J.D.) J'ai organisé la *dropbox* en plateformes. Les membres du groupe y ont pris part de façon plus ou moins active. J'avais besoin d'avoir un endroit virtuel où l'on rassemble, consulte et partage les informations recueillies le long du cheminement de chacun. Malheureusement, nous n'avons eu que trop peu de temps pour faire le point de façon collective sur chaque élément comme je l'aurais souhaité. Du coup, la *dropbox* est à voir comme un outil que chacun pouvait utiliser chez lui.

(A/R) Parleriez-vous de résultats de recherche ou trouvez-vous ce vocable inadéquat ? S'il y a un résultat, en quoi est-il différent d'une œuvre ?

(J.D.) En fin de parcours, nous avons exposé nos premiers résultats à l'INSAS dans le cadre d'une performance. Elle nous a permis de rendre compte du travail effectué au cours de ce processus collectif de recherche tout en continuant d'expérimenter sur place l'assemblage des matériaux que nous avions produits. Nous parlons de premiers résultats qui reflètent plus un cheminement qu'une « œuvre » aboutie et individuelle.



fig. 04



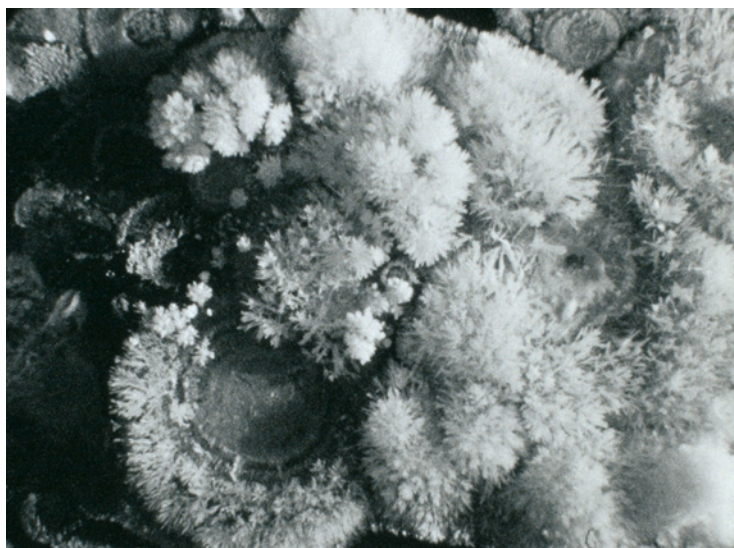
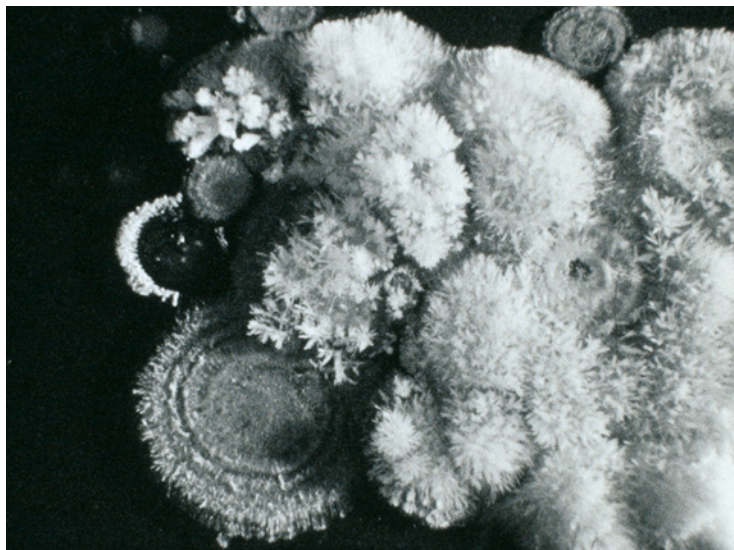
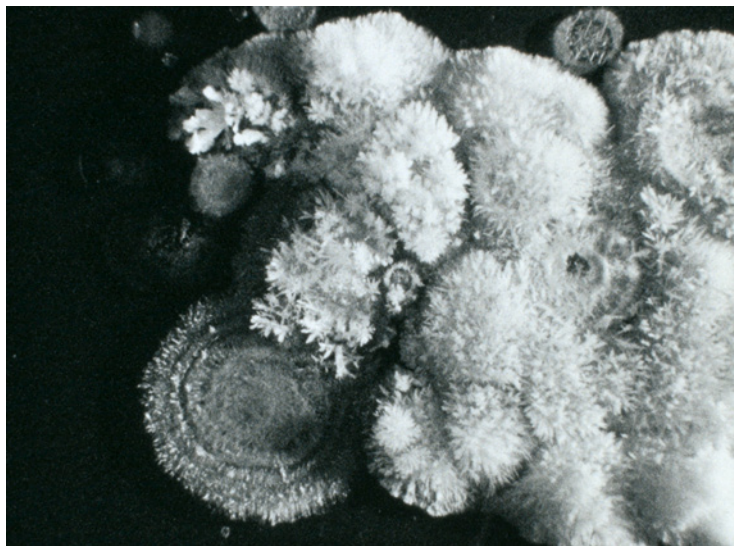


fig. 05

fig. 05 Cristallisation de dihydrogénophosphate de potassium, 2017.

Photo: Elsa Rossler et Jen Debauche.

fig. 06 Performance à l'INSAS, 2017.

Photo: Mathilde Bernet.



fig. 06



Cette performance publique a permis la poursuite et la clôture de la formation argentique, la projection *live*, en 16 mm, de boucles tirées au LABO. En effet la multiprojection en boucle 16 mm, avec plusieurs projecteurs, accompagnée d'un son asynchrone est une façon d'explorer les formes de l'*expanded cinema* par le biais d'une performance en *live*. Cette étape phare nous a permis de continuer à nous projeter dans la recherche : le travail sera poursuivi entre certains membres du groupe dans la mesure de nos moyens et au rythme des circonstances.

(A/R) La dimension performative de la présentation a-t-elle eu un impact sur la manière d'entrevoir le travail « final » ? Par exemple, en termes de montage ou d'association d'images ?

(J.D.) Oui, pour moi c'est important de tester la projection, le montage à chaque étape (celle-ci étant la première).

(A/R) La dimension spatiale et sonore de cette présentation était-elle optimale selon vous ?

(J.D.) Le soutien de la logistique de l'INSAS pour la présentation finale est ce qui a rendu possible cette présentation. Rien n'est jamais « optimal » et on fabrique toujours avec des bouts de ficelles, mais c'était tout à fait satisfaisant pour ce que nous avions à montrer. Même si de façon générale, ce laboratoire vivant aurait pu durer plus longtemps et ainsi permettre plus de visibilité.

(A/R) Comment cette présentation a-t-elle influencé votre perception des « résultats » de votre recherche ?

(J.D.) Cela a permis de tout déployer, et de faire le point.

(A/R) Si on ne peut pas parler d'œuvre, alors quel statut donner à ces projections ?

(J.D.) Le déploiement, la présentation d'une recherche.

(A/R) Quel bilan subjectif tirez-vous de cette expérience ?

(J.D.) C'est la première fois que je constitue un groupe de recherche. Au vu de la présentation de ces premiers résultats, ces quelques mois de travail m'ont apporté des éléments clés et une direction pour l'écriture d'un long-métrage. C'était très utile et enrichissant de pouvoir créer ce groupe de recherche, le nourrir et s'en nourrir. C'était aussi une première expérience de travailler sur la durée avec quelques personnes au LABO Bxl et de leur avoir permis de s'autonomiser dans certaines pratiques. La transmission me paraît à ce titre réussie. Il est satisfaisant de se rendre compte que les collaboratrices et collaborateurs désirent continuer à utiliser le support développé et approfondir leur langage cinématographique.

(A/R) Qu'est-ce qui distingue l'expérience de transmission dans le cadre de cette recherche d'un enseignement plus classique ? Est-ce la question de l'autonomisation des pratiques argentiques ou la forme du dialogue établi ?

(J.D.) Les deux, ainsi que le travail en réseau.

(A/R) Quel bilan supposez-vous à cette expérience d'un point de vue sociétal ?

(J.D.) Avons-nous décloisonné les catégories entre les institutions et les malades ? Entre eux et nous ? Avons-nous réussi à faire de l'art une force sociale ? Il aurait été naïf de croire que nous allions tout chambouler ! Mais peut-être avons-nous approché une frontière, fait un pas.

(A/R) Le fait que tout un chacun puisse être concerné par la maladie mentale rend votre démarche à la fois très accessible et en même temps difficile à recevoir pour quelqu'un qui n'a jamais vécu cette expérience. Comment réussir à contourner cet écueil ?

(J.D.) Il ne s'agit pas du tout de tomber dans un relativisme ou de se proclamer « expert » mais bien de s'interroger sur les regards réciproques du « fou » et de la « société », du cheminement relationnel dans l'histoire, en ne niant pas, bien au contraire, l'apport médical au sens large (médecins,

psychiatre, soignants, ...). Très vite, j'ai ressenti la nécessité d'orienter le groupe vers le réel pour nous y confronter ensemble : archives, interviews, témoignages, institutions, mais aussi la réalité du tournage, du travail en laboratoire, de la rigueur que ce travail requiert et toutes les difficultés et les surprises que celui-ci peut entraîner.

(A/R) Quel intérêt cela représente-t-il, au cours du processus de recherche, de rendre public des moments de rencontre ? Cela fait-il sens tant que le projet n'est pas jugé abouti par ses participants ? N'y a-t-il pas une forme de risque ou de danger à s'exposer ainsi ?

(J.D.) Avec la performance présentée à l'INSAS, nous avons achevé une étape importante de notre travail que nous souhaitons enrichir en le présentant à d'autres de manière très ouverte. Cette recherche en vue de la réalisation d'un long-métrage est une recherche en mouvement. L'expérience de la folie telle que je l'ai vécue (par l'internement forcé d'une amie) a été un moment clé de mon existence. La relation que j'entretiens depuis lors avec mon amie est aussi personnelle que créative. La question fondamentale reste le respect de l'autre dans le cadre de mon travail artistique. Par ailleurs, je m'interroge sans cesse sur l'importance du témoignage sonore dans une veine plus documentaire et du lien visuel que je souhaite y apporter. L'expérimentation filmique, les recherches photochimiques sont des processus que je souhaite développer tout au long de l'écriture de mon film en devenir.

La dimension collective de la recherche à présent terminée aura aussi marqué mon besoin de partager, d'écouter l'autre, de respecter ses limites (et les miennes) et aussi d'aller voir au-delà du cadre, qu'il soit institutionnel ou cinématographique. Dans l'idéal, j'aimerais poursuivre mes expérimentations et les montrer à des publics diversifiés, tout comme j'envisage la diffusion des capsules sonores (plus documentaires) dans des institutions, des associations d'usagers voire des radios associatives (et cela uniquement avec l'accord des principaux intéressés).

1. *Le Moindre geste* est un film réalisé par Fernand Deligny, co-réalisé par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel en 1971.
2. La psychothérapie institutionnelle est un type de psychothérapie en institution psychiatrique qui met l'accent sur la dynamique de groupe et la relation entre soignants et soignés. Le traitement collectif soignants-soignés et l'humanisation du fonctionnement des établissements psychiatriques, afin que les patients reçoivent un soin de meilleure qualité, sont des caractéristiques de ce mouvement thérapeutique. Le secteur psychiatrique français a été fondé par les représentants de la psychothérapie institutionnelle dans les années 1970, dans le but de rompre avec les pratiques asilaires antérieures et de favoriser les soins ambulatoires dans la cité.
3. Sigmund Freud, « Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse » [1953], dans *Œuvres complètes*, vol. XIX, Paris, PUF, 2004, p. 142.

Qu'est-ce que la recherche ? Littéralement, « rechercher », c'est chercher à nouveau. Vous cherchez, ou essayez de trouver quelque chose. Vos premières investigations ont donné des résultats qui s'avèrent, au mieux, insuffisants. Alors vous essayez à nouveau, peut-être avec une approche différente. Encore et encore. Chaque recherche redouble ce que vous avez déjà fait et devient en même temps une intervention originale, invitant elle-même à être redoublée. Vous ne trouverez probablement jamais ce que vous cherchez, qui a cette manière de s'éloigner aussi rapidement que vous vous en approchez, ou – pareil à un caméléon – de modifier sa nature. Mais vous ne vous laissez pas décourager et continuez votre quête, animé par un désir insatiable. C'est un désir qui paraît aussi fort, et aussi impératif, que la volonté de vivre. Vous appelez cela « curiosité ». La recherche n'est pas une opération technique, une chose spécifique qu'on fait dans la vie pendant autant d'heures chaque jour. C'est plutôt une manière de vivre avec curiosité – c'est-à-dire avec soin et attention. Et en tant que telle, elle imprègne tout ce que vous faites.

Quelle est donc cette chose que vous cherchez et qui vous échappe à ce point ? Est-ce que vous traquez les faits, tel un détective, pour essayer de découvrir ce qui s'est produit ? Ou est-ce que vous fouillez les lieux, tel un agent des douanes, pour trouver de la contrebande dissimulée ? Ou peut-être êtes-vous romancier, ou dramaturge, à la recherche d'idées pour construire une intrigue. Vous pourriez être n'importe lequel d'entre eux. Mais comme vous le dira n'importe quel détective, agent des douanes, romancier ou dramaturge, trouver des faits ou des idées ne résoudra jamais complètement l'affaire. Le criminel est reconnu coupable devant un tribunal sur la base de preuves, mais la culpabilité survit à travers les implacables procès de la conscience. Les drogues introduites en contrebande sont découvertes, et pourtant elles trouvent une seconde vie matérielle dans les esprits et les corps de ceux qui peuvent les avoir produites ou consommées. Le roman ou la pièce de théâtre peuvent être achevés, mais ses personnages poursuivent leur chemin dans l'expérience et l'imagination des lecteurs ou des spectateurs, se prolongeant dans leurs propres vécus.

Bref, quelque chose échappe, déborde toujours nos tentatives les plus résolues de saisir les choses. Cette qualité insaisissable, fuyante et inef-fable, c'est la *vérité*. Et la recherche ne finit jamais parce qu'elle est, fondamentalement, une quête de vérité. Pour beaucoup, de nos jours, la vérité est un mot qui effraye et qu'il vaut mieux, pour peu qu'on l'utilise, contenir entre deux guillemets. Elle évoque des images terrifiantes d'oppression violente exercée, au nom de la vérité, par ceux qui se sont désignés comme ses représentants et ambassadeurs sur terre. Or, nous ne devrions pas tenir la vérité pour responsable des torts commis en son nom. La faute incombe à sa totalisation, sa conversion en un monolithe dressé pour l'éternité comme un monument, intemporel et achevé. Cela repose sur l'illusion, de la part de ses gardiens autoproclamés, qu'ils sont eux-mêmes *au-dessus* de la vérité, qu'ils en sont les maîtres et qu'il leur revient de la commander. L'histoire humaine est parsemée de projets illusoire de cette sorte, à chaque fois catastrophiques pour ceux qui y sont soumis et, au bout du compte, à chaque fois ensevelis sous le sable du temps.

La recherche, au contraire, repose sur la reconnaissance du fait que nous ne pouvons jamais conquérir la vérité, pas plus que la vie. De telles conquêtes appartiennent aux immortels. Or pour nous, mortels, la vérité est toujours plus grande que nous, toujours au-delà de ce qui peut – à tout moment – être déterminé physiquement ou saisi par les catégories de la pensée. La vérité est inépuisable. Quel que soit le lieu ou le temps où nous nous trouvons, nous pouvons encore aller au-delà. Ainsi la recherche n'offre aucune illumination ultime. Plongés ainsi dans la pénombre, nous cheminons sans entrevoir la fin, suivant toutes les pistes qui se présentent à notre passage. Ce n'est guère propice à l'optimisme, à la croyance – répan-due parmi les théoriciens du progrès – que le meilleur des mondes n'est

qu'à deux pas de là. En revanche, si elle n'est pas optimiste, la recherche est source d'espoir. Car en convertissant chaque fermeture en ouverture, chaque solution apparente en nouveau problème, elle garantit que la vie peut continuer son cours. Et pour cette raison, la recherche est une responsabilité fondamentale des vivants.

Si la recherche, ainsi que je le soutiens, est une quête de vérité, et si la vérité dépasse toujours ce qui est acquis, la recherche doit toujours être plus qu'une simple collecte et analyse de données. Elle doit aller au-delà des faits. Les faits nous arrêtent dans notre élan et se mettent en travers de notre route. « C'est comme ça, n'allez pas plus loin », nous disent-ils. Cela ne veut pas dire que la vérité se cacherait *derrière* les faits et exigerait une intelligence supérieure munie d'outils théoriques à même de percer la surface des apparences ou les miroirs idéologiques qui conduisent la plupart d'entre nous à penser qu'on peut d'emblée distinguer la réalité de l'illusion. Cela ne veut pas dire non plus qu'elle réside *dans* les faits, comme une sorte d'essence insondable qui se refusera toujours à nous, repliée sur elle-même. Il s'agit plutôt d'insister sur le fait que ce qui nous apparaît au premier abord comme des obstructions se révèlent, lorsque nous cherchons à nouveau – c'est-à-dire au cours de notre *re*-cherche –, des ouvertures qui nous invitent à passer.

C'est comme si le fait opérât une rotation à quatre-vingt-dix degrés, pareil à une porte qui s'ouvre, de sorte qu'il ne nous fait plus face mais s'aligne sur nos propres mouvements, longitudinalement. Et nous suivons la direction indiquée. « Venez avec nous », dit-il. Ce qui avait mis fin à notre quête réapparaît, dans la *re*-cherche, comme un nouveau commencement, l'accès à un monde pas encore constitué mais au contraire en pleine formation. Cela ne veut pas dire que nous avons percé la surface du monde pour découvrir ses secrets cachés. C'est plutôt que la surface elle-même disparaît quand s'ouvrent les portes de la perception et que nous *rejoignons* les choses dans les relations et processus de leur formation. Dès lors, la vérité de ce monde n'est pas à chercher « là-haut », établie au regard des faits objectifs ; elle se révèle de l'intérieur. C'est là réellement la matrice de notre existence comme êtres terrestres. Nous ne pouvons accéder à la connaissance de cette vérité si nous ne sommes pas en elle. Connaître-en-étant c'est, pour résumer, l'essence de la recherche.

Cette conclusion passera bien sûr pour répugnante aux yeux de ceux qui considèrent que la véritable connaissance du monde n'est permise que lorsque nous nous en retirons et le regardons de loin. Pour eux, l'objectivité est vraiment le trait distinctif de la vérité. Il est compréhensible en effet que, dans un monde où les faits apparaissent souvent dissociés de toute forme d'observation, où ils peuvent être inventés sur un coup de tête, propagés à travers les médias et manipulés pour correspondre aux intérêts des puissants, quelle que soit leur véracité, nous devons être inquiets du sort réservé à la vérité. En ces temps de post-vérité, il semble que pour beaucoup nous soyons à la dérive, dépourvus d'ancre. Nous avons raison d'insister sur le fait qu'il ne peut y avoir de fait à proprement parler sans observation. Mais nous avons tort, je pense, de confondre l'observation avec l'objectivité. Car pour observer, il ne suffit pas de regarder les choses. Il nous faut les rejoindre et les suivre. Et c'est précisément dans la mesure où l'observation dépasse l'objectivité que la vérité dépasse les faits.

Deux choses découlent de ceci. D'abord, si la recherche est quête de vérité, elle ne peut rien avoir affaire spécifiquement avec l'innovation. Cela peut sembler une affirmation étrange. Dans le langage du développement progressif, adopté autant par la science que par l'industrie, la recherche et l'innovation paraissent inséparables. Quel sens donner à la recherche si ce n'est celui de trouver de nouveaux faits ou de nouvelles idées qui n'appartenaient pas encore au champ de la connaissance humaine ? La recherche n'est-elle pas destinée à élargir ce champ ?



Comment pourrions-nous progresser par la recherche si nous continuons de redécouvrir ce que nous savons déjà ? En effet, pour la science et l'industrie contemporaines, enfermées dans une économie mondiale de la connaissance où seule l'innovation se vend, la vérité semble passer au second rang derrière la nouveauté. Ce qui est crucial, c'est de montrer comment telle idée ou tel fait double ou dépasse ce qui était auparavant pensé ou su. Ne se pose que la question de savoir comment décider qu'une idée ou un fait est nouveau ou pas.

La nouveauté, dans l'absolu, ne peut être prouvée qu'en comparant nos résultats avec tout ce qui a eu lieu avant. Mais alors, à chaque fois que nous obtenons un résultat, devrions-nous éplucher toutes les idées qui ont jamais été pensées ou les faits, remarqués, afin de vérifier qu'ils n'ont jamais été proposés ou rapportés ? Non seulement ce serait complètement impossible en pratique, mais également ridicule en principe. La raison en est que le monde ne se tient pas immobile tandis que nous le soumettons à des examens répétés. Pas plus que nous ne restons immobiles tandis que nous l'examinons. Les idées et les choses ont une vie—elles suivent leur cours—, et il n'est pas plus possible de revisiter exactement la même idée ou de redécouvrir exactement la même chose qu'il ne l'est—selon la célèbre analogie d'Héraclite—de descendre deux fois dans les eaux de la même rivière. Bref, rien n'est jamais neuf, dans la mesure où rien ne se répète. La recherche, connaître-en-étant, suppose de rejoindre le cours du monde, et de le suivre où qu'il mène. Comme la rivière, comme la vie, il n'a pas de destination finale.

La deuxième chose, c'est que la curiosité, dans la recherche, est une pratique du soin (*care*). Le fait que la curiosité et le soin aillent de pair, dans l'attention que nous portons aux choses, devrait être évident si l'on considère le fait que les deux mots ont une étymologie commune (du latin *curare*). Pourtant, dans la pratique de la science, ils sont souvent distincts. Pour les scientifiques, c'est une condition d'objectivité que de refuser toute forme de relation—toute forme d'implication—avec les choses ou phénomènes qui captent leur attention. Cette condition est souvent remplie par le biais de la méthodologie : une stricte série de procédures expressément conçue pour immuniser les chercheurs contre tout contact direct avec leurs matériaux d'étude. En effet, la concurrence pour l'innovation dans l'économie de la connaissance a donné lieu à quelque chose qui frise la course aux armements, éloignant de plus en plus les scientifiques de leurs buts. Leur idéal de curiosité relève d'une « recherche sans limites », dans laquelle les enquêteurs sont libres de tout engagement et de toute responsabilité à l'égard de ce qu'ils étudient, pour ne suivre que leurs propres inclinations. C'est aux autres de s'inquiéter de l'application qui pourrait être faite de leurs résultats, si tant est qu'ils le fassent.

Cependant, si la vérité réside au-delà de l'objectivité, il vient alors un moment de sa quête où, au cours de nos observations, les choses que nous étudions commencent à nous dire comment les observer. Lorsqu'on s'invite dans leur présence plutôt qu'on ne les tient à distance respectable, lorsqu'on s'occupe d'elles, on découvre qu'elles guident aussi notre attention. Nos yeux et nos oreilles, nos mains et nos esprits absorbent dans leurs manières de fonctionner une acuité perceptive en accord avec les manières de bouger, de sentir, d'être de ces choses. En étant attentifs à ces manières, nous leur répondons autant qu'ils nous répondent. La recherche devient alors une pratique de *correspondance*. C'est en correspondant avec les choses que nous prenons soin d'elles : c'est un travail d'amour, une manière de rendre ce que nous devons au monde pour exister en son sein. La recherche en tant que correspondance est, en ce sens, non pas seulement ce que nous faisons mais ce que nous éprouvons. C'est une forme d'expérience. Car dans l'expérience, les choses sont *avec* nous, dans nos pensées, rêves et imaginations, et nous avec elles.

C'est ici, je crois, que nous pouvons commencer à voir où la science peut converger avec l'art. Longtemps tenus à l'écart par une division opérée entre fait et imagination, vérité et illusion, la science et l'art ont généralement été vus comme tirant dans des directions opposées. La science creuse jusqu'au soubassement de la réalité objective ; l'art s'élève dans le domaine de l'imagination. Si la science a besoin de l'art, c'est seulement pour vagabonder, pour trouver de nouvelles idées. C'est seulement quand elles sont évaluées à l'aune des faits que les idées issues de l'imagination peuvent prétendre à la vérité. Et si la recherche concerne l'établissement de telles prétentions, alors il ne peut y avoir de recherche qui ne soit scientifique. Or si la vérité réside *au-delà* des faits, la science ne peut devenir recherche que dans la mesure où elle renonce à l'objectivité et suit la voie de l'art, pour entrer dans une correspondance terrestre qui met en évidence la consonance de l'imagination et de l'expérience, dans un monde auquel nous prêtons attention et qui nous en prête. Ce serait alors à la science de rejoindre l'art dans la quête de vérité en tant que manière de connaître-en-étant, à travers des pratiques de curiosité et de soin. C'est là que réside, en fin de compte, le sens de la recherche.

Heike Langsdorf/  
Ernst Maréchal

How Do We Do It  
Exactly Now?





Salut Ernst,

*Il y a quelque temps, alors qu'on patientait à la gare de Liège, tu as réagi d'une manière un peu étrange quand je t'ai dit que je venais de recevoir un e-mail d'un certain Olivier Mignon. Je t'ai dit que j'avais été invitée à faire une contribution sur la recherche artistique pour la nouvelle revue d'A/R... Tu m'as regardé d'un air désapprobateur et tu as gémi: « Mon Dieu, comment fais-tu pour te compliquer ainsi la vie?! »*

*Pendant un moment, nous n'avons plus parlé. C'est alors que j'ai dû repenser à cette conversation que j'avais eue un mois plus tôt avec une bonne amie. Elle était extrêmement sceptique au sujet de la recherche artistique et semblait même frustrée du récent boom de la recherche dans les écoles et universités.*

*Ces dernières années, toutes les discussions inopinées sur le terme m'ont donné à penser encore et encore et m'ont fait prendre conscience que je fais de la recherche artistique... sans pour autant la désigner comme telle... Je pense que mon travail n'est pas le résultat d'une recherche artistique. En revanche, chercher ou enquêter artistiquement, c'est effectivement ce que je fais—que je sois artiste ou non.*

*Il y a longtemps, j'ai commencé à développer un travail d'une certaine nature en réaction aux conditions de production et méthodes de travail de metteurs en scène et chorégraphes avec lesquels je travaillais. Depuis lors, adopter une attitude critique à l'égard des choses représente pour moi une manière de proposer une alternative.*

*Revenons à ton regard gémissant et ma surprise face aux réticences de mon ami. Et au souvenir de ces chercheurs rencontrés ces dernières années au KASK, qui n'aiment pas beaucoup, eux non plus, la «recherche artistique» (bien qu'ils soient payés pour en faire)<sup>1</sup>.*

*«Je trouve ça extrêmement problématique. Tout artiste est un chercheur. Un art de qualité se fonde toujours sur la recherche. Je cherche sans cesse.»*

*Pour moi, ces déclarations relèvent d'une confusion sur ce qu'est ou pourrait être la recherche artistique. Nous employons souvent ces mots—séparément ou conjointement—sans réellement savoir ce qu'ils signifient. Cela m'agace et, en même temps, cela m'invite à examiner ce que veut dire pour moi (re)chercher quand je suis au travail.*

*Et je sais mieux que jamais pourquoi nous organisons How Do We Do It? comme une plateforme gérée par des artistes<sup>2</sup>.*

*Nous avons réalisé une pièce performative ensemble l'année dernière. C'est probablement la raison pour laquelle ton commentaire, plus que les autres, ne cesse de me turlupiner... J'aurais juré que tu décrirais ton mode de travail comme une «recherche artistique»—ou, mieux encore—une «re-découverte».*

*Dans le train vers Bruxelles, nous avons repris notre discussion un peu plus tard, et tu m'as dit que ce qui te paraissait étrange, c'était l'idée d'écrire «au sujet de» la recherche artistique plutôt que cette notion en elle-même. Et donc je me dis maintenant: faisons ça ensemble.*

*La demande d'Olivier vise une contribution au débat «sur» la recherche artistique, quelle que soit la forme jugée appropriée. Et j'aimerais essayer de décrire la recherche comme une sorte de «commun» ou d'«espace commun».*

*À mon avis, il existe d'innombrables façons de mener une recherche artistique. Ce qui est particulièrement différent entre les recherches artistique, scientifique, politique, économique ou autre, c'est le fait qu'elles ont lieu dans des champs et domaines culturels différents et sont régies par d'autres formes et langages (avec leurs grammaires et vocabulaires*

*respectifs). Ce que nous envisageons ici, ce sont des approches et modes d'énonciation artistiques.*

*Est-il bien nécessaire de débattre de ce que signifie «artistique»? Ou devons-nous accepter que la recherche soit acceptée et reconnue dans tous les domaines à l'exception des arts—via toutes sortes d'approches à l'exception de l'approche artistique? Ou est-ce que la diversité des domaines n'a plus lieu d'être et tous tendraient à devenir une seule et même chose? L'art ferait alors partie automatiquement d'une culture élargie et la pensée académique serait la même que la pensée scientifique? J'espère que non.*

*Ce contre quoi nous devons lutter, c'est le phénomène récent qui voit une recherche de nature artistique pénétrer dans un monde académique actuellement déterminé par la production de connaissances et la concurrence dans le rendement des connaissances.*

*Même si la recherche artistique peut prendre forme à travers toutes sortes de médiums, sa nature sera toujours artistique. Elle ne peut pas avoir les mêmes caractéristiques que la recherche culturelle, politique, scientifique, économique ou académique. Logiquement et nécessairement, les différentes cultures du faire et du penser sont régies par des natures différentes. Mais qu'en est-il des hybrides? Comment traiter des mélanges intimes de choses disparates? Comment reconnaître et favoriser les natures différentes qui constituent un enchevêtrement singulier de choses?*

*J'aimerais que nous décrivions, par les allers-retours d'une correspondance, la manière dont nous faisons l'expérience de nos pratiques de recherche personnelles.*

Fais-moi signe!

*PS: ce que j'ai oublié de te dire—et que je trouve extrêmement correct—, c'est qu'une petite rétribution est prévue. Ce qui veut dire qu'on peut réellement prendre son temps et produire quelque chose de spécifique pour A/R...*

*... regarde ça, une super plateforme, je trouve:  
<http://art-recherche.be>*

On Feb 15, 2018  
at 17:52

Ernst Maréchal  
<ernst.marechal@gmail.com> wrote:

Salut Heike!

*... enfin un moment pour te répondre.*

*À la gare de Liège, ce que j'ai dit précisément c'est: «Avec ça, tu pourrais te mettre dans l'embarras.» L'usage du conditionnel est important! Il signale ma propre ignorance plutôt qu'une critique négative au sujet de l'écriture d'une contribution sur la recherche artistique.*

*Tu me demandes maintenant de répondre ensemble à cette question via les allers-retours d'une correspondance électronique.*

*Franchement, je n'ai jamais défini la recherche artistique pour moi-même. Et, de fait, mon travail relève d'une re-recherche ou re-découverte artistique. Très bien. Quand je travaille, j'ai souvent l'impression en effet d'aller d'une découverte à l'autre, et cela me permet d'avancer dans la pensée et la pratique.*

*Suite à notre conversation et à ton courrier, j'ai commencé à interpréter l'expression de «recherche artistique» pour moi-même. Depuis des années, j'ai essayé de mettre en place des «vases communicants» entre mon travail artistique et ma vie. J'ai passé et passe encore beaucoup de temps à considérer l'art comme étant capable d'influencer divers*

domaines ou champs de nos vies, et à me demander comment ces champs m'incitent à faire un type de travail « autre » ou « multi-couches ». C'est pourquoi, en ce sens, j'ai toujours enquêté, oui. Cela ne fait pas de moi un chercheur, mais un artiste qui travaille en (re)cherchant et qui veut, doit et peut se (re)positionner dans la société. En ce sens, pour moi, l'art est toujours un engagement : la vie et l'environnement, l'œuvre vue par les autres et son processus de fabrication, tout cela interagit. Dans la tradition de l'anthropologue fréquemment cité Tim Ingold, je dirais qu'une grosse fuite est en cours.

Pour moi, faire relève d'un processus ou d'un mouvement de lignes tissées plutôt que de points reliés (Ingold, à nouveau...). C'est à travers ce tissage que naît l'action. Personnellement, je cherche une substance artistique via l'interaction sociale. Un jeu entre participation et maintien d'une distance. Je suis à l'affût d'une position éthique acceptable, pourrait-on dire. Prendre position – que ce soit dans ou hors des arts – ne se fait pas à travers une certaine proposition de recherche mais à travers l'acte de faire en lui-même. Nous avons à faire, la recherche ne se fait pas d'elle-même... Le Faire – nous seuls pouvons l'incarner. Cela fait des arts un champ distinct. Comme tu dis, l'approche de la recherche artistique doit être artistique. Est-il bien nécessaire de débattre de ce que signifie « artistique » ?

Il me semble que nous parlons ici d'un processus dialogique ou réciproque : non seulement notre travail remet en question la position réelle des arts dans la société, mais certaines forces sont aussi en train de s'interroger tout bonnement sur le fait que les arts en tant que tels puissent jouer un rôle. Tandis que celui-là entend examiner la façon dont les arts se trouvent en constellation avec les autres champs ou comment ils peuvent les influencer, celles-ci doutent de la valeur des arts comme champ autonome.

À l'heure où des artistes se voient contraints d'endosser un rôle sans équivoque dans une soi-disant culture « élargie », il est intéressant de voir que les artistes sont officiellement engagés comme chercheurs et occupent des postes académiques. Quelle sorte d'expertise recevra le plus d'attention de notre part dans cette nouvelle dynamique ? L'expertise artistique, éducative, économique, culturelle ?

Que devient alors la « fonction de pont » de l'artiste ou du chercheur ? Quels ponts lui sont souhaitables ou nécessaires ? Et que ne doit-elle pas construire pour commencer ? Notre atelier – où que soit ce lieu de travail – n'est ni un ménage ni un espace public. C'est un lieu où notre travail peut échapper à une logique de pratique directement orientée vers l'action. L'atelier permet avant tout la contemplation, la pensée. Choses auxquelles il est traditionnellement donné moins d'importance économique que le travail quotidien et les apparitions publiques. Le temps passé dans l'atelier est un temps politiquement intéressant ; il permet de méditer sur la manière dont nous nous positionnons dans le monde. Et dans notre cas, de méditer sur notre pratique artistique.

Comme on en a discuté la dernière fois, on peut faire sans faire de la recherche, mais on ne peut pas faire de la recherche sans faire.

L'art reste, à la fin de cet e-mail, un champ à part et nous devons le laisser ainsi, autrement nous ne pourrions plus être engagés en tant qu'artistes. Dans un monde où nos « images » entrent en conversation avec leur environnement, l'art se tient à la fois comme autonome et impliqué dans la société.

How do we do it exactly now avec notre contribution ? Comment la rendre autonome et connectée – « participative » ?

Bien à toi,  
Ernst

Hello hello,

Qu'est-ce que tu penses ? Maintenant que la date limite est fixée à lundi prochain, je proposerais ceci : aujourd'hui, après mon rendez-vous sur le chantier, je peux annuler deux ou trois choses prévues dans les jours à venir et me charger de retravailler et synthétiser tous nos « allers-retours » (il se peut que je t'attribue une partie de mes mots et pensées et vice-versa). Ce que nous avons pu échanger au cours des journées HDWDI ? de la semaine dernière confère certainement une direction bienvenue à notre conversation. Peut-être veux-tu qu'on s'occupe du foew & ombwhn de Dick ?

Ce qui m'a frappé la semaine dernière, c'est que nous avons encore eu fortement tendance à débattre du fait que nous faisons ou non une recherche à proprement parler. C'est devenu un véritable dilemme, qui nous a fait prendre conscience que nous ferions peut-être mieux de ne pas donner au langage – et par là j'entends avant tout la parole – une place aussi dominante. Les présentations qui nous ont aidés à nous approcher de la recherche dans son acception artistique – où nous avons littéralement plongé dans un mode de travail et d'être – étaient celles où nous avons réellement fait quelque chose. Le langage n'était pas exclu mais il était employé comme un moyen pour faire, sentir et penser plutôt que comme une explication ou une réflexion. Dans ces moments, nous avons pu éprouver une manière immédiate de comprendre comment quelqu'un d'autre fait et pense. Il est étrange que le titre d'un événement apparait souvent comme une sorte d'élément décoratif. Car en principe, nous voulions que le titre suggère une certaine philosophie au rassemblement : How Do We Do It ? [Comment allons-nous faire ?] En effet, il était question d'être transparent à propos de la manière dont nous faisons la recherche parmi nous. Pas pour rendre ça commercialisable, mais à nouveau pour comprendre quelque chose de la nature de la recherche artistique. C'est pourquoi il était particulièrement utile de continuer à regarder la manière dont nous travaillons.

Combien de fois n'ai-je pas entendu Alex insister : « Pourrais-je vous inviter à nouveau à ne parler que de "COMMENT nous faisons" ? »

Quelques jours se sont écoulés depuis notre série de séances de nerd et je me sens exactement comme après une première. La raison en est sans doute que lancer, imaginer et réaliser est un vrai processus de fabrication. Cela implique tellement de choses. Sentir la situation, impliquer des gens, les idées qui émergent, s'imposent et doivent alors être prises en compte, triées et passées en revue... Les questions supplémentaires qui apparaissent et les tentatives de resituer ce dont il s'agit, ce qui importe... et puis comment organiser les choses précisément, afin que les préoccupations de chacun se rencontrent réellement.

Savoir – ne pas savoir, vouloir quelque chose sans être capable de dire à l'avance comment cela pourrait fonctionner et se produire précisément. Développer étape par étape.

Ce qui me fascine également, c'est le fait que la recherche artistique soit un terme aussi jeune. J'ai attendu le moment où Dick ferait surface dans notre correspondance. Je pense que le moment est venu : de mon point de vue de 2018, je désignerais Dick Higgins comme un chercheur en art. Évidemment, personne dans les années 1960 ne qualifierait sa pratique artistique ainsi. Ce qu'il faisait principalement, c'était « faire des choses », même ses écrits ne se « rapportaient » pas à son travail, mais ça consistait simplement à faire un essai. C'est une écriture « à travers » les choses et processus. Le livre pas-si-bon-marché que nous avons acheté il y a deux semaines (qui nous a permis de dépenser une partie de notre paiement de façon sage et durable :-)) en témoigne probablement mieux que nous ne



pouvons en discuter ici. Le livre a un titre imprononçable, un sous-titre d'oracle, et il est divisé en quatre colonnes qui courent simultanément et qui sont donc nécessairement «vues» ensemble. Cela confronte le lecteur à différents éléments qui forment ensemble un tout plus large. D'une double page à l'autre. Ces rassemblements deviennent plus que la somme des quatre colonnes lues séparément. Nous pourrions décrire les colonnes de gauche à droite ainsi : partitions, jeux & poésies et essais.

Dick avait également sa propre maison d'édition !

Est-ce qu'on parlerait d'autonomie à ce stade ? Parce que le lien intrinsèque entre l'émergence de la recherche artistique et la pénurie de ressources qu'on observe dans les arts, ça me semble intéressant. De ce point de vue, nous pourrions aussi discuter de nos maisons, que nous avons tous les deux décidé de rénover indépendamment, et d'une manière qui permette plus que d'abriter simplement la vie privée (c'est quelque chose que de plus en plus d'artistes commencent à faire ces temps-ci). Non pas pour être aussi autonomes que possible, mais aussi autonomes que nécessaire et pour permettre une relation saine avec les institutions impliquées dans nos vies.

Dis-moi !

XH

On March 1, 2018 at 17:52 Ernst Maréchal <ernst.marechal@gmail.com> wrote:

Salut Heike,

Entre-temps, je dois reprendre à zéro. La réponse que je t'ai écrite ce matin m'a été volée, en même temps que mon sac et mon ordinateur portable. Se faire dérober est tellement brutal. En plus de ça, on s'en veut. Heureusement, je venais de faire une copie de ma propre musique qui était dessus. Autrement j'aurais perdu mon travail. Maintenant il s'agit de laisser tomber... Difficile à faire, parce que mes notes pour HDWDI ? ont disparu également. Curieusement ça donne à réfléchir à la manière dont nous nous accrochons à des choses stockées sur un disque dur. Et à la manière dont la vie, avec toute son imprévisibilité, reprend le dessus. Malgré l'urgence de notre «aller-retour» et la date limite d'A/R, il est difficile de se concentrer. Le cœur y est, mais il fait encore des bonds à cause du «choc» à peine encaissé.

J'ai annulé mon rendez-vous prévu plus tard dans la journée. Toutes ces femmes et ces hommes de l'atelier communautaire Manœuvre, où je travaillais comme coordinateur artistique ces six dernières années et que j'ai dû quitter trop soudainement, je les reverrai plus tard. Il est bon que vivre et rencontrer des gens ne connaisse pas de dates limites. Ça me fait prendre conscience de comment je fais : à partir des relations sociales et interpersonnelles et des environnements, trouver (ensemble) une action artistique partagée !

Donc une bonne partie de ma vie sociale relève du travail. C'est pourquoi la fin soudaine de projets ou de relations de travail est si dégraisante. (Il a été prouvé que l'impact psychologique résultant de la perte d'une relation professionnelle est semblable à celui causé par la perte d'une relation personnelle, même si elle est vécue différemment.) Connecter le travail et la vie et se libérer de ces connexions est enrichissant. Récemment—après de longues années tout seul—j'ai aussi retrouvé l'amour à travers une expérience artistique partagée... Aha. On continue.\*\*\*

Heike Langsdorf/Ernst Maréchal

Oui, je cherche une situation dans laquelle je puisse travailler, partager, créer et être aussi autonome que nécessaire. Se libérer en partie d'une dépendance aux institutions, et cela pour nouer avec elles une relation nouvelle. Reconstruire une maison où je puisse abriter, non seulement ma personne et ma pratique, mais aussi les collaborations, participations d'autres artistes et d'autres personnes, etc. (À ce propos, qu'est-ce que tu dirais d'adapter l'œuvre entière de Higgins, on pourrait prendre pas mal de temps et d'espace pour ça ! ;-))

Malgré la dépendance à un emprunt, ce type d'investissement augmente notre autonomie—notre indépendance—dans les divers domaines de la société. Donner une fonction hybride à des habitations privées est un geste de résistance interne et nécessaire—en opposition à une résistance symbolique. C'est une manière d'essayer d'échapper à la pression de la privatisation. Alors que le réflexe dans les arts consiste à penser qu'en «laissant faire les choses» ou en «partageant» on perdrait son autonomie, mon expérience m'indique précisément que c'est en «travaillant ensemble» qu'on augmente son autonomie. Ce qu'on pensait perdre à l'origine nous revient plus fondé. Un peu comme réécrire cette lettre que j'avais d'abord perdue.

De fait, il était frappant de constater la semaine dernière que beaucoup d'entre nous utilisaient le langage pour réfléchir sur les choses. Malgré notre formation et pratique artistiques, nous utilisons inconsciemment un système linguistique académique. Finalement il est devenu évident, une fois de plus, que l'appareil qui nous entoure est plus puissant que nous n'en avons conscience et a plus d'influence que nous ne pensons : un événement annoncé avec de grandes affiches, se tenant dans la Zwarte Zaal, un grand espace organisé avec ambition dans le Bijloke Campus, et qui s'ouvre par une conférence solide et dense, tout cela nous conditionne en un clin d'œil.

Nous nous sommes comportés à certains moments, plus que nous ne le voulions, de manière scolaire. Comme si nous devions fournir des réponses définitives, en un certain laps de temps, alors que ce n'était pas du tout le cas. HDWDI ? était une invitation à passer du temps, pratiquer ensemble, penser et explorer.

Faire quelque chose nous procure une expérience esthétique, beaucoup de choses deviennent immédiatement tangibles. Et à nouveau il est devenu évident que c'est seulement à travers la pratique que la part d'investigation en nous prend forme et prévoit du contenu. Prévoir au sens littéral du terme. Nous parlions de «savoir/ne pas savoir». Comme connaître la route en l'empruntant, et prendre la direction qui semble la plus prometteuse...

Après avoir tout interrogé rigoureusement et mené les discussions, ça faisait chaud au cœur d'articuler finalement un point de vue innovant à partir duquel on puisse considérer la recherche artistique comme un travail artistique à part entière. Comme un travail autonome qui peut ou non conduire à une (ou des) productions(s), mais qui existe aussi à part entière.

Nous sommes confrontés à un processus que nous considérons, aussi étrange que cela puisse paraître, selon des phases et couches distinctes. De la même manière nous établissons aussi une différence entre le contexte académique, comme lieu d'approfondissement, d'étude et de recherche, et le champ extérieur, comme lieu où un produit doit être présenté.

Nous avons discuté du fait que les non-artistes peuvent aussi faire de la recherche artistique, sachant/ne sachant pas ce qui leur vient à l'esprit quand ils choisissent de traiter les choses qui les entourent d'une manière sensible et immédiate. Alex en a parlé dans sa conférence. Il a proposé de parler de recherche «esthétique» plutôt que de recherche «artistique». De manière générale, il paraît nécessaire de trouver des formes de rassemblement à travers lesquelles nous réalisons comment se font les nuances, et par là accédons à la compréhension que tout n'est

pas pareil. Dans l'intérêt d'une différenciation soutenue et pour nourrir des valeurs diverses et variables.

Répéter la question « comment faisons-nous les choses ? », c'était à la fois une manière de garder les pieds sur terre et profiter de l'occasion pour penser en dehors de certaines conditions. En répétant la question, nous avons pu rendre les choses plus transparentes et claires pour chacun d'entre nous. Quelque chose qui peut ne durer qu'un temps. Ouvrir la fenêtre pour la refermer à nouveau. L'intérieur et l'extérieur sont des espaces différents. Le désir de bidouiller de façon sauvage et incompréhensible et le besoin de faire entendre clairement sa voix dans la sphère publique se manifestent dans des moments différents.

Tout n'est pas important ou pertinent à tout moment et, naturellement, tout ne doit pas être mélangé quand l'une ou l'autre de ces choses devient plus urgente et doit être mise au premier plan.

Bises,  
Ernst

Op 2 maart 2018  
om 15:36

schreef heike\_langsdorf  
<heike.langsdorf@me.com>:

Salut Ernst,

Oui, de retour d'une séance de Breathing Archive avec Anouk (Llaurens)<sup>5</sup>. Elle a parlé de l'autonomie de nos membres... une image magnifique pour exprimer l'idée que l'autonomie n'est pas une affaire d'indépendance totale ou d'être « séparé et autosuffisant ». Que feraient les bras, les jambes, le torse et le cou avec la tête s'ils ne pouvaient se réunir et travailler ensemble, avec et par un corps ?

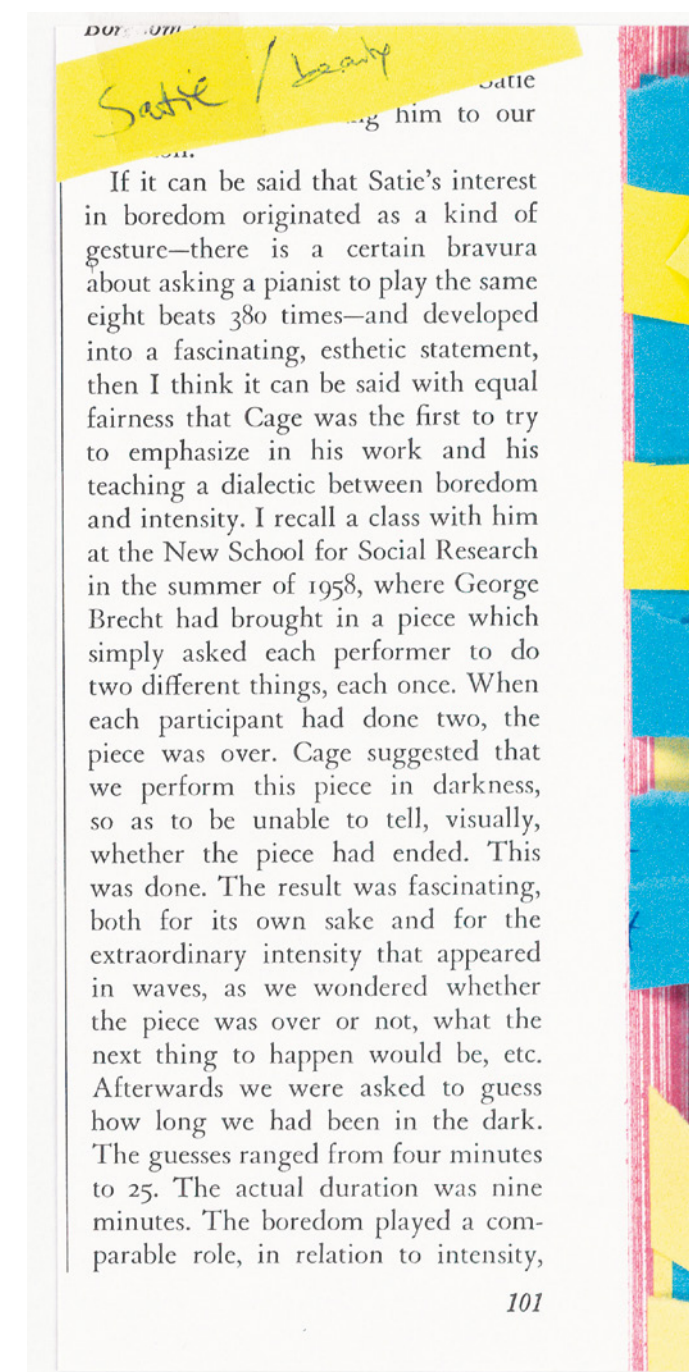
Et maintenant que tu reviens avec « l'esthétique »—que dirais-tu de laisser parler d'eux-mêmes un extrait de conférence et quelques bribes d'un livre d'artiste imprimé il y a bien longtemps ?

H t'embrasse

« Je pense que l'expression “recherche esthétique” est plus appropriée que “recherche artistique” pour désigner cette forme d'investigation. Deux raisons principales viennent appuyer cette idée. La première renvoie à l'origine étymologique du mot “esthétique” : le terme grec aisthesis. Ce terme désigne un mode de compréhension basé sur un certain usage de nos sens. Pour résumer, aisthesis signifie comprendre à travers les sens. Cette forme de compréhension peut fournir la fondation à un possible “savoir sensible” et/ou une “pensée sensible”, dans laquelle “pensée” est comprise comme une intervention dans le processus d'émergence du sens—c'est-à-dire ce que sont les choses et états de choses, ou mieux : ce que/comment ils font sens pour nous. En utilisant le terme “esthétique” dans son acception originelle—et non pas en faisant référence à la discipline philosophique qui traite principalement, du moins après Hegel, de théorie de l'art—nous nous situons, sans aucun doute, dans le champ épistémique ou cognitif, ce qui veut dire que nous sommes bien placés pour aborder efficacement la question de la recherche. En définissant l'esthétique fondamentalement comme une compréhension par les sens ou, plus précisément, par des pratiques qui actualisent et mobilisent le pouvoir épistémique du sensible, le champ de l'esthétique devient plus large que celui de l'art. Les pratiques esthétiques incluent toutes sortes de pratiques

capables d'actualiser et mobiliser les possibilités de compréhension par les sens, et pas seulement ces pratiques restreintes par la normativité qui à la fois définissent et dérivent du concept et du système de l'art. Il existe des pratiques esthétiques qui ne sont pas considérées comme artistiques, mais qui contribuent néanmoins de façon fondamentale au développement d'un mode de compréhension différent de celui favorisé par les lettres, les sciences sociales et les sciences naturelles. La recherche esthétique (c'est ma proposition) peut être comprise comme une variété de modes d'investigation fondés, de façon méthodologique, sur des pratiques de compréhension par les sens, dans et au-delà des limites de l'art. Je pense que certaines des pratiques que nous allons partager et dont nous allons discuter au cours des trois jours à venir confirment cette thèse. »

Extrait de la conférence d'ouverture de How Do We Do It? par Alex Arteaga, 20.02.2018, KASK—School of Arts (Gand).





**The World Is Our Oyster**  
a game of disguises

1. Any number of performers may participate, as many as possible of whom, optimally, have never seen each other.
2. They arrange by mail, telephone or similar means to converge simultaneously from outside onto a predetermined area, several blocks large, where there are plenty of sidewalks and at a time when there will be a maximum amount of pedestrian traffic.
3. Each performer disguises himself and alters his appearance in an appropriate manner, using wigs, false cheeks, nose putty, make-up, startling or ordinary costumes, etc., as necessary.
4. At the determined time, each enters the area, preferably by a different route from the other performers. He walks at random through the area accosting any person or persons who strike him as appropriate with the question, "Are you in the game?" If the answer is "Yes," the now-recognized performers proceed along together, accosting and being accosted, until all the performers are walking along together.
5. Other responses than "Yes" are handled in the appropriate manner.

New York  
July 18, 1966

50

I am fundamentally a utilitarian, so far as I can tell, about my work. If a work of art could exist that would extend our freedom and our understanding of that freedom, I'd like someday to write it.

*7 after 'score'*

*Scholarship*

*i would like to build a room  
so that  
the more you put in it  
the emptier it becomes*

10/11/67

**II—PARAGRAPHING**

It is very difficult to pop a house. Eyes, balloons, fathers, what an enormous number of things can be popped, but how do you pop a house.

Of course, there are many things you can do with a house. You can live in it. You can shape a cookie like a house and eat it. But maybe that is not popping a house. One of the hardest things you can do to a house is you can paint it.

The only trouble with painting a house isn't what you might think it is. It is not the paint at all. Paint comes in many colors, more than five. Paint smells and, even worse, it takes time.

*Every day I make  
it with the world and  
I make it well.*

Autumn 1958

ETROPOLITA  
MERIAN ALLEY  
HEAT  
MAY 2, 1960  
100 TO

**Three Games**

**One—The Grand, Ancient & Honorable Game of Categories!**

1. Choosing two things—either or both objects, phenomena, qualities, values, etc.
2. Defining each explicitly by what it is.
3. Listing all attributes of each.
4. Finding out what each does not have in common with the other. Also what each has in common with the other.
5. Noting the contradictions between the two. Listing these systematically.
6. EITHER choosing one or another of these (or both) depending on what seems appropriate to the material, and thereby rejecting something else that doesn't quite match either classification.
7. OR (and this is the same thing, if resolved) accepting the whole classification as an imperative, and thus disallowing all cross-checking with empirical events.



**how she painted her house**

She painted her house  
So blue that her neighbors fainted  
So neighborly that her blue was faint  
So faint that her blue was neighborly

She painted her house  
So blue that her faint was neighborly  
So faint that her neighbors were blue  
So neighborly that her faint was blue

new york  
5/27/67

Owing to the nature of the experiments, in which the impact communicated in one way or another, emotionally or intellectually or through some other means, is usually in direct proportion to the intensity of the search activities.

*search activities*

search. Experiments from the past should be occasionally duplicated, however, in order to acquire laboratory technique and to demonstrate what no longer needs to be researched.

When the results of the experiments are made known to the practitioners of the science of communication—which means virtually everybody—they are accepted or rejected or both, together or at different times, on the basis of their success as experiments. To say that a researcher belongs to one or another movement is not really, then, very enlightening, any more than to say that Pasteur was a silkwormist. Furthermore, it seems to

91

*Against Movements*

cramp our understanding of the artist, and, if (horrors!) he comes to regard himself as a member of a movement, it is potentially quite damaging. If Edison had regarded himself as a member of the light bulb movement, would he have given us the phonograph as well?

New York  
Spring 1967

**a grammar of the mind and a phenomenology of love and a science of the arts as seen by a stalker of the wild mushroom**

**something else press, inc.**  
barton  
new york

1967



On March 8, 2018  
at 14:37

Ernst Maréchal  
<ernst.marechal@gmail.com> wrote:

*Salut,*

*Plusieurs parties sont devenues bien plus claires via l'anglais. Je me synchronise avec le texte en néerlandais. L'anglais rend en effet les choses «plus sèches». Je vais travailler dessus demain, entre les deux langues...*

Op 8 maart 2018  
om 15:36

schreef heike\_langsdorf  
<heike.langsdorf@me.com>:

*... bon à savoir—je n'avais tout simplement pas assez de distance...*

*Oui, l'anglais est dégrisant... il pousse notre propos «plus loin»...*

*Nous disons les choses dans notre langue maternelle simplement parce que nous les avons entendues comme ça—quand elles sont traduites, je pense souvent «ah non, ce n'est pas du tout ce que je veux dire...». C'est fou, non ?*

*C'est aussi la raison pour laquelle je pense que le monde pourrait être «sauvé»—être plus nuancé—si on apprenait simplement les langues, si on les traduisait, si on parlait les uns aux autres... et pour le reste, il y a plein de choses à faire pour mettre de l'ordre dans tout le bazar qu'on a tous créé ces derniers milliers d'années.*

*xh*

On March 8, 2018  
at 15:46

Ernst Maréchal  
<ernst.marechal@gmail.com> wrote:

*C'est peut-être là une sorte d'épilogue—ce «dernier aller-retour» à faire apparaître après la double page de Dick ? :)*

*E.*

1. KASK—School of Arts (Gand).
2. How Do We Do It? (HDWDI?) est une plateforme de pratiques de recherche en art et design. Une première rencontre a eu lieu du 20 au 23 février 2018 au KASK à Gand.
3. *The Breathing Archive* est une pratique développée par Anouk Llaurens, influencée et inspirée par Body Mind Centering® et *Tuning Scores* de Lisa Nelson.





The non-profit organization A/R, platform for the promotion of artistic research, is introducing today the first volume of its eponymous journal. This publication is first and foremost a channel for distributing research supported by the organization. Every year, A/R funds and accompanies the work of artists selected through an open call. But this journal also aims more generally to create a space for reflection and identification on/with these artistic practices whose forms and approaches are united under the conditional, uncertain, but fertile banner of “research”.

The five projects supported in 2017 by A/R and their associated Higher Schools of Art appear in these pages through interviews with the artists (Jen Debauche, Khristine Gillard, Eleni Kamma, Vincent Meessen, Alexander Schellow and the group ARG) to highlight the process-based

nature of research. Structured by a series of predetermined questions, these interviews also give an appreciation for the significant differences in the approaches and conceptualization methods adopted *a priori* by the artists and for how their work has developed.

To complement and counterpoint these projects, four external contributions expand the field of investigation and show, if it still needed showing, that the momentum of research touches all disciplines and provides them with unprecedented sources of stimulation. It is indeed telling that two contributions adopted, quite spontaneously, the same tone of exchange by using the form of dialogue or correspondence. It is difficult not to see this as the manifestation of a consciousness, common to all artists, that artistic practice, at least when it is driven by the rigor of research, finds its natural iteration in the plural.

[...] *undo the reassuring apparatus of Coincidence, and this in art just as in thought.*<sup>1</sup>

#### MOBILIZATION AND CONVICTION

Introducing the first volume of collected research supported by A/R requires that we first situate this improbable institutional adventure in the history that made it possible. It was not the *natural* course of things, as rivers flow to the sea<sup>2</sup>. On the contrary: this arts research platform must be contextualized within the resistance and reaction of arts educators to a political development that a significant majority did not support. When in 1999, the in all likelihoods grossly misinformed Government sought to integrate the schools of music, theatre, visual arts and film into already existing structures that had not been conceived for them, the affected personnel in the sector mobilized to propose, collectively, an alternative. It was time to take their institutional destiny into their own hands.

Getting involved in institutions has consequences. The members of this group found themselves writing texts for Parliamentarians who would then discuss their papers and put them to a vote. This is how the missions for secondary education in the arts were established, starting with the first:

*The artistic education provided in institutions of higher education must be a multidisciplinary place for research and creation in which the arts and their teaching inextricably evolve in tandem. The arts developed in these institutions are not only seen as social productions but also as social agents that participate in understanding, evolving and transforming with society. Anchored in the lessons of past and contemporary arts, in the sciences and reflection, art education is a prospective endeavor that stimulates openness toward the future and the unknown.*<sup>3</sup>

Starting in 1999, therefore, the organizing decree included the stipulation that higher education in the arts must make space for research, and that this research would

contribute to knowledge-building, and that it would have an effect on society, and all this due to the conviction of a handful of people from the sector and in absence of any opposition.

Today, it is customary to ascribe any reflection on arts research to the context of the Bologna *process*. The Bologna Declaration, which dates back to 1999, has transformed over successive declarations into a continual process, named as such in order to mask over the various stages. However, it was not until 2003 that the Berlin Declaration gave importance to *research* in higher education institutions in Europe and determined the necessity of including a *third cycle* within the harmonization measures for Bologna; doctoral studies. It was then tempting to regard research as something exclusive to this third cycle and to see in the effects of these European directives a justification for the surprising fortune of the term “research” within the Higher Schools of Art [Écoles supérieures des Arts (EsA)]<sup>4</sup>.

Research was integrated into the missions of the higher institutions of education in the arts before becoming a common place for higher education. And not because of an agreement between European administrations, but from the desire and observations put forth by women and men in the field. Is this the same research? Or are there now two, dissimilar conceptions of research?

Certainly the European directives, based on the university model, have seen their effect.

#### DOCTORAL RESEARCH

In 2004, a first wave of general reform in higher education led to certain standardizations that were not suitable for higher education in art but corresponded mainly to the problematic issues within university education. Nevertheless, this reform created an entryway for students in art schools to pursue a third cycle in their education. The doctoral studies in art and art sciences were created. They were co-organized by the Higher Schools of Art and the Universities, but only the university was authorized to deliver the title of Doctor.

*The Doctorate in art and art sciences is made up of a practical part, an artistic creation [...], and a theoretical*

*component, a written thesis, the two closely linked, creating a whole that is the object of a final evaluation.*<sup>5</sup>

The two-headed direction of the Doctorate in art, which allows and imposes on the Higher Schools of Art that they work with the Universities, and on the Universities that they work with the schools, can bring about very rich exchanges. However, though the text stipulates that the two parts form a whole, the editors here at A/R maintain and affirm that there is a division between *practice* and *theory* that echoes the two institutions meant to accompany the doctoral work. All doctorates are obtained following a *research* experience and the University is enough to guarantee it. The distinction tends to confirm the idea that research is related to the theoretical part and does not *fundamentally* emerge from the artistic part.

In reality, today, there are a great number of thesis projects in progress that show that the Doctoral experience of research flows over the defined framework and invents a stimulating and unprecedented relationship between practice and theory. But the way in which research is approached through this configuration, in legal terms related to an accredited evaluation and academic recognition, does not correspond to the research as stated in the first mission of higher education in the arts: to envision the/an artistic practice as research because it contributes to the production of knowledge and thereby has an effect on society<sup>6</sup>.

And so it remains to create a context that might enable this article of the 1999 decree to have its effect.

#### A/R

For more than ten years, there were no effects in sight. It seems that regulatory texts have less power than one hopes. The question of research in art remains surprisingly absent from any of the political debates that might have set things in motion for higher education in the arts. Arts research therefore received no financing from existing funders, and nothing was created to support it. Apparently, putting the text into application would require more effort than it took to draft, discuss and vote it in. Some were convinced that it had all come to pass: research existed, was practiced, experienced, searching. But it remained confined, private, hardly accessible and basically unfinanced.

Arts research suffered from a lack of visibility, but even more from a lack of consensus as to what it is. Even within the institutions of higher education there was no consensus. For some, research in art is such an inherent part of art that the very term itself is considered redundant. For others, the question of research has been sucked dry by doctoral students. And still others consider it a series of specific practices that require identification as such without producing a generalization or an essentialization. It would not be about serving an already established legitimacy, be it university on one hand or artistic on the other, but about building its own legitimacy through practice and theory.

Rather than being mutually exclusive, these three ways of conceiving arts research are able to meet, fertilize one another, become enmeshed or situate themselves in different places at the same time. Regardless, the path that envisions certain specific artistic practices as research, without any institutional authority having to guarantee their legitimacy, but by constructing a singular legitimacy every time anew, is what we find most important, for by its very emergence, it uproots the usual categories (including those of the other two conceptions) and pushes us to rethink the relationships between knowledge and society. Remains the need for more visibility and for the convictions of an ever-increasing few to become a public issue. A colloquium has helped to show the wealth and interest of research projects developed in art schools across Europe and elsewhere; it also brought public awareness to

the well-structured high-quality research projects being developed in the Higher Schools of Art of the Wallonia-Brussels Federation<sup>7</sup>. The colloquium shed light on the fact that arts research exists, has extremely diverse forms and methodologies, and that although we must avoid defining it, we should by all means identify it.

The Higher Schools of Art therefore determined it necessary to give value to this research and support the dynamics already at play by creating a support and distribution platform for researching, sharing practices and making available resources, by setting up the organization A/R. In addition, they collectively asked that the public authorities support said research to the same extent that scientific research is supported. Thus, A/R asked the public authorities to pledge 1 % of the budget allocated for scientific research to fund arts research<sup>8</sup>.

In 2016, the Ministry of Research of the Wallonia-Brussels Federation decided to offer a grant to A/R in order to financially support five arts research projects. This decision marked a political act of considerable importance, for it showed a concrete acknowledgement of the fact that research exists and is made by artists producing new forms of knowledge that are important to share and circulate<sup>9</sup>. However, these knew forms of knowledge, like any knowledge produced by publically financed research, must be for the benefit of everyone. This common benefit, which constitutes the *public* dimension of the research, implies acknowledging the consequences of an

inadequate conventional economic system based on an artist’s production being considered *property*, and a property to be exploited. It is therefore important to find ways of remunerating researchers for their hours of work, which is precisely what this grant does.

The journal is one way, amongst others, of circulating this knowledge. It does not intend to be the sole mode of dissemination, nor the most important one. Each supported project found one or several presentation modes specific to the work in progress. The singular conditions for these presentations, as opposed to the supposed neutrality of a normalized configuration, shows the specificities of the research: partial, localized, critical, in what Donna Haraway calls “situated knowledges”. However, the temporary nature of these presentations does not lend well to distributing them, and so collecting them through interviews for a journal became a necessary way of keeping a trace without making them uniform.

This diversity is essential. Because these research projects are not meant to be examples. They are not here to compensate the lack of definition of arts research by proposing some kind of model for it. Research in art resembles an “endeavor to dis-identify, to critique any and all identity” that suffers no reassurance<sup>10</sup>.

*For “enormity becomes norm”, that is, exaptation becomes, because it is adopted, adapted, the dis-coinciding poet will be “a multiplier of progress”, concludes Rimbaud. Not a linear or reassuring progress (that of progressives) but one that, by the sheer fact of its “multiplying”, remains exploratory and, as such, impossible to contain within any discernable order.*<sup>11</sup>

1. François Jullien, *Dé-coïncidence. D’où viennent l’art et l’existence*, Paris, Grasset, 2017, p. 130.  
2. “The ‘power of the law’ resides precisely in the capacity for legal writing to transform political and philosophical conviction, a local and contextualized conviction, into a series of rules presented as general, universal and atemporal. To open the black box behind the process of creating legislative texts, [...] allows one to denaturalize this legal discourse and present it under a new light: that of a non-linear process nourished by a plurality of actors and worldviews, proceeding from many discussions and elaborations [...].” Laurence Dumoulin, *Codification, entre droit et politique*, Encyclopædia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/codification-sociologie/3-entre-droit-et-politique/> Consulted on February 26, 2018.  
3. Decree on higher education in art on May 17, 1999, art. 3, §1.  
4. “Over the past fifteen years, the figure of the ‘artist-researcher’ has appeared as a category highly-valued by the market and Western arts institutions.” This is the introductory phrase that Sandra Delacourt, Katia Schneller and Vanessa Theodoropoulou use in their excellent study *The researcher and its doubles*. The category is analyzed as being problematic, and the publication dedicates itself to deconstructing it, but the high value associated to it is considered fact. See Sandra Delacourt, Katia Schneller and Vanessa Theodoropoulou (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, Éditions B42, 2016.

5. Official text of ED20.  
6. The new ED20 presentation text on the website [artsciencesdelart.be](http://artsciencesdelart.be) is even more explicit: “The Doctorate in Art and Art Sciences is part of an original and innovative field of research, whose epistemological and methodological foundation is the principle of articulating between art and science and is not to be mistaken, henceforth, with research in art or research on art.” Our emphasis. Consulted on February 19, 2018.  
7. *Einstein, Duchamp et après ? La recherche dans l’enseignement supérieur artistique*, colloquium organized at the initiative of the High Council on Higher Education in the Arts of the Wallonia-Brussels Federation in 2012 at the Academy of Arts and Sciences of Belgium. The acts of this colloquium were published in November 2013.  
8. The objectives of the European Union’s research policy is to bring the investment in research and development to up to 3% of the GNP. A/R is asking to reserve 1 % of this 3% for research in art.  
9. The current system, if it were spread out, would allow the schools to meet the requirements of research in the first mission of higher education in art.  
10. Jean-Claude Moineau, *Queeriser l’art*, Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p. 1.  
11. François Jullien, *op. cit.*, pp. 149-150.



This article is not really an article. It is more like a construction site laid open: no one has come to clean yet and the tools are still lying about. Seizing the opportunity provided by A/R to reflect on our practices, we decided to open up our questions without closing them into conclusions. The main question, which we will split here into several topics, is that of working in collaboration. By seeking to describe the dynamics of collaboration, by visiting its different practical and theoretical aspects, we are also prolonging and reactivating a collaboration of our own. And so we see this text as new stage in our shared work, a more reflexive phase.

We met in 2014 at the request of Jérémie Faivre, then a student at the National School of Architecture in Grenoble, who was researching sound and field recordings as tools for the architect to understand a place and its memory<sup>1</sup>. The exchange grew more concrete with an experiment conducted in Charleroi between February and April 2016. There we sought, at least initially, to use our respective tools to explore a former coal plant *in situ* and compose a sound piece that would then inform the design for a fictitious architectural project at the site of the cooling tower.

The initial hypothesis was that the sound experience in one place could be transposed to an architectural experiment, insofar as a dialogue could be established between these two spheres, since their visual and sound essences were *a priori* separate.

The initially planned protocol did not limit itself to the time period defined by the research paper in architecture, nor did it stop after the first public presentation of the sound composition *Electrabelle* (in May 2016 at Ygrec gallery, Paris)<sup>2</sup>. And while new forms continue to emerge for both parties involved in the extension of this first collaboration, the following text, written as a duet, is an opportunity to examine the experience of collaboration, how it shifted our concerns and the issues related to our practices. We chose to structure our proposition along six axes of reflection: terrain, vocabulary, skills, tools, time and form.

(J.F.) Jérémie Faivre (architect)  
(p.m.) pali meursault (sound artist)

### 1. TERRAIN<sup>3</sup>

(J.F.) While visiting the cooling tower at the Electrabel plant in Monceau-sur-Sambre, I was struck by the gigantic size of this concrete chimney, reinforced by its 85 meters of height and a 60-meter ground diameter. The silhouette is visible well before you arrive at the plant, which has been abandoned since 2007. It echoes other landmarks of waste and industrial ruin in Charleroi, all testifying to the progressive decline since industry left the city. Once inside, surrounded by such a vertiginous volume, it's difficult to imagine the din the tower once made when it was still in operation: The boiling water spurting through a central well, pouring like a waterfall back down onto the foundations or escaping in characteristic white smoke through the oculus at the zenith, without any need for a turbine.

Today the plant, like other buildings that have fallen into disuse, is the theatre for a new form of alternative tourism: urban exploration, or "*urbex*". Visitors from around the world come through its gates, sometimes accompanied by a guide, and enter these ruins in search of impromptu treasure—old signs, abandoned objects, etc. By selecting this site—an iconic monument to the industrial imagination—for our experiment, I was hoping it might lead us to investigate notions of *urban heritage*, of *place* and of *terrain*.

Fig. 1  
Eletrabel cooling tower, Charleroi.

(p.m.) The notion of *terrain* became central to my practice little by little, and gradually replaced the predominant notion of *place*. This was because I had grown tired of my tendency to personify a Place, to give it a capital-letter identity that would correspond to its unique character. The notion of place opens up a poetic, spiritual relationship, but it comes at the price of instilling a kind of affective hierarchy between places, in my view. When we search for *the* Place, we miss a multitude of *places* that have no specificities that slip by our perception unnoticed and undefined. When we name *this* place, we often do so

in order to confirm what we have projected onto it. We discover something that we anticipated, without being able to name it, reinforcing that magic-affective character that we attribute to that place, bringing it to the forefront and sending whatever surrounds it to a flattened background. And the fabric of relations that the place might sustain within its larger environment tends to be ignored, even destroyed.

(J.F.) For my part, I try to cultivate a vertical reading of a place, like a set of semantic layers perpetually transforming along time spans more or less perceptible to human beings: geological layers, biological and climatic layers, successive urbanizations, etc. In this regard, the subtle transfer to the notion of terrain happens, in my opinion, in that fundamental time of surveying the land, that is, going beyond its simple measurement. The time needed to explore a place, from afar and *in situ*, reveals what is at stake there, exhausts it and grasps its deeper structure.

The notion of a place's memory, in particular as put forth by Sébastien Marot, is a primordial matter in my work, essential to understanding a terrain its architectural interpretation<sup>4</sup>. To this end, I associate the experience of a terrain with a path littered by objects that activate our memory for shared or intimate reasons. By meticulously exploring the terrain, the architect digs into the heart of this mnemonic matter to reveal a discrete set of elements that form the basis for analysis and a subsequent architectural project.

(p.m.) The notion of terrain also leads one to consider a place through its various singularities, but rather than personify and fetishize it as a *place*, it's about approaching it as an environment, as a network of relations, a crossroads of perspectives and a system of "affordances"<sup>5</sup>. The terrain itself is not delineated; rather it shows us that our own perception is limited. Rather than attempting to inhabit the ideal view of the place, we are invited to move through it, to survey it. By materializing these limits to our perception, the relationship to the terrain involves a reflexive dimension, because it situates us as bodies in space and agents within an environment. I exchanged my approach of place with researching the terrain by rebuilding a vocabulary that borrows from sociology or anthropology.

One piece in particular set me on this path: when I was invited for a residency in Portugal in 2008. There I chose to avoid the contemplative relationship imposed by the landscape by adopting a random system: I drew a straight line through the map of the area and considered my sound recordings as a way to plot the terrain<sup>6</sup>. This allowed me to trade my "neutral" position as an observer for a more active role in relationship to the environment: my walking became sound material in itself, and the environment revealed itself through something functional rather than through contemplation.

The way I approach the notion of terrain (and this "transect" technique in order to sense the variations in an environment by cutting through it with a straight line) surely paved the way for me to consider collaborating with an architect! It's true that we ended up exploring one of the more prominent Charleroi landmarks; one that was both a pure heterotopia and a major reference point for the local *Urbex* maps. But I think our common taste for researching the terrain helped us to deconstruct the obvious about this place that has already received so much attention. We had to get to know its more symbolic nature, its impermeability, to see what still manages to pass through it and what aspects are in dialogue with the outside. I think that you hear this in the sound composition, that despite the walls and narrow entrance, the acoustic agitation not only evokes the architecture's volume, but also the passage of many presences (ours and those of some nocturnal visitors) and sketches out some of the site's rare porosities with outside elements (the wind rushing in, rain beginning to fall).

### 2. VOCABULARY

(p.m.) A vocabulary is much more than just the jargon that accumulates throughout a project. The construction of a common language and terminology occurs on a backdrop of the very notion of the commons itself. And on the backdrop of a vocabulary of gestures, of ways of walking and seeing, of relationship to time and space. In a collaboration, the basic urgency to understand one another means we must borrow from one another's vocabulary, we must adopt another way of looking, a relationship to the environment. We delineate the scope of the work through conversation. And by using language, we produce an object that begins with our own terrain in the usual sense of the word, that is: we produce an abstraction by extracting the point and idea of our work from the physical territory we are in. Words, gestures and looks create a kind of triangulation that allows us

to perceive, after a while, that we are indeed talking about the same thing.

(J.F.) In the end, isn't this question of vocabulary directly addressed in the form of dialogue itself, in how we approach these different topics, in the terms we choose, in the references?

(p.m.) Extending the collaboration into text form, like any other occasion to present the forms that emerged from this project, is an opportunity to communicate our shared vocabulary. But I also observe that this document (written using an on-line "pad", at different times and intervals) oscillates between dialogue and establishing a parallel between two monologues. We remain in a triangulation: with the distance and reflexivity possible through text, a collaborative space is implicitly defined, in the gaps, and we mobilize a vocabulary and references perhaps less to define axes than to establish contours.

### 3. SKILLS

(J.F.) It would be useful to mention here that this experiment initially started in a university context: a Master's thesis on a self-elected topic that I was writing within a heavily supported scientific framework. I was also motivated quite early on by the idea of collaborating with a sound artist in order to create architecture. And so I built and elaborated a scientific argument defending the expectations for such an experience to my colleagues—who were for the most part architects and sociologists. I naturally formulated these expectations in terms of producing forms. So I was looking to finish with sketches and architectural plans (ideally drawn by both of us) that could be compared, using different analytic criteria, to other projects conceived by architects alone. My hypothesis shows just how firmly anchored I was in the norms and traditional mechanisms of architectural design and conceptualization. As an architect, I expected a design process to produce a constructive form, that is, a building that responds to a coherent function with the surrounding territory and that could be represented at various scales by a plan, a section, a perspective and a model. These reflections, however, shifted throughout the collaboration. By progressively taking my distance from the requirements of architectural production, I grew attached to describing and manifesting the levers that were enabling me to transform my practice, my language and tools. The jury, of course, reacted to my thesis defense with a kind of

stupor and lack of understanding when they saw there was no "project" in the research results I was presenting.

(p.m.) Some skills are clear-cut; they can be defined by a diploma or a professional category. In many other cases, things are blurrier; skills might be crosscutting several domains or are acquired along the way. As for me, I always hesitate between defining myself as fundamentally multi-versed or, on the contrary, specialized to an extreme; at the crossroads of many disciplines and embracing many kinds of know-how, or else an inventor and custodian of a very unique skill. The two viewpoints intersect when we try to find a single label to cover a heterogeneous many: "environmental electro-acoustician in post-industrial environments" or "sound sculptor of rain drops"? Of course, when it comes to finding administrative labels at the end of the month, things get more restricted; you have to return to the certified categories.

(J.F.) This collaboration did not occur as a way to remedy the lack of specified sound skills that might accompany the predominantly retinal nature of an architectural concept. It came first and foremost from a desire to block a production-centered mechanism in order to rethink the entire model from scratch. This same desire can be seen in the project *Emscher Park* in the Ruhr region, where the dialogue between artists, architects and urbanists about the damaged industrial territory brings attention in particular to the conceptualization process and its temporalities, rather than to a final result<sup>7</sup>. The decision to explore sound came from a personal choice. It became a very fertile terrain for exploration, despite the expectations I harbored prior to the experience and certainly thanks to the collaborative work, which contributed to breaking down those expectations every time we had an exchange.

(p.m.) One of the virtues of collaboration is that skills are performed over and over again. It allows one to renegotiate them in temporary constellations. At least, this is the ideal case in an open collaborative form, that is, in forms that are not only concerned with determining a hierarchy of know-how within a codified system of production (the distribution of roles on a film shoot, for example). This ideal collaboration reinforces how in addition to a *complementarity* of skills, there emerges a kind of *supplementarity*. But the most important thing is the "emergent" nature of this: the new skill belongs as much to the collaborating group as to the situation in the field, it cannot be configured or predicted. It is unexpected, elusive and resists any qualification. When we try to find forms for testing, experimenting or investigation,

this is easy to do: there is no urgent need to define things, on the contrary, we might be concerned with delaying the moment when we scale down what is possible in order to find efficient forms, and the supplementary gestures are channeled into acquired skills. From this point of view, I feel that collaboration can and must retain this sense of suspension. Is it because of its relational aspect, its interactivity? Something like hesitation, an expectation that the other person should first confirm my intuition? Whatever the case, it seems that creative collaboration maintains the question mark a little bit longer before any answers are fixed. Maurice Blanchot talked about the evils that answers do to questions<sup>8</sup>. By delaying answers and definitive statements, collaboration opens up a space for things to branch out in new directions.

Our capacity to branch out, to follow paths we couldn't have foreseen at the start, was in part determined by the synergy of our skills. But this is not in and of itself a skill belonging solely to our association, since this capacity is neither guaranteed nor reproducible, it cannot be appropriated or transmitted. "Branching out" is possibly nothing more than what managerial language might call "getting out of one's comfort zone", flattering those who are able to navigate between "skill sets". Are we really escaping the normative, restrictive concept of work and productive efficiency? François Deck's work might be able to help us run the other way, his experimental pedagogy founded on "sharing competence and incompetence" led him to re-examine the "work of conceiving" as something that "leads to forgetting learned skills in favor of accommodating the improbable"<sup>9</sup>. Rather than concentrating solely on the new skills we picked up along the way, it is also about considering what the collaboration led us to leave to the side. This involves at the same time agreement (to leave one's zone) and sometimes an effort (to undo one's habits). And that we temporarily become the assistants to somebody else's skills or that the situation imposes that we acquire skills neither of us has, this puts us in a position of learning and receptivity.

(J.F.) In the early stages of our collaboration, I really anticipated a graphic approach that would bring clarity to how to develop the architectural project, its structure, function and scope. And so I limited my investigation to the skills I'd acquired through the vacuum of school. As our exchanges progressed, and then in a long period of solitary work, my reflection increasingly spilled out of the framework fixed by my work habits and oriented itself toward creating new tools for the architect.

Fig. 2  
"Instruments" schematics.

#### 4. TOOLS

(p.m.) I have a rather ambiguous relationship to tools. On the one hand, I cannot escape the techno-masculine caricature of being a sound editor: my profession and skills must involve equipment and technical mastery. On the other hand, at the heart of my artistic research I seek to deconstruct and subvert technology. On one hand, specific tools and know-how, on the other, the do-it-yourself background of the self-taught artist. On one hand, a dependence and fetishism of all things technology, on the other, critique of technology and building an ethic that separates means and ends. It would be tempting for me to keep the poles separate—working for a living vs. creative work—but obviously it's never that simple. As a "media artist" I cannot avoid my tools nor satisfy myself with naively maintaining a positive outlook about my own technological economy. Conversely, the strictly technical part of my work might also afford opportunities to take critical distance from the tools and invention of new processes. In fact, I believe that we are always dealing with this technological schizophrenia; we establish our spaces and temporalities between rejection and adoration, critique and naivety.

Fig. 3  
Microphones placed at the center of the tower.

After the first exploration phase in Charleroi, it quickly became apparent that my arsenal of tools was not entirely adapted for fieldwork. The tower is a very acoustic space (the echo is incredible) but also generates little sound (without any acoustic impulse, it remains silent). So it was impossible to simply rely on passively recording the sound environment, I needed to generate an initial sound that would then dictate the entire hue of the creation. I was also aiming for a rather high quality of sound, yet the system required an independent energy source while remaining easy to transport. It's important to realize to what extent the economic conditions of a project determine everything: if we had worked in the context of a financed, official residency, perhaps we would have considered an electric generator and sound system. In any case, clearly it was the lack of technical solutions and the fact that we had no pre-established approach to solving the situation that pushed me to invent and set up an entirely new configuration, at least for me: 8 megaphones from the Charleroi football team, transformed and manipulated to produce occasional or continuous feedback that would inhabit the sound space. While

the actual gesture of recording the sound was succinct—simply placing a couple of microphones in the middle of the space—the process to produce electroacoustic material for the future sound composition ultimately involved apprehending a new tool and learning new gestures...

(J.F.) For me, my first question about tools was rather practical: how can an architectural rendering, and more specifically a written thesis, take into account a sound experiment?

Amongst the solutions implemented by other authors, one device in particular stood out: battery-based systems embedded in sound books for children. I seized upon this device as a support for our conversation in our experiment. From the purely functional problem of finding a mobile reader, I found myself designing an entire architectural model.

The model shows the cooling tower from two of its geometric perspectives: a circular shape, and divisible into eight identical sections. The *Electrabelle* composition was also broken up into eight fragments so it could be integrated into the sound book, echoing the eight configurations of megaphones to activate the tower. Each fragment corresponds to a drawing that deforms the circularity while also operating as a touch sensor connected to an Arduino-type electronic board.

Fig. 4  
The *Electrabelle* sound book.

(J.F.) As we conceived the sound book, that's when we started to realize the scope of the questions that come when you hijack the traditional tools of architecture. Later, I thought about the possibility of an architectural program that would read and interpret the site: a climbing wall developing along the inside walls of the tower. This opens the possibility for the space to tell a story through a simple and completely flexible structure. The possibility of playing on the three parameters that compose a climber's upward trajectory (the density and position of the grips, the curve of the wall and the materials) led to designing a machine that could transcribe a gesture into an architectural form in real time.

Fig. 5  
Machine for architectural improvisation.

(J.F.) The set-up is composed of potentiometers, distance sensors and push buttons connected to two electronic boards that are themselves connected to architecture-specific software. The goal of this makeshift electro-digital configuration is to enable a kind of architectural improvisation inside the tower space while the music is being played. Inspired by the gestures of the

#### Jérémie Faivre/pali meursault

electronic musician, the architect conceives and defines the pathway for a wall climber, as a visual interpretation of the sound piece. The idea was to transpose the *smooth* space of the sound piece to this striated space of architecture software by mobilizing notions such as perceiving the space's volume, sound texture, grain, etc.<sup>10</sup> However, it required a lot of time to acquire fluid communication between the gesture and the software, the immediacy of the execution is at the cost of a very lengthy preparation.

#### 5. TIME

(p.m.) The collaboration is organized around a multitude of different and successive temporalities. The moment shared on site is without a doubt at the core, but it is preceded by a time for conceiving and followed by less-structured stretches of time, often unshared and ultimately much longer.

(J.F.) The time dedicated to architectural creation is, in a professional practice, segmented into a series of phases that correspond to the various degrees of precision in the drawing (from the schematics all the way to a detailed construction plan) and to the technical and economic expectations that come with managing a project. The architectural gesture is therefore broken down into various derivations and distilled throughout all the phases, from visiting the site to delivering a finished building. As for our experimentation, the traditional partition of time was completely displaced and distended. The first sketches of the architectural project's intention only emerged one year after the start of our collaboration, long past the initial period fixed by the university context.

(p.m.) My personal process when composing sound is marked by the dichotomy between time spent on site, in a place, and time spent in the studio. The sound artist Éric La Casa expressed it wonderfully by saying that, "in the field, we are faced with infinite possibilities in finite time, and once we enter the studio, we have limited possibilities during unlimited time"<sup>11</sup>. This variable also applies to collaboration itself. When working on location, it creates a moment of intensity, an event during which everything is proliferating and open, and afterward, you have to pull on the research strings in order to formalize things. Our approach to the Electrabel tower shows this idea rather clearly: we worked at night in a particularly isolated and restricted place, for an amount of time that was actually rather short in the end but completely suspended. Same for when the rain started to fall: the megaphones were placed on the grid that covered the central drainage ditch.

I put plastic cups over the megaphone microphones and whenever a raindrop fell into one of them, it set off a short round of feedback that resonated in the tower. This situation, impossible to recreate elsewhere or at another point in time, was a truly suspended moment. We became spectators of our own working situation, literally taking distance in order to stay dry under the covered part of the tower...

That temporality, those suspended moments that punctuate an action or a process in progress, is quite present in the sound and musical work. In the tighter version of the sound, it's the guitar "sustain": we only generate the attack, give a sound its character, and then we listen to how it develops, sustains and finally releases. For the instrumentalist, this moment is infinitely short, because as soon as a note is played, he must already think of what comes next. This undoubtedly also when working with other media, but certainly working with sound involves a very special layering of excerpts in time that go from the infinitely immediate to the infinitely continuous. Inside the architectural volume of the tower, "sculpting" the sound space with the megaphones also became a way of sculpting time. The briefest sounds, with their reverberating echoes, evolved according to the temporality of the space's acoustics and revealed the dimensions of the space. Inversely, the continuous sounds erased the three-dimensional sensation, as though the frequencies generated themselves directly inside the ear. This produced a rather disturbing sensation that sometimes made it hard to localize the megaphones, which were abandoned, screaming, in a corner of the tower. In a way, the temporal quality of these sounds in particular didn't appear until the moment they were cut. In this case, an interruption is the radical and random gesture that emphasizes the existence of the entire process leading up to that moment.

Following pali's sound creation, I carried on for a long period of time on my own, working alone on a design for a machine that could establish a synchronous dialogue between music and the conception of architecture.

In some regards, this device to improvise architecture resembles the *flat-writer* presented by Yona Friedman at the World's Fair in Osaka in 1970<sup>12</sup>. Visitors could use her typewriter, with its altered keyboard, to compose their dream apartment and then a computer program generated the map of an ideal city. The main point of this machine was for the user to be at the center of a new conception of architecture, one where the architect is more of a technical consultant.

But it also questions the tools of architecture (well before information technology became omnipresent in the field) and, through them, the machine also questions the time needed for designing, which segues into the fabrication and instruction process.

In order to be able to improvise architecture within the cooling tower space, I had to instruct the software, I had to open up a universe of possibilities, as one might prepare scales and finger patterns in preparation for the much shorter time of improvisation. The longer period of traditional architectural conception therefore shifted to a long period for creating a tool whose parameters were determined by exploring the tower and by the sound creation.

#### 6. FORM

(p.m.) A multitude of possible shapes and forms emerge when you work directly on site. Then, in the studio work phases that follow, you concentrate on defining, lengthening and showing just *one* form, which appears little by little. It is joyful because it constitutes finality, and at the same time, maybe this form also reduces the infinite possibilities of researching into *one* piece. By stopping at a form, we eliminate the multitude of other possible choices. If I notice that I'm stuck, rather than return to the studio, I often prefer to go back out into the field, back to the site. This way of working generates a special kind of pulse: short moments of openness that slowly close in to create unique forms, until it is time to re-open to a new situation again, etc.

Fig. 6  
pali meursault, screenshot from the sound-video installation *Electrabelle*.

(p.m.) In this process which, described this way, might seem heavily pre-determined, collaboration offers moments to deviate from your regular practice and branch out with your work. It is often what allowed me to arrive at new forms. By transforming all of the parameters that make up a process or research or a piece (much like those we visited here in these six chapters, but there could be many others) from the start, collaboration invites you to "dare" to re-structure your own practice. In this regard, my long-term collaboration with collectif Ici-Même (Grenoble) has led me to completely overhaul my relationship to my tools as a musician and sound recording artist. With *Concerts de sons de ville* (*Concerts of city sounds*), I could participate in a performative form of environmental listening that was completely free from the technology that had become my main tool<sup>13</sup>. It didn't make me shelve my microphones, but I revisited all of my gestures, how I approach the terrain, and the forms that my personal works tend to take.



The work in Charleroi was a similar chance, over a more condensed period, in the way that it led me to revise my protocols. What I first envisioned might be a recording project finally gave way to a video installation, which is a more unfamiliar form for me.

(J.F.) We often hear that the drawings made for an architectural project are never completed because of the possibility of extending an architectural idea into the very last detail. If this state of incompleteness was manifestly replayed in our experimentation in Charleroi, I certainly did not perceive it

as a fatality, but more as a starting point for other, similar experiences, or even to embrace an alternative design and drafting process. As I now pursue the idea of a machine to improvise architecture in a specific place, I have the feeling of emancipating myself for a while from the authoritarian requirements of an architectural form designed to be built. Here, incompleteness has to do mainly with the tools and the gesture, whose interactions I am constantly honing. The mode of

representation for this form of perpetually re-constructed architecture makes me wonder further: is this approach reserved solely to a performative rather than constructive form? Our collaboration profoundly transformed the way in which I see my own practice of architectural design. The constructive demands of the architect-builder shifted toward the possibility for an architectural project that would enable an exploration, artistic experimentation and open an interdisciplinary dialogue.

## Eivind Buene

*Artists invent their predecessors.*  
Harold Bloom

Yes, it's beautiful; Trio Boulanger has taken the stage and Brahms's *Clarinet Trio* opus 114 is on the programme. I've been looking forward to this. I like Brahms, I like the musicians, we have worked together on a couple of my pieces earlier in this festival, which is drawing to a close. But still. It's getting old. The smooth flow of perfect phrases, the well-shaped high notes, the shining harmonies. There's this itch somewhere inside me, I need friction, something to rub up against after a week of silken chamber music. Am I the only one feeling this way? I look around, discreetly, while the musicians begin the second movement. The faces around me glow with pure contentment and idle peace, and suddenly I have the heretic thought that few of them really get what's going on inside a Brahms sonata: the dialectic of the formal structures, the abstract thinking that yielded these poignant melodies and sweet harmonies. But that's not the point, I've said it myself many times, that it's not about *understanding* music, it's about *experiencing it*. Still, what I experience now is an overwhelming feeling that something's got to happen, something unforeseen, something other than this beautiful work unfolding along its preordained and beautiful trajectory where beautiful performers provide their beautiful interpretations, almost identical to other beautiful interpretations of this beautiful music. I ponder my own role in this spectacle, as composer-in-residence in this beautiful festival in the beautiful woodlands of Lower Saxony: I have hardly provided any friction myself, with my beautiful pieces, some strange harmonies, some leftfield timbres, but come on, really, everything is well within the norm of what chamber music festivals will happily assimilate in exchange for a couple of new-music brownie points. And I sense my body rising from the chair and I make my way through the audience with whispering apologies left and right, and then I'm out in the aisle, the ensemble have started the third movement by now, I've never liked that one, to be honest, it's just silly, and my steps are firm as I approach the scene, deaf to the hushed voices that spread among the audience, I mount the small flight of stairs and head for the Steinway, the musicians are still playing, but I can see the confusion in their eyes when I tuck my head under the piano lid, take in the vibrating metal strings and dancing felt hammers for a while, the piano sound

## Delirious Brahms. Investigations in the Music Chamber

brushing my face is delicious, I suck the smell of metal, wood and chamber music deep down into my lungs before I swing myself up from the floor, roll myself together and crawl into the piano. The sound is immediately damped to short, percussive thumps before the pianist stops and the clarinet takes the instrument out of his mouth and the cellist's bow stop moving across the strings, but I stick my head out from under the lid and try to shout with a whisper, no, no, don't stop, please continue, this is going to work out fine! And they exchange a few glances and continue, hesitant at first, and I can feel the vibrations from the strings through my body, and by rocking back and forth I can open up for some strings, let them sound normally, and I hear how the playing of the two others changes, the altered piano enforces an altogether different approach to playing—damped, uneven, jumpy—and finally, I think, something's finally happening here, this is perfect, just as it should be, this music needs friction, surprise, something to slow the perpetual mumbling of the chamber music machine, a veritable counterforce to the half-hearted romanticism of tradition, but that's not how it is, it won't work, I'm not lying on the piano strings, not crawling into the piano; I'm not mounting the stairs, not even walking up the aisle. I'm not getting up from my chair, I sit there through both third and fourth movements, and when it's time to applaud I clap my hands and smile and afterwards I do small talk with a concert house director from Hamburg. *Mögen Sie Brahms?* she asks me.

### 1. THE PARANOID CRITICAL METHOD

In the text above, I portray a delirious impulse that occurred during a Brahms performance at Sommerliche Musiktage Hitzacker in July 2009. It poses the question of what it takes to break the imperturbable calm of chamber music, to ruffle its smooth surface. This passage may serve as a starting point for what eventually emerged as a chamber music work, entitled *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*, which I will present through this exposition. Nevertheless, I was not sure how I could use this impulse until in a text by Rem Koolhaas I read about Salvador Dalí's method of critical paranoia<sup>1</sup>. The subject is also discussed in

Koolhaas's book *Delirious New York*. In consequence, the title of this exposition is adapted from Koolhaas, although it is his renderings of Dalí's ideas that I will discuss in relation to the underlying motivations and energies of my piece. I will try to do it in a way that relates to Dalí's method by combining the phantasmagorical impulse with a more factual approach.

Let me first state that paranoia in this context is not identical to persecution mania. Instead, it is applied in a wider interpretation, as described by the psychoanalyst Jacques Lacan in his dissertation *De la psychose paranoïaque dans ses rapports la personnalité* (1932). In this view, paranoia is the delirium of interpretative association involving a systematic structure. It is in these terms that we should understand Dalí when he describes paranoid-critical activity as the "spontaneous method of attaining knowledge based on the critical and systematic objectification of delirious associations and interpretations"<sup>2</sup>. What we have here is the opposition between the delirious impulse and the critical and systematic objectification of its associations. It could also be described with words used by Dylan Thomas in a letter:

*I make one image, though "make" is not the right word; I let, perhaps, an image be made emotionally in me & then apply to it what intellectual and critical forces I possess; let it breed another; let that image contradict the first, make, of the third image bred out of the other two, a fourth contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, conflict.*<sup>3</sup>

In Dalí's version however, I find a more radical approach where, in Rem Koolhaas's words, "a sane person and a sane intellect insinuates itself into the aberrant processes of paranoid madness or psychosis"<sup>4</sup>. It is a matter of inner imagination, evoking states of immanent delusions, which act as fuel in the creative process. In this way, the method requires a greater amount of imaginative energy to get beyond the "normality" of a musical work's context.

This has led to an approach in which I no longer regard the score as mere "material" for manipulations and operations in working out a critical context for the pieces of music; I take the whole situation of a chamber music

1. The experiment is part of a research thesis defended in June 2016, directed by sociologist Cécile Léonardi and made possible by the research lab CRESSON (Centre de Recherches sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain—Center for Research on Sound Space and the Urban Environment), member of UMR CNRS "Ambiances Architecturales et Urbaines" (Architectural and Urban Ambiances).
2. An excerpt from Electrabelle can be heard online: <http://www.palimeursault.net/electrabelle.html>
3. The French word "terrain", which we have chosen to keep for the English version, can refer to both the notion of a "territory", as in the territory we explored, and a notion of "field", as in our field study.
4. Sébastien Marot, *L'Art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2010.
5. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, 1986. His "theory of affordances" posits that perceived objects are not units in a system of representation but poles in a system of interactions.
6. pali meursault, *Walk(s)*, sound films created at Binaural Media, Nodar, Portugal, 2008.
7. Pierre Lefèvre, "L'art du paysage à Emscher Park : Génie hydraulique et ingénierie culturelle", in *Les Annales de la recherche urbaine*, n° 85, 1999, pp. 190-195.
8. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, chapter 2, "La question la plus profonde", Paris, Gallimard, 1969, pp. 12-35
9. François Deck, *L'École erratique*, brouillon général, see <http://ecolemutuelle.fabriquesdesociologie.net/lecole-erratique/>
10. Gilles Deleuze and Félix Guattari distinguish between the striated space of orthonormal coordinates that can be measured, from smooth space that rests on probability, the density of occurrence, without number and without measure. See *Mille plateaux*, chapter 14, "1440: le lisse et le strié", Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 592-625.
11. pali meursault, interview with Éric La Casa for [www.soundsofeurope.eu](http://www.soundsofeurope.eu)
12. Yona Friedman, *Pour l'architecture scientifique*, Paris, Éditions Pierre Belfond, Collection Art-Action-Architecture, 1971.
13. Ici-Même [Gr.], *Concerts de Sons de Ville*. Blindfolded guided walks through the sounds of a city, initiated by the collective in the early 2000s. See [www.icimeme.org](http://www.icimeme.org)

performance and intervene in the situation itself. To borrow a slogan from artist Michael Asher, I am author of the situation, not the elements<sup>5</sup>. Or to give it a personal twist, I take authorship over the situation by intervention. What happens is this: a chamber music ensemble is sitting on stage, performing what seems to be a classical piece, but my intervention gradually changes both the music and the interplay between the musicians, and it alters the expectations of the audience during the course of listening<sup>6</sup>. The work being performed is Johannes Brahms's Clarinet Trio (1891); I try to take the delirious impulse and change the *situation* of the performance, not only the material that is being performed. Accordingly, the paranoid state can also be traced in the unfolding of events on stage. Central dichotomies in the discourses of paranoia are set in motion: confusions between proximity and distance (the here-and-now of musical performance versus the historicity of “classical” music), between inside and outside (what is the “real” Brahms and what is external additions), etc.<sup>7</sup>

The problem that I sketched in the opening paragraph is not primarily a question of aesthetics or “beauty”. It concerns chamber music, which has become too guarded, too streamlined, too safe. The chamber music situation opens up for spontaneous interaction between the performers, a seizing-of-the-moment, exposing the audience to a feeling that extraordinary things could happen. Both moments of failure and of the sublime should be within the range of possibilities when a group of performers come together in front of an audience collectively to interpret a classical score. I would argue that the different interpretations of the best chamber music players today have become extremely streamlined, with little difference between them. Due to this, moments of the unexpected seldom take place—and as an audience, our expectations become dulled. This is an underlying notion in the work; in opening up the situation, I hope to point to a broader range of possibilities in performance and, subsequently, a broader scope of expectation. My aim is not to radically alter the mechanisms of chamber music performance, but to highlight the possibility to alter the expectations of this situation. So while my method is composing with the musical situation, I emphasise that this composition in turn hopefully allows the audience to become aware of new modes of listening and, indeed, expectation.

## 2. DOGMAS, LIMITATIONS, AND HISTORICAL TIME (APROPOS LACHENMANN)

As a consequence of the deliberations outlined above, I have imposed several limitations to the composition of *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*. First, there is the limitation of performance—playing the work as a classical piece of chamber music, within

the limited scope of the chamber music hall. This concerns the expectations of the audience. As stated above, the piece is about the performance situation of chamber music in the classical tradition. It is about *how* we listen, as much as *what* we listen to; it addresses listeners' expectations as much as the sounding matter of music. When I use a method of intervention, it is crucial that this action takes place in a context where it is actually perceived as intervention, a disruption of a pre-established order. Rem Koolhaas states that “PC [paranoid critical] activity counts for its impact on a solid background of convention”, and I believe this is true<sup>8</sup>. If the situation were altered, for example, to a white cube gallery, a common site for many new music performances, the audience would inevitably come to the music with a different set of expectations and a different mode of listening. The white cube certainly has orders of its own, but they very different to those of the classical chamber music hall. This also goes for the framework of traditional instrumental theatre, which yields yet another set of expectation in the audience. My intervention tries to dramatise the order of the chamber music hall by venturing outside the audiences' field of expectations in this specific situation.

The intervention that takes place on stage also happens in the written music, that is to say, in the *parts* of Johannes Brahms's Clarinet Trio. This is the second limitation; working with the parts as found, physical objects. In addition to my own musical imagination, I implement specific material from a newer layer of music history: Helmut Lachenmann's clarinet trio *Allegro Sostenuto* (1987). This choice has two functions: First, to show the historical roots of material that I (along with a majority of present-day composers) work with, namely the use of noise sounds and “new” playing-techniques on classical instruments. Emerging in the Germany of the sixties, Helmut Lachenmann was a pioneer in developing what he called “musique concrète instrumentale”. Now that this has become part of the global lingua franca of new music, it is easy to forget that it has roots in a very specific context and a specific artistic and political environment; when I use these techniques and superpose them on Brahms, I want to acknowledge that they are historical objects too, instead of pretending that these techniques are “neutral” and without semantic implications. This leads to the second function, which is to point to the question, what is historical music? How does the difference in historicity between a piece from 1891 and one from 1987 manifest itself? Can a twenty-five-year-old piece be *new* music? Is Brahms *more* historical now, in 2013, than Lachenmann?

I am not trying to answer this question explicitly in the work, but rather show how

a *parallaxic* repositioning, an altered point of view in the present, can offer different constellations of historical objects (as opposed to *perspective*, which relies on a fixed distance between the eye and the object and is a pre-condition in most renderings of history). In the following, I will try to expound briefly on the implications of bringing Lachenmann into the situation. What happens is something I like to think about as a *crisis* in the work. The Lachenmann material, implicit in the techniques used to infiltrate the Brahms piece, is suddenly made explicit. Not as something posed from the outside; it is emergent, from within the music itself. Although I extract bars 365 to 369 from *Allegro Sostenuto* and transplant it to the coda of *Klarinetten-Trio*'s first movement, I insist that it represents something emergent in those Brahms bars, that Lachenmann's gestures there are in fact an estranged version of Brahms's floral gestures in the coda. In other words, I detect a similarity that is, albeit vague, probably not a coincidence, and I make Lachenmann's hidden reference explicit by “uncovering” it.

I theorise that Lachenmann's material, however novel, also represents a repetition, or rather a *return*. That under his typologic/topologic grid of sounds and shapes the classical system of how sound moves in time and space is still active, sometimes even on the level of pitch and duration. In terms of historicity, I want to relate this to Hal Foster's comparison between the institution of art and a subjective entity<sup>9</sup>. With the psychic temporality of the subject being different from the biological temporality of body, it allows for temporal displacements such as those of the “material” shared by Lachenmann and Brahms<sup>10</sup>. It also suggests the possibility to connect (or reconnect) seemingly disparate temporalities as an act of resistance to the ubiquitous not-so-subversive-anymore post-modern strategies of allegorical fragmentation. As orders of associative interpretation, the orders of this process are emergent and not formally or ideologically premeditated.

Therefore, I propose a dialectic between the two musical surfaces, between the fragmented topology and the smooth flow. In the first movement the relation is antithetic, due to techniques of filtering and shifting: the “new” sound objects are inserted in and disrupt the Brahmsian flow. In the second movement, this relationship becomes one of superpositioning: the sound objects actually mutate with the flow of time and *become* the musical time. This process is intensified in the third movement when electronic equipment is brought to the stage to modulate and distort the original musical “text”. In the brief fourth movement, the two materials are annihilated: the opposing energies are captured in a topology where the historicity of both “old” and “new” material is made evident by placing them on the same surface as uprooted and decontextualised samples. (My use of electronic equipment also constitutes a limitation that I will return to later).

## Eivind Buene

I regard this process parallaxically, moving from a point of listening where historical distance is at the forefront to one where I can hear the sound objects are aligned in the (seemingly) same historical time-space<sup>11</sup>. With themes such as paranoia, authorship, situation, and parallax in mind, it was interesting to meditate on what title this piece should have. I advocate that it is not an act of *interpretational composition* in Hans Zender's sense<sup>12</sup>. If it is an interpretation, it is of chamber music performance itself, not of Brahms's score. The score is of course not randomly chosen, but it is first and foremost a vessel to get in touch with the energies and expectations surrounding a classical chamber music performance. Rather than being my interpretation of a Brahms piece, it is a new piece staging the intervention of a Brahms performance. Hence the title *Johannes Brahms Klarinetten-Trio*.

## 3. AN ARCHITECTURAL FIGURE

My interest in the performance situation as a category for manipulation and intervention could be described as a shift from a preoccupation with critique in the framework of form (interpreted as a set of materials and structures), towards critique *through* form that is not ideologically fixed. The architecture critic Jeffrey Kipnis pointed out this difference in a discussion on Peter Eisenman and Rem Koolhaas in London in 2010:

*Rem's work I understand as having come out of discovering form as not being ideologically loaded. [...] And so this insight, that the modernist vocabulary was not already irrevocably loaded with its own formal ideologies, and could in fact be employed, deployed and redeployed, meant that you could do a critical architecture without it having a formal preoccupation, without engaging it in the intricacies of formal discussion. By contrast Peter is entirely invested in the specificities of the canons of formal argumentation, and for him any critical practice will only operate at that level. So what we have is a situation where one architect is entirely devoted to the ideologies of form and the other is entirely devoted to the possibilities of discussing ideologies through form, but without any relationship with it whatsoever.*<sup>13</sup>

In musical terms, this points to the possibility of a critical practice that does not necessarily associate with the formal preoccupations of well-established critical practices, for example, those of Helmut Lachenmann or Brian Ferneyhough. It points to a practice where ideological questions are discussed through musical structure and material without *a priori* formal demands. What comes to

the foreground then is the necessity of engaging with the contextual sides of musical practices, its social situations, places, and formal devices. Historical examples of this dichotomy applied to music are numerous. Consider, for instance, the Fluxus approach of John Cage as opposed to the formal preoccupations of Karlheinz Stockhausen. Or let us take a closer look at Helmut Lachenmann versus Mauricio Kagel.

Lachenmann is explicitly devoted (and, one could say, limited) to the material considerations of a work. He is occupied with “composing as resistance to the prevailing concept of material means: Casting new light on this concept of material, illuminating it so as to reveal and create awareness of what is suppressed in it”<sup>14</sup>. His interest in the production apparatus of music is devoted to *what* it produces, in terms of listening, and any consideration of *how* it produces is addressed by proxy. The formal consistency of his works is remarkable, with their steady, almost didactic explorations of a well-defined universe. The social and political implications that inform the strongly felt ethos of his work emerge from the material manipulations within the framework of institutions such as the orchestra, the string quartet, and even the opera. For instance a piece like *Gran Torso*, which in so many ways renews and challenges the notion of what a string quartet can sound like, still takes the institution of chamber music as an *a priori* fact—something to challenge and renew, yes, but still a functioning framework for the material considerations. One could say that his exploration of the origins of sound in the mechanics and physics of instruments and bodies constitutes a significant opening in the formal framework<sup>15</sup>. His materialist approach is evident in his assessment that his music “had broken away from serialism's immobility, because the energies that were basic to instrumental sound, as the trace of its mechanical production, were consciously incorporated into the composition and played a crucial role in the work's sonic and formal structure”<sup>16</sup>. But the keywords *sonic and formal structure* point to the limits of his approach. This would correspond to what Kipnis identifies as devotion to ideologies of form and specificities of the canons of formal argumentation.

Kagel, on the other hand, investigates the ideologies of modernism through staging its formal devices in often satirical situations. Even in early Darmstadt works such as *Sexteto*, written within a traditional idiom of the musical work, he evokes subversive strategies that explore and almost satirise the lacunae of serialism. In the words of Paul Attinello, “this music represent[s] a confounding of serial control, an eruption of elements which could not be completely ordered into a serial fabric”<sup>17</sup>. After Kagel arrived at his

techniques of instrumental theatre, works such as *Sur Scene* can be regarded as self-reflective discussions where modernism, by ways of humour and self-mockery, investigates itself. This impulse is later extended well beyond basic deconstructive methods in pieces such as *Staatstheater*, a “signal that even the world of opera can be completely dismantled and recreated in a way that makes it unrecognizable”<sup>18</sup>. This may also be seen as an attack on autonomy; it asks what the score really is beyond a collection of possibilities to stage a performance, and in extension questions compositional authorship and the authority of the stage. In this respect, we see how Kagel creates a critical music without a formal ideology but rather by “employing, deploying and redeploying”, in Kipnis's words, the formal strategies of modernism.

So on one hand we have the idea of an internal critique given formal frames and on the other a critique that discusses ideology through form as contextual device. In this duality, I mainly investigate the second position in the current chamber music work; I might phrase it as a wish to let practice submerge form. Another way to see it is to expand the notion of “musical material” to encompass not only the pitches and time structures, not only the instruments and bodies, but also the rituals and places of performance, the context of music. The following passage by Lachenmann acknowledges such an approach even within his strict dialectics:

*Dialectic structuralism means: constructing situations, organising, even improvising them, or stipulating them in the broadest sense, so as to break or even force open existing, ostensibly intact structures, so as to demonstrate or make perceptible, within a more or less known, trusted or even magically endowed object, something that is unknown and perhaps suppressed.*<sup>19</sup>

This could perhaps lead towards a certain kind of synthesis of the duality Kipnis asserts, a synthesis that Hal Foster identifies in the difficult task of (re)claiming critical spaces: “On the one hand, it is a labor of *disarticulation*: to redefine cultural terms and recapture political positions. [...] On the other hand, it is a labor of *articulation*: to mediate content and form, specific signifiers and institutional frames.”<sup>20</sup>

## 4. THE SCORE AS FETISH AND FOUND OBJECT

This way of incorporating the whole apparatus into the notion of “material” opens up a new approach to the score: It is not only an idealised recipe for sound production, nor an abstract system of signs, it is a real interface in its physical fact, the very *thing* that informs the physical action of the musicians. As an intensification of the notion of context and musical site,



I regard the score as a found object. If we rewind a little, we see that the fetishism of music-as-text, of notation, and of the institution of the score is one of the main features of post-war modernism. Later composers, such as those of the New Complexity movement of the 1980s and 1990s, made this position their main topos, taking classical notation to its extremes and investigating the relation between musician and score to an almost conceptual extent. In *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* I try to work literally with the idea of the fetishised score by using strategies from fine arts<sup>21</sup>. My basic rule is that instead of taking Brahms material and reapplying it in my own score, I take a Brahms score and use it as it is, filtering, erasing, superposing, and pasting “foreign” material onto it. This goes for the parts in particular, which are the objects that the musicians handle and take as instructions for their performance<sup>22</sup>. The result is a unique, new set of score and parts that will only exist in this one copy. The score and parts I work with have been used in performances of Brahms’s Clarinet Trio by the ensemble this piece is written for, the Oslo-based ensemble Asamisimasa. In this way, the work can be said to have a specific contextual framework: that of this ensemble. The score will not be an item for proliferation, but exist in one copy only<sup>23</sup>. This is obviously the opposite idea of the traditional way of composing music, writing a score that can be realised by anyone with the corresponding set of instruments. On the contrary, this is not writing for instruments but for the individuals playing it.

The close relationship I have with the ensemble (we have a longstanding professional relationship) is the ground for a dialogue through which the ensemble has been active in the compositional process<sup>24</sup>. The musicians have been instrumental in detecting weak thinking on my behalf, addressing problems, and proposing improvements. One example is the implementation of live electronics: Initially, I was not planning to use it. On the contrary, I wanted to avoid a situation where the composer was hovering in the back of the hall over a mixing table like some *deus ex machina*. Likewise, I did not want to have computers on stage—they tend to take focus away from the circumstance of chamber musical interplay that I wanted to investigate, being opaque “black-boxes” from which the audience cannot really know the relationship between computer and performer. One of the performers proposed an onstage solution with contact microphones and analogue gear, a suggestion I investigated and expanded and that in the end became an important part of the piece. The real-time preparation of the piano gets an electronic counterpart in the ring modulation of the cello and clarinet; an onstage sampler starts to intervene in the third movement and is the only sounding source in the fourth.

By implementing electronics, I believe the work traverses a wider area of thought, spanning from the traditions of chamber music to new ways of performing and listening in the

age of digital reproduction, where questions of authenticity and historicity are brought to the fore by juxtaposing “old” and “new” music on the same surface (which is the ending point of the composition, with samples of Brahms and Lachenmann intertwined). With a solution where electronic equipment was taken onstage during the performance, I could preserve the initial chamber music situation intact (as an area for intervention), heighten the notion of this intervention, and, importantly, keep a transparent and analogue interplay between instruments and electronics as an integral part of the chamber music.

## 5. THE SCORE AS COLLAGE

The act of refetishising the score has further implications that can be discussed in terms of *assemblage* and certain of its historical categories. The act of taking a mass manufactured object such as a score and turning it into a singular art object has certain similarities with the *readymade*. There are however two big differences. First, the score is not a neutral everyday object (as the objects of Duchamp were). It is heavily laden with connotation and “value”. Second, the score is only part of the complex net of references, actions, and material that constitutes the musical work—text, sound, performance, psychology of listening, etc. It might be more useful to view the process of using the score as a material basis for manipulations, as related to the *collage*. One of the properties of the collage is the ability to break illusions of continuity. In this case we have the illusion of the continuity of nineteenth-century chamber music works—that it can *mean* the same to people living today as it meant to those who heard it for the first time. My position is that we hear these works differently—of course we do—but this difference is unconscious when the listener is under the spell of the illusion of continuity. Both Theodor W. Adorno and Peter Bürger describe collage as a shock, in Adorno’s words a “way to articulate discontinuity”—a device to break the spell<sup>25</sup>.

In *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* the collage is evident in the way the original score is manipulated by cutting and pasting other materials into it—a collage in a literal sense. I believe that a site of new knowledge lies in this particular implementation of collage-strategies in composition. In different parts of the musical spectrum, sampling and quoting have been investigated widely over the past forty years. But composition as a physical collage—working with writing, cutting, and pasting within the limitations of the printed classical score—is something else. There is a great difference between using a Brahms quotation in a new score and working within

this score itself as a physical fact. A musical work has multiple existences as sound, text, memory, and movement, and the fact of the score informs the musicians in a different way than would a new score based on musical quotations. The musician receives a well-known object (the Brahms score) partly altered to a state beyond recognition, as the actions of composition have been made performative in the exchange with the physical score. What the musicians put on their music stands is the outcome—or indeed residue—of this process.

Nevertheless, it is also a collage because it discontinues the smooth time-flow of Brahms’s chamber music, transferring the quality of collage from the spatial realm of paper to the temporal realm of musical performance<sup>26</sup>. The collage serves as a roadmap for performance, where the same intervention as the composer performed on the score is carried out by the ensemble. First, to a subtle degree on the instruments, by muting certain notes, then, more outspokenly, by exchanging notes with noise or foreign sounds and physically altering the instruments, then, finally by letting electronic apparatus take over the whole stage<sup>27</sup>. Through this process, the audience gradually have to change their expectations of what a chamber music performance of Johannes Brahms’s Clarinet Trio might be, fulfilling the compositional process by intervening in the idea of chamber music performance.

## 6. THEATRICALITY

The last factor I want to bring into this equation is the idea of *theatricality*. Dealing with the inherent theatricality has been one of the main challenges of intervening in a chamber music situation. All musical performance has an element of theatre, to greater or lesser degree<sup>28</sup>. As composers and musicians we often close our eyes to this while spectators, especially those with untrained eyes, will discover the theatricality at first glance. The seating arrangements, the applause before and after, the silence between movements, the dress code of the musicians, the postures of the bodies, the entries and exits by the back of the stage, all this gives the comfort of ritual for the trained chamber music patron—the assurance of knowing the framework of what will (and will not) take place. And in contrast, all this complacency will bemuse or bewilder (or both) visitors unused to the halls of classical music. This asymmetry of perception is one of the conditions that make Kagel’s instrumental theatre so effective.

In my first sketches, I wanted to make a three-step intervention: first, intervening in the score with manipulations, omissions, and shifting, then intervening physically in the instrumental playing, moving on to a situation where ad-hoc players (the *de facto* executioners of intervention) would take control over the situation. However, I ran into problems with the ideas of physical intervention: real-time

## Eivind Buene

preparation of the piano worked quite well, but imposing similar physical interventions on the clarinet and cello would be difficult given the fragility of the instruments and the mode of playing. More important, it would give too much emphasis to the theatrical side of the piece. Imagining ad-hoc players physically “assaulting” the cello and clarinet would demand that we start viewing the piece as instrumental theatre, which is quite different from what I wanted to achieve<sup>29</sup>. As discussed above, the idea of incorporating electronic

interventions emerged through discussions with the ensemble. Unlike most chamber music ensembles, this ensemble does have considerable experience working with electronics and we came to a solution where the electronic manipulations would all be done locally, onstage, by the musicians themselves. Of equal importance was the decision that the equipment would be brought onstage during the performance, allowing the piece to start out as a “normal” piece of chamber music<sup>30</sup>. This was of great importance in maintaining the element

of surprise and of the unexpected, and in fact added to the interventionist quality that I was looking for.

So we arrived at a four-step intervention: beginning with manipulations of the score, then intervening physically in the instrumental playing, moving on to electronic manipulation of the instrumental sound, and ending with the whole situation taken over by the electronics. These four steps are carried out in succession, in correspondence with the four movements of the original Brahms Trio, and can hopefully be followed as the piece unfolds. The piece premiered at Ultima Festival in Oslo, September 2011, with the ensemble Asamisimasa (see [goo.gl/B8kJAP](http://goo.gl/B8kJAP)).

- \* “Delirious Brahms” was originally published in December 2013 the JAR (Journal for Artistic Research) digital platform.
1. Rem Koolhaas, “Dali, the Critical Paranoid Method and Le Corbusier: Rem Koolhaas Introduced by Peter Cook, Art Net, London, 1976”, in Brett Steele (ed.), *Supercritical*, London, Architects Association, 2010, p. 91.
  2. Salvador Dali, *The Conquest of the Irrational* [1935], trans. by Joachim Neugroschel, published online by Feast of Hate and Fear, [http://www.feastofhateandfear.com/archives/salvador\\_2.html](http://www.feastofhateandfear.com/archives/salvador_2.html) [accessed 1 November 2013]. Dali was in contact with Lacan at this time, and his text is probably informed by Lacan’s thesis. See Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, (MA), MIT Press, 1996, p. 291.
  3. Dylan Thomas, *The Collected Letters*, ed. by Paul Ferris, New York, Macmillan, 1985, p. 397.
  4. Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 91.
  5. Hal Foster, *op. cit.*, p. 236.
  6. Consider a remark writer David Foster Wallace gave in an interview, where he discusses the sort of expectations serious fiction should set up in readers. He claims that “The classical Realist form is soothing, familiar and anesthetic; it drops us right into speculation”. David Foster Wallace and Larry McCaffery, “An Interview with David Foster Wallace”, in *The Review of Contemporary Fiction*, 1993, vol. 13.2, p. 138. It might be the same anaesthetic tranquillity that I try to disrupt (or at least challenge) in this chamber music work.
  7. Hal Foster (*op. cit.*, p. 291) refers to paranoia as “the last refuge of the subject threatened by alterity and technology”, which has different implications than the more technical use of the paranoid energies deducted from Dali by way of Koolhaas.
  8. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* [1978], new ed., New York, Monacelli Press, 1994, p. 261.
  9. Hal Foster, *op. cit.*, pp. 225-226.
  10. If I am mistaken in my identification of these passages from Lachenmann and Brahms, it could be interpreted as an instance of “bad combinations”, something that, in the words of artist Sam Durant, offers spaces for associative interpretation. See Hal Foster, “An Archival Impulse”, in *October*, vol. 110, pp. 3-22. In other words, my spontaneous association of the passages from Brahms and Lachenmann could be regarded as a result of the paranoid critical method.
  11. By the same token, our perception of Lachenmann changes when we listen to him not from the perspective of revolutionary high modernism, but with an ear for displacement, dialogue, and a sensualist preoccupation with sound.
  12. On Zender’s recompositions of Schubert and Schumann, see, for instance, Håvard Enge, “The Unfinished Past: Hans Zender’s Concept of Productive Listening”, in *Studia Musicologica Norvegica*, 2010, vol. 36, pp. 144-159.
  13. Jeffrey Kipnis and Robert Somol, “Two Views: Koolhaas and Eisenman: Jeffrey Kipnis & Robert Somol, in a Conversation Moderated by Mark Cousins, AA Lecture Hall, London”, in Brett Steele (ed.), *Supercritical*, *op. cit.*, pp. 42-43.
  14. Helmut Lachenmann, “Composing in the Shadow of Darmstadt”, in *Contemporary Music Review*, vol. 23 (3/4), 2004, p. 49.
  15. This topos has since been explored by Lachenmann’s followers. We have for instance seen the physical/material approach renewed in the work of Simon Steen-Andersen, with his insistence on the corporeal base of music (see, for instance, his piece *Chambered Music*).

16. Helmut Lachenmann, *op. cit.*, p. 49.
17. Paul Attinello, “Imploding the System: Kagel and the Destruction of Modernism”, in Judy Lochhead and Joseph Auner (eds), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, London, Routledge, 2002, p. 263.
18. *Idem*, p. 281.
19. Helmut Lachenmann, *op. cit.*, p. 52
20. Hal Foster, *The Return of the Real*, *op. cit.*, p. XVII.
21. As opposed to fine art, the musical artwork has a medium of distribution—in this context, the score. Where the driving force of art has been that of singularisation, music is still engaged in inherited ideas of distribution—the composer writes something for an abstract instrumentation (string quartet, orchestra, etc.), a work that can be distributed and reproduced in any number of instances. (We might of course turn this argument around, and state that music became *modernised* with its system of distribution, while the arts have stayed with the premodern concept of singularity.) We know, however, that musical innovation often takes place in very specific and singular contexts, involving specific bodies in specific places, and that the rhetoric of distribution is often counterproductive to artistic innovation and, indeed, singularity. (That select innovations become part of the system of distribution, courtesy of publishers and agents, is a different story.)
22. Rather, the score is a master plan, unsuited for performance, in which the changes and alterations are expressed in a system of colour-codes and collage.
23. Subsequently, new pieces can be made for other ensembles, taking their specific circumstances into account and making them an integral part of the work.
24. It was the ensemble that invited me to work with them and, in fact, proposed the Brahms’ Clarinet Trio, which they were already performing as part of their programme. This provided a very real ‘stage’ for intervention.
25. Susanne Østby Sæther, *The Aesthetics of Sampling: Engaging the Media in Recent Video Art*, Oslo, University of Oslo, 2009, p. 46.
26. “Montage”, with its historical roots in the temporal art of film, is strictly speaking a better term here; but for the sake of clarity, I will stick with “collage”.
27. In his reworkings of Jean-François Millet’s *L’Angélus*, Dali also worked with the Paranoid Critical method in a temporal way. He imagined the famous painting of two peasants praying in a field—a childhood memory of his—as a freeze frame where the piety of the moment is reinterpreted as a moment of sexual desire about to be consummated. In a series of images (among others in illustrations for De Lautréamont’s *Les Chants de Maldoror*), he permuted the elements of the painting, creating a temporal narrative encompassing the original.
28. In my view, a piece of contemporary chamber music is a live *performance*, and any sound-reproduction (CD, sound file, etc.) is a different mode of the work itself. This is another story, however.
29. See, for instance, the ensemble Asamisimasa’s performance of Trond Reinholdtsen’s *Musik* for an example of contemporary instrumental theatre (performed at Donaueschinger Musiktage, 2012).

30. As soon as people see a microphone, mixing table, and loudspeakers they immediately start to have certain expectations. In fact, the element of expectation also poses a problem when the piece is performed in the context of contemporary music; contemporary audiences have learnt to expect the unexpected. Ideally, the piece should be programmed as part of ordinary chamber music programmes. But with the rigorous politics of classical chamber music, this is more difficult to achieve—a point that poignantly motivates this kind of intervention.

## CAPTIONS

- fig. 01 Essay opening page: Excerpt showing the resulting piano part where notes are omitted through the filtering process.
- fig. 02 *Johannes Brahms Klarinetten-Trio* at Ultima festival, Oslo, 13 September 2011. Ensemble Asamisimasa: Rolf Borch (Clarinet), Tanja Orning (Cello), Håkon Austbø (Piano), Anders Førisdal and Daniel Paulsen (Ad Hoc players).
- fig. 03 There are three main strategies applied to the Brahms score in the compositional process: filtering, shifting, and superpositioning. These actions are deployed with carefully calculated algorithms to create an ever-increasing distance from the original Brahms score, which dominates the beginning. An example of a filtering algorithm could be this: keep ten notes, remove one, keep nine, remove one, etc., until the process is reversed: keep one, remove two, keep one, remove three, etc.
- Here is a page from a working sketch. Different colours denote different procedures of filtering and shifting:
- Red signifies note omissions (filtering)
  - Yellow signifies notes to be played by ad-hoc performers (e.g., on piano strings, using plectrums, beaters, etc.)
  - Green signifies notes to be shifted on the same instrument (e.g., piano chords replaced by clusters or single notes displaced in octave, clarinet tones replaced by multiphonics, etc.)
  - Blue signifies notes played in their original state (replacing the red after the tipping point where there are more omitted/filtered notes than original)
- fig. 04 Opening of second movement, cello part. In the first line, notes have been omitted. In the second line, original Brahms figures have been superposed with glissandi. Then, two small fragments (bars 9 and 21) have been looped. On the lower half of the page, simultaneous processes of filtering and shifting have been superposed on the original music.
- fig. 05 Opening of third movement, cello part. The red lines denote passages to omit. The blue brackets indicate notes to be played by the cellist. Simultaneously, the ad-hoc performer on ring modulator tries to follow the melodic contour by adjusting the modulation-dial in sync with the cellist. On the last three lines of the page, Brahms’s cello notes have been partly shifted with microtones (still followed by ring modulation).

## Why Relooking at Caricature Today?

Eleni Kamma’s research project, initiated with the support of A/R, involves a historical re-reading and analysis of the issues at stake in caricature from the standpoint of current politics and contemporary art. Parallel to her research, the artist is writing a thesis entitled *Taking Place: Parrhesiastic Theatre as a Model for Artistic Practice*. *Parrhesia*, from the ancient Greek *παρρησία* (“speak freely”), can be interpreted to mean free speech, as in the liberty of expression, or even the obligation to speak truths for the common good at the risk of personally exposing oneself to the public. The artist uses this concept as a way to question the notion of entertainment in relation to personal expression, within the context of an artistic practice that draws on public participation. The project *Why Relooking at Caricature Today?* follows three distinct research axes, each with its own specific methodology. The first retraces the history of Belgian caricature, which has steadily flourished since the nineteenth century, through a series of plastic and literary works studied within museum institutions and the archives of Brussels, in order to discern their main subversive effects. The artist also proposes to explore the city in search of traces and evidence of caricature left along the urban fabric, as well as its expression through various folkloric traditions, such as the Carnival. The second axis looks closely at the stance of politicians on contemporary caricature, through social networks and television, at a time of “fake news” or “post-truth” (ex. Donald Trump, Brexit). Rather than reveal truths, caricature distorts them, dresses them up to deflect attention from real issues, all while serving the populist and demagogic discourse of politicians. The goal in this phase is to collect instances of this phenomenon and proceed with a comparative case study to draw a report on caricature in today’s climate. Finally, the artist suggests that caricature is no longer a marginal act and thus it behooves us to reconsider its role by investigating new possible forms of opposition to social media; through real actions and real gestures made by a physical body in public space, with a focus on the body’s subjective experience and performance. This research is undertaken with a professional dancer, Sahra Huby, and possibly with the students of the Royal Academy of Fine Arts. Furthermore, Eleni Kamma proposes an examination of the heritage of caricature in

the Royal Academy of Fine Arts and its use as a pedagogical tool. In a fine arts education that relies on live models, caricature is a disturbing force that interferes with the study of harmony and correct proportions dictated by aesthetic convention, thus revealing the normative foundations of the latter. What role do we assign to the body today when it comes to learning within different disciplines (drawing, dance, performance, etc.)? How can an arts education, which must resist the trend towards normalization, make use of this critical tool?

The following interview was conducted in Brussels on December 21, 2017.

(A/R) What were the elements that set you on the path toward your current research?

(E.K.) The questions I encountered during the first year of my thesis led me to make this proposition. Since the beginning, there was a strong desire to work in three different territories, so that I would be able to compare them in a certain way. So I focused my attention on Belgium and the Netherlands, the two countries where I live and work, and on Greece, where I come from. My research question was framed as follows: How can local and traditional European forms of parrhesiastic theatre and urban scenography be a source of inspiration for critical artistic practices today? The research idea was to investigate different elements specific to Belgium, in relation to my thesis, whose subject matter is parrhesiastic theatre as a model for artistic practice. By parrhesiastic theatre, I mean a genre of theatricality whereby events or actions are staged by characters who courageously speak their minds through scenes of excess and laughter, that take place in common view and affect the spectators’ agency to speak their own minds. This includes most folkloric practices, such as the Carnival.

(A/R) Why and how did caricature, as a research topic but also as an artistic practice in its own right, become apparent to you as a resource or a field of investigation?

(E.K.) At the time, I was just starting to read Champfleury’s *Histoire de la caricature*<sup>1</sup>. However my decision to include caricature in

my research project was more intuitive than rational. It is part of a certain kind of knowledge or know-how that is present in a culture. In Belgium, caricature was present in painting and literature, especially in satirical periodicals. Belgian artists seemed to me very concerned with the act of naming. The negotiation between image and language is constantly present in modern art: in Magritte, Broodthaers, etc. And that’s really what fascinated me about caricature, this relationship between image and text.

(A/R) What is interesting about caricature is that we don’t know whether text is subsumed by the image or vice-versa. In today’s society, we often get the impression that visual impact is more direct than discourse. But that wasn’t always the case. In the 18th century, for example, the traditional hierarchy of the arts put verbs ahead of all other forms of representation. This inversion of values occupies an important place in your investigation, it seems.

(E.K.) By asking the question *why relooking at caricature today*, I sensed that this investigation could help me to better understand what it means to be a critical or engaged artist today. And how each person can find a way to take a stance during the era they’re in. My investigation of caricature led me to a genealogy of artists with more “literally organized brains”, to use Champfleury’s terms, who he distinguishes from those artists who are concerned solely with beauty. Champfleury also remarks that the painter of parody “attends to his time, is outraged by it and this outrage lends force to his pencil; but it is the facts that strike him, the news, current events”. These qualities could be attributed both to a caricaturist and a critical contemporary artist, in my view. And that is where my personal questions as an artist intersect with the concerns of my research. In the early years of my artistic practice, I was mainly working with drawing, and the output was received mainly on the basis of its aesthetic quality. And yet I also longed to introduce a more polemical dimension to my work. That’s where the desire came from to bring in language as a supplementary key for the spectator to read the work.

(A/R) Outrage certainly is not rooted today in the same places it was when Champfleury was writing. What connection do you make between this historical reality and the current context for your research?

(E.K.) I found it very useful that it was such an old text, that I had to translate it and therefore really engage with it over a long period. That allowed me to resituate things in time. This return to older practices is at the heart of my artistic process. Not because I’m nostalgic, but precisely because it has the potential to revitalize latent powers that, if channeled into a specific context, can give expression to a political conscience. I try to avoid making any commentary on existing works, I find that limiting. But I appreciate it when the reverse process happens. For example, I drew this person who, for me, symbolizes anger, with a blank space instead of a mouth. When it really comes down to it, who am I to talk about parrhesia? I’m neither an orator nor a performer, so how do I find a way to engage physically? How can I talk, to whom should I address myself? One way to resolve this question was to project myself into my drawings, to have an intimate relationship with paper as a surface in itself.

I found a caricature of Kupka dating back to 1902 in the popular journal *“L’Assiette au beurre”*, which was entitled *L’Électeur aph-one*. I was amazed at how similar it was to my drawing. At the time, the author was denouncing the fact that a citizen with more money could have a bigger voice (votes). In the caricature, we see a voter with one voice, another with half a voice... and one without any voice of all: he’s been muzzled.

(A/R) The relationship to the body and the question of which ethical posture one should adopt seem to be major components of your research project. I imagine that this influenced your decision to experiment with other tools for recording, like performance and video. Was this a conscious choice, a deliberate one, or did these media become necessary little by little as your process advanced?

(E.K.) I certainly don’t work linearly, I don’t try to answer questions in the order I ask them. It’s more about finding a way to bring the elements in question together, in a certain order.

(A/R) How did you come to the idea of holding a *casting* for a parade in the future?

(E.K.) The parade is first of all a device or a model to help me explore the visualization, actualization and practice of aspects of parrhesiastic theatre. The model develops around sequences of mental images of a parrhesiastic theatre parade as an “event” to be filmed. This parade is founded on old, traditional forms, characters, events and manifestations of parrhesia. These are then transformed, with the help of drawings and objects, into a contemporary typology of characters, places, roles and their possible interactions. These interactions will happen through the appropriation, re-enactment, and rehearsal of certain acts. In the context of this research process, some of the characters are created with the idea in mind that they

will be played by performers, who will wear costumes and accessories to interact with the public through a series of actions. The ‘casting call’ in the title functions at the same time as a reference to the process of preparing a film or theatre production and as an open invitation, an attempt to include the spectator. From a conceptual point of view, the parade develops halfway between a cultural allegory for contemporary Europe and an invocation of a community surrounding ancient parrhesiastic rites. By exploring other ways of speaking—as suggested by the etymology of the word *allos*, which signifies “other” in Greek—and by producing arbitrary relationships between image and language, allegory has often been used as a weapon against instances of injustice.

(A/R) Parades are closely related to political protests, in a way. Why pursue a form of representation with such a social connotation?

(E.K.) My reasons for using parades as a form for research are multiple. Whether for military, carnival or even protest purposes, parades form and address a social body. During Carnival, people shed their everyday individuality and gain an increased sense of social unity through the use of masks and costumes. The point of a parade is to show, to expose, to make visible—whether it be the power of a conqueror or the height of celebration. Parrhesiastic practices equally aim to make visible and exhibit, but they are concerned with issues such as an injustice done to a city or a corrupt leader.

(A/R) You decided to implant your parade within an urban space, rather than on stage in a theatre. Won’t the results be harder to control, more random?

(E.K.) A parade engages with public space in two ways. It is a moveable temporary public space in itself and, at the same time, by theatricalizing the existing public space, it crosses it, permeates and perturbs it. A parade challenges the given order of things and therefore has the potential to activate and transform the spaces of the city it moves through. My way of developing this parade is spread over four stages. These stages include the exercises, the cracks, the doubts and the spaces that exist between the will to share one’s opinions through comic situations with the public, and the actualization of such situations.

(A/R) Where did you find the inspiration to create these characters? What are their essential qualities? How will they evolve?

(E.K.) My starting point is the development of several types of characters, both individuals and in groups. Although these people are fictitious, they are inspired by figures in popular culture, art, theatre and film that

risk speaking their minds through scenes of laughter and excess. They embody traces of the comic traditions of their respective regions and move alongside the city’s urban tissue. Creating urban scenographies in motion, these characters demonstrate various strategies of language, image, and gesture as employed for parrhesiastic purposes. They do so by assuming positions of *otherness*.

(A/R) Could you describe for us briefly which characters seem to you to be the most emblematic of this parade?

(E.K.) Sure. First there is the Jester. The jester is a recurring figure throughout history, who sometimes appears in Ancient Greece or Rome as the “ridiculous” mime, the *buffoon* or royal court jester of the medieval era, and the clown. The Jester, and certainly the buffoon, is typically malicious in spirit and has the privilege of being allowed to express his personal opinion or be the voice of the people in the face of those in power, as long as its done with humor. His role is closely tied to freedom of expression. The medieval court jester is represented by a costume that includes a hat and a *marotte*, a scepter carried by the Jester that portrays a replica of the Jester’s face carved into the wood. Traditionally, the medieval jester appropriates or replaces the image of someone else. The *marotte* is somewhat autonomous from the Jester, that is, the marotte can start satirizing a person or a situation while the jester takes a defensive position, which leads to an argument between the jester and his scepter. Then there is the Selfie-Junkie, a character derived from contemporary social media culture. This character is preoccupied with him—or herself, is always at the center of an image, and is often pictured against the backdrop of a recognizable place. The Selfie Junkie is both inside and outside that place: they are physically present in a real place, but their image circulates in the space of social media/networks. The Selfie-Junkie takes photos and videos of him/her-self and of what lies behind them: the passers-by, the city, the parade.

(A/R) If I understood correctly, the final goal is not only to document this parade, but to make a film based on it.

(E.K.) Yes, that would be the final stage in the project. Visually, the parade would be constructed using cinematographic and theatrical methods and strategies that allow one to study related terms and concepts, such as interruption, close-up, affection-image, action-image, and repetition. The three previous stages are brought together in the editing room.

(A/R) Part of the process for making this future film involves a casting call for actors that can play some of the characters you have created. In the video excerpt that you just showed, shot in a rather upscale bourgeois setting and filmed using a very tight fixed shot, we witness what seems to be the rehearsal of certain ritualized gestures.



(E.K.) This sequence was filmed at Villa Empain, and it was the first one that we shot there. It has nothing to do with caricature and yet it really reinforces how I see the origins of this research project. In the scene we see two women placing words on the tray tables of a scale. I will certainly re-use the scene in the film.

(A/R) It seems important here to talk about your cultural heritage, which plays a major factor in how you dramatized this particular character. Could you tell us more about how you developed this scene? Who are the authors? What is its meaning?

(E.K.) Together with Greek artist and curator Alexios Papazacharias, we worked on diagrams demonstrating different aspects of the term parade, ranging from viewers and participants, their motivations, messages and sounds, to materiality, parody and finally, parrhesia<sup>2</sup>. These diagrams were based on a series of discussions conducted in the summer of 2017 with individuals who all had different kinds of baggage, all of them Greek or connected to Greece, that were organizers of various kinds of parades. In some cases they were even grand marshals of a parade. The group of contributors consisted of Andrea Gilbert [activist and organizer of Gay Pride Athens], Kostas Katarachias [doctor and political activist], Spyridon Papazacharias [officer in the Hellenic Air Infantry], and Thanasis Deligiannis [composer]. Maria Konti [artist and therapist] generously provided us with information about techniques that can facilitate communication and creativity in a group setting.

I used these diagrams and discussions when drawing the different characters in the parade.

In the video in question, the scene was from the Glossary of Parrhesiastic Words. As a theatrical figure, the Glossary moves along the urban tissue of the city, demonstrating the heaviness of words she carries with her, words made of brass, hanging from metal chains around her body. She carries a balance to weigh and compare the heaviness of words against each other. The words are hammered, in reference to value systems and old Greek vows. Although I am a visual artist, I often have recourse to language, sound and the input of language to create a poetic image. Maybe that's my way of protecting myself from being seduced or deceived by the visual, to avoid being trapped by beauty.

(A/R) What made you decide to use Villa Empain as the setting for shooting this particular scene?

(E.K.) To start with, the Villa is a beautiful example of Art Deco architecture. It also has a rich history due to the number of owners that lived there. The building is, in my opinion, a monument of contestation, in terms of the struggle between public and private rights to beauty and cultural heritage. It was successively a private residence, a museum for

decorative arts offered by the Baron Empain to the Belgian state and then Gestapo headquarters during WWII, then the embassy of the USSR, then an exhibition space, headquarters for RTL, etc. It has been subjected to pillage, long periods of vacancy and abandonment. Since 2010 it operates as a cultural center, hosting exhibitions, concerts and conferences.

(A/R) Are there any other emblematic places in Brussels that you noticed and that have nourished your analysis of local folk traditions?

(E.K.) At the very beginning of the project, I asked the dancer Sahra Huby to contribute to the research. In May 2017, Sahra, Elena Betros [Brussels-based artist] and myself were immersed for two days in intense discussions regarding my readings and my notes. For three days, Sahra assumed the role of a contemporary jester, caricating people who take self-portraits using selfie-sticks. She also developed the Selfie Junkie character that we talked about earlier. She moved among people, exaggeratedly imitating them and making fun of herself at Grand-Place in Brussels. She became a selfie junkie amongst all the others, provoking many reactions from tourists. Sahra, Pim Herkens [Brussels-based filmmaker], Elena and myself documented this research process, Sahra's actions and the reactions of people watching her.

(A/R) Looking back on your original intentions, how would you define or talk about the concerns of your research now that you have begun your process, from a formal artistic standpoint as well as from a conceptual and/or theoretical one?

(E.K.) First of all, examining caricature from a political point of view was supposed to be the central topic for the research, but then I realized that my expertise was rather limited, as I hadn't lived long enough in Belgium and was not proficient enough in French or Dutch. As a result, I turned to Internet culture, which is more universal, to explore the modes of communication and ways in which these tools forge our identity. Then, I decided to re-situate these issues in the context of a parade. When I started, my research was quite vast, with three main axes. Then, certain aspects gained precision and others were left to the side.

(A/R) The question of new media and the impact of caricature on the Internet, which tends to reveal politicians as caricatures of themselves, was already part of your initial research axes. What explains your choice to distance yourself from these issues?

(E.K.) As I explained before, I started with a desire to investigate caricature by reading and retracing its history. I visited libraries,

museums: the Belgian Comics Museum, Museum BELvue, the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Marc Sleen Museum in Brussels, James Ensor at Ensorhuis and at Mu.ZEE in Oostende. I read a lot. My starting point was *Histoire de la caricature* by Champfleury (ancient, medieval and modern) at the end of the 19th century. The three volumes that I used contextualize caricature in Europe at different historical times. Then I continued with other resources<sup>3</sup>. By looking at ancient examples of caricature, I grew more and more interested in the role of the media. I collected images and texts illustrating how caricature relates to political attitudes at various historical moments. I examined the role of the media in the production and distribution of caricature. My goal was to think about the place of caricature today by looking through the lens of the past. My research led me to better grasp how caricature relates to the popular media of each period. In Belgium, established as a nation in 1830, the power of political caricature is visible primarily in drawings and sketches that illustrate historical events. The development of printing techniques (lithographs) allowed for images to spread throughout an even greater public. Printed matter (periodicals and journals) was the popular medium of the time, which is perfectly in line with the role of the citizen subject in the 19th century. Today, the most popular media is indisputably the Internet.

The subject of my research was progressively re-oriented toward how we have become caricatures of ourselves across different social networks, in our behavior and our poses. My process for developing these archetypical figures is increasingly inspired by behaviors qualified as addictive, which mirror our own reflexes and bring about a kind of self-awareness.

Festivities like the Carnival, celebrations and parades are the sites traditionally identified for the production of communal laughter. When individuals participate in these kinds of events, they are essentially looking at the world from a personal and affective point of view, embodying the political in society through their participation. We are currently witnessing another kind of participation through social media/networks and using instruments like selfies and selfie-sticks. In a selfie, an individual becomes a character layered over a context that cuts him or her off from her agency. Rather than put the accent on the subjectivity of each person in the process of individuation, the selfie-stick allows the individual to be flattened into an image.

(A/R) Did you draw on any theoretical resources and if so, which ones? What do you think they contributed to your research?

(E.K.) These back-and-forths between literature and “doing” are essential to advancing my work. I start with books, reading and language, in order to arrive to an image. In addition to Champfleury and the authors I already

Eleni Kamma

mentioned, who are directly related to the social and visual aspects of caricature, my research was also influenced by thinkers like Chantal Mouffe, Mikhail Bakhtin and Anca Parvulescu<sup>4</sup>. I find her use of language, and more specifically her notion of the archive, her descriptions and her anecdotes to remind the reader of the materiality of laughter, particularly fascinating. I'm in the middle of reading Bifo right now, *Phenomenology of the end. Cognition and sensibility in the transition from conjunctive to connective mode of social communication*. It's interesting to see how my interests and thinking have been redirected thanks to this period of research on caricature.

(A/R) The authors you mention seem to agree on the fact that technological progress and the use of new digital and information technology tools have deeply and permanently altered our modes of socializing and learning. Do you think this could pose a threat to our freedom of expression and operate as a kind of filter or self-censorship?

(E.K.) Obviously the way we communicate today affects how we feel and think. About a year ago, I did an interview with a blind woman. She works in human resources and regularly interviews people for the recruitment process. This woman is capable of discerning a good candidate from a bad one simply by listening to the sound and spatial orientation of their voice. She knew if the person was reacting to her disability or if they were showing a loss of interest, for instance by turning their head.

It seems that we could draw analogies between a blind person's spatial awareness and our use of virtual spaces. As a user, the entire world seems within reach, but only abstractly, through the computer, while meanwhile it is materially disconnected from my own body. And so our senses are fundamentally in conflict or at least separated from their center of emission and reception. In a larger sense, to communicate today, it isn't necessary to physically embody a position, a representation is enough, and this has an impact on how we speak up, how we critique or joke around, and how we perceive the potential scope of the social body.

For example, the Arab revolutions were made possible via social networks. But once the people were united, in person, they didn't know what to do, how to organize themselves. Virtual relations are very different than those we can have in the field, in our daily lives. I can't exactly justify it now, but I think that this is a trajectory I'd like to follow and investigate. In an interview, the Greek poet and leftist activist Yannis Ritsos (1909-1990) talks about parrhesia by saying that our senses nourish the brain and not the reverse. I think he's right.

(A/R) To conclude, could you talk about the results of your research, or do you find this term inadequate? If there is a result, how is that different than

a finished piece? And if the word “result” is inadequate, how would you call this work?

(E.K.) I prefer to use the term “residue” or “trace” rather than results. For me, the results are fragments of presence that come by drawing or through images, objects, gestures. It is a part of the process. When we consider artistic research, I think we have to give more weight to the process than to the result.

Throughout all these years, I fought to have my drawings seen as precise “instants” or highlights from a continuous creation and not as definitive results, which I judge to be a complete misinterpretation. Now I have the impression of arriving at the same thing via research. That said, even though I'm really interested in process, of course there are concrete stages, moments when one can observe the progression.

(A/R) Would you allow yourself now to talk about this process?

(E.K.) Yes, I have more confidence. How you communicate about your research, how you talk about the process is also part of the results or the “residue” as I call it.

(A/R) If it doesn't come to a result, what punctuates or accentuates the work? Is it a movement with no end?

(E.K.) I tend to collect a lot of information in the form of images and texts and little by little, I start to test them. Then there's a moment when I make a selection and only hold on to what is important in that excerpted material. That's the sign announcing the end. At the moment, I'm still collecting, and this process has not reached its end. But what is clear to me now, is the frame. It's obvious to me that I should continue in this direction and that I will be busy with the film for the next two years. I think that at a certain moment, I will have exhausted all the questions, and that will be the end.

(A/R) What can you say about this result or absence of result? How would you assess this experience?

(E.K.) For me there have been and will still be several steps. First, there are the characters, second, the way they interact. And the way in which we film them. They are complementary. I like the idea that these characters echo one another. I think that produces something. The materiality of it is important, things must take on a physical dimension in order to be understood.

Caricature is exaggeration and can help to reveal certain things. By looking back on the power of caricature across the ages, and by seeking to understand the reactions they produced in people, sometimes very irritated reactions, we can use that as a method for revealing the intimate thoughts inhabiting them, the prejudices, clichés, etc. In this way, we also touch on public space.

My experience of this research period on caricature can be summarized as follows: thanks to the grant received from A/R, I gained new insights from my theoretical readings and I experimented with and materialized aspects of my research through drawings and objects. I also initiated an inventory of caricatural movements and expressions, which took the form of mini-test performances in public space, in collaboration with the dancers Sahra Huby and Jessica Van Ruschen. These tests were documented by Boris Van Hoof. I think the project would have benefited enormously from further explorations of the relationship between individual bodies and a collective body in urban space, where a political meaning can be produced through their interaction. It's a shame that it wasn't possible to guide a workshop with the students of Espace Urbain-ISAC (dance) due to the fact that the curriculum was already set before I arrived. But I still have some “traces” or residue to share and communicate through the video documentation and my presentations. And the inventory will now be available for the next participants and can be elaborated further. I think there is something to learn from all this to improve things for the next time. I should add here that my concern is not to determine how I can get people to participate, but to find a way to define a frame that might awaken their desire to enter and fill it. At the end of this period, I realize more and more how important it is to rehearse, to repeat and that my research is a permanent rehearsal toward creating an agonistic space. Parrhesiastic exercises are not about succeeding or failing, but they offer a world outlook, an attitude for daily life that must be practiced and repeated every day. And the limitations, blockages or failures are part of the game.

(A/R) Caricature has the power to provoke, which it uses to prod the social abscess, but it can also be used as preventative medicine.

(E.K.) I totally agree. I think that's why I would like this film to be seen and for it to touch a wide audience. Maybe it could be shown on the Internet and in that way, return to the source.

(A/R) Was this work collective? Is this dimension already a mode of transmission for the research or does it fulfill another function? Did you have any encounters with the public? Are presentations another mode of transmission? Were there any meetings with students? Do you consider them a kind of “network” for your research, a way of transmitting knowledge, of engaging students with the work?

(E.K.) There are really many negotiations between the individual and the collective in what I do. I consider my practice to be situated between a monologue and a dialogue. More precisely, my attempt is to develop a nourishing schema that takes the form of a

Mobius strip. This schema constantly moves between me, in the role of an individual artist who practices drawing—which could be interpreted as a monologue—and the group. The group embodies the dialogue between individuals and myself, and draws on activities like walking, speech, performative events, collaborative journals, in order to communicate their findings.

It is an individual project that evolved through the participation of others. I think that the impulse comes from me, since I am the author of the project, but my desire is for people to also find their place within it. The dancers were very critical and brought up many questions. In a way, I started with a very open form and invited collaborators/participants to help articulate the project. It is important to work on the mise-en-scene, without controlling everything. That makes part of a much larger discussion, I think, that concerns how we create knowledge. Is it as individualistic as we claim

it is? I don't think so. For me, the myth of the artist working alone in the studio is dead.

1. Jules Champfleury, *Histoire de la caricature*, 4 vol., Paris, Éditions Édouard Dentu, 1865-1880.
2. For more on this topic, see the editorial project ΠΑΡΟΙΚΕΩ III, a hand-made journal printed by stencil, published in *L'Intolérant* #10, Rotterdam, Woodstone Kugelblitz, 2017.
3. Jacques Willequet, *La Belgique dans la caricature politique 1850-1980* [exhibition organised by Caisse générale d'épargne et de retraite for Europalia 80-Belgium 150, 26 September–31 October 1980, in the gallery of the CGER], Brussels, R. Coolen, 1980; Éric Van Den Abeele, *Léopold II Caricatures d'Un Roi*, Liège, Luc Pire, 2014; Luc Tuymans, *James Ensor through the eyes of Luc Tuymans*, London, London Royal Academy Editions, 2016; Albert D'Haenens, *Van Toen naar morgen. Folklore in België*, Tiel, Lannoo, 1989; and Jo Gérard & Daniel Polet, *L'Union fait la farce, une histoire de la Belgique en caricatures de Léopold I<sup>er</sup> à Eddy Merckx*, Brussels, Éditions des Archers, 1976.

## 126

4. Anca Parvulescu, *Laughter: Notes on a Passion*, Cambridge (MA), MIT Press, 2010.

### CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Videostill taken during A/R research by Eleni Kamma, 2017. The video explores the character of The Glossary of Parrhesiastic Words. Camera: Boris Van Hoof.
- fig. 02 Performers: Sahra Huby, Jessica Van Rüschen ΠΑΡΟΙΚΕΩ III–*L'Intolérant*, #10, Eleni Kamma in collaboration with Alexios Papazacharias and Woodstone Kugelblitz Editions, Rotterdam, 2017.
- fig. 03-04 Videostill taken during A/R research by Eleni Kamma, 2017. Fig. 03 is from a video on the interaction of The Selfie-Junkie and The Fool. Fig. 04 is from a video that explores the character of The Glossary of Parrhesiastic Words. Camera: Boris Van Hoof. Performers: Sahra Huby, Jessica Van Rüschen.
- fig. 05 *The Collector of Proverbs*, drawing, 2017.
- fig. 06 *The Angry*, Character study, drawing, 2017.

## Vincent Meessen

Vincent Meesen's practice is firmly anchored in research; a plural practice that aims to break down the barriers between disciplines and forms of knowledge. His pieces bring to light unpublished documents, inviting a poetic and political re-reading of modern history from our current angle of post-colonial theory. *Prospectus* is a heterogeneous editorial research space where forms adapt to the singularity of the contents. Conceived as an extension of the artist's artistic practice, it can be considered a space for the open discourse arising from multiple encounters and collaborations with researchers in various disciplines: anthropology, history, and art history, as well as with visual artists, graphic designers, typographers and designers. *Prospectus* is also a place for formal experimentation on and about the book—regarded here as both a paper tool and broadcasting media—in the digital era. It is accompanied by a new open-source typographic system called Belgicka, created in collaboration with Pierre Huyghebaert, a graphic designer, professor and member of Open Source Publishing (OSP), an organization of researchers who share a critical practice on open graphics software. The project also has a pedagogical track, which is activated through the temporary research unit Swerve. Student interns from ENSAV–La Cambre and from erg are invited to actively participate and contribute, both practically and theoretically, to the elaboration of this research.

*Prospectus* is the result of a long process beginning in 2006 with the first volume “Third Form”, published by Mousse Publishing (Milan) in 2012. Part of his participation in the Venice Biennale in 2015 included the artist publishing a second opus entitled “Postface to the Scenic Unit: Personne et les autres”, released as a supplement to the exhibition catalogue. Three other installments will accompany, prior to or following, upcoming works and exhibitions programmed in both national and international institutions. A third volume entitled “The Other Country”, gathers contributions from various participants in the symposium *Let's Build the Hacienda* (Wiels, March 2016) and a visual essay by the artist emphasizing his historiographical work on the Situationist International and its African influences, which were resources for the exhibition *Sire je suis de l'ôtre pays* (Wiels,

## Prospectus

2016). The fourth volume, “Patterns for (Re) cognition”, released in September 2017, is a renewed appreciation for the practically unknown abstract works by Congolese painter Tshela Tendu (ca. 1880-1950), on the occasion of an exhibition at Bozar (Brussels) from June to September 2017. “The Black Art of Belgicka”, title of the fifth volume encompassing the heart of the research for *Prospectus*, is an opportunity to question the heritage of typographic norms and standards across various narratives and critical essays in modernity. Prior to publication, there was a workshop proposed in collaboration with OSP and students from Higher Schools of Art.

The following interview was conducted in writing during January 2018.

- (A/R) Is there one or several elements that triggered you to develop this research proposal? What are its origins?
- (V.M.) My pieces are based on research that could be described as “documentary” in the broad sense. Almost systematically, I then follow up with a conceptual method and practical framework wherein a “document” from this research can trigger new controversies and polemics. In the end, this brings up many issues stemming from both the work's methods and concrete advances in knowledge-production which are not always entirely legible in all of their richness. You have to recognize the limits of the artistic forms you produce. Some elements are not only formal but also contextual, requiring a discursive framework and the scrutiny of an informed, outside view. Art criticism, or what is left of it, might find itself disarmed when facing issues that exceed what it believes are its field of expertise. My project for A/R was therefore conceived to create an editorial possibility to extend a piece “in the making” and communicate the various issues at stake while doing so. The editorial form gains elasticity and can adapt to the content of each new research. The publications no longer depend on an outside invitation. And so I am free to create, shape and control this tool from beginning to end.
- (A/R) Looking back on your initial presentation for the project, how would you define or talk about your research now

that it has started, from both a plastic or formal point of view, and a conceptual and/or theoretical one?

(V.M.) One book has been published. Another one is in the works. They are very different from one another but both fulfill the defined objectives, the pre-established schedule and what I said just now: the issue is simultaneously to experiment with editorial forms, find a plurality of explications, and formulate critique on the international dissemination of content.

(A/R) What was the initial framework?

(V.M.) My intention was to publish three monographs dedicated to ongoing research on different topics. “Patterns for (Re)cognition” deals with abstraction seen through the lens of colonial psychology and the beginnings of modern painting in the Congo; “L'Autre Pays/The Other Country” explores the misunderstood if not completely neglected zones of the Situationist constellation in Kinshasa and Dakar, for example; whereas “The Black Art of Belgicka” examines the future of typography and the fundamental role of technology in the creation of aesthetics, and is a reflection in action about how proprietary software colonizes our imaginations.

(A/R) How has this framework changed? Do you know why and could you say more about it?

(V.M.) Another research made its way into my work following an invitation by the Centre Pompidou to exhibit in Paris this spring [*Omar in May*, March-May 2018]. So I decided to go to Dakar and I was able to allocate part of the budget, thanks to a partnership with Bozar and the publishing house Snoeck, who agreed to provide some financing, to thinking about the relationship between this film-in-the-making and the publication, which is also in progress. In the field of art, when an institution invites you to do something, it sometimes makes you very reactive. It turns out that this research in Dakar was associated with Georges Pompidou as a person and, consequently, this context became a unique opportunity to delve into a project that was planned for a later date. My research in Kinshasa and Dakar are both related to May '68. It was not about re-directing a Parisian mythology, rather about taking an interest in Kinshasa and Dakar, two very important centers where



the student International emerged to change the course of History.

(A/R) How would you measure the difference in the way you speak about your research today and the way you did so one year ago? Or if not, how was the work useful for you, what was it useful for in general? How would you justify it?

(V.M.) A book exists and there are good chances that it will go down in history, even if that takes time. Aside from talking about “Patterns for (Re)cognition”, a research and exhibition project I started in 2013 and that has been the subject of three exhibitions to date, this publication provides a comprehensive catalogue of the abstract oeuvre of Congolese painter Tshela Tendu. It is the fruit of research that started well before I received the support of A/R, but this support allowed me to create a work that was completely new. Tendu’s oeuvre may now symbolically return to the Congo to be discussed long before an exhibition and additional critical effort might be dedicated to it in the Congo, I hope.

For many artists, finding time, energy and finances to invest in publication might not be a priority, or could be difficult to access. Part of my work is to recover missing documents, obscured narratives, and investigate the deeper sources of certain historical denials, to contest the predicates of written History by showing the critical resources available in art and the importance of contemporary sensitivity to all and any re-emergences of the past. The editorial form also makes it possible to establish a rapport within the “time of the book” which is not the time of the exhibition or of the conference. As an artist, I am not just concerned with inventing forms but also with arranging them in a context, to disturb history. In other words, I try to create forms that simultaneously challenge and participate in reconstructing a horizon based on other values.

(A/R) Did you draw on any theoretical resources and if so, which ones? What do you think they contributed to your research?

(V.M.) Theoretical resources are an integral part of all of my research and are often even at their origin. “Patterns for (Re)cognition” started after reading Roland Barthes for a previous project, which led me to Edgar Morin. Both talk about the experiences of Ombredane, a French psychologist who worked in the Congo on behalf of the Université Libre de Bruxelles, which in turn was operating on behalf of the Belgian State. For the third publication in the series accompanied by A/R, and facing the impossibility for some authors to write within deadlines they esteemed were too short, I decided to produce this content with all of the invited guests through dialogue. This naturally meant there would be more work, but it also led to an editorial form more in phase with my project: each form produced in this exhibition

was the fruit of collaboration with an invited guest. This collaboration in pairs continued with the five people invited for the book: Jan Vansina, a Belgian ethno-historian, two doctors of Art History, Elena Filipovic and Yasmine van Pee, the artist Toma Muteba Lutumbue, and the publisher Guy Jungblut.

(A/R) Knowing that in scientific research, the methodology is always carefully explained because the results are evaluated and critiqued solely in reference to it, could you talk about the methods you used, the reasons why you chose them, the importance of respecting them, and their use in how you evaluate your research?

(V.M.) Your question has the merit of being clear but remains problematic for me. The results of scientific research are not only evaluated and critiqued based on their methodology. They are also evaluated on how they are received and on their social effectiveness. There are also critics that operate on them in many aspects of society, including directly or indirectly in the fields of politics and art. These two fields are certainly the most interesting. And even if this kind of criticism is not received, heard or taken seriously by many scientists who may be completely ignorant to their existence, they still have an effect, sometimes even a deep one.

By retaining their autonomy and specialization to a sometimes obscene degree, the sciences have all too often lost their ability to notice the transversality of the very facts they observe, isolate, objectify and above all, co-construct.

As for me, I borrow what I can from the researcher but the difference is that, when facing the restrictions imposed by the academic field in the larger sense, I allow myself to welcome the “uncalculated”, to branch off, to recognize how time and context are a part of fabrication. The successful artistic method is one that is based above all on experience, and maybe we can compare it somewhat to musical improvisation: “What in reality has not yet been through representation, through narratives, scenarios, market studies, what has not yet completely folded to the order of languages”, as Carles et Comolli say about *free jazz*<sup>1</sup>.

(A/R) Would you say that there are results from your research or do you find this term inadequate? If there is a result, how is that different than an artwork? If this term “result” is inadequate, how would you name this work?

(V.M.) The research designates a kind of practice of its own, since any self-respecting artwork comes “from research”. But it is also “in research”, to distribute it requires that one address it, that it be directed toward an audience—even if the latter

doesn’t yet exist—and so the research not only looks to produce affects but also effects. We can call this a result in the sense that we stats what is there, in the sense of taking stock rather than limiting the result to quantification or reaching a conclusion.

(A/R) How do you know when your research has reached an intermediary stage that would allow you, for example, to notice what it is? What punctuates or accentuates the work? Or is it a movement with no end?

(V.M.) It’s funny, I’m actually editing an intermediate form of a longer film. I entitled the short form “Just a Movement” even though it is spurred by the question of circulating and re-appropriating the meaning of what may have been covered by the word and event “revolution” at the end of the 1960s for certain radical activists in Africa. Everything is always in movement, the “result” and the “fact”, the fruit of a reconstructed unit. Let’s say that for me, to put it shortly, anything that is presented to the public is considered to be a satisfying result, even if it is an intermediate one.

(A/R) What are some of the personal results you might have from this experience?

(V.M.) I think that the A/R grant is crucial for the future of our practices in art research and I am very happy with everything it enabled me to do. Plus, it is always an extreme pleasure to work with people I admire, like the graphic designer and typographer Pierre Huyghebaert, who in the meantime has become the head of a typography Master’s at La Cambre. I am lucky to collaborate in the launch of his program that looks at the future of digital practices and inventing new, personalized tools, and meeting motivated and curious students.

(A/R) And what effect do you anticipate from this experience? In other words, what kind of impact do you think it can have on society?

(V.M.) Considering the public attention and interest in my practice, especially in the social sciences (contemporary history, post-colonial studies, *visual studies*, literary criticism...), I’m convinced that this kind of work will help redraw the lines well beyond the field of art. The most recent invitations do not deceive: they come from art institutions that have close ties to research programs or university galleries.

(A/R) Was the work collective? Is this dimension already a mode of transmission for the research or does it fulfill another function?

(V.M.) The publication and editorial work builds on a long-term collaboration with Pierre Huyghebaert who has been a long-standing collaborator of mine. Then there are many people who were invited to contribute to the critical content. I’m interested in avoiding the habits surrounding how an artist book integrates contributions on the artist’s work. In “Patterns for (Re)cognition”, I tried to ring the perspectivism of the project to the forefront.

## Vincent Meessen

In the new book currently in progress, none of the invited contributors were asked to write about my work. I invited these historians to write instead about their own research subject. So the book will highlight the way in which these parallel tracks, theirs and mine, produce areas for branching out.

(A/R) Did you have any public encounters? Are they also a mode of transmission?

(V.M.) One encounter was organized for the book launch at Bozar. Two of the five participants, art historian Yasmine van Pee and artist/curator Toma Muteba were present, and three other invited guests were there, including Morad Montazami [editor and researcher, Tate Gallery] and Bambi Ceuppens [Royal Museum of Central Africa, Tervueren], which in a way enabled us to extend the published

dialogue and, on the other hand, make visible the diverging opinions on how to approach the history of early modern painting in the Congo.

(A/R) Were there encounters with students? Do you see them as a way to circulate your research, to transmit knowledge or get the students to engage with the work?

(V.M.) I worked on a unit that addressed the relationship between contemporary art and typography (one of the underlying questions in “The Black Art of Belgicka”) for a lesson at La Cambre but, more than a transmission, it was a real stance that I took in support of, and to nourish, the students’ own research. At MACBA, the public was for the most part made up of university and art school students.

I was also recently invited to talk at MuCEM in Marseille and Toulouse before many students. And for my exhibition at Centre Pompidou, I have activated a micro-cell entitled *Swerve* at La Cambre, which I defined in my proposal as a zone for branching off, a space for reciprocal exchange and friction.

1. Philippe Carles and Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black Power* [1971], Paris, Gallimard/Folio, 2000.

### CAPTIONS

- fig. 01-04 Images from the research unit *Swerve*, at the junction between artist, professors and students from La Cambre as part of the *Prospectus* project by Vincent Meessen and his solo exhibition at Centre Pompidou, March 28–May 28, 2018. With Pierre Huyghebaert (Typo), Marianne Corte (Printmaking), and students Julia Lebrao Sandra (Printmaking) and Amelie Vancoppenolle (Typo).
- fig. 05 Vincent Meessen & Tshela Tendu, *Patterns for (Re)cognition*, Bruxelles, Bozar Books & Snoeck Editions, 2017.

## Documentary Forms. Political Scope and Aesthetic Experience

This research project seeks to question documentary forms, their political scope and the different aesthetic experiences they propose, by broadening the discussion to include the importance of tools and filming supports (celluloid and digital), places of production/creation, and forms of presentation, including installations. The author, Khristine Gillard, is a filmmaker and founding member of LABO Bxl, a studio dedicated to research on film and film processing, in connection with the international artist lab network Film labs. She works on images and their off-screen presence by producing documentaries as well as installations, multi-projections in super 8 and 16mm, photo projects and other photochemical experimentations. This research centers on a project currently in development entitled *Tracé/L'Homme qui marche rend visible le caché [Tracé/The Man Who Walks Makes the Hidden Visible]*, a documentary proposition that takes the shape of an installation. It questions the profound transformation of a landscape through the encounter of its inhabitants and their connection to the territory, by gathering and spatializing human and natural forces forming a resistance. The filmmaker borrows from both digital and analog cinematic language and from archives, photography, interviews, objects and other various communication media. One axis of the research looks in particular at the possibility of the choice of the film support as being a political choice and at the role this can play in the aesthetic experience of a documentary. Another axis examines the creation/use of DIY tools that contribute to—and influence—the modes of production. Until now, Khristine Gillard's personal practice primarily involves shooting on celluloid in a non-commercial economy, yet without taking an “anti”-digital stance as such, rather by working in a constructive way toward redefining and reaffirming the attributes and specificities of different tools, appreciating their complementarity by integrating them with the current age, in search of a right fit for the creative circumstances at hand. This research project, developed in connection with erg (école de recherche graphique) in Brussels, involved periods of personal research (readings, analysis, meetings), artistic and technical experimentations on tools and filming supports, and moments

of visibility (seminars, projections, workshops, sharing the work in progress); moments that were interwoven with the pedagogical practices at the school while also addressing a larger audience. Other partnerships were established, most notably with the independent cinema Nova, the festival *Filmer à tout prix* in November 2017, and within the Conversations #2 residency with Nina de Vroome initiated by GSARA and the CVB.

The following interview was conducted in Brussels on January 19, 2018.

(K.G.) The post-research questionnaire provided by A/R uses words such as “framework”, “method”, “issues”, “results”, “evaluation” in a certain order, all while implicitly authorizing us to question the very essence of these terms. We are pursuing a kind of research that is looking to establish its own modes of operation and evaluation, aside from a scientific or anthropological one. I would put these questions in perspective with terms such as “intentions”, “intuitions”, “relationships”, “perception”, which are unquantifiable by definition, and I would say that we cannot process them independently of one another. It is a process, one that was in progress when I established the frame of the research, and that still is going on today. It was about investigating the different forms of documentary, their political scope and the dimensions of aesthetic experience they propose. To see how a cinematographic form—in a “cinema” form or in an “expanded” shape as an installation, for example—can express, confront, or join with a political question and/or gesture?

(A/R) Since we're talking about terminology, how would you define the pair “resistance” and “invention”, which you use in their infinitive forms? Resistance can have a political connotation, but it can also stretch to cover many other notions, such as a physical phenomenon, for example.

(K.G.) This is what was being questioned throughout the whole research process. I didn't want to start with defining my own stance on resistance, position, activism or

even the inventive forms that are available or remain to be created. I wanted this definition to remain open, enriched or harassed and re-written depending on whom I was working with and the connections between them. Everything was built by convening alliances in various forms and having them work together—an intention that was present since the initial project. In order to reply to one of A/R's questions about methodology, the desire was to create contact zones, temporary spaces where thoughts could co-exist and enter into relation or friction, even if they weren't necessarily connected to the same field of activity; by referencing not only politics but also philosophy, ecology, artistic practice and its body-based, filmic (and film historical) dimensions, and visual or plastic arts. This part of the research developed by way of encounters, either in pairs (sometimes taking the shape of recorded interviews) or in research groups. My invitation was sufficiently non-directive so that it could be freely interpreted. I sought to avoid pre-formatted or overly formalized expectations. There was never a moment when I was looking to prove a hypothesis, with a strategy or a direct path between point A and point B, with predetermined steps that could be objectivized. The research is in the pleasure of the walk and the path is not linear. I did, however, always express clearly the intuitive motivations fueling my invitation, the desire for such a connection to exist. Then it was up to the “guests” to answer or not, to redirect, to interpret this invitation how they wished. This system of inviting also involved a certain amount of risk. I was exposing myself to the danger that some people might feel obliged to answer an order, to just deliver a speech, to reply in such a way as was expected of them. I was constantly trying to defuse this, for example by asking someone with a strong academic background to participate in a research group that was anything but academic, bringing in artists, filmmakers, practitioners, researchers, technicians, programmers, producers, teachers, students, spectators, in order to provoke a certain level of displacement and put us—the invited guests, the participants, and myself—face to face with the responsibility of how we view things. What do we see from our very specific position? How do our partial knowledge enter into relation with the subjectivity of others, how do our views interact? How to make a singular experience visible in order to nourish the common?

(A/R) In the sciences, they say there are two kinds of approaches—inductive and deductive. Here, these approaches seem to cohabit simultaneously. On the one hand, you give an impulse by bringing in specific personalities, and on the other, you voluntarily put yourself in a receptive position, as someone who welcomes and collects clues in order to re-interpret them.

(K.G.) I was interested in channeling energies. The research has its own rhythm, it allows you to take time to reformulate the same questions from different angles, with other collaborators. It is free, tentacular; it goes at its leisure. Regarding the essential importance of dialogue and sharing, I refer to what Johan Grimonprez said during a conference on new forms of storytelling: we learn to know ourselves through dialogue. You can't tickle yourself, it doesn't work, somebody else needs to be there to do that. Research is the same way: you have to find people to tickle you.

(A/R) So it's a comfortable and uncomfortable position to be in, because there is a moment when pleasure becomes torture when you're being tickled. You can be touched in a vulnerable place and at the most unexpected moment.

(K.G.) Yes, of course. One of the points of sharing this reflection was to question certain practices and principles. Even if it's just to realize you have some. To give you a concrete example, Federico Rossin [film historian, programmer for the festival *Cinéma du Réel* and *États généraux du documentaire* at Lussas, invited to participate in the research group at erg], an essential accomplice in the research, showed me films which he knew quite clearly would make me react, that would get me fired up and immediately make me argue, but that also touched precisely that spot where I would start working. I wasn't looking for people who would necessarily prove me right, but who would take part in a movement. Whether this would be fundamental, or extremely localized, like an acupuncture pressure point. As Stoffel Debuysere puts it [programmer for Courtisane]: We need to bring about a circulation of sense, a circulation of fictions and frictions that might have their own role to play in the rearrangement of our sensible world<sup>1</sup>.

(A/R) Which brings us to this observation or reflection: How can you make individual and collective interests cohabit within a work group, knowing that the definitive outcome of the research should be to fuel an autonomous artistic practice which will ultimately be carried out by an individual? How do you draw from this collective intelligence without misappropriating it?

(K.G.) The point of the research is not limited to supporting an autonomous artistic practice. Not everything had to revolve around my own work. In the initial project, I proposed to develop two major branches of the research in parallel. To summarize: one branch was to

create a commons out of reflections based on the work of other practitioners and theoreticians, in the shape of encounters-projections as a research group at erg; the other was to develop my own personal documentary research, focused in particular on a film/installation project already underway, *Tracé/L'homme qui marche rend visible le caché [Tracé/The Man Who Walks Makes the Hidden Visible]*. This is indeed what I did and, obviously (and happily), one contaminated the other. The effects of this way of researching, where you combine theoretical, practical, “by example”, experimental approaches, developing new tools etc., are multiple and act on different strata and steps in the creative process. Some effects are immediate, they may even “turn on a light bulb” so to speak; others work at a deeper level, even a latent one, like a kind of “learning” that isn't easy to define but that we know will accompany us, help to refine our thoughts and gestures, enter the body's memory, and participate in our relation to the world. I'm thinking, for example, about the search for the right distance, specific to each one of us. The choice of a frame, of a lens, can be extremely political. Just as the choice, beyond what you do or do not show, of the way it is given to be perceived by others. This is true as much for cinema as it is for installations.

(A/R) The dissemination process, which consists in communicating about the research, was an integral part of your work process. How did you gather these multiple tracks in order to make them converge toward your research subject? In this huge mass of interviews and conversations, there are bound to be very strong moments. How do you crystallize them and make them re-emerge, aside from evoking them in your own memory?

(K.G.) The reflex of accumulating content that isn't in any way tangible or verifiable, should be avoided. The idea was to keep the thinking alive, in movement, which is not always linked to words but also to gestures. Of course, I also used classical methods of recording, transcription, but with no need to order things in chapters, to define, to categorize—at least not immediately. Some moments were filmed. As for the multiple tracks, which weren't followed at random, I think that they find their own organic way of organizing themselves, of creating a constellation—rather than converging—and that the relationships between them might appear more or less clearly. On the other hand, the work of crystallizing things a *posteriori*, which you mention, has yet to occur, since the process is still ongoing. In fact, it is a shame we couldn't integrate them, even in part, to this interview. But there needs to

be time to digest, to analyze, to cross-check, to open and to critique. Some of the collaborations that started during the research will continue now.

Outside of the research groups, interviews are one of the tools I used most. I never recorded the first meeting, which was more about getting to know one another and feeling out what our common ground would be or defining a framework for the interview. With some people, most things happened during the informal moments. The fact of not cutting things off, this feeling of not having “said it all” meant the conversation could stay open, in flux. A director wrote to me about a very precise childhood memory that she associated with her first realization that art and politics were connected. I had many conversations with one artist-filmmaker where she expressed doubts as to whether it is legitimate for an artist to take a political stance in their work. Some time later, she suddenly sent me this message in all caps: “POETRY as the MOST POLITICAL ACT”. Others send me images or texts.

(A/R) Should we revise our idea of creation and place the cursor of invention on a timeline? Aren't encounters creative processes unto themselves, on equal footing with the filmic oeuvre that will derive from them? Like a musical score where multiple voices and staves find their way to one another and ultimately come together in song.

(K.G.) Yes, this research was also questioning different spaces of invention, by observing the links between systems, tools and creation. It is also interesting to consider the question of an encounter from the point of view of the concept of “the protagonist”, “the character”, for example, which is often considered central to documentary, and that I've personally always tried to avoid, twist, or re-interpret in my work. For me, the strength of embodiment, or the way that speech circulates, isn't tied to a need for identification or representation. Moreover I never looked to consider humans as the center of it all, as tends to be demanded of our ethno-centered society and cultural standards. In *Cochinza* or *Miramen* (two earlier documentaries that I made), the intention was to film animals, minerals, plants and humans in the same way, and without any pre-supposed order of importance. This question of embodiment as opposed to representation also inhabited this research, in a way that was more specifically related to “political” forms in documentaries. What parts of an encounter are transmissible? We can't put ourselves in someone else's place, we can't really speak for others. How do I embody this in a film or an installation? Which also brings up the issues of fictionalization, no matter what the chosen method for dramatization (by virtue of framing, editing or setting something up in space). What is our margin for invention? I wanted to meet other practitioners to study this. I thought, amongst



others, of Alexis Destoop, whose work interests me a lot, notably because he doesn't consider himself a filmmaker even though his work is extremely cinematographic, playing on the porous border between fiction (or allegory) and documentary, and working with the power of places, of their memory. Perhaps it is in questioning a certain interpretation of the notion of "character" that, for him, a path between installation and film for the movie theatre could be looked for.

To come back to the question of disseminating the research, I would use the word "contamination": this was the word that Laurence Rassel, the director of *erg*, quite aptly chose. I wanted these encounters to contaminate the heart of the school and a larger, non-exclusive community, which means in a way, collectively sharing them to see how they can be starting points for digging deeper and discovering more meaning. Just the term "collective" alone makes you think. How do you find the right way to name the place where this thought can develop? Should we call it a seminar, a workshop? Depending on the place, whether at a university or in an art school, the denominations will vary.

(A/R) Not only the terms vary, but also the evaluation criteria in university research are not identical nor transferable to those in artistic research, no matter if it is carried out in art school or elsewhere. It is important to resituate the frame that underlies these activities. These are markedly political questions.

(K.G.) Exactly. The questions surrounding artistic research are themselves extremely connected with the issues that came up in my research in particular—their political scope, the aesthetic experience they offer, the place where this can occur. The question of knowing how politics and creation tie together is integral to how the research methodology is considered and how the spaces where collective thinking can exist are organized. It was significant that the research was conducted at *erg* where transversality and experimentation are at the core of the school and where, amongst others, the relationships between teacher-learner are truly questioned and challenged.

Who is this "we" in a collective reflexive work? It was all about gathering forces around bringing questions into resonance, starting from cinema, plastic arts, performance, activism, deconstructing codes and (re)appropriating techniques and roles (including the "spectator"), materials, etc. while avoiding the attitude of a panel, the authoritative lecturer.

(A/R) Isn't it important just for that reason to keep a kind of disparity in how each person speaks, rather than try to flatten it?

(K.G.) Yes, it was important to keep the rich specificities and disparities of everyone's practices. That is where the issue of form

re-emerges and where the discussion gets interesting. For example, during the public encounter with Dario Marchiori, a senior lecturer and film historian. I consciously chose a label for his contribution, knowing full well that it might elicit controversy: *Militant Cinema and Formalism*. I included the "and" but of course most people read "versus". For this research group, I invited people who were likely to react to what could be seen as a binary opposition. The intention was to deconstruct certain codes and prejudices populating the question of activism in cinema and radical forms. It was interesting to start with Dario's talk (the first of a cycle of meetings and projections), especially since he gave a kind of historical anchor to the idea of formalism in filmmaking. His talk was also part of a screening program at Nova entitled *Censorship, Form and Politics*, which grouped together films from Eastern Europe that were radical experimentations in form but also censored for strictly political reasons, including *Don't Cry [Nie Placz]*, Grzegorz Królikiewicz, Poland, 1972], a silent film shot in 35 mm and 9 minutes long that is a violent mass of exaltation, rebellion, and freedom that doesn't leave you unharmed.

Later, during a research group with Federico Rossin, we continued to explore different processes for filmic activism, by looking amongst others at the work of Marc Karlin, whose filmmaking and political activist background led him from classic militant cinema to research more on the form and on a radical approach to the documentary aesthetic. For Karlin, there are films that illustrate and those that illuminate. He said that form should be as radical as political content, and he himself explored some rather experimental forms, like in the film *Nightcleaners*, a documentary masterpiece about the working conditions and social struggle of women who work the night shift (created within the Berwick Street Film Collective) where he used an optical printer to rework the images and enhance their strength. As Federico said, it's a powerful film in which the political literally irrigates the form.

(A/R) One of the issues of the research was to break this binary equation between militancy and formalism in documentary filmmaking?

(K.G.) Yes, based on the principle that this opposition is artificial. It's just a basic starting point for the dialogue. It also evokes certain limits of a coded militant "denunciating" art, that sometimes only provokes moral indignation and no true political anger. It's to dare to speak of dramaturgy by way of form, to find other ways of storytelling, unexpected progressions, by twisting the obvious, by opening other possible spaces of commitment

(like in experimental cinema for example). Or how to fully unfold the tool, the form, rather than to restrict it to a codification system, how to "estrangle" it in order to feel the real, to see, to rediscover and not only "recognize" something that we already know.

(A/R) Working by example, which is midway between theory and practice, allows one to make a direct analysis via cinematography.

(K.G.) It creates immediate reactions that must be able to exist outside of judgment: then we can dig in. This begs the question, often the very personal and pointed one, of ethics and legitimacy, when you exercise an artistic practice that is so closely tied with politics. Amidst the many questions that were brought up by certain films shared in the research group, there is the one of the speech. Sometimes it doesn't solve anything, because the body is what carries the political, gestures are powerful and not discourse. It's something instinctual, where beauty lets itself surface—far away from the normalization and vacuity of the "beautiful image". As a counterpoint, we also screened a 16 mm film that was black from beginning to end aside from a few fugitive apparitions, which invoked the impossibility of representation while speaking about the role of artists in a revolutionary process [*Close-up* by Peter Gidal]. One central question, which each person can take up in their own way, and which brings me back to the heart of my documentary practice, is that of finding a way to not just "face" a situation (a conflict, an issue) but to create a space for that situation inside of us.

(A/R) Were the meetings public? Who were they addressed to?

(K.G.) Absolutely. They were announced as encounters-screenings taking place as part of a research project, but anyone could join if they made a reservation. The kinds of interactions varied depending on the contexts and locations. Of course, the role of the spectators and practitioners can be sometimes interchangeable and contaminate one another, even if most people who participated in the research groups, be they researchers, directors, curators, professors or students, were intervening from their own personal practice, with their own situated knowledge, yet all of them were concerned with investigating the relationship between politics and aesthetics, resistance and invention. And that within a transversality of practices that was vital to the research: philosophy, poetry, cinema, politics, ecology, psychology, aesthetics, technology, *sensoriality*, etc. You could think of Guattari's concept of *ecosophy*: not *one* revolution but a revolutionary process that is multiple, involving fractures and local mutations, inherently collective and continuous<sup>2</sup>.

(A/R) How did you transit between the more discursive dimension of the research that we just spoke about, and your studio work, with all the test phases,

Khristine Gillard

conceptual prototypes and questioning it involves from both a material and esthetic standpoint?

(K.G.) Most of the conversations and encounters took place in parallel to my personal work, notably at LABO, while I was creating elements of the documentary installation *L'Homme qui marche rend visible le caché*. I discovered that some of them could exist as independent pieces on their own but were bringing the issue of contextualization and necessity of captions. There were different experimentation phases. I had a residency in the Putsch Gallery at *erg* where I could present my *work in progress*, test various installation processes, see how different pieces could be set up in space and how they interact not only between themselves but with a public. There were other residency moments with technical collaborators, amongst others to work on sound spatialization.

Parallel to this, I could bring some research together through the *Conversation* residency that I shared with filmmaker Nina de Vroome, a residency initiated by Gsara and CVB. The invitation was rather open, since it consisted mainly in creating an entirely virtual residency, not linked to a place, or rather, only linked to an imaginary place that is created and inhabited through our encounter, between Nina and myself. We were asked to begin a conversation starting from our respective documentary practices, knowing that we didn't choose to work together and that our universes and tools are quite different. This encounter took multiple forms and materialized over several public events, including a presentation at MAAC [contemporary art venue in Rue des Chartreux, Brussels]. The research and this residency shared one common point: an extreme openness for "come what may". The principle of having a conversation allowed me to share steps of the research in progress including, amongst others, some of the elements of the installation *L'Homme qui marche rend visible le caché*. In *L'Homme qui marche*, the research on 16mm includes chemical experimentations and a technique of developing multiple prints from the same image. It is a way of deepening the image; its presence is extended, searched through its thickness, stretched. We sense the present moment as a progression that runs at the same rhythm as the film in the projector. We see the time, we hear it. Photochemically processed images offer a special kind of relationship to presence, in the sense that the image cannot be detached from its material; it is intimately connected with it. With *Portée* (installation with 16 mm double-projection, video and sound text), I worked on asynchronous forms made of images, sounds and texts in space, playing with diluting or concentrating time and on juxtaposing the possible temporalities of a film. So I was able to test these installation processes and see how my research questions fare with a non-initiated audience.

(A/R) This brings up the question of these elements' status, as they are shown in an exhibition that purports to be a public restitution of a research process. Should we call them pieces, or fragments? How do you render this hidden or invisible process intelligible for a spectator?

(K.G.) Yes, what I propose is to share a research process, not an artwork in itself but a potentiality, a becoming. Regarding the *Conversation* exhibition with Nina, it was never meant to be a restitution of my research, but an opportunity to share some elements of it, chosen in the context of our conversation and in dialogue with other pieces. It was never a question of presenting these things as one whole: the exhibition was not a common work. The purpose of the set-up made it impossible to encompass it in a single totality—we could only see the whole by way of the fragment. We put together a publication at the end of the residency, *Entre les mains—N & K [In between our hands—N & K]*, which is neither an exhibition catalogue nor a report, but a book-trace that addresses the conversation from other angles.

(A/R) Just as the collective moments of sharing, like the ones we talked about earlier, allow "us" to find a common language, it seems that when you also found yourself confronted by another filmmaker's artistic research, it was important to play on the gaps between your aesthetic approaches and extremely diverse visual regimes. Regarding the residency at *erg*, which preceded the one for the MAAC exhibition, it seems to me that it laid the foundations for the necessary level of interactivity with the viewer and to define what these new boundaries might be.

(K.G.) Regarding the question of formal "results", the *erg* residency gave me another awareness of how placing things in space may or may not distort the initial intentions and interrogate the way of storytelling, which can create a new, potential narrative. It was one of the first times that I was showing the elements of a project that was still in creation. I could open up this ongoing work—16 mm loops, video excerpts, archives, propaganda images, texts, objects—to the students at *erg* in order to dig into it from other perspectives, notably through speculative narration (as part of the Master's directed by Fabrizio Terranova and Yvan Flasse), while talking about the intentions of putting things in space, which forced me to articulate and describe the kind of relationship that I saw between all these elements. It was an interesting step to go through this thinking-while-doing, cut up and unfolded for a small group.

(A/R) After all of this research, where do you place yourself in relationship to activism in your own work?

(K.G.) Filmmaking is a mode of commitment, but that is not the sole standard by which we define it. The question is also: where does our commitment in our practice lead us? There's something we still haven't talked about that is also one of the research's important aspects, and that's the choice of the material used for creating. Using film stock is, in a way, also a kind of statement or action that we could qualify as political today, and it is a collective endeavor at the heart of LABO Bxl. During this research period, I participated in various meetings<sup>3</sup> with independent labs from the network FilmLabs<sup>4</sup>, of which LABO Bxl is a part and that unites nearly 50 shared film labs—"artist-run-labs"—throughout the world. In December, with the collaboration of cinema Nova, I invited a few members of other European labs to Brussels to share their work and dialogue on questions that concern us, notably with Nicolas Rey and Stefano Canapa from l'Abominable, Anja Dornieden and Juan David Gonzalez Monroy from LaborBerlin. We thought about how we develop and guarantee autonomous practices by making a commons, by perpetuating the knowledge and transmission of tools and skills, by creating suitable and evolving production spaces, about how we position ourselves in these modes of creation, individually and collectively, and about how these film objects are distributed. There is truly a cinema that's being made in this network of processing labs, that is internationally recognized, and that could not be made elsewhere.

(A/R) A genre of cinema that resists the film industry?

(K.G.) Yes, to a degree, by virtue of how things have developed and the market logic. But the terms we use are important: we're not on the defense—it would be extremely reductive to represent us as strictly "reactionary". We didn't start to work with film stock and using DIY methods simply because they're on the road to extinction! In a way, it's resistance in the sense that we defend the possibility of *choosing*, of analog cohabiting with digital, at a time when the market might dictate, without any distance or debate, that a tool disappear and be replaced by something else. We are not a bunch of nostalgics. What we want to protect and transmit is that analog film stock today still is a tool for experimentation and contemporary creation. For the hybrid continuum!

The research—through the expertise of one of the team members, Maxime Furher—led among others to the creation of a hybrid tool at LABO: a home-kinescope tool that allows us to print a digital image on film stock. It is first and foremost a technical tool, but its creative use is unlimited. In the increasingly participatory encounters between labs,

our habitual way of doing things is to throw all the questions onto the board and then organize discussion rounds accordingly. One of the questions was: should we define our community as “experimental” or simply as “analogue”? Or, do we need analogue communism in order to save the film market? It is not a matter of getting together “against” but “for”, with all the reasons and multiple forms that differentiate us and link us together. We decided not to accept the announced death of celluloid as a fatality, but as a context to make things possible in a different way, to *invent*.

Paradoxically, the path leading to the end of film stock is also opening up some opportunities. Since most commercial labs are closing, artist labs now own tools they couldn’t previously afford. Many precious machines headed for the junkyard were picked up and fixed by labs in the network. This re-use not only reinforces our autonomy in terms of fabrication, but also stimulates us creatively. Thanks to the network’s website and various online tools we developed, we can easily share our technical questions, exchange materials, provide individual components, research, tips and other useful information.

To come back to A/R, basically I found it essential to explore these connections between the political and the aesthetic and to address this inexhaustible opposition between form/content, by also interrogating the importance of materials, tools, devices, places of fabrication and their philosophy. (A/R) Does using film stock create a common aesthetic?

(K.G.) The decision to use film stock shouldn’t simply be aesthetic. It’s true that film stock lends a certain look of its own but beyond that, it brings out a specific experience. The image is printed by light onto physical material that you can touch. When the film passes through the projector, the light makes an image come rhythmically to life through transparencies, and this vibration keeps the eye alert. The grain is set at random and, even in a fixed shot, every frame is different. It’s physiological; the sensorial experience of projected film is physically incomparable to that of screening a digital file. I’m not saying

that it is an absolute in order to feel something—emotional impact obviously isn’t dependent on the format or material. We can be completely blown over by a film shot in digital high definition, mini-dv or even one that is super pixelated. But I think that some projects call for this experience that is only possible, in my opinion, through the photochemical process. They are simply conceived-created in film in order to offer this specific kind of experience. The relationship between perception and material, between the choice of material for a film shoot and how that film is received, for example, can take on multiple forms and has a greater influence than we are made to believe. A concrete example, perhaps even a distant premise for this research, is my very first documentary, *Des Hommes [Of Men]*. The film looks at the relationship between four women, independent sex workers operating in the North station neighborhood of the city (Brussels), and men who are not necessarily clients. The film talks above all about our relationship to the other and to intimacy. It’s a film about light, the transition between inside and outside, separated by something as thin as a windowpane, following a special rhythm, lapse of time, because one important aspect of these women’s work is waiting, a lot of time to think. I received a lot of criticism not only because I made the film with independent women who were not victims of trafficking, but also because I shot the film using a rather radical photographic form and in 16mm color. The main argument was that the film, which claimed to bring attention to listening, to light, risked “aestheticizing the sordid” (as the topic was judged to be sordid) because it dared to “grant beauty” to these places. A choice of material, of form, was suddenly eminently political. This tension could be seen symbolically as a way of negating the existence of these women as women; which is something that sex workers experience every day, not from their clients, but from how they are seen by a right-minded society. Is this a political film in the end? I think that one way or

another, any documentary process is. Anyway it’s been screened a lot in the non-profit sector to contribute to another way of looking at this profession. The film doesn’t put forward any explicit militant content but, by its form, it proposes to step aside for the time of an encounter, and simply takes us away from our perceptual automatisms to make us look at things differently.

(A/R) Hearing you describe the experience of how this film was received, one wonders if there isn’t a loss or deprivation at work when we only see films that are shot and screened digitally?

(K.G.) It’s important that we continue to make our visual receptors work, just like our taste buds. And to keep, especially for the younger generations, the exercise of many ways of seeing and the richness of perception. I really want to emphasize the idea of choice, that is essential at all levels of our life in society. The danger, like in anything else, is tarnishment, normalization and uniformization.

1. Stoffel Debuysere, *Figures of Dissent Cinema of Politics / Politics of Cinema*, Ghent, AraMer, 2016.
2. Félix Guattari, *Qu’est-ce que l’écologie?* Selected texts presented by Stéphane Nadaud, Paris, Éditions Lignes, 2014.
3. Notably the symposium *Film in The Present Tense* in Berlin, part of the RE MI – Re-Engineering Moving Image cooperative European project directed by MIRE (Nantes), LaborBerlin (Berlin) and WORM-Filmwerkplaats (Rotterdam) – re-mi.eu/
4. Film labs.org

CAPTIONS

- fig. 01 *L’homme qui marche rend visible le caché*, 16mm loop, 2017.
- fig. 02 *Indio Maiz*, loop, element of the installation *L’homme qui marche rend visible le caché*, 2017.
- fig. 03 *L’homme qui marche rend visible le caché*, 16mm loop, projector, looper, 2017.
- fig. 04 *Portée*, two channel projection: 16mm, digital and text video (*Conversation sur la colline avec Alain, tailleur de pierre*), loop, spatial audio, 2017.
- fig. 05 *Lucha*, super 8mm loop transferred to digital, 8.0 spatialized sound, motorized lazer, element of the installation *L’homme qui marche rend visible le caché*, 2017.

ARG / Alexander Schellow

The *Animated Directories [Répertoires animés]* project is a proposal by Alexander Schellow, an animation filmmaker whose films are based on visual reconstructions using mnemonic devices that bring together artistic and scientific research, and the research group ARG (Animation Research Group), which consists of students and doctorates from erg (école de recherche graphique) in Brussels. This collective grew out of a common interest for the notion of “expanded animation”, which groups together heterogeneous artistic practices, and strives to redefine the (inter) medium “animation”. The group recently oriented its research toward notions of the “document” and seeks to put creative structures in place that reveal the inherent potential of an archive once it is activated by its users. In this research, animation is not only a mode of perception for moving pictures, but also a methodology; a shift allowing for potential tensions to be addressed in a productive manner. The project’s starting point is the Mundaneum—a visionary project by Paul Otlet (1866-1944) often referred to as “the paper Internet”. The research consists in revisiting the archive’s collections with the aim of creating and nourishing a digital distribution platform where documents can be consulted and activated by the visitor. The content could thus be evolutive; free from imposed hierarchies and able to be layered all while enabling content development and the possibility of updates. The idea is to harness a kind of collective, encyclopedic knowledge with the goal of sharing it, while also attempting to rid it of the power relations and economic domination that currently govern Internet search engines and exchanges. With this in mind, it is crucial to see the role of animation as a potential mobilizing force for sharing different kinds of content (text, visuals, sound, etc.). Part of the research took place directly within the collections of the Mundaneum in Mons, in order to work first-hand with primary sources and topics that build foundations for the digital platform. This process included regular moments of sharing and feedback to re-articulate the research subject and communicate about its progress and transformations. Workshop periods were planned at different partner institutions, such as at the art school, and students were invited to participate. The pre-existing online platform

Animated Directories

Oral site enabled experimentation with different kinds of narration using “Olga” software, which was coded and customized by a team of programmers, designers, sound designers and writers connected with Sarma, Constant and OSP. There were also bridges made to exhibition and research spaces like Khiasma in Paris. By maintaining dialogue with the GIRCAM research group at UCL (Université Catholique de Louvain), which studies cultural and media practices at the intersection of Cultural Studies and Information Sciences and Communications, this work takes on an academic aspect.

The following interview took place face-to-face in Brussels and by Skype between January 17th and 30th, 2018.

(A/R) What were the elements that set you on the path toward your current research?

(A.S.) The origin of this project dates far back, before starting the section supported by A/R. It can be traced back to my own practice and in particular, to the process of reconstruction from memory. This led me, among many things, to a project entitled “SHE” (or “OHNE TITEL” depending on the status and context where it was framed), which proposes a reconstruction of the facial landscape of a person living in an Alzheimer’s clinic. On the basis of this project, years ago I started to collaborate with the French philosopher Catherine Perret. In fact, it was before I became an animation professor at erg, and with Catherine we aimed to redefine a particular notion or tool of “animation”—trying to think the term in a different way that would allow us to frame a particular potential of the animation process in relation to conceptualizations, instances and organizations of specific access to memory structures. So we began to discuss this and also to develop a common writing practice. One text in particular called “SHE/ELLE” is a direct source for the ARG research<sup>1</sup>. Here we attempted a certain genealogy of the notion “expanded animation” in relation to concepts of memory/forgetting, namely through terms proposed within various fields of research like post-memory and cultural memory<sup>2</sup>.

(A/R) At what point did the interest for the Mundaneum come about?

(A.S.) I was interested in the Mundaneum archive since arriving in Belgium. It was something that I desperately wanted to work with somehow, yet I had not found a concrete access point that would have made sense for me. My fascination focused in particular on Otlet’s speculative vision. In my view, the sort of world-collection is fascinating too, but it relates much more closely to an earlier notion of cultural history, which is connected to the idea of the encyclopedia, for example. On the other hand, Otlet’s later speculative texts indeed opened an entirely revolutionary vision, even if the most revolutionary can also be read as evolutionary. Of course, Otlet has been massively romanticized as the father of contemporary Internet. This is the reason why big Internet companies like Google are interested (and invested) in his heritage and try to instrumentalize and attach Otlet’s highly visionary potential to the re-narration of their own story—a story informed by economic, political and other interests that pretty much point in another direction. In his speculative writings, Otlet clearly upheld a utopian vision. His approach was very political and pacifist for his time, and yet still embedded in the contemporary framework of that era—which included certain positivist and colonial pre-definitions, for example. We can’t quite relate it to the reality of the Internet that we have today, but I think this friction is very interesting. It was less about the concrete collection of objects and texts as such than the notion of the “meta-book”, the repertoires, everything that added up to his analog anticipation of what later would become a hyperlink... These are things I proposed at one point to our group to treat as a subject.

At about the same time, I was approached by Sarma, a laboratory for criticism, dramaturgy, research and creation based in Brussels that collaborated a few years ago with Constant<sup>3</sup> and others on a web platform called Oral site and software called Olga. This software is an interesting tool. At the beginning it was dedicated to archiving “performative gestures”, which is obviously always complex and to a certain degree impossible (but interesting precisely for that reason). It’s a programming language that combines notions of mapping and timeline. We discussed possible ways to



do something with the animation department and somehow I started to connect things. I thought that it could be productive to connect my interest in the Otlet archive with the possibility of the software and the animation notions that we are dealing with in the frame of the ARG group. Carrying this constellation into the group discussion, we tried to conceive a different kind of access to an archive, from our perspective, by bringing a sense of playfulness and heterogeneity to the heart of this access. And also in concrete resistance to the functional instrumentalization of Otlet's heritage as mentioned before. We thought about notions that would normally not be associated with "hard" methodologies of research, such as detour, incompatibility, messiness, doodling (in opposition to googling for example) and in particular, humor. And we really considered these as structural tools, not just a way to dissolve rigid scientific criteria.

(A/R) Looking back on your original intentions, how would you define or talk about the concerns of your research now that you have begun your process, from a formal artistic standpoint as well as from a conceptual and/or theoretical one?

(A.S.) From a pragmatic point of view, since the beginning of the project, a lot of things happened, but what has most strongly informed and changed the project recently, in my view, were the formats for sharing it publicly and the formats for installing it as a special structure. The installation in Brussels at Putsch gallery was a small version, but we created a bigger one earlier in Khiasma, in Paris. That was really interesting because it opened several new components and layers on a methodological level. For example, we started to integrate some of the initial practices of the participants much more strongly, even into the performative game structures themselves. They were shared and in fact, they laid the foundation for our common exchange during our very first period of group research, long before A/R. And of course, those practices changed and were developed further over time, but at the beginning of the Mundaneum project, we were a bit disconnected from those initial individual resources. We were simply very focused on the actual research in the Otlet-archive and on dealing with the new structures we wanted to implement in relation to it.

In this most recent period, we have now redefined the project as a practice, also in relation to those spatializations. I was quite happy about that, because one danger of framing research as an "artistic research project" is that you extract (and thus disconnect) something out of the (dis)continuity of the artistic practice. One really productive parameter, in terms of the A/R platform, is that the research seems not to define itself (and justify, with respect to the financing) as an academically-embedded and codified work,

contrary to the doctoral theses you see being produced now as part of the collaborations between universities and art schools. I am not against this format; actually I am promoting several PhD-students myself. However, it is ambivalent and problematic in its political and aesthetic implications. I believe that in order to make this ambivalence productive, you have to give visibility to the embedded nature of the academic, economic and political agendas inherent in PhD practices. In any case, one big question about these doctorates is the deliberately academic codification of what we try to think of as "artistic research"—as a format that, in certain cases, forces even more disconnection (of the project from the practice) by necessarily defining procedures and categories of evaluation and outcome. On the contrary, A/R is offering a certain productively defined *undefinition*—possibly due to the fact that the platform itself is still in the process of defining itself. I hope that some of this stays and can be built-in to and stabilized by its structure. I feel a certain care in the way you approach this process in the gradual and slow fixing of parameters, which I appreciate very much.

(A/R) For me the most interesting part of your presentation at erg was to see the evolution of the game, the construction of knowledge during the evening, because people were constantly activating the network and nourishing it from other definitions of the notions proposed.

(A.S.) I agree. In fact we had a collective discussion about our research during the presentation at Khiasma Paris for their radio broadcast. One visitor expressed that they sensed something weird in this approach. Some kind of fundamental articulation of inaccessibility in the very access to those archive materials. This is a good observation, and it relates to an observation of a primary paradox or contradiction in Otlet's historical project. His approach has something absurd in a way, to try to grasp and integrate the whole world into a system of knowledge. His notion of the "world brain" melds this sort of hybrid into an image, and it gets materialized by the enormous, more and more unmanageable and during his lifetime continuously growing mountain of little cards, that are necessary analog "links" within his decimal meta-book system. Obviously this becomes evident because he lacked the technology that developed later and so he had to work analog. You have a million cards and then, ten million cards, it just keeps getting bigger and bigger. There is this enormous amount of materialized relations that you cannot handle. Which in a sense was actually part of Otlet's very motivation, even though it seems like a very

maniacal way to approach the world. I think that our game structures this idea to propose that being ridiculous (a term that has become important and dear to us) is a way to defunctionalize the idea of knowledge production. You navigate between ridiculous situations sometimes, and this forces you to find an indirect way into the archive. I'm talking about a kind of childish gesture to get inside and to gather a certain amount of material that always starts to produce a relational system. The act of "reading" is therefore not about deciphering something that pre-exists the text you enter. It is instead an act of constituting order and relations that de facto creates a structure, which can be considered a form of knowledge. The document, rather than being a necessary and codified index toward something, becomes "something through which you read something else" (I borrow this definition from a friend, the French choreographer Remy Heritier). Does this generate randomness? This is one of the big questions attached to such approach. However, through this lens, the Mundaneum (for example) is maybe less of an archive about the world than it is an archive as a world.

We had a general interest for Otlet, but we didn't precisely know what we would focus on. We also thought about the interwoven nature of a repertory (in the sense of a repertory of memory embodied in a performance) and about the "archive" (as a written document)—in light of a controversial debate between Diane Taylor<sup>4</sup> and Rebecca Schneider<sup>5</sup>. Are these two notions in opposition or are they two aspects of the same structure of access and constitution of what we consider an archive? But it was only through the practical work that an approach took form, which speculates that a performative activation can be seen as identical to the gesture of actually defining the archive. In the exhibition, we try to transfer this process to the visitor.

(A/R) Will this interactivity last and be visible at the end of the project?

(A.S.) In some way the question of interactivity touches the very source of our approach, but on the other hand I would say that we start with a rather critical reflection on "interactivity", in a certain common understanding of the term.

As mentioned before, Otlet's visionary Mundaneum has been re-inscribed in history as an anticipation of the Internet, an idea manifested by the label of "Google ante litteram". However, the dream of a universal educational and social documentation center, accessible to anybody without intellectual, technological or social elitism, capable of forging links and relations in constant flux, always in the process of being built, between heterogeneous resources, thus constituting "a true brain, mechanical and collective"... all this seems to advocate for and open visions far wider and promising than the simple prefiguration of a search engine and its virtual monopoly on the Internet today.

The WWW as we know it is made up of political and logistical choices that have contributed to the daily experience we make of it—access to knowledge is governed by hierarchical and economic values, personal data of all types is collected and exploited for all purposes, we face a variety of forms of censorship, and the fiction that there can be a "functionalist neutrality" in search engines and links is dominant. So it could be productive to take up Otlet's perspective and return to the genetics of these phenomena by means of a performative artistic practice that is rigidly inter-media. Described by Rémy Besson as a "process of producing meaning linked to media interactions"<sup>6</sup>, the inter-media perspective prompts us to think of the interaction between heterogeneous resources (like the collections of the Mundaneum) in a synchronous way, as a co-presence inside a device (as Otlet did) but also in a diachronic way, where various devices are inscribed into those materials and their constitution as documents over time. This happens against the backdrop of reflecting on the media filiation between devices, where the reconfigurations and reactions of past forms always participate in a (present) remediation<sup>7</sup>. Our research aims to render the gap between Otlet's approach and our contemporary Internet practices visible, to a certain degree.

In some ways I see this gap, these different ways of accessing information (Google, Mundaneum) as linked to fundamentally different concepts of interactivity.

(A/R) Have you relied on any theoretical resources, and if so, what are they? What do you think they brought to your research?

(A.S.) It's a difficult question because we constantly use theoretical sources in all our work processes. Some of them also became part of this project. Of course, this is something we share with many artists. In the case of the Mundaneum project more specifically, we read most of the accessible publications on Otlet, for example. But the basic problem of distinguishing between a practice of theory and a theory of practice is difficult to handle in such a question—far beyond an answer of "I read this or that book in the frame of a specific project". This problem relates to a more general question of distinguishing between theoretical and practical practice, or of what we can consider a "reflexive" quality within a practice maybe. In art school, we struggle with this in our specific definition(s) of what is a "mémoire" or end-of-studies thesis, for instance. Most of the time, the students don't know what it is. But obviously we don't know either. Even in one specific work, this is extremely difficult to differentiate. By the way, a detail in theoretical "background research" in this particular project was the author/copyright question concerning archives, which became interesting for our process—the question of how difficult it is to access an archive, in our case specifically the Mundaneum, institutionally

speaking. In our work process over the last year, the concrete resistance of an institutional system (and its legal and/or theoretical manifestation) became a relevant part of the research and the reflection at one point. There was a moment when we even thought that it would become the main one. Finally, we took a different path.

(A/R) Knowing that in scientific research, the methodology is always explained because the results are evaluated or critiqued only in relation to this methodology, could you speak about the methods that you have chosen, the reasons that lead you to them, the importance of respecting said methodologies, and their use in evaluating your research?

(A.S.) When we started the process, we had what we could call a sort of method, or a protocol for the artistic practice. I would probably prefer the notion of the protocol. In some parts of the research, we even entered the narrower notion of the "score". What I mean here is first and foremost a specific way of collectively sharing processes of knowledge production, including a certain tool set of functions that crystallized from our research on expanded animation. This is clearly not a method in the scholarly sense, as posed by your question, and which would allow a "result" in the form of a relative truth value (an objectivization), for example. However I would not necessarily define such "relative truth value"—at least not in the scientific sense—as the goal of (our) artistic research. Having said this—again in contradiction to a scholarly, methodological framework—the protocols we fixed are (and "methodologically" can be) only temporal and in constant transformation. What we can see manifest at any given moment of research, is a slightly different open constellation of components that generate a new protocol.

You can find this principle in different layers of the process. For example, we generated the structure of a website, which is at the same time a tool of the research process itself and its integration to a form of documentation. The concrete protocols that you can find here are partial remains of steps in a process to actually create the structure of the website itself. At the same time, they are constituted in a way that generates further processes, and that are gradually transformed by those processes (individually and collectively). With this in consideration, it is really difficult to reduce what happens to a notion of evaluation. I believe that this is one of the reasons why scholarly codifications of artistic research (such as "practice based PhDs") have been so successful in the past, compared to more openly defined systems such as A/R. It is easier (for example politically) to communicate them and their impact because

they constitute, by definition, a certain set of (even if sometimes pseudo-) criteria. Thus it is convenient to replace the hybrid and somewhat ungraspable notion of "artistic research" by an academic format.

I have the same problem as a professor. What do I evaluate when I look at the student's practice? It's practically impossible. The only system of relation that you can establish is the one that is created through the practice itself. But how do you extract this? And even more impossibly: how do you objectivize it? Finally, it is transformative in itself. To put it frankly: there is basically nothing you can fix. To do that, you would need a principal disconnection between the reference system and the work. Under those conditions, however, an artistic practice doesn't exist, in my view. This is a dilemma. But again, I think that a dilemma, once it is accepted as not easily "solvable", contains perhaps the most productive and most precious part of what we are dealing with here.

In some way this relates to a value (maybe replacing the notion of evaluation here) in a cultural practice instead of a more or less defined "product".

(A/R) It's not only to evaluate, but also to communicate or make your results or your tool public.

(A.S.) Yes, in our case, the website was planned at the beginning like a tool but also like a formal inscription of the process. It has this double function. So you can read it like a kind of grid but you cannot reduce the project to it. Partially because there are many outcomes and other structures that in fact extend beyond the process of the website. For example, the series with Khiasma that will continue next year. We have another date soon in the Mundaneum, a sort of conference day. But beyond this, in my view, an evaluation of artistic research has to consider not only what we call an outcome, even in the most complicated and extended frame. The value of a practice of knowledge production cannot be reduced to a product or an object. Instead there is something fundamentally fluid, and it unfolds in the way of sharing processes. This is not just theoretical, it can have a strong impact on many levels: political, economic, etc. I want to emphasize this, even (or especially) if a politician is sitting at the other side of this table. We have to ask for trust... no, in fact, we have to *demand* trust regarding such practices. It is a political matter, and an important one.

(A/R) Do you consider the web site as the main issue or the main result of the project?

(A.S.) The web site is at the same time an application, documentation and a tool, so that it is also not a result in the strictest sense. In any case, it is not finished yet. At the beginning of the project, we agreed on a two year-period of collaboration with Oral site for the ongoing and partially in itself already published realization of the web

structure. The workshops will continue to generate more games, as will the installations, lectures, and texts. Furthermore, programming even the framework of the page is still ongoing. We apply new tools, and one major section is still missing.

That said, one could say that the web site is indeed the most materialized “result-like” structure that the project has produced so far. But there are also many other things, like the material process-archive (drawings, texts, sounds, photos, videos and so on). There are recordings of various workshops, also articles and reflexive moments of the research, like this interview for example.

We don’t have a clear perspective on how to end that. The current developments of the structures will come to an end, obviously, but... This “but” really corresponds to the subject of our research: to the endless gesture of collecting and (hyper)linking by Otlet and his collaborators.

(A/R) How did you decide the level of interactivity for the web site? Is it still open to contribution from outside of the group or is the group a fixed entity with exclusive access?

(A.S.) We decided to not let the website entirely open for anybody to edit, in order to keep a certain control over the process. It was a collective decision, which raised some controversial discussions about the limitation of access and precisely the level of interactivity that we intend with this project. This general answer however doesn’t tell the whole story. In contradicting this control on editing and certain overview decisions, we implemented tools in our processes that guarantee contamination and transformations of our proposals driven from the outside. We consciously avoided limiting these influences to a simple public “right to also accumulate and contribute material”, something that is often really just instrumentalizing the public under the guise of interactivity. Instead we tried (for example in our workshop and installation frameworks) to integrate public formats that would also and primarily structurally co-inform our website proposition. However, yes: the actual web-administration-function is limited to the group... and of course as in any collective work process, the structuring of this collectivity, defining this space of sharing, took up a certain part of the actual work process on the platform itself.

(A/R) Did you manage to write a kind of protocol for that? How did you divide tasks within the group?

A.S: One good way to proceed was to determine condensed, intensive working periods with the whole group in the same place. These sessions, lasting between two and five full days, were important moments for the development (and constant reshaping) of the process, but also the diverse materials, like during collective sketching moments and such. They also served (and kept serving) as the first test moment for the archive games. Those intense formats were counterbalanced by a more extensive working

strategy in-between—regular meetings and (re) distributing functions within the group. In this way, the research period happened (for about two months, always with two people working together in the archives), but there were also passages of concrete programming, for example by planning external events, workshops and such. Also these regular meetings served as a tool to anchor the individual processes within the group. As a result, practically each part of the website is developed by a different person/different team. The roles, including many of the organizational ones, were exchanged from time to time. However, more formally administrative tasks like the budget, or those that couldn’t be handed over to someone else for pragmatic reasons, were taken care of by one, sometimes two specific people throughout the whole process.

(A/R) How did you decide, for instance, that you will be the only person to speak for the rest of the group in the case of the interviews with A/R?

(A.S.) There was different output at different moments. For example, almost everyone was part of the collective discussion on the radio about the process at Khiasma Paris. For this interview here, the decision was more pragmatic. From the beginning, A/R needed one artist as a partner, and given my position in the first initiation of the group, we decided to put me in this function. However, in all the paperwork, including contracts and so on, we made the collective status of the project as clear as possible. I try to speak for the group but not as the voice of the group (that naturally consists of a multitude of voices, each with quite different priorities).

We could say that your question is formal, but actually it is important: it was and is entirely constitutive of our work, a collective work, and is one you might not expect in a situation of a professor working with his (former) students. In fact, that was one of the best experiences that came with this group—how my function as former professor was really contradicted and contaminated by the process of the research. At a certain point, I entirely lost control. And that was good. This corresponds very much to the pedagogical experiment(s) that we work on and within the animation department at erg. We have been part of this adventure since 2013, and so far it has taken very different forms. ARG is one of the more exciting ones.

I really see school as a form of collaboration/sharing and a form of temporary confrontation. So whatever contradicts the unproductive, hierarchical structure of “school” increases the quality of collaboration. The ARG process is embedded in erg—and more specifically the erg-animation-department approach. I am not naïve—we can’t be too romantic: we basically can’t deny the power-relation implied by school. We always have to

take that institutional violence into account. In the end, my colleagues and I have to give evaluations, for example (even if we experiment also on that level quite a bit), and this has certain consequences for the horizontality or verticality of a collective space. But we can propose a heterogeneity of parallel structures, more or less and in different ways (not) interlinked with the actual institutional structure of the school, entities and processes, that render those hierarchical functions visible in a first step, in order in a second step to reflect and try to critically redefine them.

(A/R) Can we consider ARG to be a school within the school, that is articulating and addressing specifically these questions?

(A.S.) In a certain way I would say, yes! It is many things: an animation, a research, but surely also a pedagogical project put into practice. This I mean in the most radical sense, as a practice of self-learning and as the constitution of an alternative pedagogical space inside and within the group. But it also made some impact on the outside, temporarily integrating (and being infiltrated by) other people. It is in both those aspects that this research can be seen at the same time as a collaborative project and as a pedagogical tool.

1. “She/Elle” was first published in *Le genre Humain*, n°55, April 2015, Paris, Éditions du Seuil and later in a reworked version within the conference act of “Archives au présent”, at Centre Pompidou Metz (24-25 October 2014).
2. See Brigitta Hosea’s PhD thesis at the London Royal Collage of Art, *Substitutive bodies and constructed actors: a practice-based investigation of animation as performance*, 2012. Or her blog: [expandedanimation.net](http://expandedanimation.net)
3. Constant is a non-profit, artist-run organisation based in Brussels since 1997 and active in the fields of art, media and technology.
4. See *The Archive and the Répertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham / London, Duke University Press, 2005.
5. See Rebecca Schneider, “Performance Remains” in *Performance Research—A Journal of the Performing Arts*, Volume 6, Issue2: Abingdon, Taylor & Francis, 2001.
6. Jürgen E. Müller, “Intermediality: A New Interdisciplinary Approach: Theoretical and Practical Perspectives as an Example of the Vision of Television”, in *Cinemas: review of cinematographic studies / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-5, 2000, p. 109.
7. This idea refers to the reshaping of preexisting media by what we call new media, see for example Richard Grusin and Jay David Bolter, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000.

CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Alexander Schellow: frame *OHNE TITEL/SHE*-project (animation), ink on paper, 42 x 30 cm, since 2007.
- fig. 02 ARG: *Répertoires animés*, installation, website-presentation, games. Galerie Putsch, erg, Brussels, December 2017.
- fig. 03 ARG: *Répertoires animés*, website screenshot, November 2017
- fig. 04 ARG: *Répertoires animés*, website screenshot (detail), November 2017.

Jen Debauche is a filmmaker who has spent the past ten years experimenting with film processing techniques in various labs such as LABO Bxl, l’Abominable (Paris) and MTK (Grenoble). Her practice is inherently collaborative, intimately based on sharing experiences and exchanging know-how on cinematic language and media. The author’s research project focuses on madness. Working together with a film school, she proposes several systems for functioning so that students and professors can establish a common exploration of which forms are best suited to expressing this particular human experience. There is a practical and theoretical aspect to this approach, which aims to break down barriers and fight prejudices regarding mental illness by experimenting with materials and sounds. Throughout her preliminary research, the author tried to determine some of the formal concerns that correspond to the potential parallels between madness and cinema. She then presented the project to the film school INSAS, which helped her to build a team of motivated, volunteer students, former students, and film professors. Other encounters also took place with experts in psychiatry, photography, experimental filmmaking, sound design, writers and philosophers in order to nourish the thought process. One-on-one time with students allowed each person to get to the heart of their process and find the right workflow. The core group of collaborators was made up of seven people: Amélia Nanni, Mathilde Bernet, Nicolas Graux, Pauline Pilla, Lou Vercelletto, Elsa Rosslar and Jen Debauche. In addition to these meetings, workshops held at LABO Bxl helped initiate participants to analog film processing techniques. Each participant could work autonomously with a set amount of donated film stock. Editing and post-production, as well as the film screenings, took place at the school at the end of the school year.

The following interview was conducted in writing during January 2018.

(A/R) What led you to develop this research proposal?

(J.D.) Last summer, a friend came to stay with me who had just been forcibly interned at the hospital in Sleidinge. The diagnosis hit

like a ton of bricks: schizophrenia—episodic mania. A series of major life-questions rapidly ensued. First about how madness is experienced in and of itself: what boundary had my friend now crossed? From which point onward is her singular experience considered as too singular, abnormal? How is it possible to forcibly intern someone, against his or her will? What causes this slip? How does the experience of madness in one person affect their social circle, their family and friends? Then another series of questions looked at how madness is represented in art and more specifically in film. Where does madness come from, and what does it produce in terms of how we see the other, through the lens of a camera and on screen? Are we really able to confront it? How do we feel? What do the artworks that evoke madness trigger in us? How do psychic and psychiatric delirium stream out to invent new forms of cinema, theater and visual art? Can these new forms change how we see madness and even change madness itself?

All of these questions brought on a desire for images and sounds. For the sound, I wanted to record my friend’s story, her account of her stay in the psychiatric hospital; and then for the images, I wanted to work more abstractly, to let my imagination run wild by letting myself be guided by technique.

(A/R) For the questions regarding how madness is represented in film, what body of work did you use for your analysis? Did you look at fiction films, documentary, or both? Were there any specific temporal boundaries?

(J.D.) In order to examine madness through the history of film, my idea was to start with analyzing only silent films and documentaries. Hundreds of incredible movies and tons of writing have been dedicated to madness in fiction. To mention just a few: *Psycho* or *Spellbound* (Alfred Hitchcock), *The Shining* (Stanley Kubrick), *Shock Corridor* (Samuel Fuller), *Possession* (Andrzej Żuławski), *A Woman Under the Influence* (John Cassavetes)... Aside from this last example and the incredible performance by Gena Rowlands, I noticed that many fiction films rather easily criminalize madness or caricature it using clichés of true dementia, and I didn’t want to fall for that trick. So as a general leitmotif in watching and

analyzing film, I chose experimental and silent films so I could see what they offer in terms of image, effects and language, and documentary films for what they can teach us about the history of madness and the development of treatment methods. One focus was on films that proposed a strong cinematographic approach. I’m thinking of the movie *Le Moindre geste* by Fernand Deligny, for example<sup>1</sup>.

(A/R) Fernand Deligny’s film oscillates between documentary and fiction; it’s special because it features children with mental illness. Is this the kind of close experience that you seek to produce with your filmmaking?

(J.D.) In terms of meditating on language, image and freedom, I’m still trying, maybe unconsciously, to reproduce what is revealed in the true nature of Deligny’s project: to live and think what it is to be human as closely as possible, all why undoing the dominant psychiatric and normalizing thought-process about what “human beings” should be. Deligny attempted to set up living spaces in the Cévennes so that autistic, so-called “mute” children could have a daily life there free from pressure or “training”, where they could live fully in the gestures they were accustomed to. Deligny always wondered what humans are supposed to be born with and what they learn, and what it means for a human being to be autistic. *Le Moindre geste* tells the story of a two runaway teens in the Cévennes who have escaped from an asylum. The creative, inventive and spontaneous potential of the dramaturgy turns the movie into a kind of poetic Western, all while remaining extremely realistic. You could say that the course (the “wander lines”) that these two runaways follow is that of their psyche, and that the way in which they “wander” “represents” their mental state. I’m not sure whether those who made the film (collective) were entirely aware of this aspect.

In my filmmaking practice, what is important for me is to *decolonize the imaginary*. I’m incapable of representing madness and this issue of representation doesn’t really interest me, at least not directly. I dive completely into the subject and I film people and things that come to mind over and over again. Then I go for it. I film things first and foremost because I want to film them: a face, a landscape... To make a movie



is always to meet somebody, and this implies precise and fluid gestures between the person being filmed and the cinematic construct. These gestures—which are always in a kind of tension—are what, in my opinion, make up the fabric of the film. So I prefer to operate intuitively, letting myself be guided by my artistic obsessions, by meeting with others, and by techniques—which are inherent to my creative process—rather than looking to *represent*.

(A/R) Can madness influence how things are made, by becoming a kind of *method* that enables certain *forms* and a specific *aesthetic*, in your opinion?

(J.D.) I wouldn't say *method*, but a *topic* that I want to work with. As a filmmaker, it seems important that I address the subjects and places that are asking to be questioned politically, that need a relationship to the world, a position. From a methodological standpoint, I established certain specifications from the outset in order to guide the research. Several propositions, such as using a Bolex camera, which would involve working separately on sound, enabled me to weave together different layers of time. Another suggestion was to introduce the process of making the film into the film itself, to show its diegesis. This extra information made visible the possible parallel between the question of mental normality and the norms of cinema. Plus, revealing certain extra-diegetic elements was a way to reflect on the medium of film itself, the nuances and formulas that require political and philosophical reflection on the experience of madness. This approach made it possible to reveal the connections that establish themselves on the one hand between digital media and analog film (and its chemical processes), and on the other hand, classic psychiatry (and its chemical processes) and *alternative* psychiatry.

(A/R) The current running through these fields or categories, it seems, would be the question of our *view* and our *judgment*, since the experience of madness is not something that we can share *a priori*, it remains exceptionally solitary. So we can only understand and analyze it from an outside point of view, which obviously sets certain limits in terms of ethics, epistemology, etc.

(J.D.) There are always ethical problems when we film somebody and even more so when that person is suffering. How do we avoid distance, condescension, judgment? That's one of the project's concerns. Can we even breach madness? Who are we when faced by it? My proposition involves sharing visual and audio sensations (shock between image and sound, between shot A and shot B, C, Z...) in order to open up the fields, the points of encounter, etc.

I think that fortunately, or unfortunately, madness is something we can share and that isn't solitary. People who are close to the insane are drawn into their delirium, even if they all live it differently. The suffering is solitary but the delirium is collective, it is even political.

(A/R) Looking at the initial presentation of the project, how would you define or discuss the concerns of your research now that you have started, from a plastic or formal as well as a conceptual and/or theoretical standpoint?

(J.D.) The experience gained from this research led me to realize that the interview with my friend unleashed a desire to collect more accounts with the group, following the rhythm of our encounters (for example, during the residency at KAOS). The dynamics of the research and the group enabled me to go beyond the strictly documentary framework. They also allowed me to enter a first phase of experimentation on both content and form. I didn't really stray from most of the initial, intuitive lines, especially since the parallels between the history of madness and cinema only seemed to be confirmed.

(A/R) If hardly any of those lines were isolated, that also means that no single one of them was retained, or deepened?

(J.D.) Yes and no. We followed many of them and abandoned a few. For example, in the lab, two methods were rejected: the use of homemade emulsions, and fabricating our own lens using a remote-controlled needle. These experimentations were too long and fastidious, they could have made up a research project of their own. On the other hand, we decided to stick with using caffeinol [coffee-based developer that can be used as a solution to process film stock], and cross-link and crystallization film processing. From a theoretical point of view, we distanced ourselves from the idea of just looking at prison-like asylums in order to spend the little time that we had on developing a project that would draw from the creative potential of madness.

(A/R) Considering that last idea, one might expect that certain potentials stand out from or take up more space than others as the research process goes on. However, I get the impression that the funnel widened rather than narrowed. Is this the case?

(J.D.) Yes, you could say that we're digging into a vast subject matter, from a theoretical standpoint, the funnel is widening but the image of a funnel as the shape of a research path comes across as rather utilitarian to me. In a society where efficiency reigns, I think it's crucial to open up the field of possibilities and to work in a network.

(A/R) What was the initial context for the research? Can you evaluate a difference between how you talk about it today and how you were talking about it one year ago? If not, what came out of this work, in your opinion?

(J.D.) The initial context was a residency at INSAS. At the start of the project, it just took

one meeting with the school's director to open up the group to former students, which enriched the team (because the non-students were more available). Even if the group demanded a lot of organizational effort, well beyond what I expected, it was an extremely useful and indispensable part of my personal research. It allowed me to solidify certain ideas about how to write a feature-length film and to gain practical experience in using a networked workflow. Every time we shared the results of each person's individual process, everyone benefited, all while contributing as a group to advancing with the real content, the foundations. For me there is no real difference between how I discuss the project before and after, I can only say that this experience was useful and beneficial for everyone involved.

(A/R) Was the initial idea also to involve students (and former students) in the process of making your film?

(J.D.) No. It was only to have them participate in the research (in preparation for creating the film, strictly speaking). Between the writing and the lab work, my filmmaking work is very solitary. This call for projects and the possibility to set up workshops for encounters was an opportunity for me to share with people who are like or unlike me. Since it's mainly about the first phase of a research project, I found it essential to share and exchange as much as possible, to tackle the subject matter in groups, with the support of all those different viewpoints coming from a multiplicity of life experiences. I also wanted to bring up the responsibility of an artist and his/her relationship to the world with regard to dealing with such a question and finally, I wanted everyone to find the language that best corresponds to the expression of their sensitive thoughts and perceptions. It was a practical and theoretical proposal.

(A/R) It seems to me that you were interested in offering the students tools so they could film and record their own movie sequences.

(J.D.) In that regard, one could say the project was a success. The final presentation of our research at INSAS wasn't about producing a finished piece. It was in a way a kind of new working platform that brought a group dynamic and a kind of training session in film processing to a close. For me it was important to show the results, that is, the shared body of theoretical and audiovisual elements rather than the exclusive work of one or several "individual" pieces.

(A/R) It is not necessarily obvious to organize the individual and collective aspects of the research and how they relate. If each person is starting from personal experience, let's say, with madness, and is exploring his or her own line of research, how can the result be collective?

(J.D.) All throughout the research, people exchanged and shared their individual

## Jen Debauche

experiences and results from exploring in their own personal research. This gradually brewed into the sum of individual works and a collective endeavor, but *collective* does not mean the sum of individual experiences.

(A/R) Did you draw on any theoretical resources and if so, which ones? What do you think they contributed to your research?

(J.D.) In terms of theory, we looked at the history of Saint Alban psychiatric hospital, which allowed us to approach the topic of madness through the prism of institutional psychotherapy<sup>2</sup>. We discovered one by one the different steps taken over time to humanize the treatment methods, and so we also felt our way little by little into the history of madness. We quickly felt the necessity draw on real life situations in order to really confront the topic: archives, interviews, personal accounts, meeting with institutions, but also the reality of a film shoot and all the difficulties and surprises that come with it. During one of our round table discussions at INSAS, we welcomed Barbara Dapoz, the night watchperson at a therapeutic community, and Joris de Bisschop, a monitor at the Border clinic. The practices of these two speakers and the discussions that followed were illuminated by their singular experiences. The round tables, supplemented by excerpts from documentary films, helped us to hear other voices and points of view on how an asylum functions.

The figure studies such as François Tosquelles, Lucien Bonnafé, Jean Oury accompanied our research and quite rapidly became a driving force for the whole group. In this regard, writings by Freud and Szondi about the crystal principle taught us that: "If we throw a crystal to the floor, it breaks; but not into haphazard pieces. It comes apart along its lines of cleavage into fragments whose boundaries, though they were invisible, were predetermined by the crystal's structure. Mental patients are split and broken structures of this same kind."<sup>3</sup>

With this theory as a starting point, we sought to shoot a scene using image-by-image shots and a chemical crystallization process. The relevance of the results we obtained during the final presentation at INSAS confirms that the plurality of viewpoints and each individual's background actively nourished the research. At the same time as they were creating their own personal objects that would continue beyond the scope of this project, each participant was also contributing a stone to the collective edifice.

(A/R) It might have been interesting to examine the relationship between Freud and Szondi's definition and Deleuze's concept of the crystal-image.

(J.D.) Yes, that's true. Fortunately, or unfortunately, I'm not writing a thesis on the subject. There are tons of things I didn't have time to look into, since the rhythm of the

research simply couldn't afford it. The theory of the crystal that I mention here is one of the theoretical starting points that were shared by the group.

(A/R) In addition to the chemical crystallization process affecting the film stock, which seems to be a good example of how to embody Freud's concept of psychic fragmentation—and the beauty and poetic aspect of the image created by this process notwithstanding—did this afford any other inroads into understanding madness?

(J.D.) I would say it illustrates the fissures caused by the experience of insanity, the appearance of "crystalline structures" in the psyche of mentally ill patients. For some members of the group, there was also a potential parallel with tetany, or spasms. On this topic, you could look at Elsa Rossler's research, who is someone we worked with in close collaboration, notably for a live performance on January 20, 2018, with other performances coming out of DIY laboratories.

(A/R) Knowing that in scientific research, the methodology is always carefully explained because the results are evaluated and critiqued solely in reference to it, could you talk about the methods you used, the reasons why you chose them, the importance of respecting them, and their use in how you evaluate your research?

(J.D.) The artist does not need to ape the scientist. I dare to say that the two are complementary and mutually support one another. I had a very concrete experience of a collective work process within a network and through work platforms: writing, shooting, group meetings, round tables with speakers from the psychiatric field, with filmmakers and technicians, sharing information using Dropbox (a body of texts, sounds and images...), public film screenings (film club), compiling a filmography, visiting libraries, museums and the Cinematek, discovering artistic residencies set up within a psychiatric institution (KAOS), etc. The platforms for working and exchanging were tools where all of the information about ongoing research came together, confronting and responding to one another, explaining and nourishing one another. They also served as a methodology for the research by allowing each person to develop their own point of view, to go deeper into their investigation and share their knowledge. Since the project was cinematographic in nature, each person was encouraged to follow his or her intuition and imagine a kind of *impossible ideal*. From there on, I had the feeling that it was important to respect the desires and particularities of each person so that I could establish a more emancipated gaze. It was no longer about summoning

the *experience* of the *expert*, since this transmission of knowledge is happening at every moment as we accumulate technical skill and autonomy in the work.

(A/R) At which point do you consider someone has become an expert in a domain? Could an assistant nurse with thirty years of experience be considered an expert, just like a psychiatrist or psychoanalyst?

(J.D.) It all depends on how you define the word "expert": through practice and personal experience and/or academic titles and media recognition, etc.? This question about expertise will be omnipresent throughout the process of creating my film, but I still do not have a definitive opinion on the matter.

(A/R) Was it because of your desire to conduct interdisciplinary research that you opted for speakers and participants coming from other fields than psychiatry, such as philosophers or other filmmakers? As a way to avoid an endemic approach to the subject?

(J.D.) Yes, we wanted to favor interdisciplinarity rather than a more "classical" approach that might be purely scientific, which was not our goal. We were much closer to the research-action that comes from meeting people personally. What's clear is that the topic of madness generates a wide variety of feelings and reactions... at least it leaves no one indifferent. Everybody has a personal story about madness (in the family or elsewhere) to share. In that regard, the enthusiasm that the proposal elicited was encouraging and beneficial to the research, individually and collectively. The entire group expressed a necessity to deal with the subject through the prism of personal experience (parallel to the theoretical resources), which was in complete harmony with my written statement and intentions at the start of the project, which described approaching madness as something that is above all a matter of an individual in relation to society.

(A/R) Based on this working platform, how did you proceed to organize the information coming from all sides? What principle did you use to interpret, make readable and render visible this mass of information?

(J.D.) I organized a *dropbox* for every platform. The members of the group contributed to it more or less actively. I needed a virtual place to gather, consult and share the information I'd collected throughout the process with each person. Unfortunately, we had too little time to look at each element together as a group, much less than I'd expected. And so the *dropbox* should be seen more as a tool that each person could use on their own, at home.

(A/R) Would you say your research has results or do you find this term inadequate? If there is a result, how is it different than an artwork or a finished piece?

(J.D.) Near the end of the process, we exhibited our first results at INSAS in the form of

a performance. It allowed us to take stock of the work we'd done throughout this collective research process, all while continuing to experiment with assembling the materials we produced. We speak of first results that reflect an entire progression rather than a finished and individual "piece".

This public performance enabled us to continue with, and finish off, the training in photochemical processing with a live projection of the 16 mm loops developed at LABO. The effect of these multiple projections of 16 mm loops, using several projectors and accompanied by asynchronous sound, was a way to explore forms of expanded cinema through the use of live performance. This pioneering experience helped us to set new goals for the research: the work will continue with several members of the group, depending on our resources and the circumstances as they come up.

(A/R) Did the performative dimension of the presentation have an impact on how you might envision a "final" piece? For example, in terms of editing or associating images?

(J.D.) Yes, for me it's important to test the projected images, the editing, step by step (this was the first step).

(A/R) Were the spatial and sound aspects of this presentation optimal, in your opinion?

(J.D.) The logistical support of INSAS for the final presentation is certainly what made the presentation possible. Nothing is ever "optimal" and we always end up piecing things together bit by bit, but it was entirely satisfactory for what we were showing. Even if, generally speaking, this "living laboratory" could have lasted longer, which might have given it more exposure.

(A/R) How did this presentation influence your perception of the "results" of your research?

(J.D.) It allowed me to lay it all out and review everything.

(A/R) If they weren't a piece, then what is the status of these projections?

(J.D.) An extension, a presentation of research.

(A/R) What subjective evaluation would you make of this experience?

(J.D.) It was the first time that I was putting together a research group. Seen how the presentation of these first results turned out, these past few months of work revealed many key elements and a direction for writing a feature-length film. It was very useful and enriching to bring this group together, to nourish

it and be nourished by it. It was also the first time I was working long-term with certain people from LABO Bxl and helping them to become autonomous in certain practices. For me, the transmission seems quite successful. It is satisfying to realize that my collaborators want to continue to use what they developed and deepen their cinematographic language.

(A/R) What differentiates the experience of transmission in the context of this research from a more classical take on teaching? Is it a question of giving autonomy through processing techniques or the kind of dialogue that gets put into place?

(J.D.) Both, and also the fact of working as a network.

(A/R) How would you evaluate this experience from a societal point of view?

(J.D.) Did we manage to break down the barriers between institutions and patients? Between them and us? Were we able to turn art into a social force? It would be naïve to think that we would disrupt everything! But maybe we got closer to one barrier; maybe we took a first step.

(A/R) The fact that just about anybody can be touched by mental illness makes your project both accessible and hard to approach for someone who has never had this experience. How might you avoid this pitfall?

(J.D.) It's not about returning to a kind of relativity or to proclaim oneself an "expert", rather to investigate how the "insane" and "society" view one another, to question their relational progress in history, not by denying, but on the contrary, by acknowledging the broader support of the medical establishment (doctors, psychiatrists, nurses...). I very quickly sensed a need to orient the group toward real-life scenarios so we could confront things together: archives, interviews, personal accounts but also the reality of a film shoot, of lab work, and the rigor of this work and all the difficulties and surprises that come with it.

(A/R) What is the use of opening these moments of encounter throughout the research to a larger public?

(J.D.) The performance presented at INSAS was a major step in our work that we hope to enrich by presenting it to others in a very open format. This research in preparation for shooting a feature-length film is constantly

in motion.

Madness such as I have experienced it (via the forced internment of a friend) was a key moment in my existence. My relationship to this friend since then is as personal as it is creative. The fundamental question remains, how to respect the other within this artistic work? I continuously ask myself, what is the importance of sound, what it tells, in a more documentary vein, and what is the visual connection I want to establish?

Experimenting with film stock, through photochemical processing, are things I'd like to develop as I write this future film. The collective nature of the research which is over, for now, has also left its mark on my need to share, to hear what others have to say, to respect people's limits (and my own) and to see beyond the framework, be it institutional or cinematographic. Ideally, I would continue these experiments and show them to a variety of audiences, just as I envision broadcasting the sound capsules (more documentary) amongst public institutions and organizations, or even on non-profit or community radios (and only with the consent of the concerned parties).

1. *Le Moindre geste* is a film directed by Fernand Deligny and co-directed by José Manenti and Jean-Pierre Daniel in 1971.
2. Institutional psychotherapy is a kind of psychotherapy in a psychiatric institution that emphasizes the group dynamic and the relationship between the nurses and the patients. The collective treatment of healers-interns and the humanization of how psychiatric establishments operate so that patients can receive better-quality treatment are characteristics of this therapeutic movement. The French psychiatric sector was founded by representatives of institutional psychotherapy in the 1970s, with the goal of breaking with the former asylum practices in favor of outpatient treatment within an established housing situation.
3. Sigmund Freud, "Nouvelle suite des leçons d'introduction à la psychanalyse" [1953], in *Œuvres complètes*, vol. XIX, Paris, PUF, 2004, p. 142.

#### CAPTIONS

- fig. 01 Interview opening page: Superposition of 16 mm film for *ATLAS* (slide), 2017. Photo: Mathilde Bernet.
- fig. 02 16 mm tests using caffanol, 2017. Photo: Jen Debauche.
- fig. 03 Zoom on crystallized film. Photo: Pauline Pilla.
- fig. 04 Double exposure on 16 mm film (slide), 2017. Photo: Jen Debauche.
- fig. 05 Dipotassium phosphate crystallization, 2017. Photo: Elsa Rossler et Jen Debauche.
- fig. 06 Live performance at INSAS, 2017. Photo: Mathilde Bernet.

## Tim Ingold

What is research? Literally, it is a second search, an act of searching again. You are looking for something, or trying to find something out. Your initial inquiries yielded results that were, at best, insufficient. So you try again, perhaps with a different approach. And again, and again. Every search both doubles up on what you did before, and is yet an original intervention that invites a double in its turn. You will likely never find what you seek, for it has a way of receding as fast as you approach, or—chameleon-like—of altering its character. But you carry on undeterred, driven by an insatiable desire. It is a desire that seems as strong, and as imperative, as the will to live. You call it curiosity. Research is not a technical operation, a particular thing you do in life, for so many hours each day. It is rather a way of living curiously—that is, with care and attention. And as such, it pervades everything you do.

What then, are you looking for, that so evades your grasp? Are you, like a detective, hunting down the facts, trying to get at the bottom of what happened? Or, like a customs officer, re-searching the premises for hidden contraband? Or perhaps you are a novelist, or a playwright, casting around for ideas from which to build a plot. You could be any of these. But as any detective, customs officer, novelist of playwright will tell you, finding the facts or nailing the ideas will never finally resolve the case. The criminal is convicted in court on the grounds of evidence, but guilt lives on in the unrelenting trials of conscience. Smuggled drugs are discovered, yet they have a material afterlife in the minds and bodies of those who may have produced or ingested them. The novel or play may be completed, but its characters continue to work their way into the experience and imaginations of readers and audiences alike, carrying on in their own life-stories.

In short, something always escapes, always overflows our most determined attempts to pin things down. That slippery, fugitive and ineffable quality is *truth*. And research never ends because it is, fundamentally, a search for truth. For many today, truth is a scary word, better kept inside quotation marks, if used at all. It conjures up terrifying images of the violent oppression wreaked, in the name of truth, by those who have appointed themselves as its worldly representatives or ambassadors. We should not, however, blame truth for the wrongs committed in its name. The fault lies in its totalisation; its conversion into a monolith that stands eternal like a

## Art, Science and the Meaning of Research

monument, timeless and fully formed. This rests on a delusion, on the part of its self-appointed guardians, that they are themselves *above* truth, that they are the masters of it, and truth theirs to command. Human history is studded with delusional projects of this kind, each catastrophic for those subjected to it, and each ultimately smothered by the sands of time.

Research, to the contrary, rests on the acknowledgement that we can never conquer truth, any more than we can conquer life. Such conquest is for immortals. But for us, mortal beings, truth is always greater than we are, always beyond what—at any moment—can be physically determined or grasped within the categories of thought. Truth is inexhaustible. Wherever or whenever we may be, we can still go further. Thus research affords no final release into the light. Remaining ever in the shadows, we stumble along with no end in sight, following whatever clues afford a passage. This is hardly conducive to optimism, to the belief—common among theorists of progress—that the best of all worlds is only just around the corner. But while it may not be optimistic, research is always hopeful. For in converting every closure into an opening, every apparent solution into a new problem, it is the guarantor that life can carry on. And for this reason, research is a primary responsibility of the living.

If research, as I maintain, is the pursuit of truth, and if truth ever exceeds the given, then there must always be more to research than the collection and analysis of data. It must go beyond the facts. The fact stops us in our tracks, and blocks our way. "This is how it is", it says to us, "proceed no further!" This is not to suggest that truth lies *behind* the facts, calling for a superior intelligence armed with theoretical power-tools capable of breaking through the surface appearances or ideological mirrors that deceive the rest of us into thinking that we can already tell reality from illusion. Nor is it to suggest that it lies *within* the facts, as some kind of unfathomable essence that will forever hide from us, sunk into itself. It is rather to insist that what appear to us, in the first instance, as blockages turn out, when we search again—that is, in our *re*-search—to be openings that let us in.

It is as though the fact rotated by ninety degrees, like a door on opening, so that it no

longer confronts us face-on but aligns itself longitudinally with our own movements. And where the fact leads, we follow. "Come with us", it says. What had once put an end to our search then reappears, in *re*-search, as a new beginning, a way into a world that is not already formed, but itself undergoing formation. It is not that we have broken through the surface of the world to discover its hidden secrets. Rather, as the doors of perception open, and as we join *with* things in the relations and processes of their formation, the surface itself vanishes. The truth of this world, then, is not to be found "out there", established by reference to the objective facts, but is disclosed from within. It is indeed the very matrix of our existence as worldly beings. We can have no knowledge of this truth save by being in it. Knowing-in-being, in short, is of the essence of research.

This conclusion will of course be anathema to those who hold that true knowledge of the world can be had only by taking ourselves out of it and by looking at it from a distance. For them, objectivity is the very hallmark of truth. It is indeed understandable that in a world where facts often appear divorced from any kind of observation, where they can be invented on a whim, propagated through mass media, and manipulated to suit the interests of the powerful regardless of their veracity, we should be anxious about the fate of truth. To many, it seems that in this era of post-truth, we are cast adrift without an anchor. We are right to insist that there can be no proper facts without observation. But we are wrong, I believe, to confuse observation with objectivity. For to observe, it is not enough merely to look at things. We have to join with them, and to follow. And it is precisely as observation goes beyond objectivity that truth goes beyond the facts.

Two things follow from this. First, if research is the pursuit of truth, then it can have nothing specifically to do with innovation. This might seem an odd claim to make. In the language of progressive development, embraced as much by science as by corporate industry, research and innovation appear joined at the hip. What possible meaning can be given to research, if it is not about coming up with new facts, or new ideas, that were not previously within the compass of human knowledge? Is research not intended to



enlarge the compass? How can we possibly progress, by way of research, if we keep on rediscovering what we already knew? Indeed for contemporary science and industry, locked into a global economy of knowledge in which only innovation sells, truth appears to take second place to novelty. The critical thing is to demonstrate how this idea, or that fact, exceeds or overtakes what was previously thought or known. This only begs the question, however, of how to decide whether an idea or fact is new or not.

Novelty, in an absolute sense, can only be demonstrated by comparing our results with everything that has gone before. Do we, then, every time we come up with a result, have to trawl through all the ideas that have ever been thought, or facts that have ever been noted, to check that it has never previously been proposed or recorded? This would not only be completely impossible in practice; it is also ludicrous in principle. This is because the world itself does not stand still while we subject it to repeated examination. Nor do we, being part of that world, remain still while examining it. Ideas and things have lives—they carry on—and it is no more possible to revisit exactly same idea, or to rediscover exactly the same thing, than it is—in the famous analogy of Heraclitus—to step twice into the running waters of the same river. In short, nothing is ever new, since nothing ever repeats. Research, knowing-in-being, means joining with the ways of the world, and following them wherever they go. Like the river, like life, they have no final destination.

The second thing is that curiosity, in research, is a practice of care. That curiosity

and care go together, in the attention we pay to things, should be obvious from the fact that both words share the same etymological root (from the Latin, *curare*). Yet in the practice of science they are more commonly separated. For scientists, it is a condition of objectivity that they should refuse any relationship—any form of involvement whatever—with the things or phenomena that capture their attention. This condition is generally met by means of methodology: a rigid set of procedures expressly designed to immunise researchers from direct contact with the materials of study. Indeed the competition for innovation in the knowledge economy has given rise to something approaching a methodological arms race, driving scientists ever further from their objects. Their ideal of curiosity is “blue-sky research”, in which investigators are free from all commitment and responsibility towards what they study, to follow their own bent. It is for others to worry about how their results might be applied, if at all.

However if truth lies beyond objectivity, then there comes a point in its pursuit when, in our observations, the things we study begin to tell us how to observe. In allowing ourselves into their presence rather than holding them at arm’s length, in attending to them, we find that they are also guiding our attention. Our eyes and ears, hands and minds, absorb into their ways of working a perceptual acuity attuned to their particular ways of moving, of feeling and of being. Attending to these ways, we also respond to them, as they respond to

us. Research, then, becomes a practice of *correspondence*. It is through corresponding with things that we care for them: it is a labour of love, giving back what we owe to the world for our own existence as beings within it. Research as correspondence, in this sense, is not just what we do but what we undergo. It is a form of experience. For in experience, things are *with* us in our thoughts, dreams and our imaginings, and we with them.

It is here, I believe, that we can begin to see where science can converge with art. Long divided along a split between fact and fantasy, truth and illusion, science and art have commonly been supposed to strain in opposite directions. Science digs down to the bedrock of objective reality; art takes flight into the realms of imagination. If science needs art, it is merely to give the mind freedom to roam, to come up with novel ideas. Only when tested against the facts can ideas born of the imagination lay claim to truth. And if research is about the establishment of such claims, then there can be no research that is not scientific. But if truth lies *beyond* the facts, then science can become research only insofar as it is willing to forgo objectivity and follow the way of art, into a worldly correspondence that foregrounds the unison of imagination and experience, in a world to which we attend and that attends to us. It would be for science, then, to join with art in the pursuit of truth as a way of knowing-in-being, through practices of curiosity and care. Therein, finally, lies the meaning of research.

Op 7 februari 2018  
om 15:56

schreef heike\_langsdorf  
<heike.langsdorf@me.com>:

Hey Ernst,

*A while ago, waiting at the station in Liège, you reacted somewhat strangely when I told you that I had just received an email from a certain Olivier Mignon. I said I was invited to make a contribution on artistic research for A/R and its new magazine... You looked and moaned disapprovingly: “Jesus, how difficult can you make it for yourself?!”*

*Then we didn’t speak for a while. At that moment I had to think at this moment of a conversation with a good friend a month before. She was extremely skeptical about artistic research and even seemed frustrated about the recent research-boom in schools and universities.*

*All the random discussion on the term in the past few years have set me thinking and made me realize over and over again that I am doing artistic research, without naming it as such... I believe that my work isn’t the result of artistic research, but artistically researching or investigating is what I do—artist or not.*

*I developed a certain nature of working long ago in reaction to the production conditions and working methods of directors and choreographers with whom I was working back then. Ever since, being critical about something, for me means proposing an alternative.*

*Back to your moaning look and my surprise about the reservations of my friend. And also thinking of the researchers I have encountered over the past few years at KASK, who are often not at all fond of “artistic research” either (although they are paid for doing such work)<sup>1</sup>. “I find it highly problematic. Every artist is a researcher. Good art always builds on research. I am always researching.”*

*To me these statements are signifying a confusion about what artistic research is or might be. We often take these words in our mouths—separately or combined—but don’t really know what they mean. It irritates me and at the same time invites me to explore the nature of (re)searching I am experiencing myself when I am working. And I know better than ever before why we organize How Do We Do It? as an artist-run platform<sup>2</sup>.*

*We made a piece together last year. This is probably why your comment keeps nagging more than the others... I could have sworn that you would describe your way of working*

*as “artistic re-searching”—or maybe better—“re-finding”.*

*In the train to Brussels we resumed our talk about it a little and you said that what seemed strange to you was the idea of writing “about” artistic research rather than the notion itself. And so now I think, let’s make that contribution together.*

*Olivier’s request is to contribute to the discussion “on” artistic research with whatever form we consider appropriate. And I’d be interested in trying to describe research as a kind of commons or as a common place.*

*I believe there are countless ways to do artistic research. What is especially different between artistic, scientific, political, economic and any other kind of research is the fact that they are taking place in different fields, cultural domains, reigned by other forms and languages (and their respective grammars and vocabularies). What we are contemplating here are artistic approaches and artistic forms of uttering.*

*Do we have to argue about what “artistic” signifies? Or do we need to accept that research is accepted and appreciated in all realms except the arts—through all kinds of approaches except the artistic? Or do different domains no longer have to exist and is everything becoming one and the same? Art would then automatically be part of a broader culture and academic thinking would be the same as scientific thinking? I hope not.*

*What we’re struggling with is the recent phenomenon of artistically-natured research entering an academic world that is currently driven by knowledge production and competing knowledge output.*

*Although artistic research can be shaped through whatever medium, its nature will always be artistic. It cannot have the same characteristics as cultural, political, scientific, economic or academic research. Logically and necessarily there are different natures at reign within different cultures of doing and thinking. But what about hybrids? How do we deal with close mixes of disparate things? How can we still recognize and cherish different natures in one single entanglement of things?*

*I would like us to describe, whilst mailing back and forth to each other how we experience our personal research practices.*

*Let me know!*

*PS: what I forgot to tell—and what I find extremely correct—there is a little fee offered. This means we can actually really take time and make something specifically for A/R ...*

*... check it out, very nice platform I find... <http://art-recherche.be>*

On Feb 15, 2018  
at 17:52

Ernst Maréchal  
<ernst.marechal@gmail.com> wrote:

Hey Heike!

*Finally, a moment for writing you back.*

*At the station of Liège I precisely said: “With this you could make it difficult for yourself.” The conditional tense is important! It illustrates my own ignorance rather than it negatively critiques the writing of a contribution on artistic research. Now you ask me to answer this question together with the means of a “back and forth” email correspondence.*

*Frankly, I never delineated artistic research for myself. And yes, my work arises through artistic re-searching or re-finding. Fair enough. When making work, I indeed often have the impression of tripping from finding to finding, and this makes me think and do further.*

*Due to our conversation and your letter I started to interpret the term “artistic research” for myself. For years already, I have been busy trying to install “communicating vessels” between my artistic work and my life. I found and still find myself spending lots of time considering art as being capable of influencing diverse domains or fields of our lives, and wondering how those fields incite me to make “other” or more “multi-layered” kind of work. I have therefore, and in this sense, always investigated, yes. This doesn’t make me a researcher but an artist who is working in a (re) searching way and who wants to, must and can (re)position himself within society. In that sense, for me, art is always engagement: life and environment, the work that others get to see and its making process, interact. In the tradition of the much-quoted anthropologist Tim Ingold, I’d say that there is big “leakage” going on.*

*For me, making is a process or a movement of weaving lines instead of connecting dots (again, Ingold ...). Through this weaving there comes action. Personally, I am looking for artistic substance through social interaction. A play between partaking and maintaining a*

distance. On the lookout for an acceptable ethical position, we could say. Taking position —be it within or outside the arts—doesn't happen through a certain research proposal but through the very act of making. We remain making things, the research topic doesn't do this for us... Making—we solely can embody it ourselves. This makes the arts indeed a distinct field. As you say, the approach of artistic research must be artistic. Do we need to argue about what “artistic” means?

We seem to talk about a dialogical or reciprocal process here: our work not only re-questions the actual position of the arts in society, but certain forces are also quite simply questioning that the arts itself can play a role.

The first means investigating how the arts stand in constellation with other fields or how they can influence them, the latter doubting the value of the arts as an autonomous field. In times when we as artists are pressured by the demand to take on an explicit role in a so-called “broader” culture, it is interesting to see that artists get officially hired as researchers and are holding academic positions. What kind of expertise will receive most of our attention in this new dynamic? The artistic, the educational, the economical, the cultural...?

What about the often mentioned “bridge function” of the artist or researcher? What bridges does s/he want or need, and what mustn't s/he build to start with? Our studio —wherever that workplace might be situated—is neither a family household nor a public place. This is a place where our work can escape a logic of practice that directly leads towards action. The studio primarily makes space for contemplation, thought. Something that is traditionally given less economic importance than daily labor and public appearance. The time in the studio is a time that is politically interesting; there is literally space for relating to how we stand in the world. And in our case, relating through our artistic practice.

As we discussed last, you can make without doing research, but you cannot do artistic research without making.

Art is at the end of this email still a field of its own and we have to keep it that way, otherwise, as an artist we can no longer be engaged. In a world where our “images” enter into conversation with their environment, art behaves at the same time autonomous and societally.

How do we do it exactly now with our contribution, how autonomous and how connected —how “part-taking”—does it become?

Greets!  
Ernst

Op 27 februari 2018 schreef heike\_langsdorf  
om 11:13 <heike.langsdorf@me.com>:

Hey, hey,

what do you think? Now that the deadline is next Monday, I would propose this: Today,

146

after my meeting at the construction site, I can cancel a couple of things that I had planned for the coming days and keep myself busy reworking and synthesizing all our “back and forths” (I might put parts of my words in your mouth and vice versa). What we were able to exchange during the HDWDI?-days last week certainly brings a welcome direction to our conversation. Maybe you want to be busy with foew & ombwhn by Dick?

What struck me last week was that we still had a strong tendency to discuss whether we are actually doing proper research. It became a real dilemma, which made us realize that we might do good in not giving language —and I mean first of all talking—such a dominant place. The presentations that helped us getting closer to research in the artistic sense—where we literally fell into a mode of working or being—where those where we did something. Language was not excluded, but it was used as a means of doing, feeling and thinking rather than explanation and reflection. At those moments we could experience an immediate way of understanding how someone else does and thinks. Strange that a title of an event is often seen as a kind of decorative element. Because in principle we wanted the title to propose a certain mentality of gathering: How Do We Do It? The point was indeed to be transparent about how we do research amongst each other. Not to make it marketable, but once again to understand something about the nature of artistic research. That's why it helped that we kept looking at how we work.

How often did I hear Alex insist: “Can I please propose again that we solely talk about ‘HOW’ we do it?”

Days after our nerdy series of sessions I feel exactly like after a premiere. The reason for this must be that initiating, visioning and realizing is a real making process. It involves many things. Feeling the situation, involving people, ideas that arise, impose themselves and thus need to be looked at, sorted and reviewed... Additional questions and trying to relocate what it all is about, what really matters... and how to organize things precisely then, in order to enable a true coming together of peoples' concerns.

Knowing-not knowing, wanting something without being able to say in advance how it could work out and happen precisely. Developing step by step.

What also fascinates me is the fact that artistic research is such a young term. I have been waiting for the moment when Dick could come to the surface of our correspondence. I guess the moment is now: from my perspective in 2018, I would call Dick Higgins an artistic researcher. Obviously nobody in the '60s labeled his artistry this

way. What he did was mainly “making things”, even his writing was not reporting “about” his work, but was just making an essay. It is writing “through” things and processes. The not-so-cheap book we bought two weeks ago (which made us spend a part of our payment wisely and sustainably :-)) says it probably better than we can discuss it here. The book has an unpronounceable title, an oracle subtitle, is divided into four columns that run simultaneously, thus are necessarily “seen” together. This confronts the reader with different elements that together form a larger whole. From one double page to the next. These gatherings become more than the sum of the four columns read separately. We can describe the columns from left to right as: scores, games & poetry and essay.

Dick also ran his own publishing house!

Do we maybe want to talk about autonomy at this point? Because of the intrinsic link between the emergence of artistic research and the observed scarcity of resources in the arts, this seems interesting to me. From this perspective we could also talk about our houses, which we both decided to renovate independently, and in such a way as to allow more than just private life to find its place there (something that more and more artists are starting to do nowadays). Not to be as autonomous as possible, but as autonomous as necessary and allowing for a healthy relationship with the institutions we installed our lives with.

You tell me!  
XH

On March 1, 2018 at 16:21 Ernst Maréchal <ernst.marechal@gmail.com> wrote:

Hey Heike,

In the meantime I have to start over again. The answer that I wrote to you this morning was stolen along with my bag and laptop. Being robbed feels so brutal. On top of it you blame yourself. Luckily enough I had just made a copy of my own music that was on it. Otherwise I would have lost personal work. Now it is letting go,... difficult because my HDWDI? notes are gone too. Somehow sobering. How hard we cling to things that we store on a hard disc. And how life can take the upper hand in all its unpredictability. Despite the urgency of our “back-and-forth” and the A/R deadline, it's difficult to focus. My heart is with it, but it still is too jumpy from the “shock” of just now!

I have canceled my appointment for later today. All those women and men from the community art studio Manoeuvre, where I was working as an artistic director for the last six years and had to leave all too suddenly, I will see again at a later time. Good that living as such, meeting people again,

Heike Langsdorf/Ernst Maréchal

doesn't know any deadlines. That reminds me of how I do it: from social and interpersonal relationships and environments finding (together) a shared artistic action!

Much of my social life is therefore work. That's why it feels extremely sobering when suddenly projects or work relationships are ending. (It has been proven that the psychological impact of losing a professional relationship is the same as that of losing a personal relationship, even though that loss feels different.) Both connecting work and life and releasing these connections are enriching. Recently —after many years on my own—I also found, through a shared artistic experience, love again... aha. A continuum. \*\*\*

Yes, I am looking for a situation in which I can work, share, create and be as autonomous as necessary. Partly moving away from a dependence on institutions, and in order to relate to them anew. Rebuilding a house where in addition to myself and my practice, I can shelter collaborations, participation with other makers and other people, etc. (By the way, what about adapting Higgins' entire work, we can use a lot of time and space for that! ;-))

Despite the dependence on a mortgage, this type of investment does increase our autonomy—our independence—within the various domains of society. Giving a hybrid function to private homes is a gesture of inner and necessary—as opposed to symbolic—resistance. It is a way of trying to escape the pressure of privatization. Whereas there is the reflex in the arts to think that by “letting something go” or by “sharing” you would lose your autonomy, I experience that precisely by “working together” you increase the force of your autonomy. What you think to lose initially comes back with more ground. A bit like rewriting this letter that I first lost.

It was indeed striking last week that many of us used language to reflect on things. In spite of our artistic formation and practice, we apparently use linguistic academic frameworks unconsciously. It eventually became obvious that once again, the apparatus surrounding us is stronger than we are aware of and has more influence than we think: an event announced with great posters, taking place in the Zwarte Zaal, a large ambitiously curated space at the Bijloke Campus, and opening with a solid and dense lecture, conditions us in a wink.

More than we wanted to, we behaved at certain moments too scholastically. As if we had to provide definite answers within a certain timeframe, whilst this was not the case at all. HDWDI? was an invitation to spend time, to practice together, to think and to explore.

Doing things gives us an aesthetic experience, a lot becomes tangible in an immediate way. And again it became evident: only through practice can the investigative in us

shape itself and provide for content. Literally provide—deriving from providere: look with foresight! We spoke of “knowing/not yet knowing”. Like knowing the way by walking it, and taking the direction that feels prosperous...

After things were rigorously questioned and talks proceeded, it felt heart-warming after all to articulate an innovative perspective from which to consider artistic research as a full-fledged artistic work. As autonomous work, which may or may not lead to production(s), but also exists in its own right.

We are confronted with a process that we, strangely enough, consider in separate phases or layers. In this way we also make a difference between the academic context as a place for deepening, study and research, and the field outside as the place where a product ought to be presented.

We discussed that non-artists may also be able to do artistic research, knowing/not knowing what comes to their mind when they opt to process the things around them in a sensuous and immediate way. Alex talked about it in his lecture. He proposed to speak of “aesthetic” research instead of “artistic” research. In general, it seems necessary to find forms of gathering through which we realize how nuances are made, and through this an understanding that not everything is the same. For the sake of sustained differentiation and nurturing diverse and variable values.

Repeating the question of “how do we do things” was a way to keep our feet on the ground and at the same time enjoy the opportunity to think apart from conditions. By repeating the question we could make things more transparent and clear for each other. Something that can and may take only for a while. Open the window in order to close it again. Inside and outside are different spaces. The desire to tinker wildly and incomprehensibly and the need to raise a clear voice in the public sphere manifests itself at other times.

Not everything is important or relevant all of the time and certainly not to be mingled at times in which one or the other distinct thing becomes more urgent and needs to appear in the foreground.

Love  
Ernst

Op 2 maart 2018 schreef heike\_langsdorf  
om 19:52 <heike.langsdorf@me.com>:

Hey Ernst,

Yes, just back from a session Breathing Archive with Anouk (Llaurens)<sup>3</sup>. She talked about the autonomy of our limbs... a beautiful image for the idea that autonomy has

nothing to do with total independence or “being separated and encapsulated”. What exactly would arms, legs, torso and neck with head be if they did not meet and work together in, with and through a body?

And now that you come back to “the aesthetic”—what about letting a “piece of lecture” and then snippets of an artist book, printed long ago, speak for themselves?

H's  
Love

“I think that the term ‘aesthetic research’ is more adequate than ‘artistic research’ to denominate this form of inquiry. Two main reasons support this idea. The first refers to the etymological origin of the word ‘aesthetics’: the Greek term aisthesis. This term designates a way of understanding based on certain uses of our senses. In short, aisthesis means understanding through the senses. This form of understanding can provide the foundation for a possible ‘sensuous knowledge’ and/or a ‘sensuous thought’ or ‘sensuous thinking’, in which ‘thinking’ is understood as an intervention in the process of the emergence of significance—that is, of what things and states of affairs are, or better, what/how they signify for us. Using the term ‘aesthetics’ in this original sense—and not referring to a philosophical discipline dealing mainly, at least after Hegel, with the theory of art—we are situated, undoubtedly, in the epistemic or cognitive field, which means that we are in a good position to address successfully the question of research. Defining aesthetics basically as understanding through the senses or, more precisely, though practices that actualize and mobilize the epistemic power of the sensuous, the field of aesthetics is wider than the field of art. Aesthetic practices include all kind of practices able to actualize and mobilize the possibilities of understanding through the senses, and not only those practices restricted by the normativity that both defines and derives from the concept and the system of art. There are aesthetic practices that are not considered to be artistic, but that nevertheless can fundamentally contribute to developing a mode of understanding different than the one enabled by the humanities, the social sciences, and the natural sciences. Aesthetic research (this is my proposal) can be understood as a variety of modes of inquiry methodologically based on practices of understanding through the senses in and beyond the limits of art. I think some of the practices we will share and discuss over the next three days will confirm this thesis.”

Excerpt from the opening lecture HOW DO WE DO IT? by Alex Arteaga 20/2/2018, KASK school of arts, Ghent.



On March 8, 2018 Ernst Maréchal  
at 14:37 <ernst.marechal@gmail.com> wrote:

*Hey,*

*Many parts have become much clearer through English. I am already synchronizing with the Dutch text. English makes things indeed “more dry”. I’ll work on it tomorrow, between the two languages...*

Op 8 maart 2018 schreef heike\_langsdorf  
om 15:36 <heike.langsdorf@me.com>:

*... good to hear—I just did not have enough distance...*

*Yes, English is sobering... it puts what we say “further away”... We say things in our mother tongue because we just heard it like that—translated I often think “ah, no, I do not want to say that at all...” crazy, isn’t it...*

*Also the reason why I think the world could be “saved”—get more nuanced—if we just learn languages, translate from one to the other, talk to each other... and for the rest there is plenty to do with clearing up the mess we have created all together during the past few thousand years...*

*xh*

On March 8, 2018 Ernst Maréchal  
at 15:46 <ernst.marechal@gmail.com> wrote:

*Is that perhaps a kind of epilogue—this last “back and forth”—appearing just after Dick’s double page? :)*

*E.*

1. KASK school of arts–Ghent.
2. How Do We Do It? (HDWDI?) is a platform for design and art research practices; a first gathering took place 20-23 Feb 2018 at KASK school of arts Ghent.
3. *The Breathing Archive* is a practice developed by Anouk Llaurens, informed and inspired by Body Mind Centering® and Lisa Nelson’s *Tuning Scores*.

CONTRIBUTEURS

ARG (Animation Research Group)

**ARG** (**A**nimation **R**esearch **G**roup) est constitué d'étudiants, doctorants et professeurs issus de l'erg (école de recherche graphique) à Bruxelles : Milena Desse, Anton Henne, Xavier Gorgol, Myriam Raccah, Alexander Schellow, Jules Urban et Nicolas Wouters.

EIVIND BUENE (1973)

est compositeur et écrivain. Il a étudié à l'Académie de Musique de Norvège, où il enseigne désormais comme maître de conférences après avoir travaillé comme compositeur indépendant pendant 15 ans. Il a écrit pour des ensembles et orchestres de premier plan, tels que l'Ensemble Musikfabrik, l'Ensemble Intercontemporain et le London Sinfonietta. La musique de Buene est jouée dans les festivals internationaux et institutions orchestrales, et son œuvre est disponible sur de nombreux enregistrements. Outre la musique, Buene a publié trois romans et un recueil d'essais.

JEN DEBAUCHE (1978)

est cinéaste. Membre fondatrice du LABO Bxl, elle expérimente sur la pellicule depuis 2001. Elle a notamment réalisé *L'Œil du cyclope* (2015).

JÉRÉMIE FAIVRE (1989)

est diplômé d'architecture de l'École de Grenoble et musicien formé au conservatoire. En menant de front des études musicales et d'architecture, la question de la dimension sonore est rapidement devenue centrale dans sa pratique de la conception architecturale. Depuis plusieurs années, et notamment au sein du laboratoire CRESSON, il élabore des outils d'exploration du site, d'arpentage et de conception architecturale fondés sur l'écoute de l'environnement sonore. Ses derniers projets–fictifs–témoignent d'un attachement soutenu aux sujets complexes et délaissés de l'architecture : parkings souterrains abandonnés, territoires péri-urbains, sites industriels tombés en désuétude et prisons.

KHRISTINE GILLARD (1972)

vit à Bruxelles. Elle est cinéaste, membre fondatrice de LABO Bxl (atelier de recherche sur support argentique). Khristine Gillard travaille l'image et son hors-champ à travers la réalisation de films, principalement documentaires (*Des hommes*, 2009 ; *Miramen*, 2011 ; *Cochihza*, 2013 ; *Eau Vive, Conversation with a Cinematographer*, 2015), mais aussi sous la forme d'installations, de projets photographiques et autres expérimentations chimiques. Elle fait partie du projet musical live Prairie. Elle réalise actuellement le long-métrage documentaire *Tracé–L'homme qui marche rend visible le caché*.

TIM INGOLD (1948)

est professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Aberdeen. Il est l'auteur de nombreux ouvrages tels que *Une brève histoire des lignes* (2011), *Faire. Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture* (2017) et *L'anthropologie comme éducation* (2018).

ELENI KAMMA (1973)

est une artiste-chercheuse dont le travail porte sur les lacunes et contradictions inhérentes aux discours culturels relatifs aux questions d'authenticité et d'identité. Expositions personnelles récentes : *The Selfie-Junkie*, *The Fool*, *The Animal*, *The Glossary*, *The Angry*, *The Collector of Proverbs and so on* (Académie royale des Beaux-Arts, Bruxelles) ; *Oh, for some more Amusement!* (Netzwerk, Alost) ; *P Like Politics, P Like Parrots*, Musée macédonien d'art contemporain, Thessalonique). Son travail a récemment été présenté dans le cadre de plusieurs biennales (Thessalonique, Moscou, Istanbul). Kamma est actuellement doctorante à l'Université de

Leiden et membre de la plateforme d'artistes Jubilee.

Elle vit et travaille à Bruxelles et Maastricht.

HEIKE LANGSDORF (1974)

est une danseuse et performeuse installée à Bruxelles. Elle a travaillé pendant dix ans au sein du collectif C&H (avec Christophe Meierhans et Christoph Ragg), développant et présentant des œuvres et structures performatives, explorant les conditions de pensée et d'action dans et hors du contexte de l'art et du théâtre. Entre 2000 et 2008, elle a réalisé des productions avec f,r,o,g,s OS, un réseau collaboratif géré par des artistes. Depuis 2010, elle travaille avec sa plateforme radical\_hope. En parallèle à sa pratique artistique, elle est actuellement associée à la KASK school of arts (Gand) en tant que professeure et chercheuse en art.

ERNST MARÉCHAL (1975)

est performer, auteur de théâtre et auteur-compositeur-interprète. Animé par une forte préoccupation pour les questions sociales, il cherche les moyens d'exprimer des thèmes sociaux dans une perspective artistique. Il a contribué à l'établissement de Scheld'apen (Het Bos), un centre d'art à Anvers. L'action et l'espace public sont des thèmes essentiels à son travail. Il a été coordinateur artistique de l'atelier communautaire Manceuvre. C'est ainsi qu'il a conçu les projets suivants, en collaboration avec d'autres artistes et réfugiés (et en co-production avec Globe Aroma et le Kaaitheater) : *The Table Kitchen, Made in Belgium* et *Blue Key Identity*. Dans ces performances, il examinait la possibilité d'intégration comme processus dialogique.

VINCENT MEESSEN (1971)

développe une pratique artistique à la fois discursive et collaborative. De l'image en mouvement aux dispositifs de présentation en passant par le design typographique, sa pratique visuelle est affaire de méthode tout autant que de forme. En revisitant des signes, des images et des faits occultés, il sonde les effets actuels de la matrice coloniale héritée de la modernité occidentale. Vincent Meessen a représenté la Belgique à la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise en 2015. Il a exposé récemment au Printemps de Septembre à Toulouse, au Wiels (Bruxelles) ou encore à la Biennale de Taipei (Taïwan). Il est membre de Jubilee, une plateforme de recherche et de production artistiques basée à Bruxelles.

PALI MEURSAULT (1977)

est artiste sonore, compositeur et sound-designer. Sa recherche électroacoustique prend la forme de compositions pour disques, créations radiophoniques, installations ou performances. Depuis plus de 15 ans, il promène ses micros dans des villes ou des usines, des glaciers alpins ou la forêt amazonienne. Ses derniers travaux portent sur des lieux d'activité laborieuse, font se rencontrer chants d'insectes et champs électromagnétiques ou révèlent l'environnement sonore caché des datacenters. Il collabore régulièrement avec d'autres musicien-ne-s, performeur-se-s ou cinéastes, enseigne les arts sonores ou écrit sur la musique, les cultures sonores et le radioart. www.palimeursault.net

ALEXANDER SCHELLOW (1974)

travaille depuis 2009 sur les processus de reconstruction mémorielle au croisement entre recherche artistique et scientifique, et cela sur la base d'une pratique quotidienne du dessin. Les formats créés (animations/films, archives, installations, etc.) se développent sur la longue durée, en fonction de contextes spécifiques. Il a été, entre autres, membre résident de la fondation Akademie Schloss Solitude et membre honoraire de la Zukunftskolleg (Institute for Advanticed Study for Junior Researchers) à l'Université de Konstanz en 2012-13. Depuis 2007, il a régulièrement enseigné dans des universités à Londres, Zurich, Cologne, etc. Il est professeur titulaire du département de Cinéma d'animation (erg, Bruxelles) depuis 2013.

CONTRIBUTORS

ARG (Animation Research Group)

**ARG** (**A**nimation **R**esearch **G**roup) consists of students and doctorates from erg (école de recherche graphique) in Brussels : Milena Desse, Anton Henne, Xavier Gorgol, Myriam Raccah, Alexander Schellow, Jules Urban and Nicolas Wouters.

EIVIND BUENE (1973)

is a composer and writer. He studied at the Norwegian Academy of Music, and is currently associate professor of composition there after working as a freelance composer for fifteen years. He has written for leading ensembles and orchestras, including Ensemble Musikfabrik, Ensemble Intercontemporain and London Sinfonietta. Buene’s music is performed at international festivals and orchestral institutions, and his work is available on numerous recordings. In addition to music, Buene has published three novels and a collection of essays.

JEN DEBAUCHE (1978)

is a filmmaker. A founding member of LABO Bxl, she has been experimenting with film stock since 2001. She is most notably the director of *L'Œil du cyclope* (2015).

JÉRÉMIE FAIVRE (1989)

holds a degree in architecture from ENSA Grenoble in France and studied music at the Grenoble conservatory. While pursuing both musical and architectural studies, the sonic dimension became an essential part of his architectural design practice. For the past four years, his research, in part conducted with the CRESSON laboratory, focuses on conceiving architectural design tools based on the act of listening the sound environment. His recent projects show a deep interest in critical places and architectural issues such as underground car parks, suburban territories, abandoned industrial sites and prisons.

KHRISTINE GILLARD (1972)

lives in Brussels. She is a filmmaker and founding member of LABO Bxl (film processing research lab). Khristine Gillard works with images and what lies outside the image frame as a director of films, mainly documentaries (*Des hommes*, 2009 ; *Miramen*, 2011 ; *Cochihza*, 2013 ; *Eau Vive, Conversation with a Cinematographer*, 2015), but also through installations, photographic projects and other chemical experiments. She is part of the live musical project PRAIRIE and is currently directing the feature-length documentary *Tracé–L'homme qui marche rend visible le caché*.

TIM INGOLD (1948)

is Chair of Social Anthropology at the University of Aberdeen. He is the author of numerous books such as *Lines: A Brief History* (2007), *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013), and *Anthropology and/as Education* (2017).

ELENI KAMMA (1973)

is a research-based artist whose work focuses on the inherent gaps and contradictions within cultural narratives concerning issues of authenticity and identity. Recent solo exhibitions: *The Selfie-Junkie*, *The Fool*, *The Animal*, *The Glossary*, *The Angry*, *The Collector of Proverbs and so on*, Royal Academy of Fine Arts, Brussels ; *Oh, for some more Amusement!*, Netzwerk, Aalst ; *P Like Politics*, *P Like Parrots*, Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki. Her work was recently included in several biennials (Thessaloniki, Moscow, Istanbul). Kamma is currently a PhD candidate at Leiden University and a member of the artist platform Jubilee. She lives and works between Brussels and Maastricht.

HEIKE LANGSDORF (1974)

is a dancer and performance artist, based in Brussels. During ten years she worked with the collective C&H (together with Christophe Meierhans and Christoph Ragg), developing and presenting performative (frame)works, exploring the conditions for thought and action within and outside the theatre-and-art-context. Between 2000 and 2008, she created works with f,r,o,g,s OS, an artist-run network of collaborations. Since 2010, she has been producing work with her platform radical\_hope. Next to her artistic practice she currently is affiliated with KASK school of arts–Ghent as instructor and artistic researcher.

ERNST MARÉCHAL (1975)

is a performer, theater maker and singer-songwriter. Driven by strong social concerns, he searches for ways to express social themes in an artistic way, with action and public space as main themes in his work. He laid the roots for Scheld'apen (Het Bos), an art center in Antwerp, and was the artistic leader of Manoeuvre community arts studio, where, together with other artists and refugees (and in co-production with Globe Aroma and Kaaitheater), he created the projects *The Table Kitchen, Made in Belgium* and *Blue Key Identity*. In these performances he investigates the possibility of integration as a dialogical process.

VINCENT MEESSEN (1971)

leads an artistic practice rooted in discourse and collaboration. From moving images to exhibition design by way of typography, his visual practice interrogates both method and form. He revisits signs, images and hidden facts, probing for contemporary effects made by the colonial matrix inherited from Western modernity. Vincent Meessen represented Belgium at the 56th Venice Biennale in 2015. Recently, he exhibited at Printemps de Septembre in Toulouse, Wiels in Brussels and at the Taipei Biennial, Taiwan. He is a member of Jubilee, a platform for research and artistic production based in Brussels.

PALI MEURSAULT (1977)

is a sound artist, composer and sound-designer. His electroacoustic research takes form as compositions for records, radio works, installations, or performances. For over 15 years, he has been taking his microphones out into cities and factories, onto glaciers, or in the Amazon rainforest. His recent works focus on workplaces, set a dialogue between insects and electromagnetic fields, or reveal the hidden soundscapes of datacenters. He works regularly with other musicians, performers or filmmakers, teaches sound arts, writes about music, sound cultures, and radioart. www.palimeursault.net

ALEXANDER SCHELLOW (1974)

has been working since 1999 on reconstruction processes from memory at the junction between artistic and scientific research, based on an ongoing daily drawing practice. The generated formats (animations/films, archives, installations, etc.) often evolve over a long period of time, related to specific contexts. Among others, he was a resident fellow at Akademie Schloss Solitude and Senior Fellow 2012-13 at the Zukunftskolleg (Institute for Advanced Study for Junior Researchers), University of Konstanz. Since 2007, Alexander Schellow has been regularly teaching at universities in London, Zurich, Cologne, etc. He holds a professorship in Brussels (department Cinéma d'animation, erg) since 2013.



Éditeur responsable/Responsible publisher  
Bruno Goosse

Directeur éditorial/Editorial manager  
Olivier Mignon

Auteure (entretiens)/Author (interviews)  
Septembre Tiberghien

Conception graphique/Graphic design  
Studio Otamendi/Esther Le Roy

Imprimeur/Printer  
SNEL Grafics, Vottem (BE)

Traducteurs/Translators  
Maya Dalinsky (fr – en)

Essais de/Essays of Bruno Goosse, Jérémie Faivre/  
pali meursault.

Entretiens de/Interviews of Eleni Kamma,  
Vincent Meessen, Khristine Gillard, Jen Debauche.  
Jean-François Caro (en–fr)

Essai de/Essay of Eivind Buene.

Entretien de/Interview of Alexander Schellow.  
Olivier Mignon (en–fr)

Essais de/Essays of Heike Langsdorf/Ernst Maréchal,  
Tim Ingold.

Nous remercions la plateforme numérique JAR (Journal  
for Artistic Research) d'avoir autorisé la réédition de  
l'article d'Eivind Buene (*Delirious Brahms*), qui a paru  
dans sa version anglaise en décembre 2013.

We would like to thank the JAR (Journal for Artistic  
Research) digital platform for allowing us to republish  
Eivind Buene's article (*Delirious Brahms*), originally  
published in English in December 2013.

Tous droits de reproduction, traduction et adaptation  
réservés pour tous pays.  
All reproduction, translation and adaptation rights reserved.

A/R asbl  
30 rue de Marcinelle, 6000 Charleroi (BE)  
www.art-recherche.be

Achévé d'imprimé en avril 2018 en Belgique.  
Imprint in april 2018 in Belgium.

ISSN 2593-5194

Avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles  
With the support of the Federation Wallonia-Brussels



## Projets de recherche soutenus en 2018

Babak Afrassiabi/Nasrin Tabatabai  
Breath Sounds

Henri Bony/Léa Mosconi  
Esthétique du sublime, de sidération  
et de fin des temps, quels récits pour  
l'anthropocène ?

Pierre-Philippe Duchâtelet/Deborah Levy/  
Lionel Maes/Antoine Wang  
T.A.L.O.S.

Christine Meisner  
In der Unschärfe des Möglichen  
(In the Vagueness of the Possible)

Anne Penders  
Écrire: outil de pensée et œuvre en soi

Vermeir/Heiremans  
A MODEST PROPOSAL (in a Black Box)

A/R asbl est une association constituée de toutes les Écoles supérieures des Arts en Fédération Wallonie-Bruxelles, ayant pour vocation le soutien et la diffusion de la recherche en art.

A/R asbl is an organization uniting the Higher Schools of Art of the Federation Wallonia-Brussels, and aiming to support and distribute artistic research.