

ACTES DE RECHERCHE

Edition 2007

Diplômes d'études critiques curatoriales cybermédias HES

Sophia Bulliard: *Disparition de la neige et de la classe ouvrière autour du Jura*

Olivier Desvoignes: *PHP. Trois lectures*

Lauro Foletti: *Horizons crépusculaires*

Sandra Irsapoullé: *La double altérité. Les frontières entre identité et culture*

Capucine Maréchal: *Créations artistiques activistes en milieu urbain: étude de pièces*

Camille Jeanne Poncet: *Les traditions culinaires: observations et études de cas*

Diplômes postgrade d'études critiques curatoriales cybermédias

Marie-Avril Berthet: *Everybody Dance Now. La grande fête de l'économie de marché*

Diego Castro: *The Immaterialist International*

Adrien Laubscher: *I Fought the System and I Won*



Les actes de recherche des diplômants sont accompagnés de vidéo-essais qui seront présentés lors des soutenances de diplôme et des évaluations de fin d'année.

Sophia Bulliard: *Baleine sur une tache de neige*

Olivier Desvoignes: *PHP*

Lauro Foletti: *From Geneva With Love*

Sandra Irsapoullé: *Monologue conversé*

Capucine Maréchal: (pas de titre)

Camille Jeanne Poncet: *Recette*

Les actes de recherche des diplômants postgrades sont accompagnés d'un essai visuel dans les médias de la reproduction technique.

Marie-Avril Berthet: *Everybody Dance Now*

Diego Castro: *For an Immaterialist International*

Adrien Laubscher: *La science imaginaire de rue / Street Pataphysics*

Jury de diplôme:

Fazette Bordage (activiste, membre du collectif *Main d'œuvre*, France)

Christophe d'Hallivillée (cinéaste, vidéaste, auteur, réalisateur, historien, France)

Pedro Jimenez (chercheur, professeur, auteur, traducteur, a participé à de nombreux projets artistiques et culturels, Genève)

Sonke Gau (curateur, Shedhalle, Zürich)

François Meynard (adjoint scientifique au Collège des humanités de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne)

Frédéric Roux (auteur, membre du collectif *Présence Panchounette*, France)

Samuel Schellenberg (critique d'art et journaliste au journal *Le Courrier*, Genève)

Katharina Schieben (curatrice, Shedhalle, Zürich)

Catherine Queloz et Liliane Schneiter (coordinatrices du Programme CCC)

Diplôme d'études critiques curatoriales cybermédias HES

Sophia Bulliard: *Disparition de la neige et de la classe ouvrière autour du Jura* _____ 2

Olivier Desvoignes: *PHP. Trois lectures* _____ 4

Lauro Foletti: *Horizons crépusculaires* _____ 6

Sandra Irsapoullé: *La double altérité. Les frontières entre identité et culture* _____ 7

Capucine Maréchal: *Créations artistiques activistes en milieu urbain: étude de pièces* _____ 9

Camille Jeanne Poncet: *Les traditions culinaires: observations et études de cas* _____ 11

Diplôme postgrade d'études critiques curatoriales cybermédias HES

Marie-Avril Berthet: *Everybody Dance Now. La grande fête de l'économie de marché* _____ 13

Diego Castro: *The Immaterialist International* _____ 16

Adrien Laubscher: *I Fought the System and I Won* _____ 17

Biographies, travaux accomplis et en cours _____ 20

DISPARITION DE LA NEIGE ET DE LA CLASSE OUVRIÈRE AUTOUR DU JURA

Sophia Bulliard (Diplôme HES)

L'homme à la machine / l'homme à la caméra. Retour sur les Medvekiné, 1970-2007

Ces dernières années, mon attention s'est portée particulièrement sur le travail sous ses différents aspects : activité, profession, effort, pratique... Le travail à la chaîne s'est imposé à moi, comme une image forte de l'exploitation et de l'aliénation : cliché de l'ouvrier en bleu de travail, au corps à corps avec une machine bruyante et dangereuse, couvert de graisse, accomplissant toute une série de gestes répétitifs... Il me fallait aller au devant et au-delà de ces clichés ; vision romanesque ? vision futuriste ? Enquêtes...

Le post-fordisme et une de ses conséquences, la délocalisation, ont transformé en profondeur les modes de consommation et de production et le marché du travail en Europe occidentale ; qu'en est-il de ces bassins industriels, livrés aujourd'hui à l'abandon ? Qu'en est-il de ces « boîtes » qui « tournent » encore ?

Qu'en est-il de la classe ouvrière en tant que corps social et force politique ?

Que peut le cinéma pour la classe ouvrière, en regard de l'expérience du cinéma ouvrier militant du groupe Medvedkine à Besançon dans les années 1970 ?

J'ai envie d'faire un tas d' choses, et pis j' me vois avec un marteau, j'sais à peine m'en servir. C'est tout ça, tu comprends. J'ai du mal à écrire, j'ai de plus en plus de mal à m'exprimer, ça aussi, c'est la chaîne. C'est dur de... quand t'as pas parlé pendant neuf heures, t'as tellement d' choses à dire, que t'arrives plus à les dire, que les mots, ils arrivent tous ensemble dans la bouche. Et pis, tu bégayes, tu t'énerves, tout t' énerve, tout. Et ceux qui t'énervent encore plus, c'est ceux qui connaissent pas la chaîne, pis qui, qui comprendront jamais, que tout c' qu'on peut en dire, qu' toutes les améliorations qu'on peut lui apporter, c'est une chose, mais qu' le travail y reste.

C' est dur la chaîne. Moi maintenant j' peux plus y aller, j'ai la trouille d'y aller. C'est pas l' manque de volonté, c'est la peur d'y aller. La peur qui mutile le corps davantage, la peur que j' puisse plus parler un jour, la peur que j' devienne muet.

Christian Corouge, OS à Peugeot, dans *Avec le sang des autres*, 1975, couleur, 16mm, 50', groupe Medvedkine de Sochaux

On dit travailler « à » une machine, et non pas « avec » une machine.

Rien n'est moins instructif qu'une machine...

Simone Weil, *La condition ouvrière*, 1951

Quatre villes, de part et d'autre du massif du Jura, de part et d'autre de la frontière franco-suisse, rattachées à des tissus industriels et à des conjonctures socio-économiques particulières, m' ont paru particulièrement intéressantes : en France, sur les traces des groupes Medvedkine, à Besançon (à l'usine Rhodioceta) et à Sochaux (à l'usine Peugeot) ; en Suisse, à Reconvilier, pour les grands « mouvements sociaux » qui ont agité Swissmetal (la Boillat), de fin 2004 à 2006 ; à la Chaux-de-Fonds, « métropole de l'horlogerie » (selon les brochures publicitaires des industries de luxe locales).

Pour chaque site, la méthode suivante sera appliquée : effectuer des recherches sur l'histoire, la géographie, l'économie et la politique du lieu ; contacter des interlocuteurs locaux, soit par le biais d'amis, soit des représentants d'institutions, telles que le POP, la CPIH, la CGT, le CIRA, contactés via e-mail ou téléphone ; filmer tout au long du voyage ; se rendre sur place et se mettre à table avec un interlocuteur pressenti.

« Se mettre à table ». Voilà une expression qui peut prendre différentes couleurs, en France, elle a une connotation péjorative : « se mettre à table », sous entendu avec les flics, ou des autorités punitives, c'est « balancer » quelqu'un, cracher le sale petit secret. En Suisse, on l'entend souvent dans le contexte de négociations : se mettre à table, autour d'une table ronde, avec les différentes parties : les représentants des employeurs (conventions patronales, direction) et des employés (syndicats), qui sont souvent appelés les « partenaires sociaux », ou « collaborateurs » (encore un tendre euphémisme utilisé comme cache-misère).

« Se mettre à table » : une collation avec l'interviewé sera une occasion plaisante de converser ; manger et boire, voilà bien une façon d'instaurer une atmosphère d'aise, voire de confiance, et de délier les langues.

Voyage le dimanche 26 novembre 2006 à Besançon

C'est ma ville natale, mais je n'y ai jamais vécu. Besançon, est-elle une ville ouvrière, industrielle ? On dirait. La rivière, le Doubs, a encouragé toutes sortes d'industries sur ses flancs. Ville ouvrière, populaire. Le maire est traditionnellement de gauche, voire d'extrême gauche.

Sur la route du site de l'ancienne Rhodioceta, au pied de la Citadelle, au bord du Doubs à Besançon, aujourd'hui à trois quart abandonnée, je discute avec des vieux ; la Rhodioceta a fermé il y a 25 ans et une partie du site a été rachetée récemment par une « boîte de produits chimiques de Grenoble ». Avec un ami de jeunesse, je me promène sur le site, en ruines, couvert de graffitis (un graffeur y est mort accidentellement, cette année), au pied de la glorieuse citadelle, au bord du Doubs, ce tas de béton et de structures métalliques fait triste mine. Des volumes, des bâtiments, des éboulements çà et là ; une partie du site est pourtant utilisée : quelques hangars pour des artisans : plombiers, imprimeurs. Le contraste est vif entre les pancartes flambant neuves, aux couleurs vives, et les murs défailants sur lesquels elles sont accrochées.

Le voyage semble un fiasco : venir filmer une usine fermée depuis 25 ans ; qui plus est, un dimanche.

Voyage à Reconvilier le 8 février 2007

L'entreprise de décolletage, de cuivre et d'alliages cuivreux, Swissmetal Boillat, est installée au coeur du village de Reconvilier, dans le canton de Berne en Suisse, sur deux sites distincts : l'usine 1, du côté de la route pour Tavannes et l'usine 2, à côté de la gare. L'« uzine 3 » est un collectif de soutien aux licencié-e-s de la Boillat, installé dans un local dans la grand-rue.

Il pleut des cordes, j'achète un parapluie automatique au kiosque de la gare. La vendeuse le sort de sa boîte pour m'en faire la démonstration. Plus tard dans la journée, après avoir rencontré quelques membres du collectif «Femmes en colère», je rôde autour des deux usines; je remarque qu'en Suisse, les usines sont au centre du village, et les églises, à l'extérieur; en France, c'est l'inverse. Je filme à travers les fenêtres, j'ai l'impression de faire de l'espionnage industriel. Je me fais repérer par un type dans un atelier, il vient vers moi, ouvre la porte et me demande ce que je fais. Je lui demande si je peux entrer à l'intérieur pour filmer. Je sais pertinemment que ce type d'autorisation ne s'obtient que très exceptionnellement, que c'est très long et compliqué, tant pour des questions de sécurité, de confidentialité, que de visibilité des conditions de travail. En outre, la surmédiatisation de la Boillat et des conflits sociaux oblige la direction à une extrême prudence, au point que les ouvriers ont l'interdiction de s'exprimer devant les médias sous peine de licenciement...

Le type répond: «je sais pas, j'avais d'envoyer!». Il repart au fond de l'atelier. En contre-bas, un type qui allait monter dans sa voiture, m'interpelle: «Vous voulez filmer? Il vous faut l'autorisation de Sam Furrer, je vous donne son numéro direct». Daï! Je le prends, mais l'appellerai plus tard.

Voyage du 12 au 15 avril 2007 dans le Jura

Je m'attendais à trouver à la Chaux-de-Fonds, l'ouvrier du XX^e siècle, pour en finir avec l'image de l'ouvrier version «Germinal» de Zola.

Disons, le terme «ouvrier», vraiment il date, quoi, ça, ça... On ne l'utilise plus. En allemand c'est pareil, on utilise plus le mot «Arbeiter», qui donne vraiment l'impression d'être... Oui, le, l'ouvrier en bras d'chemise, en train de transpirer devant une machine qui, dont il est l'esclave, c'est plus vraiment des choses qui existent ».

Bernard Matile, secrétaire général de la CPIH – Convention Patronale de l'Industrie Horlogère – à la Chaux-de-Fonds, le 12 avril 2007.

Je suis de la «Tchaux». Ma mère, elle a bossé toute sa vie ouvrière dans l'horlogerie; elle bossait tellement, même des fois, elle ramenait du boulot à la maison le soir. Elle peignait au radium, tu sais, les aiguilles et tout ça, en phosphorescent. C'était hyper toxique, mais bon, il fallait le faire, elle le faisait. La nuit, je me levais, il y avait tous ces petits points qui brillaient, c'était magique... Ma mère, elle était tellement épuisée, et pis, elle tournait au Sarridon, comme tout le monde d'ailleurs; ses collègues aussi en prenaient. C'est un genre d'amphétamine: coupe-faim, coupe-sommeil, ça fait de toi le parfait esclave.

Philippe Vanhoutégem, ouvrier et fils d'ouvriers dans le Jura le 14 avril 2007

Voyage à Sochaux le 20 avril 2007 : mes huit heures à Sochaux-Montbéliard.

Je sors de la gare, le panneau SNCF est toujours le même que dans *Week-end à Sochaux* des Medvedkine; je revois le Breton massif qui débarque à la gare avec une malle métallique noire sur le dos, et qui déménage sans cesse dans Sochaux, d'un foyer Peugeot à un autre. Comme dans le film, je demande le chemin de Sochaux à un type assis sur une «bite» en béton, un sand-

wich à la main. «Aucune idée», me répond-il, «d'ailleurs, je ne sais même pas où on est». Puis je demande le chemin à une femme: «je ne sais pas du tout, je me suis retrouvée parachutée là...». Enfin à un troisième, à vélo, qui me conseille de prendre un bus: «ça fait quand même loin»; puis, il se retourne et dit: «mais, vous savez, c'est moche, Sochaux, y a rien à voir!»

Le bus passe devant une énorme concession Peugeot, avec des voitures rutilantes et des lions sur des drapeaux. On longe l'enceinte de l'usine Peugeot sur plusieurs kilomètres, avec parfois des entrées; sur l'une d'elles, un panneau jaune et noir: «PORTIÈRE FERMÉE», comme si le site entier était une voiture, vision fractalique vertigineuse. Bienvenue à «Peugeotland».

Plus tard, tournée des grands ducs à Sochaux et Montbéliard, dans l'espoir de rencontrer et d'interviewer un ouvrier de Peugeot; échec total: les licenciés ou retraités de Peugeot rencontrés refusent de témoigner. Paranoïa collective, sourde omerta. Sochaux tient de la cour des miracles et du «Truman Show». Le soulagement de partir.

Moi, un chef d'équipe m'a dit un jour: «je rêve Peugeot, je pense Peugeot; la nuit, je rêve Peugeot». Il est technicien, je l'ai encore vu ce matin, il a un petit lion après le col de la blouse, sur sa veste, il a aussi un petit lion. Il y a eu des anoraks Peugeot, jaune et bleu, pour aller faire du ski, ils mettaient leur anorak avec le lion. Ça, l'image de marque à l'extérieur de l'usine, c'est terrible.

Gérard, OS communiste à Peugeot, dans l'essai «Permanents et temporaires», de Michel Pialoux et Stéphane Beaud dans *La Misère du monde*, de Pierre Bourdieu, 1993.

Les états et les autorités locales ne jouent plus leur rôle d'arbitre, et de moins en moins leur rôle de providence. Certes la classe ouvrière existe, en tant que concept théorique, comme «sujet qui produit de la plus-value absolue et plus-value relative».¹ Mais elle n'en a plus conscience, et les syndicats ne disposent d'aucun moyen de taille face aux lois du marché et de la bourse. La grève, forme de contestation cinglante à la fin des années 1960, semble si archaïque aujourd'hui, face à la menace patronale du *Lock-out*.

Les ouvriers, ceux de «la vieille école», ouvriers spécialisés, qui n'ont plus rien à transmettre à leurs enfants et ne rêvent, pour eux, que d'un avenir meilleur et les autres, intérimaires, précaires, qui ne s'identifient ni à l'usine, ni à la classe ouvrière.

Comme cette neige devenant rare, un jour disparue, élevée au rang d'un mythe. Visions de stations de ski et de pistes abandonnées, de friches de sports d'hiver: vastes prairies clôturées, tachetées de neige sale, où trônent à distance respectable, des milliers de nains de jardins.

La classe ouvrière: un «grand corps malade», mutilé, démembré. ¶

¹ Paolo Virno, *Quelques notes sur le general intellect*, 1992 http://web.chungbuk.ac.kr/~ahnsah/tnboard/read.cgi?board=book_board&y_number=152&nnew=2

PHP. TROIS LECTURES

Olivier Desvoignes (Diplôme HES)

<?php

Le PHP est un langage de programmation qui permet d'ajouter, au sein de pages HTML, des fonctionnalités nouvelles. L'intérêt principal du PHP est de rendre possible l'interactivité sur Internet. La plupart des échanges par formulaires, blogs, forums, interfaces de partage de données (photos, vidéos, musiques, textes), wikis... utilisent le PHP. Nous tenterons ici d'explorer les spécificités de ce langage, ses potentiels et ses limites.

Dans *Structures syntaxiques*, Noam Chomsky, insiste sur le fait qu'une grammaire peut étudier une langue dans son ensemble, à un niveau « supérieur », même si elle n'a pas réglé au préalable tous les problèmes des niveaux « inférieurs ».

Si l'on adopte notre point de vue, il y a peu de raisons de s'opposer au mélange des niveaux, de concevoir les éléments de niveau supérieur comme étant littéralement construits à partir des éléments de niveau inférieur, ou de juger que le travail sur la syntaxe est prématuré tant que les problèmes phonologiques et morphophonologiques n'ont pas été résolus.¹

La lecture de *Structures syntaxiques* m'a convaincu qu'une analyse très globale du PHP pouvait être entreprise sans tenter laborieusement d'en expliquer les fonctionnements techniques et la grammaires « inférieure », avant même de maîtriser l'écriture de cette langue. Par ailleurs, j'ai décidé d'aborder mon sujet d'étude de manière transversale: un pas de côté vers la linguistique plutôt qu'une attaque frontale.

L'interaction avec des bases de données est au cœur du PHP et permet la modification permanente de données par un grand nombre d'utilisateurs différents. Le PHP permet de proposer un contenu changeant, créé de manière collective. C'est pourquoi, la structure thèse-antithèse-synthèse ne me semblait pas être la plus appropriée pour rendre compte de mes recherches. Mon mémoire est composé de trois analyses différentes du même sujet, en fonction de trois modèles, ou plutôt de trois lectures: *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, *De la grammatologie* de Jacques Derrida et *Structures syntaxiques* de Noam Chomsky.

D'autres analyses pourront être ajoutées lors de prochaines recherches. Les utilisateurs ont la possibilité non seulement de générer la version du mémoire qu'ils désirent sur www.sans-titre.org/php, mais aussi d'ajouter leurs propres réflexions au mémoire lui-même.

```
If ($lecture == de Saussure)  
{ header ("Location: Version1.php);  
}
```

Dans son *Cours de linguistique général*, Ferdinand de Saussure affirme l'intérêt, pour tous, que peut avoir l'étude du langage.

*Plus évidente encore est son importance (la linguistique) pour la culture générale: dans la vie des individus et des sociétés, le langage est un facteur plus important qu'aucun autre. Il serait inadmissible que son étude restât l'affaire de quelques spécialistes (...).*²

L'objet de cette étude est le PHP, un langage informatique qui rend possible bien des fonctions que nous utilisons quotidiennement sur l'Internet. Comme c'est le cas pour l'ensemble des langages informatiques, l'immense majorité des utilisateurs de l'Internet se retrouvent pourtant totalement démunis devant un code PHP.

L'intérêt du PHP réside principalement dans sa mise en relation avec des bases de données. Une base de données est un tableau qui contient des informations. Le PHP utilise un autre langage, MySQL, pour communiquer avec ces bases de données. Le couple PHP/MySQL permet ainsi, par exemple, de stocker des informations entrées par l'utilisateur dans une base de données. Il dote l'Internet d'une mémoire et d'une vraie interactivité. Ainsi, le langage PHP permet une interactivité beaucoup plus grande que le HTML. C'est un langage de programmation « côté serveur. » Cela veut dire que c'est le serveur qui va interpréter le code (et non pas le navigateur directement, comme c'est le cas pour le HTML). Il faut noter que l'utilisateur consultant son code source, ne verra apparaître que la traduction HTML des ordres d'origine. Le code PHP n'est jamais visible, puisqu'il reste sur le serveur. En découle une plus grande sécurité mais aussi l'incapacité pour les utilisateurs de lire la façon dont les pages ont été codées et d'emprunter certaines parties du code.

En prenant pour modèle l'analyse de Saussure qui cherche à délimiter les « unités » de la langue, nous pouvons isoler différents éléments constitutifs du PHP :

- Les balises qui indiquent le début du code et sa fin.
- Les instructions qui sont des ordres dictés par le programme.
- Le couple variable-valeur qui permet d'assigner un rôle différent à la même ligne de code en fonction des situations rencontrées.
- Les conditions qui permettent par exemple de lier différentes instructions à une variable.
- Les boucles qui permettent de répéter des ordres.

On peut cependant s'interroger sur la pertinence du modèle saussurien pour l'étude d'une langue informatique. En fait, à en croire les définitions de l'auteur, le caractère même de « langue » serait refusé au PHP (notamment parce que celui-ci n'engendre pas de masse parlante, ses utilisateurs ignorants en grande majorité jusqu'à son existence). Si le modèle structuraliste peut certainement nous aider à analyser en partie une langue comme le PHP, il n'est pas suffisant. D'un certain point de vue, on pourrait même supposer une totale inadéquation entre méthode et objet.

```
If ($lecture == Derrida)  
{ header ("Location: Version2.php);  
}
```

Avec *De la grammatologie*, Derrida mène une entreprise de réhabilitation de l'écriture. En déconstruisant notamment des théories de Saussure, il entend montrer que l'écriture n'est pas un simple « supplément » du langage parlé, qu'elle a sa vie propre et son autonomie. Le langage PHP est clairement ancré dans l'écrit. Etant donné que le structuralisme à la Saussure ne semble pas totalement adéquat pour analyser une langue

informatique, sa remise en cause par Derrida pourrait nous amener de nouveaux éléments utiles à son étude. Les thèses de Derrida, à plusieurs points de vue, peuvent directement évoquer la langue informatique : langage privilégiant la forme écrite, mort du livre et, surtout, langage ouvert.

Autant le PHP, d'après le schéma structuraliste, n'est pas un langage, autant il semble entrer parfaitement dans les définitions post-structuralistes de l'écriture. Notamment de par leurs propriétés dynamiques, fluides, les langues informatiques peuvent apparaître comme des langues d'après la civilisation du livre.

Au cœur du processus de réhabilitation de l'écriture entrepris par Derrida se trouve la déconstruction du couple Saussurien signifiant-signifié. Lorsque l'on oppose navigation sur l'Internet et livre, on a tendance à évoquer en premier lieu les facultés hypertextuelles qui permettent au «lecteur» de créer son propre parcours, facultés en rupture avec la rigidité linéaire du texte. Cependant, au cœur de la grammaire du PHP se trouve non pas tant la notion de lien que celle de variable-valeur. On peut voir dans ce couple le pendant informatique de la remise en cause du duo signifiant-signifié. Le modèle signifiant-signifié nous ferait lire le langage informatique comme une série de caractères associés à une série d'ordres. La variable introduit dans le PHP une dimension qui ne se laisse pas résumer à un lien entre caractère et ordre. Une variable permet l'écriture d'un code qui sera interprété différemment suivant les cas. Plutôt que d'écrire un ordre direct, le codeur lie une commande à une variable.

Pour Derrida, la notion de «différence» mène à une remise en cause fondamentale de tout sens fixe lié à un mot. Chez Saussure, le signifiant est lié au signifié par une relation arbitraire (rien dans le monde ne préfigure cette relation) et chaque signifiant a donc un sens propre. Pour Derrida, aucun mot n'est lié fermement à un sens. Les signifiants renvoient à différents signifiés, en fonction de la configuration du système dans lequel ils se trouvent. Un code PHP commence habituellement par une définition des variables en présence. Ainsi, une forme de différence est à l'origine de nombreuses séquences de codes PHP. Pour cette raison, plus que pour la qualité électronique de son support, cette langue est certainement un exemple d'écriture après la civilisation du livre.

Grâce à la possibilité d'inclure des variables dans sa grammaire, le PHP rend possible une structure «sociale» au sein de l'Internet. Il permet d'assigner une identité propre ainsi qu'une «position hiérarchique» (et par là des droits différents) à chaque utilisateur. Pour cette raison, le PHP est à la base de certains des projets les plus intéressants de l'Internet (wikis en tête) mais participe aussi à la commercialisation et à la sécurisation du web.

```
If ($lecture == Chomsky)  
{ header ("Location: Version3.php);  
}
```

La notion de simplicité est extrêmement importante pour Chomsky. Pour lui, toute nouveauté introduite dans une grammaire doit avoir pour but sa simplification. Ainsi, pour rendre plus facile l'étude de certains cas (comme le passif par exemple), il développe l'idée de grammaire transformationnelle qui consiste à considérer la langue comme un ensemble de transformations simples appliquées à une structure syntagmatique de base. Son utilisation du couple valeurs-variables et son utilisation de bases de données transformables par les utilisateurs, font du code PHP un candidat naturel à une étude transformationnelle.

D'après Chomsky, il existe une grammaire universelle, commune à toutes les langues, de laquelle chaque langue est dérivée (par quelques changements de paramètres). Sur cette structure commune se greffe un vocabulaire différent pour chaque langue. Les langues ont ainsi une base commune et leurs grammaires internes sont toujours relativement proches les unes des autres. Chomsky oppose *E-Langue* (aspect extérieur) et *I-Langue* (structure interne). Ainsi, même si toutes les langues ont une base commune (ce qui explique notamment comment un enfant peut apprendre n'importe quelle langue), leurs aspects extérieurs peuvent différer radicalement.

Pour Baker, lecteur attentif de Chomsky, la différence entre *I-langue* et *E-langue* remet en cause les théories post-modernes sur l'aspect toujours changeant du sens. D'après lui, les observations de Derrida par exemple s'appliquent à la *E-Langue* mais aucunement à la *I-Langue*. Dans le PHP, les fonctions, les ordres écrits dans le code peuvent apparaître comme une *I-langue*. Par contre, les valeurs (attribuées aux variables), les données incluses dans les tables, les résultats affichés en HTML dans les navigateurs, seraient plutôt à ranger du côté de la *E-langue*.

Parce qu'elles posent des cadres dans lesquels des variations peuvent se développer à l'infini, la notion de «structure» semble appropriée pour évoquer les réalisations utilisant le PHP. Pourtant, ce terme est fortement connoté : il évoque directement le structuralisme alors que, justement, des structures ouvertes «d'après la civilisation du livre» sont potentiellement créées par le PHP, des structures pour lesquelles le structuralisme peine à offrir des outils d'analyse suffisants. Deux autres images pourraient être convoquées :

- Le nœud. Le codeur utilisant du PHP ne crée pas forcément une structure complète, fermée mais place quelques points nodaux dans le réseau, offrant aux utilisateurs futurs un potentiel de structure et un devenir contenu.
- Le squelette. Sur un squelette codé en PHP viendront se greffer de la chair et des organes (données dans les bases de données, nouvelles fonctionnalités...) mais aussi, comme pour donner vie à la machine, des rêves et des désirs. ¶

¹ Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Editions du Seuil : Paris, 1969. Edition originale : *Syntactic Structures*, Mouton & Co : La Haye, 1957, p. 121.

² Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1967 p. 21.

Bibliographie

- Mark C. Baker, *The Atoms of Language*, Basic Books : New York, 2001
- Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Editions du Seuil : Paris, 1969. Edition originale : *Syntactic Structures*, Mouton & Co : La Haye, 1957
- Noam Chomsky, *Le langage et la pensée*, Editions Payot & Rivages : Paris, 2001. Edition originale : *Language and Mind*, Harcourt, Brace & World : New York, 1968
- Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les éditions de minuit : Paris, 1967
- Rasmus Lerdorf, *Do You PHP?*, http://www.oracle.com/technology/pub/articles/php_experts/rasmus_php.html, mars 2007
- Pierre Lévy, *De la programmation considérée comme un des beaux-arts*, éditions la découverte : Paris, 1992
- Eric S. Raymond, *The Cathedral and the Bazaar*, 1998. Version Française : *La cathédrale et le bazar*, traduction de Sébastien Blondeel
- Ferdinand De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1967
- Janet Valade, *PHP et MySQL pour les nuls*, First Interactive : Paris, 2004. Edition originale : *PHP and MySQL For Dummies* 2nd Edition, Wiley Publishing, Inc. :Hoboken, 2003

HORIZONS CRÉPUSCULAIRES

Lauro Foletti (Diplôme HES)

A l'exemple d'un(e) Terre Thaemlitz ou d'un Christian Marclay, présents aussi bien dans la galerie que sur le dance-floor, certains artistes mènent une sorte de « double vie » : leurs productions se destinent aussi bien au circuit « diurne » des arts contemporains qu'au circuit « nocturne » des performances musicales. Ils tiennent du jour autant que de la nuit : crépusculaires.

De surcroît, les thèmes que ces artistes « crépusculaires » abordent dans l'ensemble de leurs productions renvoient aux grandes catégories identitaires, dont ils déconstruisent les codes et travaillent les esthétiques : le féminin et le masculin, le public et le privé, le familier et l'étrange, le naturel et l'artificiel.

Régime-horaire et lieu politique, le crépuscule renvoie curieusement à l'utopie politique queer et jette une lueur critique sur l'institution des arts.

Comme le mouvement punk nous l'a démontré, le style et l'esthétique purs peuvent produire un sens politique sans avoir à l'articuler explicitement. C'est souvent la façon la plus puissante et la plus efficace d'atteindre un but révolutionnaire.

Bruce LaBruce, « Queer : repenser les identités ». *Revue Descartes* n°40, p.108, Collège International de Philosophie, PUF:Paris, 2003

Le punk n'était pas un genre musical ; c'était un moment dans le temps qui prit consistance sous la forme d'un langage anticipant sa propre destruction, la recherchant parfois, recherchant ce qui ne pouvait être dit ni avec des mots ni avec des accords.

Greil Marcus, *Lipstick Traces - Une histoire secrète du vingtième siècle*, p. 109. Trad. Godard, Allia : Paris 1998

Que la musique et son industrie représentent un important secteur de pratiques pour les étudiants des écoles d'art, les plasticiens, les artistes de l'image, c'est une chose acquise depuis longtemps. Depuis Brian Eno, Genesis P-Orridge, Kraftwerk ou Laurie Anderson, cette tendance est historiquement démontrée : sortis des « écoles d'art », de nombreux artistes se convertissent à la musique. Ils fondent et refondent des genres musicaux, et trouvent autour d'eux des publics qui dépassent largement le cadre de la galerie ou du musée, et finissent le plus souvent par privilégier la carrière musicale à celle de plasticiens, définitivement plus élitaires et confidentielles. L'excitation de la scène, le plaisir du public et leur propre plaisir, le succès qu'ils y rencontrent (parfois) sont beaucoup plus attirants que les perspectives modérées du circuit institutionnel, de son glamour de salon ou de son vin de service. Ils ont choisi la nuit.

D'autres au contraire s'engagent dans le circuit institutionnel : ils exposent dans des galeries ou des musées, ils obtiennent des bourses ou des résidences, ils enseignent. Ceux-là agissent et évoluent dans un circuit diurne et connaissent le régime critique et discursif propre aux arts contemporains. Ils privilégient schématiquement une production « visible » (ou « visuelle ») dans une relation souvent nécessaire à l'éclairage et à la lumière du jour.

Le jour et la nuit, sans doute, dans cet équilibre plutôt instable entre des visuels destinés au « jour institutionnel » et des productions destinées au « monde de la nuit » : deux hémisphères culturels attachés à des modes de vie, à des types

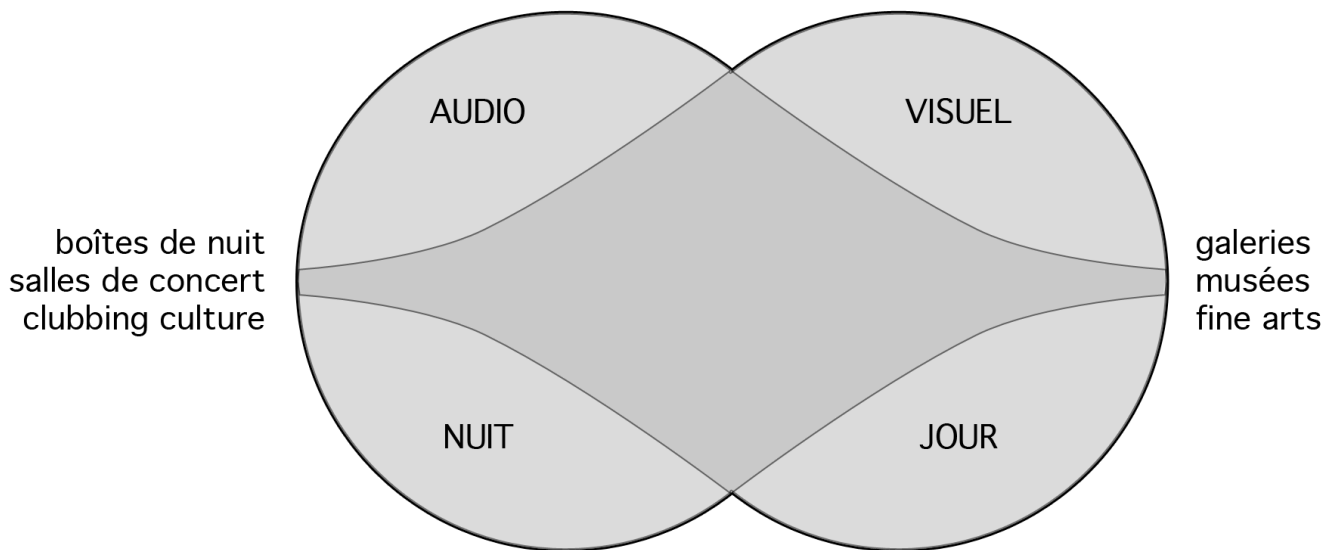
de financement et à des sphères de diffusion différents. Deux grands versants aussi indispensables l'un à l'autre que le sont, dans notre épistémè cosmologique, le soleil et la lune.

Entre les règnes diurne et nocturne, d'autres artistes choisissent au contraire une posture ambivalente et mènent une sorte de « double vie » : ils se partagent entre les institutions du jour pour lesquelles ils proposent un panel de productions visuelles, voire audio-visuelles ou performatives, et le *monde de la nuit* où ils sont présents en tant que musiciens, dj's et performeurs. C'est le cas par exemple d'un Christian Marclay ou d'une Laurie Anderson, actifs aussi bien dans les musées et les galeries que dans les salles de concert et les boîtes de nuit. C'est le cas également d'un-e Terre Thaemlitz ou d'un-e Genesis P-Orridge, présent-e-s sur les deux tableaux. Si leurs productions et leurs modes de vie s'attachent souvent plus à un règne qu'à l'autre (Marclay est plus diurne que nocturne, P-Orridge est plus nocturne que diurne), ils n'en restent pas moins, tous et toutes, des « artistes crépusculaires », établis entre deux régimes-horaires distincts et leur appartenant simultanément.

Sublime crépuscule. Quoi de plus beau et de mieux partagé que la « minute bleue » pendant laquelle même les oiseaux se taisent ? Joyeux crépuscule aussi, traversé par des couleurs si profondes et intenses qu'elles émeuvent même les caniches. Comme poncif esthétique global, le coucher de soleil obtient certainement une place comparable à celle de la Joconde et doit représenter une partie non-négligeable du chiffre d'affaire de Kodak ou de Fuji. Pourtant, pour avoir tenté moi aussi de saisir ce moment sur la pellicule, j'ai été toujours déçu du résultat, non pas que l'instant ait été anodin, au contraire, mais que l'image que j'en ai spontanément faite était incapable de restituer, a posteriori, l'importance écrasante de mon émotion, et n'est jamais parvenue à en traduire la beauté. La pellicule n'attrape pas tout, elle n'attrape pas la sonorité propre à ce moment, ni son étendue dimensionnelle, ni encore la durée de son changement, ni l'impression physiologique que ce moment entraîne, ou encore l'émulation des sens ; le cliché ne dit rien de l'oeuvre totale qui se joue au moment du crépuscule, et revient à exécuter le *Götterdämmerung* aux claquettes.

C'est que le *crépuscule* implique en réalité une qualité et une quantité d'éléments difficilement restituables, dans une architecture où le corps et les sens tiennent une place prépondérante et installent un sujet. Comme une *oeuvre totale*, le crépuscule articule une focale esthétique sur le corps, qu'il engage dans un processus de production sensorielle, étroitement liée avec l'environnement et son altération. Les repères et les cadres sont momentanément suspendus, anéantis ou métamorphosés, les formes changent avec la lumière, les sens voyagent comme l'onde et la conscience s'étale sur un plan cosmique : le crépuscule dégage un érotisme profond, sensible, qui tient à la fois à l'imminence d'une altérité, aux limites instables et fuyantes de son lieu et à la place cruciale du sujet sensoriel.

Un tel dispositif, pour autant qu'il puisse être décomposé et lu comme la coordination exacte et complexe d'événements audiovisuels et sensoriels (un gigantesque spectacle multimédia en somme, cosmiquement orchestré), renvoie aux tentatives historiques des *Gesamtkunstwerke* et leurs



vellités démiurgiques. La réunion des arts, en inscrivant le corps dans un processus performatif, plonge la conscience dans une communion sensible avec le cosmos : la conscience s'initie alors à une expérience mystique profonde et bouleversante, d'où elle revient transfigurée. Rien d'étonnant à ce que les ambitions transcendantes des performances totales donnent lieu à de véritables cultes, à commencer par celui qu'anime depuis belle lurette la branche dure des wagnéristes, réunis régulièrement à Bayreuth dans ce mausolée à la gloire spectaculaire et permanente de l'unification allemande. Rien d'étonnant non plus à ce que la puissante impression qu'entraînent les *œuvres totales* se trouve facilement enrôlée dans des machines politiques parfois, l'histoire l'a montré, monstrueuses. Le moment crépusculaire n'y fait pas exception, et connaît lui aussi, au titre de synesthésie performative, un ancrage politique et culturel à part entière.

Difficile à attraper, en porte-à-faux sur les régimes-horaires, cet instant implique une intensité particulière et glissante comparable à bien des égards à l'utopie *queer* et aux théories de la *performance*. En altération perpétuelle, le crépuscule, horizon utopique, ne se cristallise dans une forme esthétique ou politique que de manière ponctuelle et passagère, et se trouve apparenté aussi bien au règne diurne qu'au

règne nocturne, sans leur appartenir parfaitement. Aussi le *crépuscule politique* renvoie-t-il à des sphères publiques différentes pour lesquelles il offre une zone interface, au croisement des circuits-horaires institutionnels, dans une position stratégique et transversale, interzone.

Au-delà de sa situation horaire et peut-être en conséquence indirecte, l'instant du crépuscule, comme ligne fragile et instable entre deux régimes-horaires et comme fondation esthétique-politique à part entière (synesthésie), partage de nombreux points communs avec la production ambivalente d'artistes comme Terre Thaemlitz, Chris Korda, Laurie Anderson ou encore Genesis P-Orridge. Leurs travaux, qu'ils soient visuels ou sonores, possèdent en eux-mêmes, intrinsèquement, les qualités propres au crépuscule et reflètent le mode de vie de leurs auteurs : les corps (celui de l'artiste et celui du spectateur) y tiennent une place prépondérante, les grandes dichotomies (masculin/féminin, privé/public, macro/micro, etc...) de genres et de performances y sont discutées, retravaillées, altérées de même que les formes et les cadres se troublent et se redessinent dans le contexte crépusculaire. Les structures sociales et politiques *queer* qu'ont fondé certains de ces artistes, de même que les textes très politisés qu'ils peuvent produire, rappellent en outre les prolongements politiques sérieux des œuvres totales. ¶

LA DOUBLE ALTÉRITÉ. LES FRONTIÈRES ENTRE IDENTITÉ ET CULTURE

Sandra Irsapoullé (Diplôme HES)

Mon père est un exemple de réussite sociale d'intégration. De parents indiens immigrés volontaires à la Réunion, il a fait carrière dans l'armée. 37 ans de bons et loyaux services à la mère patrie. 37 ans de vie en HLM, à faire le sous-fifre de commandant de l'armée. «A vos ordres mon capitaine». Aujourd'hui retraité et propriétaire terrien d'une terre humide et marécageuse.

Son désir pour moi, pour mon bien est de faire des études qui amènent à une carrière de femme, trouver un bon travail pour lequel il est prêt à faire jouer ses contacts. On me destinait à des études de lettres.

Refuser les schémas traditionnels pré-établis. Ne pas correspondre aux critères d'intégration, de reconnaissance culturelle eurocentrée voir mondialisée pire encore, hétérocentrée,

qu'est-ce que cela peut impliquer ? Oui, aujourd'hui à l'heure de l'ouverture des marchés, à l'heure du multimédia et de la communication plus rapide que rapide, à l'heure du *mass média* et de l'information à gogo, certaines questions peuvent se poser. Questions touchant aux concepts de genre, de culture, de politique. Concepts relevant de la construction de l'individu et de son identité. Malgré cette ouverture, l'impérialisme est toujours une réalité. La domination et les inégalités de pouvoir et de richesse sont les traits éternels de la société humaine nous disait Edward W. Saïd. Seulement l'impérialisme est toujours présent tant sur le plan économique que politique, tout autant en matière culturelle qu'en matière de sexualité. Il prend la forme de capitalisme culturel sous les traits d'une Britney Spear ou d'un Will Smith,

d'un Corneille ou d'un Doc Gynéco ou autres stars sorties d'une académie fourre-tout de n'importe quel talent. Voilà les modèles auxquels doivent se référer et se conformer la jeune actuelle.

Dans un schéma traditionnel d'intégration, les enfants d'immigrés font le choix de satisfaire le désir de leur famille. Ce désir est un désir dicté par une politique sociale d'intégration, qui fait du bon négro, du p'tit bougnoule un bon sauvage éduqué, cultivé, habillé de Levi's strauss et de Caterpillar, qui connaît l'histoire de ses ancêtres, les Gaulois, pour l'avoir appris à l'école.

Pourquoi vouloir correspondre à ces modèles? A quel prix?

Pour sortir de la cité, pour être à l'égale de l'autre occidentale, pour arrêter de se faire traiter de sale bougnoule, pour ressembler

à une mode afin de se sentir intégrée? Qui fait de ces jeunes gens des modèles de machismes ou de poupées barbies putes?

La mondialisation tend à normaliser, codifier selon un standard européen envahissant. Cela devient un hymne du genre «une culture pour tous, tous pour une culture».

Refuser ces schémas, vouloir être autonome, se soucier de ses propres désirs, implique de faire une fracture avec ces codes et ces lois, pas toujours facile à assumer. La révolution personnelle demande des sacrifices qui peuvent déstabiliser sa famille, en commençant par soi-même.

Ce qu'il faut savoir c'est qu'il n'existe pas une culture, mais des cultures, que nous sommes tous acteurs et porteurs de culture et que c'est à partir de là que l'on peut se construire sa propre identité. Aussi multiple soit-elle.

Les formes culturelles sont hybrides, mêlées, impures, et il est grand temps que leurs analyses rejoignent leurs réalités.

Les frontières entre les culture, les divisions et les différences sont des mécanismes d'autorité et de participation créés par l'homme. Bienveillantes pour ce qu'elles incluent, intègrent et glorifient, moins bienveillantes pour ce qu'elles excluent et dévalorisent.

Loin d'être des entités monadiques, monolithiques, autonomes, les cultures intègrent de fait plus d'éléments «étrangers», d'altérités de différences qu'elles n'en rejettent consciemment.

La domination et les inégalités de pouvoir et de richesse sont des traits éternels de la société humaine.

Évacués, oubliés, les peuples coloniaux ravagés, les siècles de justice sommaire, l'oppression économique sans fin, la distorsion de la vie sociale et privée.

Ce qu'il faut noter sur ce type de discours... c'est combien sa forme est totalisante, ses gestes et attitudes globalisants, et combien en incluant, comprimant et unifiant, il exclut des réalités.

Edward Said, *Culture et impérialisme*, Fayard: Paris, 2000

Petite fiction philosophique

Mon nom est personne
Je suis un sujet affirmé
Dans une grande nécessité de distance
Affirmée dans une grande mesure
Mesure de la nécessité d'une distance.
Pure matière grise manipulée
Déournée
Coupée
Bouclée
Déviée
Déplacée
Sujet détruit
Concassée
Strates de mémoires instantanées
Purement évocatrices de parfums sonores
Troublée dans mon genre
Étiquetée
Catégorisée
Classée
Stéréotypée
Contaminée et batardisée
Hybridée par le système
Mes origines sont minées

Nous entrons dans le temps ou les minorités du monde commencent à s'organiser contre les pouvoirs qui les dominent et contre toutes les orthodoxies.

Félix Guattari, «Trois milliards de pervers, la grande encyclopédie des homosexualités», revue *Recherches*, n° 12, mars 1973

Témoignages

Je suis queer :

Je suis gouine,

PD, bi, hétéro, SM, dominatrice et soumise, etc.

J'ai toujours eu du mal avec les divisions binaires homme/femme, hétéro/homo, etc... Car je ne veux être étiquetée – classée stabilisée normalisée. Je veux une identité fluide. Je suis queer : je ne suis conforme à aucun individu particulier, mais à tout être vivant librement.

Je suis queer :

Je ne vis que guidée par mon désir, mes choix ne sont jamais déterminés par des normes.

Aujourd'hui mes désirs sont pour des femmes (biologiques), demain il en sera peut-être autrement... Peu importe, je vis. Demain je serai peut-être une extra-terrestre à 4 mains (oh yeah!) qui aura du désir pour une girafe fluorescente hermaphrodite

Pas normal, vous dites ?

Peu importe, je me sentirai toujours libre. ♣

CRÉATIONS ARTISTIQUES ACTIVISTES EN MILIEU URBAIN : ÉTUDE DE PIÈCES

Capucine Maréchal (Diplôme HES)

Dans son livre *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Proudhon propose la figure de l'artiste comme d'un acteur du champ social, d'un éducateur, mettant son savoir-faire à la mise en vue des problématiques sociétales du moment.

L'artiste, selon lui, travaillerait à la mise en débat par l'image et à faire rentrer ces débats et maux du siècle dans les champs de l'Histoire.

Pour Proudhon, les artistes doivent sortir de leur chapelle dorée et de leurs productions esthétiques absentes au monde pour participer à un changement social. Et ce changement ne peut se faire que si eux-mêmes acceptent de sortir de leur statut d'élite intellectuelle, et de remettre en question la conception traditionnelle de l'art, qui n'est autre, en fait, qu'un des instruments du pouvoir dominant.

Après les pratiques de réalisme historique de Courbet, les avant-gardes russes et françaises des années 1920, Fluxus, et les pratiques situationnistes des années 1960, il serait intéressant d'étudier les pratiques des artistes (qu'ils se revendiquent comme tels ou non) actuels, à l'ère de la 4^e guerre mondiale, guerre sans nom, mais qui se manifeste dans tous les domaines (économie, politique, religion) et même dans les simples strates de notre existence (alimentation, sexualité, culture, mobilité). Et plus particulièrement, des créations artistiques activistes en milieu urbain.

En effet, il me semble intéressant d'étudier des formes d'art qui ont pour lieu d'exposition un lieu inédit, la rue ; en ce qu'elles osent directement se mêler à notre vie quotidienne et se confronter au réel, en ayant choisi de se montrer dans l'espace physique (vs espace virtuel d'Internet qui est aussi le lieu de l'agora) où se produisent les assemblées populaires, les prises de parole, et les actes contestataires. Mais c'est aussi un lieu, à notre époque, qui se fait envahir par les visuels publicitaires, les voitures, les caméras de vidéo surveillance, et tout un tas de micro-éléments qui font que nous nous faisons déposséder d'un de nos ultimes espaces de rencontre et d'échange, librement accessibles. A quel moment ces artistes réagissent-ils ?

Dans quel but interviennent-ils ?



Quelle est l'efficacité de ce type d'action ?

Et quels moyens techniques utilisent-ils afin de déjouer une répression de plus en plus grandissante de l'expression libre et de l'agir ?

Nous verrons que selon les lieux géographiques, les histoires, et les contextes socio-politiques, les formes de prise de position de ces artistes sont différentes.

The idea of using the urban landscape as a canvas remains constant. If you want to get your point across there's only one way to do it: get your message to where the public can see it. Poster, sticker, stencil cover the streets, signs, walls and whatever else is out there.

Dave Kinsey, *In situ*, Stéphanie Lemoine et Julien Terral, 2005, Paris : Alternatives

Je suis fière mais piétonne. J'ai le sourire aux lèvres mais mes fringues élimées me trahissent en tant que jeune femme à la consommation pas conforme. J'ai le droit encore d'être là mais je flâne. J'arrête de marcher deux minutes et me laisse envahir par le bruit des voitures, la circulation incessante, par le sentiment d'être clôturée sur mon mince filet de trottoir, par la nos-



talgie d'un graffiti peint par un ami perdu de vue recouvrant un store qui a été nettoyé depuis, par l'ennui de ne plus voir ce vendeur de disques à la sauvette tout taré, par l'humiliation que ces mannequins au teint lisse et à la coupe de cheveux magnifique me font ressentir en me toisant de leur 4x3, et par le regret de ne pas oser entamer un endiablé *raqs al-alima* pour me défouler et pour que l'on me voie, là, maintenant.

Tiens, là, maintenant sous mes yeux, une voiture est tombée en panne au beau milieu de la route. Provoquant un concerto enragé de klaxons au bout de trente secondes, comme si le flux de circulation allait reprendre de lui-même en éructant sa haine de perdre du temps, donc de l'« argent ». Et là, une musique sourde qui s'avance vers moi m'intrigue. Je ferme les yeux pour mieux déguster ce son de vie humaine dans la rue, devenue si stérile, les rouvre, et vois sous mon nez un attroupement de personnes bariolées qui dansent et m'invitent avec tous les autres passants à marcher sur la route, s'y asseoir, y discuter, y danser, et pourquoi pas peindre une façade ou deux en buvant un verre.

Enfin, ici et maintenant, je revis la culture de la rue vivante, et pas sa forme réifiée par la publicité. Nous faisons un pied de nez à toutes les criminalisations qui sont faites à ces formes de vie. Nous réussissons enfin à détourner la rue, notre rue, et à sortir de nos rôles de circulants-clients pour s'y balader, s'y rencontrer, s'y amuser comme dans un grand « rêve collectif ». Et j'ose entamer mon *raqs al-alima* avec la complicité du DJ qui me pose un morceau de Warda. Les autres filles m'y rejoignent, et même des gars, et le morceau finit en cours de danse orientale improvisé. Ensuite j'en viens à leur expliquer à tous en quoi cette danse est un acte d'émancipation et de libération à l'origine; des liens se tissent. Je vois autour de moi des gens qui peignent, d'autres qui font des trous dans l'asphalte pour y planter des pousses d'arbres, certains qui barbouillent des panneaux publicitaires faisant des dents noires à la blonde d'H&M, et d'autres qui cassent des caméras de vidéosurveillance.

Serait-on tous réuni dans une chorégraphie libératoire, mêlant nos actes de désobéissance civile aux formes situationnistes qui font qu'ici et maintenant nous sommes vraiment libres et libérés de la peur du « contrôle » et de la répression grâce à notre force d'être ensemble et nombreux ?

Les flics arrivent, quelques confrontations éclatent, mais nous avons réussi à ce qu'il n'y ait aucune arrestation, heureusement.

Pendant que l'on se disperse, ma nouvelle amie, Emma, me dit qu'en ce moment, les habitants de trente autres grandes villes dans le monde vivent une expérience similaire. Je lui fais une bise en l'invitant à dîner chez moi demain.

Je rentre chez moi à pied et retrouve deux rues plus loin le même air vicié de gaz carbonique et de stress que j'avais effacé de ma mémoire quatre heures avant. Je souris intérieurement en me disant que l'art peut être à la fois beau, fonctionnel, et politique, et que la prochaine fois qu'un blocage de route se fera, je prendrai mes pochoirs pour y rajouter une *agit prop* esthétique. Il y a tellement de formes possibles pour participer à cette sculpture sociale de la ville que permet ce blocage réappropriatoire, que dès que j'arrive chez moi, je t'en citerai quelques exemples. Nous tous, en tant qu'artistes de l'existence, avons pour mission d'élargir les limites de l'art pour participer à une mise en forme du monde, du corps social, selon Joseph Beuys. Et il peut autant y avoir une mise en scène du commun à travers l'*agit prop*, que l'« information » à travers l'opéra-théâtre, ou de la performance concrète, tirant sur l'action directe.

Tiens, ça y est, j'arrive chez moi; tu veux boire quelque chose ?

Pochoirs apposés sur les murs de Nice, Côte d'Azur, France

Policier avec flashball, façade du magasin Louis Vuitton en centre-ville, et mur délimitant les quartiers de l'Ariane et Lingostière, avril 2003.

Caméras de surveillance, façades de l'ANPE et de la CAF, quartier Nice-Nord, avril 2003.

Ces pochoirs ont été posés à Nice après l'adoption de la loi sur la sécurité intérieure, le 18 mars 2003, de Nicolas Sarkozy, alors ministre de l'intérieur en France. Ces pochoirs représentent symboliquement une analyse, de par ce qu'ils illustrent et le contexte où ils se trouvent, de ce qu'engendre cette loi. Son contenu, prônant la « tolérance zéro », crée un certain nombre de nouveaux délits et s'attaque aux libertés individuelles et collectives, tout en stigmatisant des groupes sociaux. Elle permet d'amender, mais surtout d'emprisonner toute personne étant susceptible de « racolage passif », de mendier, de se regrouper dans un hall d'immeuble, de s'exprimer sur les murs de sa ville, etc. Ces infractions créées par cette loi ne résultent plus d'un préjudice concret causé à quelqu'un: elles se déduisent d'un comportement allant à l'encontre d'un certain ordre social.

Ces lois sécuritaires ont une fonction de captation de l'opinion publique, et d'occultation de la politique française actuelle de démantèlement de l'Etat social. En stigmatisant les populations marginalisées par le système économique français, l'Etat détourne l'attention des chiffres du chômage, des licenciements massifs, et de la régulière remise en cause des acquis sociaux. Ces lois légitiment le choix qu'a fait l'Etat français de diviser la population entre les salariés, blancs, de classe moyenne, des centre-villes, et les laissés-pour-compte, métis ou d'origine étrangère pour la plupart, des quartiers en périphérie, et criminalisés par la représentation qu'en fait les médias. Elles instaurent un climat de peur entre les individus, mais aussi d'individualisme, en empêchant les mobilisations sociales, mais aussi d'entretenir un système carcéro-industriel.

En effet, leur application permet l'emprisonnement massif de nouveaux « délinquants », pour des délits mineurs, profitant aux entreprises employant des prisonniers, payés en dessous du SMIC et ne bénéficiant pas de droits légitimes en tant que travailleurs.

L'adoption des lois Sarkozy s'inscrit dans le nouvel élan hygiéniste imposé aux habitants des villes, et dans un système de précarisation invisible du marché du travail.

Ces pochoirs font front à la menace de punition de 3 mois de prison ferme et 25 000 euros d'amende qu'encourt tout individu s'adonnant à la pratique du graffiti, ou à une autre forme d'expression libre dans l'espace public, et tentent de pointer à leur tour, les instruments du « statu quo » actuel français à travers une pratique artistique interventionniste *in situ*. Leur esthétique, proche des pochoirs d'agit prop de mai 1968, ou de la démarche d'Ernest Pignon-Ernest avec ses affiches, les fait rentrer dans la catégorie d'art d'agitation et de cartographie du « contrôle ». ¶

bibliographie

C 100, *The art of rebellion*, 2003, éd. Gingko
Denys Riout « Le livre du graffiti », 1990, éd. Alternatives
Banksy, *Wall and piece*, 2005, éd. Century
Tristan Manco, *Stencil graffiti*, 2002, éd. Thames & Hudson

C 100, *The art of rebellion 2*, 2006, éd. Publikaat
Stéphanie Lemoine et Julien Terral, *In situ*, 2005, éd. Alternatives
Palais de Tokyo, catalogue de l'exposition, *Hardcore*, 2003, éd. Cercles d'Art
Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Art et féminisme*, 2005, éd. Phaidon
Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys. Une biographie*, 1994, éd. Abbeville
Dominique Gros, *Dissidents du quotidien. La scène alternative Genevoise, 1968-1987*, 1987, éd. d'en bas
Naomi Klein, *No Logo*, 2000, éd. Babel
Dominique Berthet, *Proudhon et l'art*, 2001, éd. L'Harmattan
Florence Aubenas et Miguel Bensayag, *Résister, c'est créer*, 2002, éd. La Découverte
André Reszler, *L'esthétique anarchiste*, 1973, éd. Presses universitaires de France
Internationale Situationniste, 2001, éd. Fayard
Brassäi, *Graffiti*, 1993, éd. Flammarion
Jean Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, 1986, éd. de Minuit
Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 2002, éd. Presses du Réel

LES TRADITIONS CULINAIRES : OBSERVATIONS ET ÉTUDES DE CAS

Camille Jeanne Poncet (Diplôme HES)

Mon but dans cet essai est de parler de la richesse qu'offrent les traditions culinaires, d'abord au niveau du palais, en décrivant les saveurs qui stimulent l'imaginaire et font voyager dans le temps et dans l'espace, et qui donnent envie de découvrir les cultures dont elles sont originaires. Ensuite, il y a aussi la notion de partage implicite à la cuisine et qui suggère l'échange des spécificités propres à chaque culture ou bien encore permet de réaliser que des cultures même éloignées géographiquement sont liées dans leurs pratiques culinaires comme la crêpe bretonne et la crêpe erythréenne.

Mais comment vivent et survivent les traditions culinaires à l'ère de la globalisation ? Est-ce que les particularités alimentaires peuvent résister à ce contexte où tout est constamment en redéfinition ? Il m'a semblé pertinent d'observer comment les traditions culinaires se transforment à l'époque de la malbouffe et du fast food en étudiant des cas particuliers.

Tout d'abord, je me suis intéressée à ce qui forge nos identités et je me suis interrogée sur la place qu'occupent les traditions culinaires dans le quotidien. Je me suis particulièrement attardée sur le pouvoir des habitudes alimentaires chez les migrants pour étudier les effets des changements climatiques, et les conséquences possibles des facteurs économiques et des événements historiques sur les traditions culinaires.

Migrer avec son assiette

L'alimentation accompagne les peuples dans leurs mouvements hors de leurs zones d'origine. Les personnes emportent avec elles un bagage identitaire individuel et collectif que ce soit lors d'une migration solitaire ou en groupe. Ainsi, le régime alimentaire se perpétue durablement, temporairement ou occasionnellement. En cas de trouble identitaire, la cuisine permet d'offrir des repères ou une forme de résistance. En effet, c'est souvent lorsque des identités sont minorisées ou menacées que la cuisine et les manières de tables deviennent des lieux de signification privilégiés. Il est d'ailleurs étonnant de remarquer que certains plats deviennent « traditionnels » qu'une fois qu'ils sont cuisinés dans le pays d'accueil. C'est un peu comme s'il fallait qu'une recette se

sente menacée pour devenir une tradition.

Hors du pays d'origine, les activités culinaires se heurtent soit à l'impossibilité de reproduire les recettes à l'identique par l'absence d'ingrédients ou d'ustensiles appropriés, soit à la transformation des goûts d'origine par une traduction du plat lorsqu'il est présenté dans une autre culture, un autre climat. Pourtant, lorsque les richesses culinaires d'un pays sont introduites dans un autre, elles apparaissent à la fois comme une attraction, et comme une forme de diffusion et de partage identitaire.

Entretien (extrait)

Réalisé en 2006 avec Clifford 28 ans, né à l'île Maurice, et habitant en Suisse.

Peux-tu me parler des liens que tu entretiens avec la cuisine de ta culture d'origine et si elle est importante pour toi et pour ton cercle familial ?

Oui, c'est effectivement important mais quand je cuisine moi-même je suis toujours déçu par les goûts. Alors je préfère aller chez ma grand-mère, ma mère ou mes tantes. C'est important pour moi de manger au moins une fois par mois mauricien !

Mais dans mon pays, lors des fêtes de communauté et lors de rassemblements, on mange principalement des nouilles chinoises avec des légumes, cuisinées dans un wok et accompagnées de gâteaux, de piments, de samousa ...

[...] Ici, en Suisse, on trouve les ingrédients grâce aux épiceries chinoises et tamoules, et grâce aux va-et-vient des Mauriciens car chaque année, il y a facilement 3 à 4 personnes qui vont à l'île Maurice et donc qui ramènent des petits paquets (en Suisse, nous sommes environ une trentaine de la famille de Maurice).

Je pense qu'il y a une conscience de perpétuer les plats. Plutôt une impression que plus les gens sont loin de Maurice et plus il y a le besoin de conserver, c'est pareil pour la danse... mais ça dépend de la génération... les jeunes aujourd'hui vont plus adhérer au style de vie occidental... ils veulent ressembler à l'Europe. Maintenant à Maurice des gens veulent manger comme en Europe car ils trouvent que la cuisine mauricienne fait pauvre...

Mais ma grand-mère, elle, elle cuisine tous les jours mauricien. Elle fait venir son poisson pané de Maurice, elle le cache

dans des sacs. Elle sait qu'elle ne devrait pas... mais elle a besoin de son piment... c'est important, qu'elle le fasse macérer... pour ses choux confits...

Si elle invite des gens, elle fait à manger européen, mais autrement tout est mauricien. Si ma copine vient, elle fait un plat européen, car elle ne veut pas imposer... le piment elle le mettra à part. Elle cuisinera les deux menus.

C'est ma mère qui m'a sensibilisé à cuisiner mauricien mais elle est trop exigeante et elle me corrigeait tout le temps. Mais maintenant, j'achète des livres de cuisine et je fais des essais mais c'est décevant. Je ne retrouve pas les goûts. Elles, elles savent bien!

Le bol renversé Ce plat mauricien est d'origine chinoise.	
Préparation : 15 mn Cuisson : 15 mn	
Ingrédients (pour 4 personnes) : <ul style="list-style-type: none">- 3 blancs de poulet- 4 portions de riz blanc cuit (1 portion par personne)- 4 oeufs entiers- 1 petit chou chinois (ou petsai)- 2 carottes moyennes- 1 boîte de champignons de Paris ou quelques champignons noirs déshydratés- 3 gousses d'ail épluchées- sel, poivre, sauce soja, sauce d'huitres, fécule de maïs	Cuisson : faire revenir les morceaux de poulet dans un peu d'huile chaude. Ajouter les légumes (chou chinois, carottes, champignons) ainsi que l'ail écrasé. Mélanger dans un bol 2 cuillères à soupe de sauce soja, 2 cuillères à soupe de sauce d'huitres, 2 cuillères à soupe d'eau et 1 cuillère à soupe de fécule de maïs. Verser ce mélange sur le poulet et les légumes, laisser mijoter à feu vif pendant 3 minutes. Dans une autre casserole, faire cuire les 4 oeufs au plat et les réserver de côté. - prendre 4 bols - y verser d'abord l'oeuf au plat, puis les légumes et poulet en sauce et en dernier le riz - bien tasser le tout au fond du bol - poser une assiette sur chaque bol à l'envers et devant chaque convive, retourner délicatement l'assiette et le bol sans les séparer. Tourner le bol en le soulevant doucement, afin de faire sortir la préparation sans qu'elle ne s'écroule.
www.cap-soleil-maurice.com	

Domination et dépendance de la nature

Ce sont les facteurs géographiques et climatiques qui ont dirigé les identités culinaires: la qualité du sol, la température, la sécheresse et l'humidité, etc. ont défini les produits qui pouvaient être cultivés.

C'est à partir de ces facteurs que se sont construits des plats typiques qui ne dépendent généralement pas d'une intention exotique. D'ailleurs un plat traditionnel de base a la fonction principale de nourrir et non de divertir, il doit assouvir un besoin primordial.

Mon aliment préféré? Je ne comprends pas ce que vous me demandez. Je mange ce qu'il y a

Rebecca Namoni, environ 33 ans, Rumuruti Kandatura, Kenya, in *Colors*, «Retour à la terre», n° 69, automne 2006

L'agriculture a permis aux peuples de se nourrir et de gérer leurs récoltes pour constituer des réserves. Lors d'épidémies, de pénuries et de catastrophes naturelles l'être humain a dû trouver des solutions pour sa survie. Les minorités, les peuples nomades, les peuples autochtones ont généralement une utilisation rationnelle des ressources naturelles car ils vivent en étroite relation avec cycle de la nature contrairement à l'agriculture liée au capitalisme qui force la nature à se plier à son rythme et bouleverse sa capacité à se gérer en perturbant l'écosystème. La biodiversité se trouve attaquée dans sa richesse, elle passe elle aussi par de perpétuelles adaptations.

Un exemple: la culture du maïs au Mexique

Le grand débat sur la pénurie du pétrole montre combien l'homme est complètement dépendant d'une source d'énergie offerte par la nature. Les États-Unis, le plus gros consommateur de pétrole au monde, a dû trouver une solution à l'éventuelle pénurie de pétrole. C'est, entre autre, par la production de bioéthanol à base de maïs qu'ils pourront continuer de consommer l'énergie à grande échelle.

Mais la production du bioéthanol monopolise les productions de maïs. Les entreprises productrices de bioéthanol aux États-Unis importent leur maïs du Mexique, un des plus gros producteur. Ces entreprises subventionnent les petits et moyens producteurs et leur garantissent l'achat de la totalité de leurs productions. C'est ainsi que la production de maïs destinée à la consommation alimentaire diminue et que sa rareté provoque une augmentation du prix d'achat pour le consommateur, phénomène qui entraîne de grave conséquences pour l'alimentation, car au Mexique, le maïs est principalement utilisé pour la confection de tortillas.

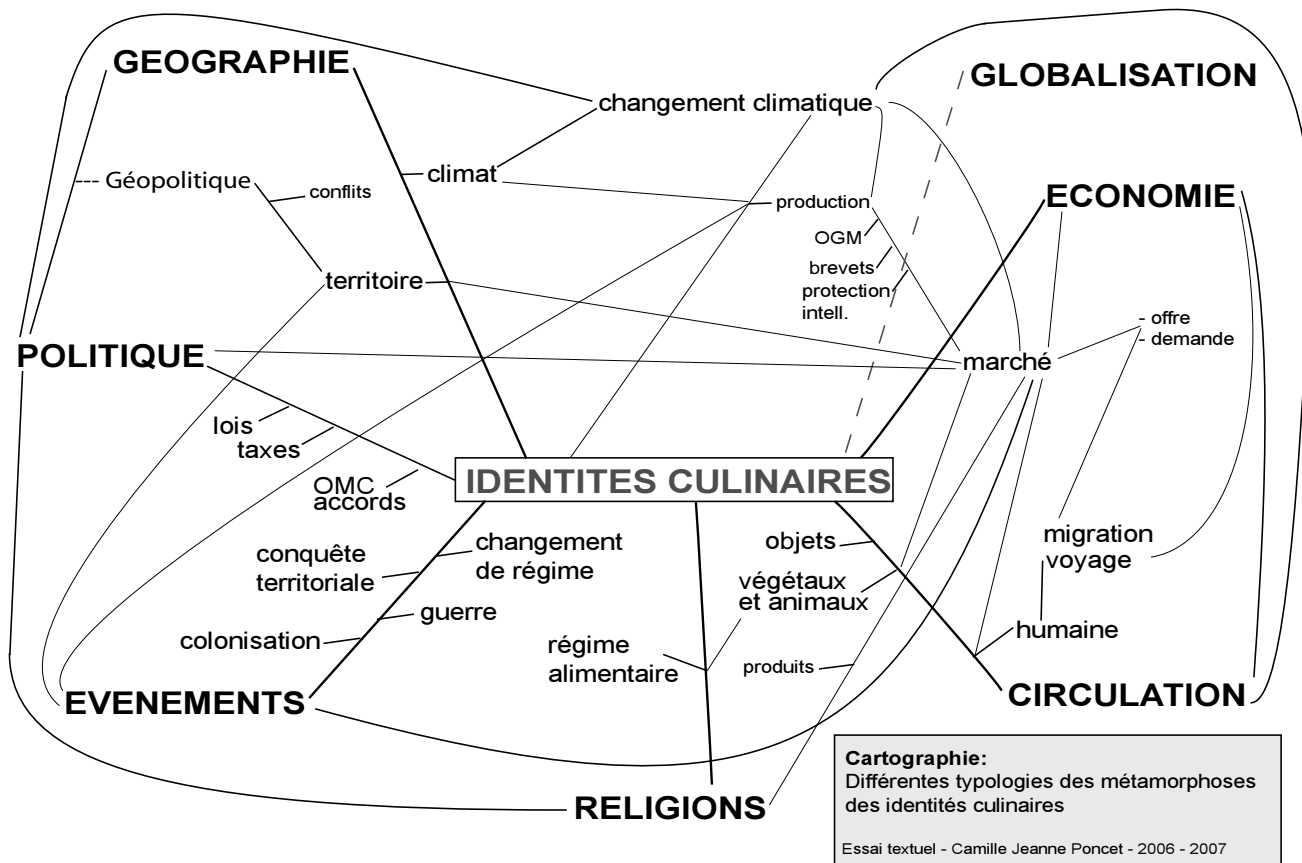
La tortilla est le plat traditionnel mexicain par excellence. Cette galette composée principalement de maïs constitue pour la population pauvre du Mexique, c'est à dire 70% du peuple mexicain, l'apport nécessaire en protéine. Or, la conséquence de l'intervention étatsunienne sur les cultures mexicaines, c'est qu'aujourd'hui, dans un foyer mexicain, il est meilleur marché de préparer une soupe à base d'éléments lyophilisés que de manger des tortillas.

La menace des multinationales

La sauvegarde de la biodiversité alimentaire est cruciale pour la survie des peuples. Mais l'agrobusiness monopolise la production de semences et donc maintient un pouvoir sur la vie. Chaque culture alimentaire est liée à sa tradition agricole. Les savoirs agricoles ont permis aux différentes cultures de s'approvisionner et d'effectuer des échanges entre peuples. Actuellement, les échanges ne sont plus motivés par des questions de survie, mais décidés par des buts lucratifs. Le but actuel des entreprises agroalimentaires est de pouvoir conserver leurs marchés en rendant dépendant les fournisseurs et les producteurs.

Des entreprises comme Syngenta et Monsanto monopolisent la production en vendant aux cultivateurs des semences stériles (procédé *Terminator*) ou des semences assujetties aux produits agrochimiques de la compagnie qui détient le brevet. De plus, ces grosses entreprises agroalimentaires détiennent une grosse part du marché, ce qui engendre la soumission de beaucoup d'agriculteurs pour survivre et nourrir leur famille. Les riches semences que les peuples exploitaient se retrouvent parfois brevetées. Cette privatisation entraîne un appauvrissement de la diversité des semences.

Cette forme de totalitarisme des entreprises qui détiennent le premier maillon de la chaîne alimentaire est une forme de néo-colonialisme. Il est important de soulever que 97% des brevets dans le monde sont détenus par les pays industrialisés. (Un brevet sur un produit ou un procédé confère à son titulaire un droit exclusif d'empêcher des tiers agissant sans son consentement, de fabriquer, d'utiliser, d'offrir la vente, de vendre ou d'importer ce produit ou un produit obtenu directement par ce procédé.)



Cohabiter pour résister

Le monde global est composé d'une multitude de régions, de localités, de pays. La conservation des spécificités de chaque culture n'est pas incompatible à la globalisation. En effet, celle-ci devrait comprendre le caractère propre de chaque culture, le local fait partie du global. La globalisation ne devrait pas automatiquement engendrer une homogénéisation mais plutôt une mise en réseau de spécialisations, d'expérience, de traditions.

Pour la survie des savoir-faire ainsi que pour la sauvegarde de la biodiversité, il existe des alternatives à chercher dans la complémentarité des savoirs et leurs mises en réseau.

Le terme de cohabitation, du latin *cum* qui signifie « avec » représente bien l'acte de plusieurs personnes de différentes appartenances d'habiter ensemble. La cohabitation renforce les identités et permet à chacun de se définir grâce au groupe, pour obtenir un certain poids et une reconnaissance à l'extérieur. Le fait de se démarquer permet de résister afin de lutter contre l'uniformisation de la cuisine pour continuer à faire

vivre, au niveau de micro milieux, des gestes et des styles de vie qui ne correspondent plus à la culture dominante.

Cette recherche a confirmé mon hypothèse que les traditions, lorsqu'elles se sentent menacées, mettent en place des moyens pour survivre, un peu comme si une tradition est mise en valeur par le contexte qui la menace.

Et des exemples démontrent que ce sont par des petites actions, au niveau du local, par des mouvements citoyens et dans le cadre de modestes associations qu'une force se dégage pour lutter contre la peur de tout voir s'unifier. De plus, beaucoup de personnes étant sensibles aux spécialités culinaires, il y a une tendance générale dans le quotidien à consommer des produits locaux et produits artisanalement.

Lorsque des gens réagissent et s'activent pour conserver les spécificités culinaires, la démarche de conserver l'environnement est entièrement lié à cette dynamique. Et c'est grâce aux échanges et à la mise en réseau des savoirs et des connaissances que je peux imaginer une coalition mondiale. Je pense que chaque culture devrait tenter de préserver son originalité tout en bénéficiant des connaissances et des techniques des autres. ¶

EVERYBODY DANCE NOW. LA GRANDE FÊTE DE L'ÉCONOMIE DE MARCHÉ

Marie-Avril Berthet (Diplôme postgrade)

La fête est partout. Dans la pub. La pub est partout. Dans la fête. En 1989, C+C Music Factory, un groupe de deux producteurs de dance music plutôt commerciale, sort son premier album *Gonna Make You Sweat*, dont le single éponyme « Gonna Make You Sweat » se reconnaît aisément aujourd'hui encore à son cri de guerre: « everybody dance now ! ». Presque vingt ans plus tard, la fête s'impose comme

une obligation marketing. Les djs ont envahi la pub. Dans sa dernière campagne, même l'eau d'Evian fait lever les bras en rythme à un groupe de jeunes fêtards motivés: avaler de l'eau d'Evian équivaut à avaler une boîte à rythmes. Exercice de style délicat, puisque c'est rarement en buvant de l'eau qu'on fait la fête, même si, comme aime à nous le rappeler Mister Cocktail, « sans alcool la fête est plus folle ».



(Move) everybody dance now
Everybody dance now

Pause take a breath and go for yours on my command
Now hit the dance floor it's gonna make you sweat till
you bleed

Is that dope enough indeed I paid the price to control
the dice

I'm more precise to the point I'm nice
Let the music take control of your heart and soul
Unfold your body is free and behold
Dance till you can't dance till you can't dance no more
Get on the floor and get ablow
Then come back and upside down easy now
Let me see you move left to right groove
Work me all night

The music is my life
Everybody dance now (3x)
Everybody

Come on let's sweat (sweat sweat) baby
Let the music take control (control control)
Let the rhythm move you
Sweat (sweat sweat) sweat
Let the music take your soul (soul soul)
Let the rhythm move you

Permettez moi de vous rassurer, vous ne danserez que si
vous en avez envie.

Une nécessité s'impose : définir la fête, ou plutôt dessiner
les contours de pratiques festives somme toute très diffé-
rentes. Il y a la fête que j'ai définie comme traditionnelle
dont l'origine navigue entre les obligations religieuses et/ou
politiques (Noël, la fête nationale) et les rituels symboliques
de la vie (les moissons, le solstice d'hiver). La fête tradi-
tionnelle est un objet culturel qui reproduit à intervalle régulier
des rituels symboliques basés sur des croyances (réelles ou
non) dont le sens préexiste au rassemblement. La fête tradi-
tionnelle n'est pas spontanée puisqu'elle est rituelle.

Parallèlement, j'ai ressenti la nécessité de spécifier la défi-
nition de la fête ou « party » contemporaine centrée autour de
mouvements musicaux liés aux cultures alternatives (ou sous-
cultures) et récemment autour de la musique électronique. La
fête contemporaine est un phénomène alternatif au sens cultu-
rel et économique du terme (même si, depuis 15 ans, son

public tend à s'élargir) et pourtant très relayé par les médias.
Dans ce cadre, je ne pense pas qu'il convienne de parler de
rituel puisque l'histoire de la fête urbaine alternative n'est ni
assez longue ni assez homogène pour entrer dans un cadre
aussi étroit. Il existe néanmoins des comportements directe-
ment liés à ce type de fêtes, selon les « chapelles » : danses dif-
férentes, drogues différentes, codes vestimentaires différents,
etc. Par tâtonnement, ou par évolution des goûts et des modes,
ce type de fête provoque des rassemblements qui finissent par
se ritualiser de manière informelle et souvent pas (ou seule-
ment inconsciemment) symbolique. Le rassemblement pré-
existe alors au sens. Bien qu'étant un objet neuf, la fête urbaine
alternative est devenue une forme de mythologie collective qui
fonctionne sur des lieux communs : la fête est un monde de
jeunes, c'est un espace de séduction et de dépravation, il existe
des hiérarchies entre les fêtes selon leur degré de folie, d'exclu-
sivité, de créativité, etc.

Pourquoi la fête ? Évidemment, la logique de récupéra-
tion n'est pas nouvelle, elle est même la condition de renou-
vellement et d'évolution du marché, elle est très largement
décrite et décriée par les sociologues, les artistes, et par qui-
conque possède une once de sens critique.

Premier obstacle : ne pas recommencer une longue
attaque aussi belliqueuse que descriptive de ce qui appartient
au domaine de l'inéluctable.

Deuxième obstacle : ne pas tomber dans la nostalgie d'un
discours type « ah, avant au moins on savait faire des vraies
fêtes, maintenant tout est pourri, tout est commercial ». D'ailleurs, pour être bonne joueuse, je serai bien obligée de reconnaître que les gens n'ont pas l'air de moins s'amuser depuis que le zinc du bar est tapissé de taureaux red-bull. La fête n'appartient à personne, je serais bien empruntée de séparer la « vraie » fête de la « fausse », la « mauvaise » de la « bonne ».

Donc pourquoi la fête ? Parce que le langage marketing
est un outil qui « oublie » de spécifier ses intentions. (On vous
vendra toujours de l'Évian en vous disant que ça met de
bonne humeur, que c'est détoxifiant et que ça vient directe-
ment du centre de la terre. Est-ce qu'ils vont oser, une fois
nous suggérer d'acheter de l'Évian pour leur permettre de
s'en mettre plein les fouilles ?) Et parce que la récupération
raconte bien des choses sur celui qui récupère, ce qui, dans le
cadre d'un échange dont les termes sont plus qu'ambigus,
peut s'avérer fort utile. La fête, en tant qu'objet spécifique de
récupération, met en lumière des logiques spécifiques de
récupération.

Le développement de la science économique, qu'il s'agit de l'économie classique ou du marxisme, a contribué, comme l'a montré L.Dumont (1977), à bâtir une représentation du monde radicalement nouvelle par rapport à la pensée traditionnelle et marquant « la séparation radicale des aspects économiques du tissu social et leur construction en domaine autonome » (p.15). Cette conception permet de donner corps à la croyance selon laquelle l'économie constitue une sphère autonome indépendante de l'idéologie et de la morale et obéit à des lois positives, en laissant dans l'ombre le fait qu'une telle conviction était elle-même le produit d'un travail idéologique et qu'elle n'avait pu se constituer qu'en ayant incorporé, puis en partie recouvert par le discours scientifique, des justifications selon lesquelles les lois positives de l'économie sont au service du bien commun. »

Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard : Paris, 2005

Le capitalisme est une construction. Il repose sur un système de valeurs. Une de ces valeurs, disons, « latente » ou du moins implicite est qu'il participe au bien de tous, qu'il est positif. Il existe une intention forte dans l'utilisation de la fête comme représentation de la logique de construction d'une image « capitaliste-positive ». Dans le contexte publicitaire, la fête, ou plutôt l'imagerie festive, pour être exact, regroupe un certain nombre de lieux communs évidents : la jeunesse, la beauté, l'énergie, l'amusement, l'insouciance, la communion. Le langage publicitaire surfe clairement sur la spontanéité festive pour opacifier le message commercial, genre « buvez de la Heineken, ça va être trop la fête ». Un peu de bière, des amis, un *Sound System* apparaît comme par enchantement et en avant la musique : tout le monde les bras levés jusqu'à l'aube.

Or, l'incohérence tient à la nature même de la fête, car contrairement aux idées reçues, la fête est naturellement fragile. Elle s'impose difficilement, elle ne tient qu'à un fil. La fête c'est un état et un moment, elle joue un rôle dans notre vie comme le travail, les vacances ou la mort. Elle existe parce qu'on en a besoin.

La fête n'est pas la révolution. On dit après une fête bien arrosée que c'est « le lendemain de la veille » parce qu'on en accuse le contrecoup physique et parce que le lendemain d'une fête ressemble trop cruellement à la veille de cette même fête. La fête ne change pas l'ordre social, elle existe à côté ou en dehors pour un temps. C'en est une dissolution momentanée. Il ne doit même pas y avoir confrontation à l'intérieur de la fête, il y a simplement fusion temporaire entre les participants, étourdissement.

Cela ne signifie pas que la fête ne soit pas, occasionnellement utilisée comme arme de subversion parce qu'elle ouvre une brèche dans le réel, qu'elle s'en échappe. Mais on ne se confronte pas frontalement à l'autorité lors d'une fête. La tactique du mouvement *Reclaim the streets*, par exemple, bien que festive, fonctionne également sur un mode hypersymbolique qui utilise les caractéristiques de la fête comme éléments de représentation plus que comme fête réelle.

La fête est donc un objet marketing idéal. D'une part, la substance subversive de la fête s'exprime sur un mode symbolique : le déguisement (le carnaval), le charivari (le roi devient le gueux et le gueux devient le roi le temps d'une nuit), le rituel (casser la marmite de l'Escalade, brûler le bonhomme hiver), le personnage symbolique (le père fouettard).

D'autre part, ce qui est interdit dans la vie sociale quoti-

dienne est toléré dans la fête qui sert d'écrin, de protection à l'interdit. La fête autorise les extravagances ou la perte de maîtrise de soi puisque ce qui se passe dans une fête n'a supposément pas de répercussions dans la réalité.

Par glissement sémantique, le langage marketing ne garde de la fête que le simulacre, la représentation visible. Tout apparemment suggère le fête (musique, danse, réunion de gens) sans pour autant qu'il s'agisse d'une fête. Le signifié (l'idée, le concept de fête) fonctionne et existe mais sans transposition dans la réalité. Ce qui, au départ semble évident : « aucune eau minérale n'est capable de générer de la fête », se renverse dans la mise en scène du simulacre : « boire de l'eau minérale offre l'opportunité d'une vie sociale riche et festive ». Le simulacre singe en quelque sorte la vie réelle mais sans jamais avoir le moindre lien logique avec elle. C'est une sorte de « méta-langage » qui se construit selon les intérêts du système qui le construit sans lien avec la réalité.

La fonction sélective du simulacre s'exerce sur les éléments qui contribuent à composer le concept de fête : on garde les composantes positives de la fête (qui servent le discours publicitaire) et on élude l'excès, la transe, la drogue ou la sueur. Parce que la jeunesse ou la beauté servent l'image d'un produit mais pas la subversivité festive, on vide la fête de son contenu social-politique-humain. Ainsi, l'objet fête supporte plusieurs type de détournements : il communautarise un produit, le « coolifie », le « starifie ».

Qu'est ce qu'un club ? Qu'est ce qu'une rave ?

La rave est un non-lieu. Toujours plus improbables ont été les lieux choisis par les ravers pour imposer la fête : au-delà des limites spatiales car légales, en dehors des règles du quotidien.

Pourquoi les murs des clubs sont-ils inlassablement peints en noir ? Si vous me disiez que c'est peu salissant, je vous répondrais qu'il est aisé de « tagger » en blanc. Les murs des clubs sont noirs parce que le moment de la fête dans les clubs existe en dehors du réel. Sans radicalisme artificiel, la fête sous toutes ses formes, lorsqu'elle naît de la volonté groupée d'individus sans but marketing, reste un objet social ouvert et subversif : ouvert, car la dimension collective de la fête en est la condition *sine qua non*. Subversif, car le processus festif contredit les valeurs et principes du système en place (le capitalisme) : la fête dilapide les richesses au lieu de les capitaliser.

La fête est une pratique. C'est ma pratique de Dj. Il était temps que je me pose la question de la cohérence de cette pratique. Bien sûr, le marché a investi les pratiques festives contemporaines comme support marketing de produits. Bien sûr, l'industrie festive, l'événementiel a produit des objets festifs de grande consommation dont le public n'est plus acteur. Bien sûr l'industrie a utilisé la fête pour mettre les corps en concurrence et rendre un label d'excellence et d'exclusivité à des biens de consommation produits à des échelles qui donnent le tournis.

Reste que la fête lorsqu'elle est un événement social, spontané ou pas, traditionnel, rituel ou pas, ouvre une brèche dans le réel. Reste que même au Macumba-la-plus grande-discothèque-du-monde il se passe des choses entre des gens, de la séduction, de la danse, du rire, quelque chose qui n'est pas leur addition d'obligations vitales de tous les jours. Reste qu'en allant danser et se saouler la gueule les gens annihilent des richesses et de l'énergie de travail et, symboliquement au moins, se joue des dogmes économiques qui, paraît-il, sont inébranlables ? ¶

THE IMMATERIALIST INTERNATIONAL

Diego Castro (Diplôme postgrade)



In the beginning there was alienation.

Then there was art.

After that there was alienation from art.

Flexibilisation, precariousness and the switch from public art funding to public-private-partnerships go hand in glove with the institutionalisation of institutional critique. These are the characteristics of changing working conditions in the art-field for both artists and institutionals in the neo-liberal era.

In a post-fordian enterprise, the flattening of hierarchies seemingly gets the workers to be more involved in the process, management and development of production. They feel responsible for production, because they suffer from the delusion that their involvement with the enterprise on the one hand represents a constitution of their own life-fulfilment and on the other hand they believe to be indispensable for the continuance of the enterprise. Thus, they carry a merely ostensive responsibility, which in reality makes them manipulable.

The distance and the dichotomy between the artist and the curator have been remarkably diminished. The artist has become more of a curator, hence more administrative and the curator has become more artistic, that is: he authoritatively determines the exhibition's structures and content. Using art-mediation, the interpretation of the artworks is being anticipated. By doing so, the curator gains –in a subtle way– sustainable influence on the content of the artworks. He co-opts and / or eliminates the prospectively dialogical structure of the artist's discourse. In this context, we could say that in a certain sense the curator claims authorship. In this fashion (particularly since the second wave of the institutional critique, in which institutional critique itself has been institutionalised) he adopts tasks, which would be originally assigned to the artistic domain.

Nevertheless, in neo-liberal culture, the curator, apart from being inventive, is urged to align his work according to economical criteria. In this connection, I would like to clearly differentiate between a curatorial practice that is either integrated into an artistic praxis or that is an artistic practice per se, dedicated to the sakes of art, as opposed to what today represents the qualification profile for museal curators: predominantly the profile of an arty businessman, someone who determines all activities by profitability and growth and basically runs the art institution like any other business, where an MBA counts more than a PhD.

The dictum of a project-based –thus accelerated– economy and the need for success (in interaction with the dismantling of welfare-state promotion of culture, in favour of privatisation of this domain), not only constitutes new order within the institutions of culture, but also it conditions art practice, which progressively aligns itself with the structure and grammatics of new economy.

Among other reasons, due to the singularisation of the artist within the inflicted subordination to the egotistic and anti-solidary logic of neo-liberalism, the co-related equation of success and self-actualisation (which is the key to self-precariousness) artists increasingly seem to agree with giving the control out of hand: they are no longer able to dominate the

discourse of their exhibitions as well as to determine their working conditions in terms of salary, tempo and structure.

Curatorial discourses all too often are being supported in a rather illustrative fashion and critical (respectively socio-critical) discourses are being exercised as a sort of bourgeois sophism: affirmative and voluntaristic. In this way, artists risk to intentionally or unintentionally become civil servants of the authoritarian representation apparatus. They will serve as administrators of redundant critique on a linguistic dump. The result is a criticism, which becomes relativistic or powerless. The addressees of critique as well as their detractors and the spectators err in nebulas of dysfunctional criticism.

In this way, it becomes possible for e.g. an artist to produce an alleged critical work about globalisation, gentrification or precariousness, while the art-production or exhibition practice itself suffers from the mentioned problems: Precariousness of the artist and of the institutional employees, who help to carry out the project, gentrification effects of art institutions (like the MACBA) and artists serving as pioneers for gentrification or for a globalised, exploitative art-production. If for example an exhibition, broaching the issue of precarity, in which the participants of the very production are subject to precarious employment situations (unsalaried employees, interns, underpaid assistants and curators and of course unpaid artists), it will, however, in no way expound the problems of these working structures, rather it integrates these problems as being indispensable: the innate reality of one's own production conditions hence is faded out or simply ignored. The discrepancy between language and consequence here seems almost to have become insurmountable.

Here, the institution in a certain way creates a congruent image of the exchange value system of the capitalist system, since it reproduces its structure and logic. At first, it does so by adopting exploitative working structures. As well, the communication between artist and public it administers is objectified and exploited, what – in a Marxist sense – leads to alienation. The communication with the public is a highly speculative, but very profitable business.

This happens on both a symbolic level, as well as on the level of its actual circumstances: domineering structures in language, exploitative structures in the organisation of labour, struggles for representative dominance and last but not least the totality of success, which appraises all achievement and hence puts everything and everyone into competition.

Even more: it determines the right to exist for the persons involved, the projects carried out and the institutions themselves, from the artist, the museum, (public) funding of culture to staffing (profitability of employment-structures). Everything stands and falls with its popularity and profitability, be it economic assets or symbolic, signficatory or synergetic effects, or be it for the never-ending chase (circularity) for investors and sponsors: the number of visitors, positive placement of a business philosophy, and so on and so forth...

Regarding these structures, it might become apparent, that the situation of the cultural worker differs very little from the situation of other working poor. Nevertheless, it is remarkable to which extent the belief in one's own powerlessness plays a role among highly skilled intellectuals. The precarity is – in this

case – also structural. The destabilisation of the cultural worker (being already torn apart from social security, hope for change and self-determination) exercised at the course of flexibilisation, finally only proves how exploitation on a micro-level is interwoven with exploitation at a macro-level: it is total.

The misery in the cultural domain of course is structurally different to the misery of the casual Prekariat, since neglect here plays a lesser important role. In the art-world, the façade of a bourgeois or even patrician existence is kept or at least simulated. This applies to both the artists and employees in the cultural domain.

The myth of self-determination for employees as well as for free-lancers in the art sector determines their relationship to class. The overwhelmingness of this myth has apparent social consequences and the nebulisation of the class problem here doesn't seem to help. In this context, I would like to mention another form of misery that predominantly concerns artistic and curatorial practice: linguistic misery.

At the course of the bourgeois era, the culture has been subject to de-canonisation. This means an altered relationship between the necessary and beauty (which in this sense also connects culture and luxury): culture ever since has been objectified as a commodity, which makes culture accessible in this very determination, that is, feigned democratisation. As a consequence of the quest for larger audiences, this had to lead to the vulgarisation of art for the sake of mass-culture: populism promises all and sundry access to highbrow culture and a share in the "luxury" that truth and beauty now represent.

Therefore the concepts of truth and beauty must correspond to the character of luxury. On the other hand, this implies mechanisms repression and exclusion, which lets the tacky come across as the beauty and ochlocracy come across as truth and justice. In this sense, everybody seems to be able to get a slice of the big cake. It's luxury for everyone. The only condition is submission to and legitimisation of a system that uses real luxury as a means of exclusion and false luxury as a means of integration. The perfidy of this mechanism of exclusion, in which the masses are not being elucidated about the worthlessness of the Picasso-Guggenheim glass beads offered to them, is that the masses, dazzled by the simulacrum of democratic jouissance, foster and legitimise their own exclusion, while the precarious artists help providing its dialectics.

Less and less artistic discourse on a high linguistic level finds a constitution in a neo-liberal society. For economic or populist reasons artistic discourse is co-opted, corrupted or instrumentalised. It is a complex system consisting of precarity, destabilisation, singularisation and a public pressure that

creates a difficulty to keep an independent and highbrow artistic discourse. This creates on one hand affirmation, on the other alienation.

In my research I am focussing on the mechanisms that cause the artist to be alienated from his production (consciously or unconsciously). As a –very personal– vision of how to react as an artist to the claustrophobia of contemporary art production, I have been cheeky enough to simply come up with a programmatic for a new avant-garde... Geared towards a larger group of artists willing to express solidarity, I have written three manifestos that formulate the artist and his production as a political, yet revolutionary entity. Based on Herbert Marcuse's theories of the one-dimensional man and on repressive tolerance, as well as on Guy Debord's theory of the society of the spectacle I have been especially focussing on trying to capture art production as being trapped in an insurmountable, claustrophobic system of co-option in a struggle for significance, economic destabilisation of the artist, dependency and competition.

Hence, I have founded the IMMATERIALIST INTERNATIONAL, a con avant-garde movement putting up rules for anti-institutional and radically anti-capitalist art production. The main features are:

- Overall disavowal of production of objects and relics that could serve as fetishes.
- Disapproval of the spectacle: anti-spectacular activism
- Renunciation of institutional discourse and framework
- Restitution of language as an artistic and political medium (discussion and pamphletism)
- Accepting the social sphere as the only framework for art (art as a social praxis)

While the movement is a fake so far and despite its tongue-in-cheek nature, its claim is very serious, though. The name IMMATERIALISM refers to the Irish idealist philosopher George Berkeley's immaterialist theory. (According to Berkeley, it is the very nature of sensible objects to be perceived –on his view– it would be absurd to suppose that their reality depends in any way upon an imperceptible core. This gives rise to a perfectly general argument against even the possibility of material substance). As a consequence of this critical discourse which certainly also constitutes a form of self-criticism, and I feel serious enough about it to align myself with the programmatic of the IMMATERIALIST INTERNATIONAL

Long live the I.I.! ¶

I FOUGHT THE SYSTEM AND I WON

Adrien Laubscher (Diplôme postgrade)

Comme je l'ai décrit l'année passée, je suis adepte de la *Concrete Theory*, qui stipule que la théorie et la pratique sont liées et que l'expérience pratique accumulée aux connaissances théoriques donne une connaissance fiable d'un sujet d'étude. Je suis habitué à brouiller les pistes et j'aime jouer sur les détails. Ma pratique ou plutôt mes pratiques varient et s'adaptent à bien des situations. Depuis 1992, je me projette dans les rôles de Dj, de promoteur de concerts et de soirées, d'artiste, de graphiste, de curateur, de membre de collectif, etc...

En tant que producteur culturel, j'aimerais proposer pour mes travaux finaux d'année postgrade, une expérience visuelle, à classer dans la catégorie medium reproductible: exposition/événement/situations. Bien que constitués de moments éphémères et difficilement duplicables, les événements [events/happenings] constituent des zones de contacts qui sont potentiellement des générateurs d'instantanés uniques, authentiques et artistiquement porteurs.

J'aime inciter/provoquer des situations, des moments où

les individus défocalisent de leur rôle dans la société de masse et prennent du recul par rapport à leur point de vue habituel, où ils se libèrent des préconceptions et des préjugés qui déforment la vision et la compréhension des choses et des autres. Les rapports parfois ironiques des surfaces et des supports, des formes et des contenus, des médias et des messages...

Après mon voyage à Lueneburg, avec les étudiants post-grade du CCC, j'ai pris conscience à quel point la critique institutionnelle a tracé des lignes qui résonnent encore aujourd'hui dans mon travail. Stimulé par le même regard critique sur certains vices post-académiques et hyper-élitistes du monde de l'art, je réponds à présent comme candidat à l'appellation « member of the 3rd generation of Institutional Critique », à condition que le champ critique de cette génération soit la culture en général et pas uniquement celui de l'art.

Fasciné par les manifestations artistiques dans l'espace public et dans l'underground, j'ai toujours eu un penchant pour les espaces alternatifs et les chemins autonomes, tracés en dehors des institutions et des courants dominants. J'ai eu la chance de programmer des soirées pour une salle de concert rock et de diriger avec le collectif PAC, l'espace d'art indépendant CAP.

Mon essai visuel de diplôme de fin d'études sera un voyage dans l'espace et le temps, qui articulera certains thèmes chers au CCC mais qui retracera aussi mon trajet artistique personnel et celui de la PACADEMY. Dans ma position de chercheur/producteur culturel, je ne me permets pas de tirer des conclusions et de définir catégoriquement certaines choses. Par humilité historique, mais aussi parce que je ne crois pas que l'objectivité soit capturable et retranscriptible dans un quelconque langage. J'aime l'idée des concepts souples et je suis un adepte de la « Technique de Robin Hood ». Je suis pour l'idée de parler d'un point de vue qui soit le mien, peut-être un peu simple et réducteur parfois mais en tous les cas authentique et original.

J'articulerai mon essai textuel et mon essai visuel sur les axes suivants: l'économie de l'artiste (art alimentaire vs. art pur), les techniques de subversion de la *creative economy* (le *sell-out corporate* vs. l'autonomie activiste), l'élargissement du champ de l'art et de ses pratiques (*project based* vs. *neo-hippies*), les manifestations artistiques inscrites hors des contextes institutionnels habituels (l'art dans l'espace public vs. *Street culture*...), le retour de la subjectivité dans la critique et dans la pratique artistique (*Author vs Collective*), les techniques de transmission des savoirs (*shamanism* vs. *pedagogy*).

L'art, une pratique culturelle ?

Je suis une victime de l'enseignement du langage. Parfois dyslexique, j'ai été traumatisé par l'enseignement de la grammaire et de l'orthographe. J'ai passablement souffert de mains qui passent sur l'encre pas sèche du fait que je suis gaucher (heureusement que je me retrouvais dans l'aspect ludique de dessiner du langage!!!). Sans les correcteurs d'orthographe intégrés dans les softwares, je n'aurais pas pu trouver l'assurance suffisante pour m'exprimer correctement par écrit et croire qu'un jour j'en arriverais même à apprécier la pratique de l'écriture.

Je connais le concept d'écriture, au sens réducteur du siècle passé, alors que la classe littéraire dominante avait étalé à

la surface de la société son bon goût et ses paramètres institutionnels. Je ne revendique pas une écriture rigoureuse et fidèle à la méthode scientifique, ni un style journalistique post-soixante-huitard. Je ne pense évidemment pas courir dans ces catégories, je me placerais plutôt du côté de la théorie d'artiste ou de la critique subjective, voir du texte d'artiste.

Je m'intéresse aux systèmes et aux modes alternatifs d'acquisition et de diffusion de savoirs. L'essai textuel que je vais fournir correspondra aux critères de la PACADEMY [*Teaching/Learning Process, Concrete Theory*...].

J'ai toujours apprécié la manière dont Apollinaire organisait ses textes. Je travaille, en tant qu'artiste, sur la déconstruction du langage et sur les lettres, qui forment avec les chiffres le gros du code du langage. Pour moi la typographie est le dessin du langage, le texte est un dessin, qui communique formellement, indépendamment du sens, par la perception visuelle du spectateur/lecteur qui le décrit.

Let me repeat what writing means to me. Writing is a practice. It is the principal mode of expression of writers. The idea behind Writers Culture is to resist, to formulate a critique of society and social injustice, and broadcast it into the streets. This auto-generated culture seems to fill a human need to use the wall as graphic support. Descending from a practice that can be traced back to cave paintings, it appears to have been a primitive communication system designed by cavemen. Beyond its mystic and symbolic connections, I am interested in the authenticity of the gesture and the moment, and the context of the inscription. The contemporary Writers practice consists of writing coded texts/images with aerosol paint on walls in the streets, reclaiming the public domain as a free space by and for the citizens.

[Their own signature is often used as a track of a Writer's passage. All this frenzied activity of writing one's name in a repetitive compulsive manner all over the public/corporate domain of the city appears as cultural resistance against corporate appropriation of the public space. Writers' Culture is a reaction to a visually oversaturated world, a backlash against the mediasphere and the advertising game].

I would also like to say that I am a great admirer of pataphysics, and would like to quote Boris Vian (great culture producing pioneer) quoting Victor Boucher: "I apply myself readily to think of the things that the others will not think about." – « Je m'applique volontiers à penser aux choses auxquelles les autres ne penseront pas. »

Viva la poesia !

The second part of my research, which started last year with the "What the fuck is street art anyway" text, will explore the history of the Writers movement. It has been erroneously linked to hip-hop culture only, and thus became a stereotype of young vandals, dressed in sneakers and baseball caps, ego-tripping on city walls. I want to write about the historic practice of writing on the walls since prehistoric times, and examine its shamanic connections. I will investigate the youth culture and the commercial recuperation that modern graffiti is currently undergoing. I want to trace the trendy dynamics of the rebel outlaw street artist and consider how and why this image is being marketed and sold. I want to deconstruct the Writers' practice, analyze it, and reflect and focus on certain aspects that seem relevant to me in a general art history context. For example the importance of

the logo and self-branding of the Writers, the letter and the typography, as a drawing of the language, a deconstruction of language and typography. My essay will compile texts of various lengths revolving around the following elements: freedom, autonomy, creative commitment, art vs. culture, collective vs. solo, computer vs. handmade, subjectivity vs. objectivity, Robin Hood Tactics vs. sell-out, the Peter Pan Syndrome, the Paris Hilton Syndrome, pedagogy vs. autodidactics, egoism vs. individualism, street art's socio-political implication and the critical cement of society. I will make a panoramic visit of urban calligraphy and attempt to reflect on the terminology used, while theorizing about street culture and street art, and more!

As mass culture is gaining ever more territory, it is interesting to witness that resistance comes again from the outsiders. It is the old revolutionary mindset of some individuals which makes them the self-appointed voice of a silent majority. These temporary leaders are here to challenge the established power holders. This new school of resisters are active in little cells, using stealth strategies, uniting forces for spectacular and massive operations. This new breed of resister seem to have learn from history and developed a new style of revolution; spread in time and space, using media coverage as a subversive weapon, treating information and legal ways with a professional care. Choosing to challenge authority with a more subtle transformation than aiming at replacing the old order with a new one that will soon reproduce the oppressive model. The alternative to the frontal way is the indirect way. The indirect way is a fragile and borderline situation that provides great overview and a tactical powerful position. This contemporary answer to the surveillance era we are living in is a dissident message, that can be interpreted as a resistance move against the established power forces. What are the strategies and dynamics developed by the people who are categorized as vandals or outlaws by the powers that be? How did they manage to become an important cultural force within the Art world and the Entertainment Industry? Is there a comeback of vernacular practice and aesthetics in the Art/Culture worlds?

I aim to find a place for the individuals as artists and as audience members. I aim to place subjectivity back on the culture/art agenda. Actually, I have to face the fact that I don't believe objectivity really ever existed. Therefore to me it is important to empower the individuals. With every mass or collective organization comes a set of totalitarian rules. Freedom is always connected to a power structure! Does contemporary freedom find itself within the system? It is not about breaking the rules - it is about how the rules are broken, deconstructed and reassembled to generate freedom. Function before form - it is about transgressing power structures with style and diplomacy. Freedom is found within the individual, not outside him! Freedom is found within the system, not outside it!

Individualism and capitalism are both closed systems, meaning that they are given. We must recognize this fact and take individualism and capitalism into account, with their good and bad sides. Unless there is an accident, these two systems are made to keep on going until they eventually run out of fuel. A closed system is something that cannot be ignored, nor minimized, nor instantly replaced by man. Any changes artificially induced within the system will take time

and energy. Accidents spring from incidents originating outside of the system.

Revolution is either a moment or a process. Radical changes take years to grow - or they happen instantly without notice! ¶

BIOGRAPHIES, TRAVAUX ACCOMPLIS ET EN COURS

Marie-Avril Berthet

Biographie

Née en 1979 à Genève. J'ai étudié la géographie physique à Paris, à Montpellier puis à Lyon où j'ai mené une recherche (dans le cadre de mon mémoire) en collaboration avec les Jardins de Cocagne (coopérative agricole basée à Genève) autour de la notion de souveraineté alimentaire.

En 2000, je commence mon activité de dj. Je m'inscris au Centre de Formation aux Métiers du Son (Lausanne) afin de me familiariser avec la production musicale. J'obtiens mon Certificat d'assistante audio. Parallèlement, j'enseigne la géographie. En 2005, je rencontre avec Julien Fronsacq, curateur de l'espace Forde (espace d'art indépendant, Genève) ainsi que de nombreux acteurs de ce lieu. Ils m'encouragent vivement à continuer mon travail de recherche dans le cadre du programme d'étude CCC.

En 2005-2006, j'entreprends une recherche au CCC sur les implications de la notion de pollution sonore dans l'espace urbain; et en 2006-2007, sur l'instrumentalisation marketing de l'image de la fête et production d'un disque vinyl.

Travaux accomplis et en cours

110,21Hz, un paysage, invitation de Rudy Decelière, espace Forde, Genève, mars 2006. Textes de présentation et compte-rendu de l'exposition.

Pollution sonore et contexte urbain : le prix du silence, recherche CCC, 2005-2007

Urbanomics, projet de groupe en collaboration avec Nils Norman, CCC, Genève, 2005-2006.

Production des soirées «total» à Létage, Genève et de plus en plus d'activité en tant que Dj.

Production du LP12' «*Everybody dance now*», 2007.

Collaboration avec la revue *Tissu*, 2007.

Sophia Bulliard

Biographie

Née le 15/02/75 à Besançon, France.

Filmographie:

Fictions:

L'homme à la caméra, Nice, 2002, couleur, 2'35".

Sich langschaftrigen, Nice, 2003, couleur, 3'20".

Promenade, Paris, 2004, couleur, 4'.

Hommes à tout faire, Pays-Bas, 2005, couleur, 5'18".

Some jobs, Groningen, Amsterdam, 2005, couleur, 20'11".

L'homme moderne, Nice, 2005, couleur, 6'.

La fin du travail, Genève, Nice, 2006, couleur, 15'.

Vidéos:

Aérophone, Nice, 2003, couleur, 1'30".

La nuit/le jour tombe, Nice, 2004, couleur, 4'.

Activisme urbain, Nice, 2005, couleur, 12'11".

Expériences, Nice, 2005, couleur, 11'.

Catastrophes, Nice, 2006, couleur, 3'.

L'angle droit, Genève, 2007, couleur, 2'.

Films d'animation:

Combats, Nice, 2003, couleur, 1'12".

Decadriink, Nice, 2004, couleur, 1'.

Feiertiere, Nice, 2004, couleur, 1'.

Hypnagogie, Nice, 2004, couleur, 1'.

Performances:

Sophia à Sophiastraat, Groningen, 2004, couleur, 8'.

Sophia à Sophia-Antipolis, Nice, 2005, 12'.

Diego Castro

Biographie

*1972 à Hannover, RFA. 1997 Diplôme Arts Plastiques, Kiel. 1998/99 Post-Diplôme, ERBA Nantes. 2006-2007, Programme postgrade CCC, Haute école d'art et de design, Genève.

Travaux accomplis et en cours

2006, Performances, Forde, Atelier 304, Genève; West Germany, Berlin.

2007 Participation à *Crosskick*, Halle für Kunst, Lüneburg. Résidence (3 mois) et bourse, Künstlerhäuser Worpswede (Brême), Editeur *Amokkoma*, journal oriental.

Olivier Desvoignes

Biographie

Licencié en Lettres (histoire de l'art, histoire, anglais) de l'Université de Neuchâtel. Séjour *Erasmus* à Berlin. Diplômé de la Haute école d'art et de design, domaine arts visuels (orientations principales: Programme d'études CCC et Espace public). Séjour *Socrates* à New York. Webmaster de www.sans-titre.org depuis 2004. Membre fondateur, avec Marianne Guarino-Huet de *microsillons* (www.microsillons.org). Stages et emplois temporaires au Musée International de la Croix-Rouge, à l'Atelier des Musées (Neuchâtel), à Creative Time (New York) et More Art (New York). Recherches autour de l'art dans l'espace public et de l'art des réseaux.

Travaux accomplis et en cours

Publications:

«*Chêne-Flâneries, Balades en attendant*», in *Interventions au vieux-village de Chênes-Bougeries*, catalogue des interventions, Haute école d'art et de design, Genève, à paraître.

Tram Film Festival, texte pour le site du festival, Genève.

<http://www.tramfilmfestival.ch>. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons*, janvier 2007.

«*Writing, supports et formes*», in *Anart*, Paris: Les éditeurs libres, novembre 2006.

«*Le trop long règne du Tireur d'épine*», in *Fais pas ci, fais pas ça*, catalogue de l'exposition, Palais de l'Athénée, Genève, mai 2006.

Expositions:

Free art, Union Square, New York. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons*, janvier 2007.

Open studios, School of Visual Arts, New York, décembre 2006.

Déambulations, MAC 06, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons*, octobre 2006.

Chêne-Flâneries, Chêne-Bougeries. Guides de balades distribués aux habitants du quartier, septembre 2006. Exposition: *Interventions dans le village de Chêne-Bougeries*, Espace Nouveau Vallon, Chêne-Bougeries, avril 2005.

Auriculaire Circus, scène électro-acoustique, Fête de la musique, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons* et Carla Demierre, Thierry Simonot, juin 2006.

Enquête autour d'une disparition, Centre d'Art Contemporain, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons*, mai 2006.

Fais pas ci, fais pas ça, Palais de l'Athénée, Genève, mai 2006.

Souper autour d'une oeuvre #1, autour de *Eins, Un, One* de Robert Filliou, CCC – head, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet et Camille Jeanne Poncet pour *microsillons*, avril 2006.

Du codex au pixel: livres d'art, livres d'artistes, CCC – head, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons* et Marie-Avril Berthet, Diego Castro, Adrien Laubscher, avril 2006.

Guides Genève-Tirana, Village du monde, Albanie, Quartier des Grottes, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons* et Camille Poncet, Marie Velardi, Raphaël Julliard, mars 2006.

Cabinet de curiosités extra-terrestres, Centre d'Art Contemporain, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet pour *microsillons*, octobre 2005.

Lauro Foletti

Biographie

Naissance en 1979 et éducation à Lausanne, Suisse. Vit, étudie et travaille à Genève.

Formation en Lettres classiques et Architecture, gagné aux études critiques, curatoriales et cybermédia en 2004.

Différents travaux d'édition et d'enquêtes journalistiques. Edite et co-réalise depuis 2006 le programme audio-visuel *Sauvage*, relais virtuel pour pratiques musicales novatrices.

Travaux accomplis et en cours

Playlist Sauvage, musique en ligne. Edition et co-réalisations, 2006-2007.

From Geneva with Love, vidéo-essai, 2007.

Horizons crépusculaires, Essai critique, *Actes de recherche*, Programme d'étude CCC, Genève, 2007.

The Game Of The Goose (édition et installation collective, CCC, Genève). Textes, co-coordination éditoriale, 2007.

Reality Strikes Back (exposition collective, Art/Media-HEAD), Leipzig, 2007.

Wallpaper Freeform, travail d'étude à l'adresse de la station en ligne wfmu.org, 2006.

Electric Rendez-vous (exposition collective, Art/Media-HEAD), Zürich, 2006.

La recherche, Edition et réalisation de la Newsletter n°3 du programme d'études CCC, 2004.

Différents travaux d'édition pour le programme CCC, 2004. *Les dents de la ville*, dossier et articles réalisés pour la revue d'architecture *Tracés*, Ecublens, 2002-2004.

Différents articles pour les revues *360°*, *Rendez-Vous*, [*pinoep*], 2002-2004.

Sandra Irsapoullé

Biographie

Née en 1975 en Dordogne. Vit et travaille à Genève depuis 2003. Elle s'interroge sur les frontières entre culture et identité, les doubles altérités. Fait partie du collectif *Consumed** (www.consumed.biz), créé en 2006. Le collectif s'intéresse à des questions écologiques, identitaires, des problèmes d'espace public, en proposant des solutions pluridisciplinaires: installation, performance, dessin, sérigraphie, couture, sculpture...

Travaux accomplis et en cours

Rock & Roll Fashion Disaster (exposition), par le collectif *Consumed**, espace Kugler, Genève, 2006-2007.

*Consumed*2, Artifices* (installation), La fosse, Genève, 2007.

Silent[®]evolution, Jardin Botanique, Genève, 2007.

Orbites, espace Kugler, Genève, 2007.

Un toit, des habitants (projection), Fête de la Ciguë: *Bulldozer Party*, Genève, 2007.

Adrien Laubscher

Biographie

A+*[Adrien Laubscher]: Alternative Entertainment & Party Entrepreneur, Cultural Producer, Artist, Dj, Critic, Curator. During the last night of the spring of 1974, Adrien, Urs, César, Gaspard, Balthazar, et caetera... Laubscher-Thévoz, was born in Geneva, at 22:30 p.m. Father of Mya (Lou, Lili, Nina, Alia / 2003). Living and working in Geneva, he has a wide range of cultural activities. His eclectic interests in music, performance, art, theory and pop culture, led him to research on music, subcultures and project based art. Beside two theoretical/curatorial postgraduate programs, he acquired his artistic/cultural skills as an autodidact. Admirer of Dali's "Paranoiac Critic method", the "Robin Hood Strategy" and Institutional Critique, he defines himself as a cultural producer sharing multiple practices and identities. He leads a critic/curator career since 1999, while having an art production under the artist pseudonyms A+*, Teenager & Dead Teenager since 1995. He produces musical event and Dj'ing under the pseudonyms *The Original Club Kid*, *Quality Meat & Mr. Schwanz* (and a handful of other temporary names) since 1992. He has founded various music/art/culture/performance collectives, dtp (1992), PAC (1999), CAP (1999) PARTYMONSTERS (2003), PACADEMY (2005), INDUSTRY (2007),...

Currently researching on Global Youth cultures, Street culture, Nightclubbing and Dj'ing, he produces texts, art, art shows, events and music.

Travaux accomplis et en cours

Curateur

Crosskick, Critiques Croisées, avec les élèves de la session 2007 du Programme d'étude CCC, Halle für Kunst, Lueneburg, 2007.

Exhibition & project on the work and life of a photographer; *L'Eloge du Flou* Cap East, *Le quotidien de Jacques Thévoz & d'autres choses*, Cap West, Fribourg, 2006.

CAP, curateur, Independent Nomadic Art Space, Fribourg, Paris, Geneva, etc. 1999-2007.

Musical promoter at FRI-SON, Fribourg, 1992-03.

Participation à *Radio Temporaire*, live radioshow & archives display, 9^e session de l'école du MAGASIN, Studio Radio RSR 2, Geneva, 1999, Grenoble, 1998-1999.

Technoculture [Computer World], curator, exposition/événement in FRI-ART, Fribourg, 1998.

Solo art production A+*

Me against Myself, Only Rooms, Favela Studio, APPart, Rhino, March 11th, Geneva, 2007.

Deadteenager, installation in the display window, CAP, Fribourg, 2004.

DTPROTEC Circuit, art multiple edition/installation & audio/dj set up, Lausanne, 1999.

Collective art production (PAC/PACADEMY/FJT)

BLOCKPARTY TOUR 07 & PACONTAINER & CAFE DE LA PLAGES, 850^e, Fribourg, 01/08-15/09/2007.

PACADEMY'S DISCOMOBILE, Radio Mobile 2, Art Basel 38, 13/06/2007.

BOOTYBOAT, Nuits sonores Festival, Croisières Musicales, Lyon 19-20/05/2007.

Foundation of the «Fond Jacques Thévoz», Fribourg, 2006.

Working on the Caravane du Soleil/Solar Caravan project with Honorary PACADEMY Professors: J. Narby (2006), C. Hamacher (2006), R. Green, (2007).

07/07/07 WOOD 12, outdoor free party tradition, check: www.pacademy.org

Capucine Maréchal

Biographie

Etudes à la Villa Arson, Nice, France.

2 ans en intermittance Villa Arson/CCC

Mon travail consiste en une recherche sur les supports de diffusion des idées politiques, et opinions; celles-ci se propageant par du matériel militant tels que les affiches, tracts, T-shirts, banderoles, badges, et autres.

Dans le but de représenter les phénomènes sociaux ou luttes sociales de l'époque contemporaine, je tente de créer des outils plastiques et graphiques permettant la diffusion d'opinions ou de problématiques politiques.

En partageant mes productions graphiques, je cherche à contribuer à la mise en valeur de l'expression visuelle des luttes politiques et des urgences humaines par le biais d'images ou de signes portés dans l'espace urbain le plus souvent, mais aussi sur Internet, car c'est l'espace public qui m'intéresse dans sa vocation à être un terrain de débat public et populaire, désormais dépossédé, et à réinvestir.

J'expérimente les médiums de propagande et tente de trouver des solutions à leur diffusion la plus large, la plus pratique, et la plus économique, tout en gardant une exigence plastique en vue de leur efficacité visuelle. Aussi, mon travail

peut être qualifié d'interventionniste subversif, en ce qu'il se réalise, même s'il doit dépasser les cadres de la légalité.

Les pièces graphiques sont mises gratuitement à la disposition du public, dans ce que l'on pourrait appeler un «bureau d'activités». Ainsi, ces pièces provoquent leur propre propagation, le public étant invité à se les répartir et à les faire exister en les diffusant, comme participant à autant de manifestes proférés ici et là, sur les murs et places de nos villes, ou sur les interfaces de nos sites.

Ici, la gratuité n'engendre pas une pratique passive de consommation des images, mais a bel et bien, dans cet échange, une valeur de pratique participative.

Travaux accomplis et en cours

Actuellement, je participe au collectif des *Casse-rôles* qui édite un fanzine, a organisé des expositions et des projections. Par la suite, à travers le travail du collectif sur les rapports de domination et les rôles sociaux figés, j'aimerais déployer mon travail artistique peut-être plus sur le terrain de l'éducation (interventions, ateliers).

Camille Jeanne Poncet

Biographie

Née en 1979, j'ai une première formation de dessinatrice en bâtiments. Je chemine entre divers parcours dans le monde professionnel et le milieu artistique. Je suis attentive aux différents médias dont nous disposons ainsi qu'à leur impact dans la société. Les contacts et les rapports que nous avons entre êtres vivants sont aussi dans mes principales préoccupations.

Travaux accomplis et en cours

L'avenir des traditions culinaires, réalisation d'un essai textuel et visuel pour mon travail de diplôme, Programme d'étude CCC, 2007.

Essai textuel: *Les traditions culinaires: observations et études de cas*. Essai visuel: *Recette*.

Identités culinaires (titre provisoire), installation photos/bande son, intervention dans le cadre de *Fri-ponts*, festival multiculturel, Fribourg, septembre 2007.

The Game of the Goose, exposition et catalogue, projet mandaté par le FRAC-Auvergne, CCC-head, Genève, 2007. Projet de groupe dans le cadre du Programme d'étude CCC.

La définition migratoire, portrait de deux organisations supranationales, vidéo-essai, 8 minutes, Genève, 2006. Travail de recherche dans le cadre du CCC pour le projet *Maghreb Connection*.

Souper autour d'une oeuvre #1, autour de *Eins, Un, One* de Robert Filliou, CCC – head, Genève. Avec Marianne Guarino-Huet et Olivier Desvoignes pour *microsillons*, avril 2006.

Portrait de CREAHM Fribourg – CRéation Artistique Handicap Mental, vidéo, 10 minutes, Fribourg, 2006.

Haute école d'art et de design – Genève
Geneva University of Art and Design

Hes·SO  **GENÈVE**
Haute Ecole Spécialisée
de Suisse occidentale

CCC

Programme postgrade d'études CCC – Critical Curatorial Cybermedia
Haute école d'art et de design, Genève – Geneva University of Art and Design
+41 22 388 58 81/82 – www.ccc-programme.org – www.cyberaxe.org – ccc@ccc-programme.org
Domaine arts visuels – 15, Boulevard James Fazy – CH-1201 Genève