

Le Journal des Laboratoires d’Aubervilliers

Communautés de pensées et figures toxiques

ENTRETIEN AVEC LATIFA LAÂBISSI

Le temps de la recherche et celui de la création peuvent se nourrir l’un l’autre tout en s’articulant de manière autonome. Présente aux Laboratoires depuis septembre 2013 et sur toute l’année 2014, la chorégraphe Latifa Laâbissi a choisi de partager, depuis son travail et sa pratique artistique, un temps de recherche avec un groupe d’artistes, de théoriciens et de chercheurs pour explorer et témoigner de l’impact des figures marginalisées dans la société actuelle, prises dans les archétypes d’un héritage colonial.

Entre ouvertures publiques et non publiques, le groupe de recherche, initié en janvier 2013 au cours d’une cession intitulée *Ruser l’image*, invitait pendant une semaine en décembre plusieurs intervenants extérieurs sous la forme de présentations, conférences, tables rondes, performances et spectacles. *DEsFIGURES TOXIQUES*, titre générique de ce premier temps de travail, posait un cadre où la recherche se nourrissait aussi bien des temps d’échanges et de parole que de propositions artistiques. En janvier 2014, Latifa Laâbissi revient plus spécifiquement sur la création, en s’intéressant à la réactivation de multiples partitions issues de champs très différents.

Alexandra Baudelot. — En quoi poser un temps et une plateforme de recherche tels que tu les déploies à travers le projet *DEsFIGURES TOXIQUES* vient-il nourrir ton travail chorégraphique ?

Latifa Laâbissi. — Il s’agit avant tout de travailler sur des temporalités différentes. D’ordinaire, dans le temps de « fabrication », le rapport à la recherche et à ses logiques de discours et de références cherche à être constamment court-circuité pour être opérant. Ce temps se situe à un endroit directement relié à mon inconscient. Au contraire, le temps tel qu’il s’élabore autour de *DEsFIGURES TOXIQUES* est plus réflexif. Tout en revenant sur les figures présentes dans mon travail, il offre un espace pour construire et déconstruire des modalités de pensée théorique, ici autour des questions

postcoloniales. Ces deux temporalités ne peuvent pas être convoquées au même moment car elles nourrissent des endroits très différents. Bien qu’elles ne soient pas disjointes dans l’absolu, il est très important de mettre de l’espace et du temps entre les deux. Je peux activer moi-même ces moments de travail, de recherche et d’ouverture vers d’autres champs mais ils n’auront ni cette faculté à faire retour pour explorer en profondeur certains thèmes propres à ma recherche, ni la même densité que lorsqu’ils sont pris dans un temps circonscrit pour ça. Ce temps de travail est ce qui permet de nommer : on désigne un objet puis, dans le temps de la fabrication, on découvre l’amplitude de son volume. Cette possibilité de nommer s’inscrit dans des rapports de durée et d’altérité : certes, nous nous retrouvons autour d’une même

Entretien avec Latifa Laâbissi par Alexandra Baudelot

p. 01

Défigurer la figure
Emmanuelle Chérel

p. 03

Conversation : Dora García avec Jill Magid et Yael Davids

p. 06

Glassbead
Fabien Giraud, Jeremy Lecomte, Vincent Normand, Ida Soulard et Inigo Wilkins

p. 10

question, mais il n’est pas du tout acquis que nous la pensions de la même façon puisque les personnalités qui constituent le groupe de recherche de *Ruser l’image* viennent de champs d’application très différents. Quelle que soit la discipline à travers laquelle les questions se posent, le fait de les penser autrement vient nourrir l’objet de recherche. C’est vrai quelle que soit la discipline. C’est très important qu’il y ait une distance temporelle avec le temps du studio et du plateau afin de pouvoir me dégager totalement du poids de la réflexion théorique et de cette approche presque scolaire qui consisterait à devoir élaborer du sens par rapport à un développement théorique.

A. B. — Le groupe de recherche intervient aussi comme un écho à des problématiques – celles de la postcolonisation – qui sont présentes dans ton travail depuis le départ, et notamment dans des pièces telles que *Self Portrait Camouflage* et *Loredreamsong*. Ce temps de recherche ne s’inscrit donc pas en amont d’une création en devenir, mais intervient au contraire comme un écho à un travail et à des créations déjà constitués. Dans le cadre de *DEsFIGURES TOXIQUES*, il est même difficile d’appréhender le cadre de travail proposé hors des références présentes dans ton travail artistique. Ce qui apparaît donc, c’est plutôt la façon dont recherche et création peuvent se faire écho l’une et l’autre.

L. L. — Dans ce temps de recherche, il ne s’agit pas de faire remonter l’archéologie théorique d’un travail ou d’essayer de revenir vers sa matrice. C’est un autre étage de perception de ces questions-là, qui passe plus par l’analyse critique. Le fait de travailler sur le montage et l’élaboration de ce groupe de recherche et des différents cadres d’intervention fait émerger une figure au travail pour un futur projet, dont je n’ai pas encore déterminé les tenants

et les aboutissants. Ces espaces spécifiques s’inscrivent dans des temporalités disjointes mais ils travaillent ensemble. Ils dialoguent ensemble constamment. Les pièces qui existent déjà sont comme des partitions que la recherche permet d’explorer et d’incarner différemment.

A. B. — D’où la nécessité, dans le cadre de ta résidence, de montrer un certain nombre de tes pièces, comme c’est le cas avec *Self Portrait Camouflage*, *Écran somnambule* et *La part du rite*. Et de le faire hors des logiques classiques de programmation, pour les inscrire pleinement dans une perspective critique.

L. L. — Dans mon travail, je ne me situe jamais sur des questions d’actualité. Pour *Adieu et merci*, je ne me dis pas qu’à travers cette pièce, je me rapproche au plus près de ce que je suis à présent. *Self Portrait Camouflage* est une pièce qui reste très proche de moi, au même titre que les autres. D’autres artistes sont plus dans la logique d’une pièce qui en efface une autre parce qu’elle serait plus aboutie que la précédente. La façon dont *Self Portrait Camouflage* s’est construite est totalement en lien avec ce que je suis, indépendamment d’une logique temporelle. Il est davantage question de la façon dont mes pièces perdurent dans le temps que de les reléguer du côté des vieilles problématiques.

A. B. — La figure fonctionne comme un élément central dans ton travail, autant comme véhicule d’exploration pour un certain nombre de questions que tu soulèves (la figure toxique, dérangeante, construite à la marge des normes sociales et culturelles comme possibilité d’inventer des stratégies de contournement, comme c’est le cas avec la sorcière, les fantômes ou les *blackfaces*) que comme ce qui viendrait faire écho à ta propre histoire. D’une pièce à l’autre,

ces figures semblent s’inscrire dans des boucles temporelles, appelées à se répéter, à se réinventer chaque fois différemment, mais au final toujours présentes.

L. L. — Ce qui est également sans cesse convoqué dans mon travail, c’est le grotesque, le climax, la « grimace du réel ». Je m’intéresse aux figures minoritaires, à celles qui ne réconcilient pas et qui au contraire nouent quelque chose. Je m’intéresse aux artistes qui traitent de ces questions, comme c’est le cas par exemple de Volmir Cordeiro et de sa performance *Ines, car elle mérite les Laboratoires d’Aubervilliers*¹ qui traite, entre autre, d’une minorité sociale, celle des pauvres, et de la misère à laquelle elle est confrontée.

A. B. — La question du rite est également très présente pour aborder et activer les figures que tu traverses et les stratégies que ces figures minoritaires mettent en place pour exister.

L. L. — Ce sont des figures apotropaiques qui produisent autant d’effroi que d’attirance. Le fait de rejouer *La danse de la sorcière* de Mary Wigman en dilatant le temps de la chorégraphie met en avant cette dimension du rituel car nous sommes dans un temps et dans un mode de représentation qui échappent à la norme.

A. B. — Aborder le travail en prenant comme entrée la dimension rituelle plus que celle des codes chorégraphiques et performatifs ne permet-il pas de déjouer et de contourner les questions de la représentation du corps ? Une stratégie en parfaite symbiose avec la nature transversale des figures que tu explores...

L. L. — Dans la figure telle que je l’emploie, il y a toujours un montage qui tente d’échapper à l’idée de reconnaître ce que c’est, y compris quand on pense au stéréotype (comme c’est le cas dans *Loredreamsong*). Par exemple, le fantôme m’intéresse beaucoup, même si je sais que cette figure a été beaucoup explorée dans l’histoire de l’art. Dans *Loredreamsong*, elle m’intéresse comme surface de projection. Il y a l’idée de ne pas piéger une figure à travers une forme d’homogénéité mais plutôt qu’elle soit montée au croisement de plein de choses. Quand Sophiatou Kossoko et Latifa Laâbissi sont sous le drap des fantômes, il y a forcément la projection du voile et de la burka. Ce sont ces multiples strates de projection possibles qui m’intéressent. Pas une en particulier, mais le mélange de toutes ensemble et la façon dont ce mélange vient troubler la perception que nous en avons. Après, je joue de tous ces montages possibles autour d’une figure, ce qui m’autorise aussi à aller vers les pièges que tendent ces figures, comme c’est le cas lorsque Sophiatou Kossoko et moi-même racontons des blagues racistes. Je sais bien que sur un temps très court, cela va générer une forme de stigmatisation. Il faut savoir arrêter ce piège suffisamment tôt pour pouvoir passer à autre chose et ne pas rester cristallisé sur une seule forme de stigmatisation. La question de la représentation de l’autre et de la façon dont on peut se laisser piéger dans cette construction-là – savoir qui est l’autre pour se sentir apaisé –, c’est le premier piège. C’est pourquoi j’aime bien jouer avec les stéréotypes. Les *blackfaces* (blackfesses), ce sont ici deux nanas avec une chromie différente, une femme noire et une autre un peu moins noire, le visage et les fesses peints en noir, avec certaines images qui s’en dégagent et qui rappellent notamment celle des Black Panthers. Je joue sur plusieurs couches de stéréotypes et sur les signes. J’espère que l’impression de n’être jamais au bon endroit agit quand on voit la pièce. Quel est ce fantasme de vouloir désigner, définir et déterminer

des appartenances et des histoires ? La chanteuse Casey, par exemple, me dit, de façon tout aussi radicale, qu’elle en a assez d’être identifiée comme appartenant à une catégorie sociale et culturelle observée comme un sujet d’anthropologie. Une identité qui balance constamment entre nourrir un intérêt anthropologique et être perçue comme une nuisance sociale. Bien sûr, en énonçant cela, elle n’endosse pas la posture de victime, elle revendique seulement le désir de pouvoir se penser soi-même.

A. B. — Dans ta dernière pièce, *Adieu et merci*, la figure – bien que présente à travers un amalgame d’images troublantes – est beaucoup plus abstraite et, de fait, plus difficile à décrypter. On est face à un objet chorégraphique moins narratif, plus proche de l’exploration d’un état physique, quasi hypnotique.

L. B. — Cette pièce pose surtout un rapport différent au récit. Dans *Adieu et merci*, la parole est absente. Lorsqu’elle est présente, la parole pose le récit de façon beaucoup plus claire et plus directe, elle engage une adresse au public. Ici, même sans parole, il est toujours question de montage. Dans *Loredreamsong*, *Self Portrait Camouflage* et *La part du rite*, je me confronte aussi à la question du sens dans le récit. Lorsque Sophiatou et moi-même égrenons la liste des idées préconçues commençant par « certaines femmes arabes » et « certaines femmes noires », le sens se traduit plus clairement. Dans une pièce « muette », le sens transite par d’autres capteurs qui s’inscrivent surtout dans un régime de perception, de rapport au temps. La figure du grotesque est aussi très présente dans cette pièce mais c’est une figure qui se dilate, se déforme pour se reformer autrement. On passe de la figure d’une femme énorme à celle de la diva, il y a donc un montage de figures. Ce qui est reenacté, avec *Adieu et merci*, c’est le titre (en allemand, *Abschied und danke*). Pendant plus de dix ans, j’ai travaillé sur ce projet de *La Sorcière* de Mary Wigman, qui a donné lieu plus tard à *Écran somnambule*. Ici, je n’ai gardé du solo de Wigman que le titre, qui concentre un état, celui de dire adieu. Wigman n’est pas au centre de la pièce, mais elle fait partie des fantômes qui la traversent. Ces fantômes représentent des figures importantes pour moi.

A. B. — Le deuxième temps de travail que tu développes aux Laboratoires d’Aubervilliers, dès le mois de janvier 2014, porte sur le *reenactment*. Pour cette étape, tu as choisi d’être plutôt sur un dispositif de création et de production que sur celui d’une recherche collective, comme ce fut le cas pour la première période de travail entre septembre et décembre 2013, lorsque tu as choisi d’explorer les *figures toxiques* et, à travers elles, les conséquences de la colonisation dans nos sociétés actuelles.

L. L. — C’est toute la richesse d’un projet de résidence qui s’invente, même si parfois je vois mes certitudes disparaître du fait de la malléabilité du temps et de la façon d’investir le travail, ce qui rend les choses un peu vertigineuses. En même temps, c’est en étant dans la pensée des *Figures toxiques* telles qu’elles se déployaient dans ce premier temps de travail aux Laboratoires que je décide de m’orienter par la suite vers la pratique. La question qui se pose, pour ce temps axé sur le *reenactment*, est de savoir s’il est plus intéressant pour ceux qui rejoignent ce travail et moi-même de réunir un corpus de partitions et, si oui, quel corpus, ou, au contraire, de porter le choix vers une seule pièce. Ce qui fait office de déclencheur de travail, donc, n’est pas encore clairement posé pour moi. Je cherche la façon d’y aller. En revanche, ce qui est clair, c’est que l’entrée est performative et du côté de la pratique.

Par exemple, si on décide de travailler sur *Quad* de Samuel Beckett, une pièce qui propose une partition et une cartographie d’espaces activés par cinq figures différentes, on ne passera pas par la table mais directement par la pratique. Une autre entrée possible, suggérée par Isabelle Launay, est celle de réactiver un sabbat de sorcières en suivant des reconstitutions à travers des procès-verbaux. J’ai envie de déplacer quelque chose en ne me confrontant pas à une partition chorégraphique mais à d’autres formes de corpus partitionnels. C’est ce qui m’intéresse, en allant voir du côté des rites de sorcellerie. On n’est pas dans une partition chorégraphique, même s’il s’agit de tendre l’espace du corps. Mais tout ça reste très proche des questions du rituel dont nous venons de parler, ou de la figure comme véhicule de certaines formes de la représentation.

Actuellement, je travaille en collaboration avec Christophe Wavelet sur un projet autour d’Oskar Schlemmer, avec deux étudiants de P.A.R.T.S. Nous allons nous intéresser à des matériaux plutôt périphériques aux œuvres connues de Schlemmer. Je pourrais profiter de ma présence aux Laboratoires pour travailler là-dessus. Mais je suis bien plus intéressée par le fait de réactiver des partitions.

A. B. — Même si l’entrée dans le travail se fait par un biais qui n’a rien à voir avec le domaine chorégraphique, tu continues d’explorer des figures déjà présentes dans ton travail – je pense à celle de la sorcière, à la figure camouflée. Ce qui rejoint ce que tu évoquais sur la proximité que tu entretiens avec toutes tes pièces, quelle que soit l’époque à laquelle elles appartiennent. Une autre façon de les réactiver est à chercher aussi du côté de tes collaborations avec des personnes qui n’ont rien à voir avec le milieu chorégraphique. Je pense notamment à ta collaboration avec l’artiste plasticien Mathieu K. Abonnenc.

L. L. — Ce qui nous a rapprochés, avec Mathieu, c’est d’être sur des questions théoriques et des corpus communs, notamment la postcolonisation – terme qui me fatigue un peu – et les questions de domination. C’est donc porté, au départ, par une curiosité. Ce qui intéresse Mathieu, dans mes projets, c’est la façon dont ils sont portés par l’image. Par exemple, j’aimerais beaucoup voir comment la figure d’*Écran somnambule* peut transiter par un autre médium, celui de l’image, en l’occurrence, et créer un espace de collaboration sur ces questions-là, hors de la seule restitution de la pièce par un film de trente-deux minutes. Est-ce que le point agissant des pièces peut se déplacer et se concentrer vers d’autres médiums qui permettraient d’aborder l’œuvre concernée sous un autre angle ? Je me suis posé cette question parce qu’*Écran somnambule* est impossible à filmer et à restituer. Néanmoins, « le venin de la figure » peut se concentrer *via* le médium en image, ce qui nécessite de trouver la bonne entrée et une autre opération que celle de filmer la pièce. Le film reste un élément important, mais à réfléchir en produisant autre chose.

Latifa Laâbissi
(danseuse et chorégraphe)

Entretien réalisé
aux Laboratoires
d’Aubervilliers
le 24 octobre 2013

1 Pièce de Volmir Cordeiro, présentée aux Laboratoires d’Aubervilliers le 11 décembre 2013 dans le cadre de la semaine de programmation DÉSFIGURES TOXIQUES proposée du 9 au 13 décembre 2013 par Latifa Laâbissi et le groupe de recherche de Ruser l’image.

2 Pièce créée le 11 novembre 2013 au musée de la Danse, à Rennes, dans le cadre du festival *Mettre en scène*.

DÉFIGURER LA FIGURE

À PROPOS DE *SELF PORTRAIT CAMOUFLAGE* DE LATIFA LAÂBISSI (2006)

Exemplaires sur la scène chorégraphique européenne de cette dernière décennie, *Self Portrait Camouflage* (2006) et *Loredreamsong* (2010) de Latifa Laâbissi sont deux pièces radicales. Travaillant les figures des identités minoritaires ethnoraciales de nos sociétés occidentales, ces propositions chorégraphiques exhortent le spectateur à prendre conscience des normes et des hégémonies héritées des imaginaires coloniaux. Elles explorent des effets de domination, qui ne relèvent plus du colonialisme à proprement parler mais perdurent malgré la fin des colonies. Latifa Laâbissi a été la première, dans le champ de la danse contemporaine en France, à formuler ces questions et à manifester les conséquences de la colonialité du regard sur les corps – comme l’a écrit Gérard Mayen, « dans un moment social et politique où les lois de l’immigration et la fiction problématique d’une “identité nationale” impliquent beaucoup de ceux qui vivent dans notre pays un quotidien fait entre autres d’intimidations, d’humiliations et de violences devant lesquelles cette riposte poétique constitue à sa manière un véritable geste de salubrité publique ». Au-delà d’une représentation des minorités, *Self Portrait Camouflage* et *Loredreamsong* montrent la façon dont celles-ci se trouvent prises au piège d’une imagerie essentialiste ou stéréotypique, mais également les tactiques et stratégies qu’elles ont élaborées pour y échapper. Ces propositions jouent aussi figures et tropes aux composantes racistes, en explorant leurs dimensions toxiques dans le but de les tordre et de les ébranler. Sous le mode de la fiction chorégraphique et de la narration, elles interpellent les politiques de la représentation et obligent à un questionnement sur les situations de domination, les rapports sociaux de race et leurs manifestations culturelles. Mais plus encore, elles convient au changement par la critique. Dans un contexte où le racisme s’affirme depuis plusieurs mois sans complexe, leur acuité est saisissante.

En 2006, le solo *Self Portrait Camouflage* (54 minutes), dont la première eut lieu au Centre Georges-Pompidou, inaugure le déploiement de ces préoccupations. Le communiqué de presse annonce « l’apparition d’une nouvelle Marianne cannibale hantée par les universaux de la République qui vient directement nous interpellier ». Né à la suite des émeutes urbaines qui ont embrasé la France à l’automne 2005, des polémiques récurrentes sur le voile islamique et de la controverse sur les enjeux du musée des Arts premiers du quai Branly, dans un moment où la question de la « diversité », le durcissement des politiques migratoires, les inquiétudes identitaires nationales (prémises du ministère de l’Immigration et de l’Identité nationale instauré sous la présidence de Nicolas Sarkozy) mais aussi la relecture du passé colonial et ses survivances n’ont cessé d’alimenter de tumultueux débats au sein de la sphère publique, ce solo interroge la question de l’assujettissement du sujet minoritaire, en apostrophant le psychisme du pouvoir. Entre gêne et rire, s’y éprouvent les constructions qui ont inventé l’« Autre » et l’inquiétante étrangeté de notre reflet dans le miroir.

Les enjeux de cette pièce font indéniablement écho à la question identitaire apparue dans les années 1980, notamment aux États-Unis, lorsque les questions raciales ont commencé à y être

abordées, à la suite des revendications des minorités de couleur (noires, portoricaines, latino-américaines, asiatiques), par les théories culturelles, la critique de la notion d’*identité* et la pensée postcoloniale. Toutefois, cette implication est également induite par une relecture des avant-gardes historiques de la danse et par le prolongement de certains de leurs modes d’action et enjeux, en particulier leur dimension politique. Ces pièces chorégraphiques trouvent effectivement des ancrages dans les travaux précédents de Latifa Laâbissi. Sa généalogie artistique, complexe et discontinue, manifeste la théorie de l’après-coup d’Hal Foster, c’est-à-dire une relation différée avec certaines propositions de la première moitié du ^{xx}e siècle.

Après sa formation au studio Cunningham à New York puis un début de carrière en tant qu’interprète, Latifa Laâbissi entreprend un travail sur une part refoulée de la danse moderne, participant de la réécriture de l’histoire de cet art en France qui a démarré à la fin des années 1980. En 2001, avec *Phasmes*, elle réinterprète des pièces chorégraphiques de Valeska Gert, Mary Wigman et Dore Hoyer à partir de leurs traces filmiques. La reprise de ces danses, communément inscrites sous le terme d’*expressionnisme allemand* mais recouvrant des enjeux et des projets très différents, permettait notamment « de rompre avec l’idéalisation du corps de la danse abstraite américaine qui a succédé à l’idéalisation du corps existant dans la danse classique et de quitter une danse explorant essentiellement la kinesthésie et les spatialités au détriment de l’histoire et des généalogies ». Au-delà des seules questions de la citation, de la mimésis et du *reenactment*, Latifa Laâbissi s’intéresse alors à leurs usages du récit, du masque, de la grimace, de figures « effrayantes » de femmes invoquant la possession comme forme de protestation sociale au sein des sociétés modernes. Elle prête une attention particulière aux états de corps de *La danse de la sorcière* de Wigman (« elle est au sol avec des gestes qui sont une suite d’impacts extrêmement puissants et subit une forte attraction, elle a décrit cet état comme un acte de possession »). « Ces dérèglements physiques » étaient perçus, depuis la Renaissance, comme une menace pour l’équilibre social car rompant avec les traits de civilité et les règles de bienséance. Nourries de l’existence quotidienne et de l’actualité sociale, ces danses renvoyaient donc, à la modernité, l’image de sa face d’ombre passée au filtre de sa critique, en l’assimilant à une constante rupture d’équilibre. Latifa Laâbissi reconsidère dès lors leurs inventions formelles. Valeska Gert a travaillé à la croisée des champs artistiques, par le collage de moments divers et le télescopage de langages esthétiques. Au moyen de procédés du montage, de la syncope et de la réduction expressive, elle génère une esthétique plurielle et conjugua, par une

« LA MEILLEURE DES SUBVERSIONS NE CONSISTE-T-ELLE PAS À DÉFIGURER LES CODES, PLUTÔT QU’À LES DÉTRUIRE ? »

imprégnation de l’esprit du temps, l’expressionnisme (jusqu’à l’extase), la distanciation brechtienne et son principe d’interruption, le réalisme (ordinaire ou ultime, « surréel »), la parodie, la satire ou le grotesque selon Meyerhold et Eisenstein.

La réinterprétation de ces chorégraphies a également exigé une préparation corporelle entreprise avec Hubert Godard, spécialiste des approches thérapeutiques du corps. Défendant la nécessité d’un changement de perception sociale, Godard pense que ce dernier passe notamment par une désobjectivation et une dé-réification du regard. En d’autres termes, il faut abandonner la sécurité du regard et les habitus du corps pour aller en terrain inconnu. Cela passe par une « plongée interne » afin de mettre en route l’imaginaire et de déplacer les filtres de la perception. Dans cette expérience qui s’appuie sur une approche sensorimotrice et kinesthésique de l’ensemble des parties du corps reliées entre elles, s’ouvre, selon Hubert Godard, le gouffre des possibles. C’est ce travail d’immersion intérieure qu’il va engager avec Latifa Laâbissi afin de permettre le travail d’appropriation des pièces de Mary Wigman, Valeska Gert et Dore Hoyer. Ce processus s’appuie sur une attention au réel, à l’espace et au temps qu’il faut au poids du corps pour accomplir le mouvement qu’on lui prescrit, et non par une adhésion à quelque organisation imposée. Il importe donc de prendre en compte la situation concrète, la perception, la matérialité du corps, les contraintes physiques et le temps vécu. Autrement dit, ce qui requiert les ressources énergétiques du corps apparaît comme proportionné au mouvement, qui n’est pas mimétique, mais se réalise ici et maintenant. Cette approche n’est pas sans lien avec les recherches de Steve Paxton, de Trisha Brown ou encore les pratiques de la *danse contact* auxquelles Latifa Laâbissi a été formée. Elle ne cherche pas à effacer la personnalité du danseur, à le transformer en « agent neutre ». Tout cet apprentissage (en particulier la descente du corps au sol par l’attraction du sexe) va resurgir dans *Self Portrait Camouflage*.

Il faut également noter que *Phasmes* fait référence directement à un insecte dont les caractéristiques sont de ressembler à son environnement pour s’y confondre et se protéger. Cette technique mimétique, le camouflage, nécessaire à la survie, est celle que va emprunter Latifa Laâbissi : « Je me suis autorisée à vraiment rentrer physiquement dans ces danses, à trouver quelque chose pour moi-même en traversant les danses des autres. J’ai réalisé *Self Portrait* cinq ans après. *Phasmes* m’y a autorisée, mais j’ai avancé masquée. » Comme le note Isabelle Launay, personne n’avait remarqué, en 2001, que la sorcière de Mary Wigman était relue au travers de la double identité (marocaine, française) de Latifa Laâbissi.

Self Portrait Camouflage joue avec des relations et des images du passé qui entrent en scène avec celles du présent, par une confrontation d’éléments qui n’appartiennent pas au même espace historique. Dans une première partie de trente-deux minutes, Latifa Laâbissi apparaît nue avec pour seul accessoire, sur la tête, la coiffe d’un chef indien des plaines de l’Amérique du Nord. Cette apparence génère la représentation d’un être énigmatique dont le corps se manifeste sur un fragment de l’espace scénique délimité par la lumière de projecteurs à jardin. Au sol, sur un fond blanc, le corps rétracté de la chorégraphe se détache. Pendant plusieurs minutes, soumis à d’incroyables tensions, il est la proie d’ahurissantes contorsions cataleptiques, de postures extrêmes aux articulations contrariées et de constructions physiques intenable : courbures dorsales accentuées, renversements, extrémités tendues en cambrures, mains aux doigts discordants, angulations articulaires au bord de la cassure.

Regards noirs et furibonds, moues et mimiques engendrées par l’effort entrepris, équilibres secoués, raideurs exorbitantes, effondrements et spasmes le traversent. Chaque mouvement semble étroitement dépendant du poids et de l’extrême contraction de cet organisme. Nu, comprimé, écrasé, brisé, dénaturé, écartelé, emmêlé, désuni, désorganisé, confus, diminué voire handicapé, insolite, presque ridicule, ce corps est inconcevable et monstrueux. Animé par des forces contradictoires, étranger à lui-même, « il côtoie les limites de son impossible » et tente très lentement et avec une extrême difficulté de s’étirer et de déplier chacun de ses membres. À la fois fragile et robuste, il cherche une verticalité et développe des gestes de survie. L’état de concentration dans lequel il se trouve semble nécessaire à son déploiement.

Sur cette surface blanche réfléchissant la lumière, le corps à la peau foncée de Latifa Laâbissi est exposé et offert en spectacle. Sans possibilité de repli, il ne peut échapper à la vision scopique. Une corde, retenue en feston par des piliers disposés en avant-scène, souligne nettement la séparation entre la scène et des spectateurs inévitablement conviés à envisager leur place de regardeurs et à pénétrer une nudité toujours plus reculée. Pliée sur les genoux, le corps basculé en arrière, la chorégraphe tend un sexe ouvert qui n’est pas sans évoquer *L’Origine du monde* de Gustave Courbet. Mais ici, la posture exagère les proportions des lèvres de la vulve qui fait face au public. Ce sexe énorme, hypertrophié, manifeste à l’extrême les images d’un corps dévoilé et, tout particulièrement, le dévoilement intégral d’une femme d’origine musulmane.

Sans fard ni dissimulation, ni pathos ou tentation d’esthétisation, Latifa Laâbissi dérange les règles de convenance. Cette scène suscite chez les spectateurs un épais silence. Devant ce nu contraint, démembré, tordu, déposé, ils assistent à sa lutte contre l’atrophie. Mais son état et sa nudité génèrent un sentiment de voyeurisme et de malaise qui les confronte à la perversité du désir de voir, aux sensations d’impudeur et d’indécence. Apparaît alors toute une série de questions : Pourquoi acceptons-nous de regarder des corps souffrants ou avilis ? Cela provoque-t-il du plaisir ? Est-ce la manifestation d’un désir sadique ? Quelles sont les implications d’une esthétisation de la souffrance ?

À droite de la scène, le mur de projecteurs éclaire partiellement l’espace scénique en le découpant en séquences qui fragmentent l’espace et le temps, tout en fonctionnant comme une série d’images entrecoupées net de noirs. Tels des flashes, de durée variable, ces séquences rappellent et suscitent des phénomènes mnémoniques provenant d’un réservoir anamnétique, une remontée de représentations associées au primitivisme et à son idéologie : celle d’un fœtus tout juste né mais à taille adulte (« l’enfance du monde »), les vénus – statuettes rupestres du paléolithique symbolisant la mère ancestrale (dont l’hypertrophie symbolique des organes de reproduction et d’allaitement exaltait l’abondance et la fertilité) – ou encore l’« Autre » – l’homme ou la femme « sauvage » – considéré au ^{xix}e siècle comme incarnation des forces brutes de la nature et révélant une dichotomie ancrée dans la société occidentale entre nature et culture (fascination, crainte et volonté de la maîtriser). Cet usage d’une esthétique du montage évoque encore les chronophotographies d’Étienne J. Marey, la photographie animée d’Edward J. Muybridge ou les débuts du documentaire (photographique ou filmique) ethnographique.

Exhibées ainsi, la gestualité et la situation de ce corps convoquent en effet la figure de l’indigène et toute une iconographie historique du ^{xix}e siècle et du début ^{xx}e siècle. Ce corps et sa mise en scène participent d’une archéologie culturelle du fait colonial. Ils renvoient à une histoire des modes de monstration des corps, et notamment, des corps de ces « Autres », les « indigènes », terme utilisé pour désigner l’ensemble des peuples considérés par l’Europe comme inférieurs, cantonnés à un monde prémoderne (« sans histoire, sans civilisation ») et générant des sentiments contradictoires (attraction et répulsion, exotisme et sauvagerie). Combinant, par condensation, références, strates

d’images, connotations, allusions à une histoire inhibée, ils réitèrent des composants de l’œil occidental qui sont des résidus des représentations coloniales.

Dans les foires et les parcs d’attractions, jusqu’au milieu des années 1930, étaient montrés des « monstres ». L’autre « primitif » comme objet de spectacle devint un objet commercial, dont une des premières victimes fut la Vénus hottentote. De nombreux spectacles « zoologiques » ou « exotiques » furent présentés, et ce, au sein même des expositions universelles, favorisant le passage d’un racisme scientifique à un racisme populaire et colonial. La manipulation des corps, leur dévoilement ou leur mise en exposition ont été utilisés par les politiques coloniales. Des images codées à l’extrême (cartes postales et publicités de « scènes » et de « types ») peignent colonisateurs et colonisés dans l’objectif de vulgariser la théorie scientifique de la hiérarchie des races et de donner une « légitimité » idéologique aux conquêtes coloniales. À partir des années 1880, les « sauvages emplumés » sont les têtes d’affiche des Folies Bergère, du Casino de Paris, du Châtelet, du Théâtre de la porte Saint-Martin, etc. Les théâtres érotiques et les cabarets fabriquant une image caricaturale de l’exotique se multiplient dans les années 1920. L’espace scénique immaculé de *Self Portrait Camouflage* évoque encore les relations entre art moderne et art « primitif », leurs modes de présentation (recours à l’abstraction par la décontextualisation au sein du *white cube*) et les valeurs de neutralité et d’universalité qu’ils soutenaient.

Le solo de Latifa Laâbissi rappelle que le corps, individualité physique, est un produit social. Objet de représentation et de présentation de soi, siège de l’affect et aussi de l’intellect (car le corps est habité par tout le groupe qu’on porte en soi), il est travaillé, contrôlé, poli, cultivé par la pression sociale. La gestualité de cette figure qui paraît infantilisée et soumise, fabriquée (tel un pantin) montre un corps amplement constitué par des heurts et des fictions. La pièce chorégraphique confronte le spectateur aux manières dont les corps des peuples non occidentaux (réifiés ici par le dispositif et par le regardeur) ont été transformés en trophées de guerre, en objets de fantasme, et ont pu servir les pulsions d’un plaisir obscène. Explorant les articulations entre le genre, la race et la classe, *Self Portrait Camouflage* oblige à faire face aux effets produits par un regard avilissant. Aux représentations sexuelles du corps féminin, à la manifestation d’un regard masculin qui y cherche une source de plaisir, se superpose la sexualité comme une dimension fondamentale des représentations et pratiques impériales, c’est-à-dire comme une pierre de touche de la politique coloniale. Le corps des femmes, en particulier, a été un terrain de batailles. Certaines tendances de l’orientalisme, qui se sont manifestées à travers le mythe de la mauresque ou du harem (fondé notamment sur des écrits tels que *Les Mille et Une Nuits*), ont été source de fantasmes et considérées comme porteuses d’une charge érotique (on songe, entre autres, à Pierre Louÿs) voire pornographique, comme le montre *L’Art d’aimer aux colonies*, un ouvrage qui se présente comme un travail pseudoscientifique alors qu’il est ouvertement raciste en décrivant page après page, image après image, la morphologie la plus intime du « corps indigène » offert aux coloniaux. Mais plus encore, comme l’a démontré Elsa Dorlin, la nation française moderne a littéralement pris corps dans le modèle féminin de la « mère », blanche, saine et maternelle, opposée aux figures d’une féminité « dégénérée » – la sorcière, la vaporeuse, la vivandière hommasse, la nymphomane, la tribade et l’esclave africaine.

Par rebond, le solo induit aussi à penser à certains dispositifs de la vision contemporaine, allant de la téléréalité aux terribles images des actualités.

Plus précisément, *Self Portrait camouflage* interpelle la (forme ?) spectacle comme dispositif de voyeurisme, et confronte le spectateur à son désir de (tout) voir. Le choix scénique, sans ménagement formel, rend visible la violence de ces procédés, en même temps qu’il désigne

Le Journal des Laboratoires d’Aubervilliers

le dispositif de spectacularisation ou de théâtralisation. Les ruptures visuelles imposées par les jeux de lumière permettent toutefois un effet de distanciation.

La figure de *Self Portrait Camouflage* surgit des coulisses du passé occidental. Sa présence et sa gestualité se sont imposées après un long travail de recherche par l’improvisation : « Je n’ai pas regardé beaucoup de documents historiques, bizarrement, j’avais besoin de trouver une figure qui me soit propre. Je ne sais pas si on peut parler de processus inconscient, mais je voulais une figure que je puisse investir performativement de l’intérieur. » Il s’agissait, pour la chorégraphe, d’explorer le langage somatique, un langage attaché au corps qui en est la source, et à l’expérience physique. Le travail d’improvisation, nourri d’une pratique quotidienne du yoga, lui a permis de dépasser le regard objectif (Hubert Godard) et de susciter l’émergence du regard sous-cortical, c’est-à-dire du regard à travers lequel « la personne se fond dans le contexte ». Il a conduit Latifa Laâbissi à réitérer une plongée dans le regard subjectif, là où il y a une perte des notions gravitaires, et à rejoindre un regard moins entaché de langage, en allant vers l’avant du regard, un pré-regard, un regard aveugle remettant en route une certaine forme d’imagination ou d’élaboration. Et, dans cette situation de réception de sa propre expérience incluse dans un contexte social, s’est imposé à Latifa Laâbissi un regard anthropophage, c’est-à-dire la perception dans son propre corps de l’effet du regard d’autrui et de sa brutalité. Cette dernière a ramené au sol le corps de la danseuse, par l’expérience directe d’états de tension. En d’autres termes, en son corps (un corps qui perçoit et voit), s’est installé le regard d’autrui, qu’elle n’a pas cherché dans un premier temps à nommer, à objectiver. Et, dans cet état de réception et d’ouverture à cette expérience corporelle, s’est manifestée ce que Hal Foster nomme *l’irruption du réel*. Par cette phase d’improvisation, la chorégraphe a, en effet, rencontré une chose qui résiste au symbolique, qui n’est pas un signifiant, et que Jacques Lacan (auquel Foster se réfère) appelle la *tuché*, ce heurt au réel, contingent et traumatique.

Ainsi, la plongée intérieure a fait apparaître la charge brutale et innommable de l’histoire inscrite, aujourd’hui encore, dans les corps et leur spatialité : « Nous construisons et inventons l’espace à partir de densités variables, il est peuplé de fantômes de notre histoire, de notre culture, de trous, d’opacités, de blessures et d’orientations lumineuses privilégiées. Notre corps est ensuite contraint par cette topologie imaginaire qu’est l’espace. Cette matrice subjective peut se réduire au point de nous étouffer ». Les traces mnémoniques convoquées appartiennent à une entité collective, au corps social : « Il y a une traduction d’un corps social, qui n’est pas un corps lisse, normé, c’est très important de permettre cela ». Et c’est cette mémoire ensevelie que Latifa Laâbissi engage en son propre corps. Pour le dire autrement, le corps de la chorégraphe semble confronté à un premier niveau de choc enfoui (les traumatas du corps surexposé d’un sujet soumis au regard d’autrui, saisi, envahi et capturé par lui), qui n’est pas filtré par la répétition d’une image (une figure déjà constituée – c’est-à-dire un sujet réduit à une *image-écran*). Un état auquel elle a notamment accès car son propre corps (celui d’une femme à la peau brune) éveille (et a déjà éveillé) ce type de regard. Un état qui fait advenir la figure de *Self Portrait Camouflage*, manifestation d’une corporéité blessée en lutte. L’épaisseur de cette dernière, son opacité, ses tensions, ses mouvements, son poids, sa masse déstructurée sont induits par un *en-deçà* de la réalité, par l’épreuve de la sensation. Son surgissement conduit à crever l’écran et permet au réel de poindre : le spectacle semble se détraquer et montrer l’envers choquant du décor.

À travers la performance de Latifa Laâbissi, la réduction expressive de son jeu, ses gestes étranges, leur lenteur, leur présence phénoménologique, les béances entre corps imaginaire et réel, les interruptions lumineuses venant saper toute idée d’une figure arrêtée, cette première partie du solo génère des trous ou des passages au cœur des représentations communes et permet au spectateur lui-même de toucher au réel. Ce « retour du réel »

désencombre la représentation de ses règles formelles, pour aller à cette irréductibilité pleine et entière du trauma (image de la chute au sol, écrasement, colère, libido exacerbée) et miner les représentations exotiques héritées. Il produit une fracture du symbolique, montre la crise de l’ordre établi et sonde la blessure.

Ainsi, la figure de la première partie de *Self Portrait Camouflage* exprime tout à la fois les effets physiologiques de la perception de soi et les manières dont le corps et la pensée sont colonisés par les représentations sociales et les injonctions du pouvoir (de quelles manières est-il exercé ? Comment ont été utilisées la violence et l’humiliation ?). Elle rappelle les analyses de Frantz Fanon de *Peaux noires, masques blancs*, montrant les convergences de la problématique du colonialisme et de celle de la formation du sujet colonisé (violence des conflits psychiques, dislocation de la subjectivité ou subjectivité choquée, répétition compulsive, sensation d’étrangeté à soi-même, difficultés à élaborer son schéma corporel, etc.). Sa violence oblige, en outre, à penser que les processus d’aliénation ont également des impacts sur ceux qui les instituent.

Toutefois, cette figure n’est pas privée de sa puissance d’agir, elle parvient à se lever, affirmant son existence, sa détermination et la volonté de mettre à l’épreuve un réel critique. Dans un effet paradoxal, la figure hybride et inhabituelle (un corps de femme maghrébine portant une parure amérindienne), proposée par la chorégraphe, révèle l’artificialité de l’indigène. À travers la convocation d’images excessives, d’une substance fantasmatique débordante, d’une accumulation de postures invraisemblables, elle est bel et bien monstrueuse. Pressant les idéologies du primitivisme à leur point d’explosion, elle les gonfle jusqu’à la démesure. Les fougues de la sorcière et de la possession ne sont pas loin. Et le pouvoir symbolique des Amérindiens du Nord ici sollicité (associé notamment, en Europe, à l’idée de révolte et de combat) est une allégorie de la dignité des minoritaires.

Cette première partie est donc le temps d’une métamorphose, d’une mue, de la manifestation du changement suscité par l’effort perpétuel de résistance. Elle se ponctue, après un noir prolongé, par le retour de la chorégraphe, la coiffe indienne toujours sur la tête, debout sur une estrade devant un micro et maintenant bardée du drapeau français noué en écharpe tricolore. Ancrée dans le sol, dressée derrière un pupitre d’orateur, le visage concentré, le regard grave et droit (la danseuse concentre son jeu en son visage – ses yeux et sa bouche – et le haut de son corps, notamment ses bras), la figure composite regarde avec insistance ceux qui la regardent, et oblige à un face-à-face, à un retournement du regard. Ce corps dénudé qui cherche à quitter un statut d’objet, à s’affirmer comme sujet et à déjouer une définition de soi faite par d’autres se saisit d’une possibilité de représentation sur la scène politique. Toutefois, lorsqu’il tente de prendre la parole, aucun son ne surgit. Il reste muet. Ce porte-parole énigmatique, prononçant un discours silencieux à la « tribune des nations », s’étrangle en de vaines mimiques et « en défenseur de causes inaudibles ». La parole publique n’est pas accessible à certains, ou les conscrit à une présence/absence, à une figuration, à une situation qui les rend aphones.

La deuxième partie du solo fait suite tout en marquant une véritable césure. Dans le noir, une voix manifeste sur scène la parole d’une femme nommée Mina, qui, dès la seconde phrase, nous apprend qu’elle est marocaine et vit en France. Dans un français marqué par un accent maghrébin, qui nous plonge désormais dans le présent en convoquant les stéréotypes et les clichés des figures de l’immigré, elle appelle : « Latifa, Latiiiiifaaaa ». S’expose peu à peu le discours acerbe d’une mama en un sabir françarabe construit par un dialogue fait de bribes de récits et d’interpellations. Mina parle avec Latifa (qui ne répond pas), restitue les propos d’un troisième personnage, Irma, son amie portugaise. Ce régime narratif prend la place de la plasticité énigmatique de la figure de la première partie.

2013 / 2014

Mina : « Oui ! ji parle Français avec l’accent. I alors ? Ji parle sans complexe ! Ji vais t’dire : mi copin’q’vivent au Maroc, mi copines françaises hein, 100 % pire souche, y vivent au Maroc dipuis 1964, ti penses qu’i parlent arabe ? Rien di tout ! Alors heurisement qu’j’y parle français, et j’vit dire : français/pas français ivec l’accent, j’vit’dire, c’i pas l’problème ! Faut pas chircher à broyer les pistes Irma ! »

La figure de Mina représente (entre autres) la mère de Latifa Laâbissi, et ses paroles sont des citations, des prélèvements du réel, ressaisis par la chorégraphe dans le but de faire entendre une parole et des pensées communément dédaignées. Au-delà du renvoi à l’expérience et à l’histoire personnelles de la chorégraphe, ce solo convoque l’histoire collective nationale (celle de l’immigration, et plus particulièrement de l’immigration maghrébine) : « Je voulais être le porte-voix d’une femme maghrébine qui a déboulé dans les années 1960 avec le tampon de la main-d’œuvre ouvrière française. » Mina se présente comme une femme libre. D’une voix assurée, elle décrit sa perception de la situation politique française, donne son analyse, démasque des dysfonctionnements, interpelle le spectateur (par l’utilisation du pronom personnel « vous ») en convoquant sa dimension citoyenne et en dénonçant un état de marasme collectif.

— *Moi franchement j’vousse plains tous : li’intrimittants d’spitacle, li professeurs, li jeunes, li r.m.istes… li povr’, oui ! … « li povr’ », ji chirche pas à brouiller li affaires ivec (voix plus basse) « li pli difavorisés », « li pli dimunis » ; les pov’c’y li po’, ça s’aplle li pov’ ! Alors moi, j’vous plains tous. Qu’isse qui vous attendez ? Qu’Siperman y descend du ciel ? (criant) Siperman ! Siperman ! Ti peux descendre du ciel ! Ti peu aider pir avoir li aides sociales… avic li logments sociaux… avic li travailleurs sociaux… avic… oui… comment s’y s’ippelle déjà… li partenaires sociaux !*

T’y rêves ou quoi ? ! Siperman y va pas descendre du ciel ! Ou alors t’attends l’autre là, comme y s’ippelle djà ? Ar mahr’ouwa, l’autre là… Comment y s’ippelle… (chantant) « un cavaier qui siitirgissant de la nuit court la montagne au galop, son nom, il li signe à la pointe de l’ipée, d’un signe qui veut dire… Et ben, franch’ment si ti t’endors d’avant l’feuilleton, on n’y pas sorti d’iberge ! »

Le langage de Mina est marqué par des inflexions, des fautes qui créent des jeux de mots, par son humour et par des remarques acerbes qui jouent avec l’irrespect, l’irrévérencieux et l’audacieux, tout en accusant une société qui accepte l’injustice et l’inégalité. « Cela parle de l’actualité de ces “Autres” qui, s’ils veulent prétendre à la nationalité française, doivent apprendre la *Marseillaise* par cœur. Certains faits politiques sont insupportables. Certains parlent de troisième et quatrième générations d’immigrés, cela repousse toujours plus loin les problèmes. Qu’attendons-nous ? »

Puis, dans une scène de nouveau éclairée, le corps nu toujours paré de sa coiffe et du drapeau bleu, blanc, rouge, Mina/Latifa passe en revue la classe politique (en 2006 : Nicolas, Ségolène, Jack, Laurent, Dominique, Marie-Georges, Olivier, Jean-Marie). En cheftaine de colonie de vacances (elle fait chanter, à la classe politique en question, « Les jolies colonies de la France », sur l’air de la chanson de Pierre Perret), elle provoque, dans le rire, avec hardiesse, une France encombrée par son legs colonial. Comme dans une salle de classe, assise en tailleur sur un gradin de l’estrade, sur un ton satirique,

Mina dévoile certains procédés, dirige, répartit les temps de parole, adresse des remarques. Cette comparaison sur scène des responsables politiques convoque le public en assemblée. Mina affirme sa participation à l’espace politique français et tente de percer la surdité et la cécité d’une partie du corps social.

À la figure de l’indigène succède donc celle de l’immigré(e). *Self Portrait Camouflage* s’appuie sur la conviction que la matrice de la race, généalogie sexuelle et coloniale de la nation française, est toujours active et ancrée dans la société contemporaine. En d’autres termes, ce solo reprend l’idée que la construction d’une image stéréotypée des immigrés s’articule sur la réactivation de certains stéréotypes

coloniaux. La mémoire de la colonisation et de l’immigration postcoloniale a longtemps été réprimée dans un « non-lieu » d’autant plus refoulé que ces expériences contredisent la fiction d’une République égalitaire et émancipatrice et révèlent tout à la fois les ambiguïtés du modèle d’intégration, et les processus de reproduction des inégalités et des discriminations. La France, qui a du mal à penser sa pluralité, notamment par peur de l’éclatement de l’unité nationale, tend à rester proche des idéaux des Lumières et des mythes universalistes de la République française. Elle éprouve une véritable difficulté à appréhender la présence dans ce corps national de descendants d’esclaves et de citoyens issus des anciennes colonies, et résiste à l’analyse du poids du racisme colonial sur la société française et des rapports de classes qu’il fabrique : « Si l’on devait décrire le citoyen universel idéal dans la France des années 2000 en le déduisant de la sociologie du corps des représentants (personnel politique, médiatique et élites économiques, intellectuelles et associatives), le neutre est un homme blanc des classes moyennes et supérieures [...]». À l’examen, l’indifférence républicaine aux identités est plus que douteuse. Elle ressemble fort à une politique des identités qui s’ignore d’autant plus qu’elle est au service des intérêts de ce citoyen idéal. L’indifférenciation formelle qui tient lieu de garantie d’un traitement équitable aboutit de fait à rendre visibles, par contraste, les identités minoritaires. »

La question du corps de l’immigré(e) (avec ses filiations : l’indigène) étudiée par Abdelmalek Sayad est, de fait, posée dans *Self Portrait Camouflage* : un corps saisi par les contredits de tous ordres inscrits dans la condition d’immigré, générant souffrances physiques et morales : « la contradiction de la conscience corporelle, contradiction incorporée, est à la source de toutes les autres contradictions : c’est elle qui, d’une certaine manière, rend le corps de l’immigré étranger et “incompréhensible” aux autres ». Se percevant eux-mêmes avec le regard des autres (ou ce qu’elles s’imaginent être ce regard), comme si elles étaient à l’extérieur d’elles-mêmes, les personnes immigrées en viennent à être autres qu’elles-mêmes par l’adoption, par exemple, de processus de naturalisation et d’hypercorrection sociale. Le corps des femmes est, une fois encore, particulièrement concerné. Ce corps, souvent stigmatisé par des traits physiques qui le signalent à une autorité répressive chargée d’en mesurer la recevabilité, d’en assurer la protection ou l’agression, le maintien en liberté ou en détention, force à repérer ce qui constitue la norme et la référence implicites défendues par les citoyens et les corps « étatisés ». Ainsi, le solo se saisit de la figure de l’immigré(e) comme un analyseur des régions les plus obscures de l’inconscient collectif qui oblige à repenser la question des fondements légitimes de la citoyenneté et la relation entre le citoyen et l’État, la nation ou la nationalité. « Doublement absent, au lieu d’origine et au lieu d’arrivée, l’immigré nous oblige à mettre en question non seulement les réactions de rejet qui, tenant l’État pour une expression de la nation, se justifient en prétendant fonder la citoyenneté sur la communauté de langue et de culture (sinon de “race”) mais aussi la fausse “générosité” assimilationniste qui, confiante dans le fait que l’État, armé de l’éducation, saura produire la nation, pourrait dissimuler un chauvinisme de l’universel. »

Cette figure et ses excès sont également une métaphore de la situation de Latifa Laâbissi associée à une identité (« beur ») issue de l’immigration. Selon Abdelmalek Sayad, le comble de la violence est d’astreindre à la condition d’immigré ces immigrés qui n’en sont pas, leurs enfants. Face aux formes de domination et de disqualification qui s’exercent sur eux, il leur faut alors soit se retirer, se cacher, s’autoreléguer, être discrets, s’assimiler par mimétisme, soit exagérer en assumant les stigmates, sa propre monstruosité et le dépassement de la norme. Perçus comme des sortes d’agents troubles, équivoques, ces Français, considérés trop fréquemment comme illégitimes, brouillent néanmoins de manière prolifique les frontières de l’ordre

national et les critères fondant la hiérarchie entre les groupes sociaux.

Dans cette deuxième partie du solo, Latifa Laâbissi convoque la forme du one-man-show voire du stand-up en reprenant des accents et des modalités de jeu qui ne sont pas sans évoquer ceux des sketches de Djamel Debbouze ou Gad Elmaleh. Cette convocation d’un genre comique populaire, en rompant la densité émotionnelle de la première partie, libère le rire et provoque soulagement et détente. L’absurdité rassurante d’un régime comique rapidement identifié fonctionne comme un phénomène cathartique et procure une illusion de légèreté. En se saisissant des codes du divertissement (jeu, humour, plaisir), la chorégraphe se sert aussi de stratégies préventives contre les frustrations, les déceptions, les conflits, c’est-à-dire les « pare-chocs » inventés par les minorités. Celles-ci jouent parfois de techniques de dépréciation (autodérision et dévaluation sociale) pour permettre une réaction, manifester une expérience ou énoncer un point de vue. Dans cette situation, le spectateur se laisse aller à une forme collective de convivialité et de complicité, provoquée par les stéréotypes qu’il croit reconnaître (les figures méprisées de l’« Arabe » et de la mère maghrébine), pourtant rapidement mis à mal.

La structure dramaturgique réflexive permet également une distanciation. À deux reprises, les paroles prononcées sur scène rompent le jeu de scène et invitent à une distance, en rappelant les modalités des interruptions brechtiennes. D’une part, Mina interroge le propos de la pièce en appelant la chorégraphe, en lui demandant de s’expliquer et de définir ce qu’elle fait : « Latifa ! Laaatiif ! Qu’est-ce que ti fais là ? C’est d’li art(d) ou du cochon ? » Une question qui reste sans réponse. Peu après, s’adressant au public comme pour une confidence, la voix de Latifa Laâbissi, sans accent ni déformation, avec ses tonalités habituelles, dit : « C’est bizarre, il y a toujours un moment où je me tape une petite parano. » Cette phrase, qui suscite le rire, témoigne de sa volonté de ne pas tomber dans la plainte victimaire ou autocentrée, et dément toute naïveté. Elle participe de cette tension émotionnelle et sémantique permanente qui caractérise *Self Portrait Camouflage*.

De cette manière, Latifa Laâbissi fait aussi surgir sa propre situation de chorégraphe, contrainte de se défendre contre un invisible « ennemi » situé au sein de la danse (contemporaine) et de ses canons. Elle soulève la situation d’artistes sans cesse cités à comparaître dans une sorte d’acceptation condescendante symbolique, quand la question de l’identité nationale ne se pose pas pour d’autres artistes. Alors que la problématique identitaire est apparue dans le champ de l’art, depuis trente ans, dans d’autres pays (notamment anglophones), ce n’est pas le cas de la scène artistique française dans son ensemble qui, pendant de longues années, a nié (et continue ?) l’apport des théories culturelles et tend à déprécier les propositions artistiques touchant à ces sujets en les qualifiant de trop spécifiques, trop politiques, manquant d’universalisme. Autrement dit, cette situation ne traduit-elle pas l’existence d’un racisme latent dans le milieu de l’art ?

Dès lors, comment éviter de devenir un nouvel objet d’exposition assigné au rôle de porte-drapeau communautaire et exotique pour donner visibilité à une histoire personnelle et collective, complexe et controversée ? Comme l’a écrit l’artiste Trinh T. Minh-ha : « Effacer l’identité était le seul moyen de survivre, aujourd’hui la nommer signifie souvent proclamer des solidarités. L’identité est un moyen de re-partir, ou plutôt le retour à un héritage nié permet de redémarrer grâce à des redéparts différents, des pauses différentes, des arrivées différentes. Puisque l’identité peut parfaitement exprimer sa pluralité sans éliminer sa singularité, les hétérologies du savoir donnent à toutes les pratiques du moi une dimension joyeusement vertigineuse. Il n’est guère étonnant, lorsque l’identité est doublée, triplée, multipliée dans le temps (par les générations), dans l’espace (par les cultures) qu’elle ose, ose se mélanger, ose franchir des frontières afin d’introduire dans le langage (visuel, verbal, musical) tout ce que

le monolinguisme réprime. [...] Nécessité de re-nommer afin de dé-nommer. »

Il faut souligner que la figure proposée par Latifa Laâbissi est un corps métis, composé de fragments, à la croisée des références, de morceaux de patrimoine qui s’échangent, se font et se défont par des circulations, combinaisons et connexions complexes. Elle fonctionne tel un inducteur fictionnel, suscitant l’imagination et l’extrapolation. En réunissant des signes étrangers l’un à l’autre (le corps d’une femme maghrébine, cette coiffe amérindienne, parure réservée aux hommes, le drapeau français), elle crée une étrange anatomie syncrétique. Cette association de signes, de manière quasi surréaliste, agrégeant notamment deux réalités minoritaires, procède d’une hétéroglossie. Transculturelle et transsexuelle, elle échappe : « Je cherchais une figure complexe, pour ne pas être piégée dans une autofiction. Cette figure est improbable. Elle ne vient pas, par exemple, nous parler du génocide des Indiens. On ne peut l’attraper de façon évidente. » Cette alliance ahurissante, quasiment baroque et chimérique, semble dépasser le raisonnable et le quotidien et flirte avec le grotesque. Ici, une forme de monstruosité transgresse et désigne tout à la fois la différence, la nature indéterminée du sens et de la représentation. D’une certaine manière, elle opère comme un masque qui outrepassé (et crée un décalage) la personnalité sociale des individus et les marqueurs sociaux endossés. Le corps « ethnique » de Latifa Laâbissi est débordé par le symbole ethnique de l’Indien (la coiffe lui donne un double visage). Il échappe aux catégories et déjoue la question de l’intégration. En créant de nouvelles images, des imprévus, cette figure ne fonctionne pas comme simple valeur déconstructive analytique, elle prolonge le trouble et confronte à la complexité psychique, sociale, humaine. Son ouverture impose l’hybride ou le monstrueux comme possibilité. En mélangeant des signes culturels, elle inocule une expérience hétérogène, et confronte à une altérité, assumée, revendiquant une opacité.

Dans la dernière séquence, le corps en révolte de Latifa Laâbissi face au public, à l’avant-scène, emprunte le langage surcodé de la danse classique occidentale. La danseuse apparaît d’abord au garde-à-vous, la poitrine entourée du drapeau tricolore, puis, en position classique, les bras en couronne devant le buste. Une série de postures extraites du ballet (fouettés décomptés à voix haute en arabe) insiste sur la perpétuelle rengaine des valeurs de l’effort et de l’assimilation qui permettraient la réussite : l’intégration. Renouant quelque peu avec la figure de la première partie du solo, Mina/Latifa cherche à dompter son corps, pieds en dedans, recroquevillés. Elle fait le beau, tente quelques arabesques les deux bras tendus, une cambrure du dos pour mettre en avant les fesses, avec la fausse déférence d’une marionnette qui mime. Puis elle marche à l’aveuglette avec, sur le visage, le drapeau lui masquant la vue. Enfin, la chorégraphe engloutit lentement la bannière tricolore. Jusqu’au noir final qui tombe sur le plateau, à la limite de l’étranglement, elle l’ingurgite. Vêtue de l’écharpe tricolore, la figure dansée de Latifa Laâbissi est tout à la fois une allégorie de la figure du minoritaire contraint d’adhérer à ce symbole national et aux idées qu’il représente, et la figure allégorique de la République. Marianne, désormais femme de couleur, confronte le spectateur à un corps social et politique pluriel. Mais Marianne, la nation dont le bonnet phrygien est remplacé par la coiffe indienne et par une écharpe qui ressemble à un pagne (porté sur la chanson ambiguë « J’ai deux amours » de Joséphine Baker), est accusatrice et demande des comptes. Avalant (tel un gavage) la République avec ses défaillances (par la force sociale ou l’autopersuasion), la figure ne peut ni manger, ni digérer le tissu tricolore. Le désir ou l’obligation d’assimilation tend à conduire à l’étouffement et provoque « une maladie de foi ». Une situation qui peut être étendue à d’autres contextes, au-delà des frontières françaises.

Self Portrait Camouflage cherche à déchirer l’écran, l’ordre du spectacle, l’illusionnisme, en générant une opacité poétique par des actes performatifs de transgression. Pour ce faire, Latifa Laâbissi s’empare de langages

qui excèdent les références et les pratiques de la danse contemporaine. La rupture des conventions dramaturgiques, l’absence de toute tentation d’académisme, la structure séquentielle, le recours aux registres des cultures populaires ne laissent pas indifférent. Cette pièce s’inscrit dans le regard critique porté par le postmodernisme, un regard qui a permis de mettre en évidence la présence de mécanismes de pouvoir au cœur même de l’universalisme tel qu’il a été défini et défendu par un certain modernisme : c’est-à-dire par l’idée d’une culture mondiale internationale (dont l’Art était la manifestation ultime et sublimée), identique pour tous les peuples et pour l’humanité tout entière, et dont la norme s’impose à tous. Ces mécanismes analysés par les théories postcoloniales ont produit un monopole sur la définition de normes universelles, en même temps qu’ils ont conduit à une standardisation du monde, du point de vue d’un « centrisme » ethnique, national, marqué par le genre et la classe sociale. Dès lors, il est nécessaire de contribuer à la fin du mythe de la neutralité de l’art (synonyme de : l’art nord-américain et européen) qui a dissimulé toutes les différences sociales, religieuses, ethniques et de genre au nom de l’autonomie esthétique et d’un langage universel des formes, faisant fi des contextes à l’origine de l’œuvre. En supprimant tout cadre historique, ce mythe a inévitablement conduit à un appauvrissement de l’expérience esthétique, et surtout à la négation du droit de l’art à participer à la construction de la réalité.

La qualité d’interprétation de *Self Portrait Camouflage*, son rythme, ses inventions esthétiques, sa force phénoménologique, visuelle et symbolique, son jeu entre des registres provoquent chez le spectateur une succession de sensations paradoxales. La maîtrise dramatique contient une sorte d’efficacité acérée qui déstabilise, attaque, incise, défigure, corrode les représentations, nous pousse à considérer le contexte structurel raciste de notre société, à envisager le fonctionnement de sa majorité blanche invisible. Sans expressionnisme, mais par l’expérience somatique et kinesthésique, par une surprenante corporéité, puis par un certain réalisme grotesque (convocation théâtralisée d’éléments sociaux actuels), par les nombreux processus utilisés (surgissement, dévoilement, dissimulation, déformation, identification, interruption, déploiement narratif, figure chargée de signes, montage), ce solo invite à élargir notre identité. En nous amenant à réfléchir à des survivances, à nos acceptations, nos renoncements, nos cécités, nos impensés, nos masques, nos hybridités, il défend, en outre, la lutte pour l’émancipation et le devoir politique de penser autrement pour fonder une démocratie véritablement plurielle.

Ce texte a pour suite « Rejouer le blackface, <i>Loredreamsong</i> (2011) de Latifa Laâbissi » (<i>à paraître</i>). La présente version a été publiée sans les notes qui l’accompagnent. Celles-ci figureront dans la monographie consacrée au travail de Latifa Laâbissi co-éditée par les Laboratoires d’Aubervilliers.	
Emmanuelle Chérel (historienne de l’art)	

CONVERSATION :

DORA GARCÍA,
Yael Davids,
Jill Magid

En préparation de leur résidence qui démarrera en septembre 2014, Yael Davids et Jill Magid entament une conversation avec Dora García (codirectrice des Laboratoires d’Aubervilliers) sur l’origine de l’œuvre, soit la position de l’artiste dans la société, la communauté des artistes, l’histoire et les publics – pluriels, hétérogènes, complices ou hostiles.

Les artistes Yael Davids et Jill Magid étant très proches conceptuellement, nous avons imaginé une résidence bicéphale, pouvant aboutir à l’élaboration d’un seul et même projet collaboratif ou de deux projets distincts complémentaires. L’œuvre de Yael Davids (qui vit et travaille à Amsterdam) s’intéresse à l’émergence du moi comme produit de la corrélation entre l’expérience collective et l’expérience individuelle. Explorant les règles, les normes et les symboles en vigueur dans des groupes sociaux particuliers, elle les confronte à sa biographie personnelle ainsi qu’à une histoire plus vaste. Quant à Jill Magid, artiste et auteure vivant à Brooklyn, elle tisse des relations intimes avec les systèmes de pouvoir tels que la police, l’armée, les services secrets, les grandes entreprises et les caméras de surveillance. Pour elle, le pouvoir n’est pas une lointaine condition à contester, mais plutôt un objet à manipuler, dont il faut se rapprocher, exploiter les failles, avec qui engager un dialogue, infiltrer la structure, répéter la logique.

Dora García. — Les trois grands axes de notre programme triennal pour les Laboratoires d’Aubervilliers sont la communauté, le travail et l’espace public. Tous trois ont en commun la grande question du public : « Pour qui les artistes travaillent-ils ? » C’est elle qui sous-tend en réalité les concepts de *communauté* et de *travail*. Il est particulièrement intéressant de poser cette question à une artiste travaillant aux États-Unis, Jill Magid, et à une autre qui, elle, travaille aux Pays-Bas (où l’on vient de proclamer la mort de l’État providence, qui y avait pourtant prospéré pendant de nombreuses décennies) : Yael Davids.

Si je vous dis « votre public », « votre client », « votre commanditaire », qui mettriez-vous derrière ces concepts ?

Yael Davids. — Qu’entends-tu par « commanditaire » ? La proposition, la personne qui m’aurait commandé une œuvre ? Je ne suis pas sûre de bien comprendre.

D. G. — *Commanditaire* : celui qui passe commande d’une œuvre. C’est évident quand tu sais qui donne l’argent, mais plus compliqué quand il s’agit d’argent public – j’ai reçu une commande de l’État espagnol, mais l’argent venait des contribuables, c’est-à-dire des citoyens, donc même s’il était fourni par le gouvernement élu (que je ne soutiens pas), c’est en réalité le citoyen qui est mon commanditaire, et c’est à lui que je suis redevable... Il existe d’autres cas complexes, voire paradoxaux : la Biennale d’Istanbul est financée par une compagnie pharmaceutique, mais aucun artiste ne tient cette dernière pour le commanditaire. Le commanditaire est donc l’entité que l’on perçoit comme donneuse d’ordre et comme destinataire de l’œuvre, que des financements soient en jeu ou non.

Y. D. — À première vue, je dirais que mon public, mon client et mon commanditaire forment une seule et même entité. Je pense que c’est dans cette identité que réside la complexité des liens entre économie et politique dans le monde de l’art.

Voici comment les choses se passent aux Pays-Bas, en 2013 : je n’ai pas le souvenir d’une commande, mais je demande souvent

des soutiens financiers pour mes projets. La procédure a changé l’année dernière. Ses paramètres ont été modifiés, et donc aussi son langage (à partir du moment où l’État a mis la main sur le financement). Dans ce contexte, le vocabulaire s’est transformé. Le mot *artiste* a été remplacé par « *klein ondernemer* » (petit patron ou entrepreneur, businessman). Et parmi les mots qu’il faut employer dans ces demandes, figurent désormais des expressions du type : « immense talent », « illustre institution », « catalogue », « visibilité ». Le financement de l’art a progressivement changé de nature : alors qu’au départ, il s’agissait de renforcer et de soutenir les plus « faibles », on favorise de plus en plus les « forts ».

Le soutien financier accordé à l’artiste s’est déplacé vers l’institution. Par exemple, il est plus facile de recevoir de l’argent si l’on a derrière soi une « bonne » institution (ce qui n’était pas le cas auparavant). L’idée de pratique artistique a donc aussi changé pour cette raison. Un exemple : en novembre, j’aurai une exposition au Kunstverein Hamburger Bahnhof, une petite institution avec un programme que je trouve bon. Les curateurs (des personnes vraiment adorables) ont demandé un financement à la fondation Mondriaan. Leur demande a été rejetée parce que leur institution n’est pas assez « importante ». Les aides accordées semblent donc n’avoir aucun rapport avec la qualité de l’institution ni avec celle du projet.

Je voudrais dire un mot sur la situation actuelle en Hollande, qui est assez pesante : le gouvernement intervient, politiquement, dans la sphère artistique. Comme s’il en avait le monopole (c’est celui qui paye qui décide). Par exemple, la fondation Mondriaan, pour justifier ses financements, doit s’ajuster et adopter un nouveau langage. Bien sûr, elle lutte pour maintenir sa qualité et son indépendance, mais la situation est devenue bien plus difficile qu’il y a dix ans.

Mon public (je généralise) est mon ami. Dès que quelqu’un fait partie de mon public, bizarrement, j’ai le sentiment que c’est mon ami. L’art / la performance peut offrir cette possibilité de partager une intimité, des idées, des effets, des mots et des émotions. Un merveilleux sentiment de communauté.



Dora García
Cette image, issue des archives de la BStU (Agence du commissaire fédéral des archives de la Stasi), Berlin. Elle s’inscrit dans un projet de recherche mené par Dora García en 2007 pour le musée d’Art contemporain de Leipzig.

Jill est mon public, donc aussi mon amie. Malheureusement, cela ne marche pas très bien dans l’autre sens : il est difficile d’avoir un(e) ami(e) dont on ne peut être le public, dont on n’apprécie pas l’œuvre.

Mon client : un fantôme. Je peux nourrir toutes sortes de fantasmes à son égard, mais il n’a pas (pas encore ?) de visage. Je travaille avec une galerie commerciale, mais je n’ai toujours pas trouvé le client de mon travail. Je pense que lorsqu’on fait des performances, il est deux fois plus difficile de séparer son client de son public.

Mon commanditaire – on me commande surtout des projets pédagogiques, et rarement artistiques.

J. M. — Quand j’imagine mon public, je le projette dans un contexte précis. Dans les premières phases d’un projet, je suis mon propre public et je ne me soucie pas des spectateurs en général. Si, à ce stade, je me préoccupais du public, cela m’apparaîtrait comme un obstacle. En fait, ce n’est pas avant que l’on me donne un espace pour montrer une œuvre,

qu’il s’agisse d’une galerie, d’un musée, d’un magazine, que je me pose la question : qui est mon public ? Alors j’essaie de clarifier mon œuvre ou ma vision pour ce groupe et cet espace précis. Le public d’un de mes livres pourrait être différent de celui qui lit mes réponses dans un entretien, et j’en ai conscience quand je formule mes réponses.

Quant à mon client, je n’imagine jamais personne dans cette position. Le mot « client » implique que je travaillerais pour le compte de quelqu’un, or je n’ai jamais ce rapport à mon travail.

Lorsqu’on me commande une œuvre, j’aurais tendance à considérer comme commanditaire l’institution qui m’invite à réaliser le projet ; institution qui est aussi, parfois, le producteur financier. Ma perception change en fonction de la nature de l’institution. Par exemple, quand une institution artistique me passe commande, je considère généralement cet espace comme servant les besoins de mon projet et, honnêtement, je ne creuse pas trop pour savoir d’où cette institution tire ses financements. Mais

quand l’institution était l’AIVD (les services secrets hollandais), pour qui j’ai travaillé entre 2005 et 2008, c’est elle qui est devenue le principal sujet de mon travail. Donc la relation entre nous, lorsqu’ils m’ont commandé une œuvre destinée à leur bâtiment principal, était l’un des matériaux de l’œuvre, peut-être même son principal matériau.

Dans l’ensemble, je me soucie d’abord de ce que je vais explorer et de ce vers quoi je vais orienter mon enquête, et ensuite seulement de la manière dont je vais communiquer.

D. G. — Tu dis : « Le mot “client” implique que je travaillerais pour quelqu’un, or je n’ai jamais ce rapport à mon travail. » Dirais-tu que c’est ici que se trouve la principale différence (sur le plan de la dynamique de travail) entre un artiste visuel et, mettons, un architecte ou un graphiste ? Que le client est totalement absent au moment où l’œuvre s’enclenche ?

Autre question : est-ce que la direction d’une œuvre change en fonction du commanditaire ? Imagine qu’une pièce est déjà bien définie, mais que tu découvres quelque chose au sujet de ton commanditaire, quelque chose à quoi tu te sens obligée de réagir (par exemple, l’homophobie des institutions russes alors que tu travailles pour la *Manifesta* de Saint-Petersbourg, ou que tu présentes une œuvre dans un musée d’un pays où l’on emprisonne les femmes violées). Quelle pourrait être alors ta réaction ?

J. M. — Je suis un peu gênée par l’orientation prise par tes questions, comme si, si je te répondais que non, je ne vais pas changer mon projet à cause de la situation politique du pays où se trouve un musée, cela devait paraître naïf ou explicitement apolitique. Par exemple, comment pourrais-je écrire : « Non, en fait, je suis totalement indifférente au fait qu’un pays emprisonne les femmes violées » ?

Y. D. — En effet, cette question ressemble à un test de moralité. Pour ma part, j’aurais tendance à refuser toute attitude moraliste, vertueuse ou pragmatique dans mon travail. J’irais jusqu’à dire, plus crûment, que les Laboratoires, en tant que commanditaire, doivent se garder de tomber dans ce travers.

D. G. — Je sens bien que mes questions vous mettent mal à l’aise. Il s’agit plus d’une conversation que d’un entretien. Permettez-moi donc, avant de passer à un tout autre sujet, de nuancer mes questions. La situation que je vous ai maladroitement exposée n’est pas inhabituelle. Récemment, on m’a invitée à préparer un projet pour le musée de Tel Aviv. Comme je suis une grande admiratrice du curateur, j’y suis allée, pleine d’enthousiasme et de gratitude. Mais une fois sur place, je me suis trouvée confrontée à une situation qui me mettait mal à l’aise. J’avais le choix entre abandonner ce projet, adhérer au boycott culturel d’Israël, ou tenter de trouver une solution éthiquement acceptable à mes yeux mais en exprimant ce que je pensais de cette situation. Certains artistes considèrent que leur travail est au-dessus de ce genre de chose, tandis que d’autres estiment qu’ils doivent réagir d’une manière ou d’une autre. Il existe de multiples possibilités, on ne peut répondre seulement par oui ou par non, et je pense que ces petites décisions en disent long sur les entités pour lesquelles on croit travailler et les raisons pour lesquelles on le fait.

Y. D. — Je suis d’accord pour dire que les choses nous tombent dessus par surprise. C’est aussi ce qui en fait la beauté, trouver notre éthique profonde. L’exemple que tu donnes montre qu’il s’agit d’une sensation profonde et non d’une posture moralisante. Compte tenu de mes origines, je crois qu’il est particulièrement délicat d’être « juste ». Comme je suis tout, je suis aussi ce corps / État (Israël) laid, dominateur et



Yael Davids
Learning to Imitate in Absentia. Vue de l’installation, Kunsthalle Basel, 2011. Photo : Eva Flury. Avec l’aimable autorisation de l’artiste et de la Kunsthalle Basel.

violent, je suis cela, et je dois trouver un moyen de vivre avec. Lors de ma dernière performance à Louvain – que, je dois l’admettre, j’ai beaucoup aimé faire –, j’ai appris qu’une partie du public la trouvait « trop molle » par rapport au texte que j’avais donné – et qui abordait de front des questions politiques. Par la suite, j’en ai parlé avec mes amis israéliens, qui travaillent tous ici en Europe – et nous partagions le sentiment que le public européen attend une attitude très politique des artistes israéliens. Or à mon sens, l’Europe est une entité totalement impuissante, et cette attente est en fait une sorte de projection de cette impuissance que le public projette sur nous.

Si je dois faire une exposition, je refuse que l’institution demande une aide à l’ambassade d’Israël – ce n’est pas de la grande politique, juste le sentiment viscéral que ce n’est pas bien. Il y a longtemps, l’Artist Pension Trust m’a demandé de rejoindre le catalogue de leur département Moyen-Orient à Dubaï. Encore une fois, pas de grands mots, mais je n’étais absolument pas d’accord, et j’ai refusé. Pour moi, c’est l’expression la plus extrême de l’opportunisme dans le monde de l’art. J’ai même ressenti un certain malaise quand j’ai su qu’un grand nombre de bons artistes en font partie. J’avais beau chercher toutes sortes de raisons, ça n’avait pas de sens – il m’était impossible d’envisager cette offre. Donc l’idéologie s’exprime dans ce que je ressens à tel moment précis. J’imagine que c’est dû entièrement à mon parcours, à mon éducation, et tout simplement à la personne que je suis, aux choses qui me mettent mal à l’aise (dans ces moments-là, j’adore mes parents). Et Jill, je pense que tu fais la même chose : ton commanditaire et ton client te servent d’inspiration, tu renverses la structure du

réseau – tu as une manière très complexe d’aborder ces questions. Tu les utilises pour les défier, je dirais même que tu les maltraites dans ton travail. Tu fais d’eux des participants visibles. Ton traitement des personnes – je passe maintenant à un plan micropolitique – est super-humaniste et politique. Plein d’attention, de morale et de considération : pour moi, c’est très important. Être responsable dans notre pratique quotidienne, faire preuve de respect et d’humilité.

D.G. — Ces questions sont beaucoup débattues en ce moment aux Laboratoires. Je me demande juste quelles considérations entrent en ligne de compte. *Manifesta* a provoqué d’importants débats, parce que cela se passe dans la Russie¹ homophobe, etc. Donc il faut reconnaître que la question se pose.

Y. D. — Je suis très contente que l’on débattenne de ces questions. Je crois qu’elles ont été abordées par le livre de Claire Bishop, *Artificial Hells*². J’emmerde *Manifesta* ! Et surtout la Russie !

D.G. — Et n’oublions pas : Libérez les Pussy Riot !

Y. D. — Ah, on commence à s’amuser ! Tu m’as fait rire. Merci.

D.G. — Maintenant, on va parler de tout autre chose. Le projet que vous allez développer ensemble ou séparément aux Laboratoires se situera entre deux grands blocs thématiques des Laboratoires : la communauté et le travail artistique. Si je devais présenter en quelques mots vos deux pratiques, je dirais qu’elles associent de manière unique le personnel et le politique.



Jill Magid
Evidence Locker, 2004. Installation multimédia (DVD monté à partir d’images de caméras de surveillance, pièce sonore, roman, site Internet).

Elles prennent souvent la structure d’histoires policières, dans le cas de Jill, et la structure du partage collectif, voire du partage collectif subconscient, dans celui de Yael. Pourriez-vous parler un peu de votre rapport à ces termes : *communauté*, *travail artistique* (pardon !) et *subconscient* ?

J. M. — Je ne réfléchis pas activement à la notion de *communauté*, si l’on entend par là « construire une communauté » ou « participer à une communauté ». Je conçois le plus souvent la communauté comme « une communauté de... », en ajoutant à ce terme une préposition. Quand je travaille avec la police, je considère que les forces de l’ordre ont leur propre communauté : leur langage, leurs règles, leurs modes de comportement, etc. Il en va de même pour toutes les institutions que j’ai abordées dans mon travail. Pour m’y engager, j’ai besoin de comprendre leur communauté, ou, plus précisément, leur culture. En même temps, pour tenter de comprendre une institution dans son ensemble, je me focalise sur un individu ou un groupe d’individus appartenant à cette communauté. Ou je pense que lorsque j’en viens à comprendre une personne qui est un acteur d’un système, je peux, à travers elle, apprendre à comprendre le système plus vaste dont elle fait partie. Il me semble difficile de comprendre un groupe sans le scinder en ses éléments constitutifs : les individus qui se trouvent à l’intérieur. La raison pour laquelle je disais au départ que je pense aussi à la communauté à différentes étapes d’un projet, c’est qu’à partir du moment où une œuvre doit être rendue publique – dans quelque contexte que ce soit, qu’il s’agisse d’un livre, d’une performance, d’une exposition, d’un magazine –, je considère que les communautés varient en fonction du contexte : par exemple, le monde de l’art, le monde des lettres ou le monde universitaire. Je m’adresse à telle communauté particulière en espérant ainsi être comprise.

Quant au travail artistique, le travail mis dans mon œuvre, je suis la principale travailleuse. Je suis le protagoniste qui entre dans le système, c’est pourquoi on qualifie mon travail de pratique fondée sur la performance. Je me sers de moi-même comme outil pour entrer dans un système, l’éprouver de première main, et tenter ensuite, à travers différents médiums, d’explorer cette expérience et de la communiquer. Pour ce qui est de la production, quand je fabrique quelque chose, j’en fais, si c’est mieux, réaliser certaines parties par d’autres. Par exemple, si surgit un besoin technique auquel je suis mal équipée pour répondre,

¹ Voir notamment l’article : « *Manifesta 10*, biennale à remous en Russie » publié par le « Service culture » de *Libé Next*, 5 sept. 2013 : « À l’annonce du choix de la ville russe [Saint-Petersbourg] [...], une pétition a été lancée [...] sur Change.org, par le curateur irlandais Noel Kelly. Il y indique qu’étant donné l’homophobie officielle du Kremlin (les touristes suspectés d’homosexualité pouvant être arrêtés et détenus deux semaines), *Manifesta* lancerait un signe positif à la communauté LGBT en boycottant la Russie. Plus avant, si l’on se rappelle que toute “propagande homosexuelle” (on imagine volontiers le nombre d’œuvres d’art possiblement concernées par cette loi vague) tombe sous le coup d’une censure pour pornographie, on est fondé à craindre pour la liberté de l’exposition. » (http://next.liberation.fr/arts/2013/09/05/Manifesta-10-biennale-a-remous-en-russie_929713) et la réponse [en anglais] des organisateurs de l’événement : « To withdraw *Manifesta 10* would mean to ignore contemporary voices and emerging generations of Russia. A statement of the International Foundation *Manifesta* », disponible à l’adresse : <http://Manifesta.org/2013/08/to-withdraw-Manifesta-10-would-mean-to-ignore-contemporary-voices-and-emerging-generations-of-russia>.

² Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, 2012.

je chercherai l’aide d’une personne compétente, que je dédommagerai pour son travail.

Le subconscient : vaste question ! Si je crois que le subconscient intervient dans mon travail ? Et de quelle manière ? C’est bien ça, ta question ? Je pense qu’il est toujours là, bien sûr ! Pourquoi fait-on ce que l’on fait ? Pourquoi en revient-on constamment aux mêmes thèmes ? Quand je vivais en Italie, à un âge assez jeune, j’ai eu deux professeurs qui me disaient que même si l’on croit modifier son travail et le développer au fil du temps – et c’est le cas –, il est probable qu’en fait, on ne cesse de reposer constamment la même question, sous des formes différentes. Ces questions que je pose à présent, elles remontent à celles que je posais jadis, y compris à l’époque où j’étais à l’université. Je pense que j’accepte désormais ce que sont mes questions et qu’elles continuent de me passionner.

Y. D. — Pour parler du travail, tu emploies, en anglais, le mot *labor* au lieu de *work* : pourquoi ? Est-ce lié au statut politique de l’artiste comme membre de la classe ouvrière ? Pour moi, la notion de *labor* implique une activité physique pénible. J’aime son ambiguïté mais je m’interroge sur ton choix. Mon travail d’artiste – ce n’est pas clair du tout. Il implique tant de fils et de détails de la vie quotidienne, de la manière dont je lis et vis le présent. Il m’a fallu si longtemps pour accepter « ce que je fais qui fait une œuvre ». Mais tout cela se trouve dans un lieu incertain, intangible. C’est pourquoi, d’un côté, j’apprécie le mot *labor*, et, d’un autre, je m’interroge sur son usage. Cela me rappelle l’arrivée du conceptualisme dans l’art : on ne savait jamais « où » était l’œuvre, la pièce, ni d’ailleurs la production de la pièce. Andre van Bergen, mon compagnon, m’a



Jill Magid
Woman With Sombrero, Women With Sombrero, 2013

raconté qu’en Hollande, quand il était enfant, il avait l’habitude d’aller au musée en famille le dimanche, mais que cela a pris fin quand l’art conceptuel est y entré (le musée Stedelijk a une grande tradition d’art conceptuel). À ce moment, sa mère n’arrivait plus à comprendre ce que le musée présentait, ou représentait. Je pourrais longuement parler du travail : en hébreu, le mot est riche de significations, le substantif veut dire « esclave », l’expression *travailler la terre* renvoie à l’agriculture, et *travail étranger* signifie « paganisme ».

Pour en revenir à nous : mon travail se rapporte largement à l’être-là. Je travaille beaucoup, pour pouvoir saisir ce qui est ici. Pendant ma résidence à Rio, en 2005, qui s’est révélée assez difficile, j’ai compris qu’il fallait que j’accepte ma manière de faire, et que ma tâche, comme personne et comme artiste, consiste à rester ouverte. J’y ai mis beaucoup de moi-même, et cela m’a rendue très vulnérable (il y avait par exemple mon fonctionnement improductif : mon souci incessant et épuisant des détails, chez moi comme chez les autres).



Dora García
Klau Mich Show, Documenta 13, Cassel, 2012

Mais cette ouverture d’esprit était mon paysage de travail. Je dois donc me rendre transparente pour que des connexions puissent me traverser – à travers un seul corps. J’ai bien conscience que ce discours semble assez spirituel, voire pathétique. Mon « travail » est un travail d’écoute : je veux m’ouvrir à la conscience que j’ai de moi-même et de ce qui m’entoure. Il s’agit de faire de moi-même un bon véhicule susceptible de faire apparaître une œuvre. Et sur un plan intellectuel, cela peut aussi impliquer de trouver le bon angle de lecture, émotionnel, par exemple. C’est là que le subconscient entre en jeu, j’essaie de m’ouvrir à un élan caché de l’être, animé ou inanimé. C’est peut-être là aussi que le détective entre en jeu (ça me fait tellement plaisir que tu en aies parlé !). L’idée de remonter le fil. Après la mort de ma mère, c’est quelque chose qui m’est apparu avec plus de clarté. Le besoin de remonter le

et manipulée à des fins politiques. Le sentiment identitaire, le sentiment d’appartenance exploité par un parti au gouvernement.

D. G. — J’aime beaucoup ce que tu viens de dire sur la notion de *travail* et le fait d’être accro à la communauté ! Et bien sûr, le travail est aussi celui de l’accouchement, celui qui conduit à la naissance d’un enfant. Pourquoi j’utilise le mot *labor* ? *Work* est trop général. En fait, l’une des nombreuses qualités du travail artistique est que c’est du travail sans en être. Cette position est défendue par plusieurs auteurs – l’art a ce double statut : il est à la fois le prototype du loisir et le prototype du travail harassant. Mais dans le contexte artistique, la notion de *travail* comme *labor* se rapporte à une tradition liée au changement de paradigme quant à ce que « faire une œuvre d’art » veut dire. Vers le début du xx^e siècle et surtout dans les années 1960, sont apparus des « syndicats d’artistes » – pour tenter de réguler et de protéger le statut de l’artiste, dans une phase de grand bouleversement économique et social. L’artiste, qui était au départ un artisan très qualifié, est ensuite devenu un intellectuel libéral, puis un marginal dégénéré (dada, le situationnisme), puis un ouvrier, puis un entrepreneur, puis un travailleur social, puis un chercheur. Aujourd’hui, l’artiste a ce statut de chercheur (pour le dire, bien sûr, de façon on ne peut plus caricaturale).

De nombreux artistes ont toutefois cherché à définir ce statut de travailleur propre à l’artiste – par exemple, Metzger, Latham ou Andrea Fraser. Statut qui demeure évidemment incertain et en constant changement. Les artistes ne sont pas vraiment un collectif qui pourrait respecter un syndicat, et l’on entend très souvent dire que seuls les « mauvais » artistes ont besoin d’un syndicat... En effet, aujourd’hui encore, le statut social de l’artiste demeure particulièrement ambigu. On le voit sur le plan des impôts, de l’assurance santé, des crédits immobiliers, etc., mais aussi, et c’est ce qui nous intéresse ici, sur le plan de la relation que les artistes entretiennent avec les institutions. Par exemple, Orla Barry a fait un badge sur lequel est écrit, à l’attention des artistes : « N’acceptez pas de travail non rémunéré ». Ce qui veut dire que si un artiste accepte de travailler gratuitement (sans percevoir de rémunération), il nuit aux conditions de travail de tous les autres artistes. Mais alors, si l’artiste se considère comme un entrepreneur, il ne voudra pas être payé parce que ses propositions sont une manière de « promouvoir » son produit. Et pourtant... on pourrait simplifier cette idée, et dire : si un artiste ne vend pas ses œuvres, il voudra percevoir une rémunération (« mauvais » artistes ?), et si un artiste vend, il n’en aura pas besoin (« bon » artiste).

Souvenez-vous que je suis de votre côté : ma question est destinée à susciter une réaction, c’est pourquoi elle est provocatrice.

Pour moi, toutes ces étiquettes sont douteuses, mais intéressantes à discuter. Pour ce qui est du subconscient : ma question est plus concrète que cela. Bien sûr, il est toujours présent, même quand on cherche absolument à l’écarter. La question s’adressait en particulier à toi, Yael, parce que ton utilisation des matériaux (verre, corde, carton) me semble très symbolique, et que tes performances m’apparaissent quasiment comme des liturgies, des cérémonies.

Y. D. — Dora, j’avais une question à te poser, au sujet de ton travail. Je pense qu’à un moment, un déplacement s’est opéré, qui touche, en un sens, à certaines des notions que tu as évoquées jusque-là. Tu es passée d’un conceptualisme pur et dur à un travail davantage tourné vers une sensibilité sociale et communautaire. Or j’ai le sentiment que c’est lié au fait que tu es retournée vivre en Espagne avec ta famille. Ce déménagement doit avoir été particulièrement compliqué après avoir vécu à l’étranger pendant si longtemps, surtout vu l’état actuel d’une Espagne probablement très différente de celle que tu avais quittée. Est-ce que cette transformation de ton travail est due au fait que tu t’es de nouveau trouvée confrontée à l’« inconscient collectif » de ton pays natal ?

D. G. — Je ne crois pas avoir jamais été dans un conceptualisme pur et dur... Mais passons, j’en viens à ce que tu sembles vraiment désireuse de savoir. Je pense que c’est lié au moment où j’ai commencé à faire des recherches sur la psychiatrie, l’antipsychiatrie et les mouvements anti-institutionnels. C’était vers 2007. En parallèle – je déteste donner des informations personnelles, mais cela semble nécessaire ici –, j’ai commencé un combat éprouvant contre le système éducatif belge, qui refusait que mon fils aille dans une école normale parce qu’on lui avait diagnostiqué – et cela n’existait pas en tant que tel, il y a dix ans – une dysphasie. J’ai commencé à comprendre à quel point les professions médicales et éducatives pouvaient être stupides et combien elles avaient de pouvoir sur la vie des gens. C’est la principale raison pour laquelle j’ai déménagé en Espagne – où, je ne sais pas combien de temps ça durera, il n’existe pas d’écoles « spécialisées ». Mais bien sûr, en déménageant, j’ai aussi assisté au basculement de l’Europe – et en Espagne, cette situation était poussée à l’extrême – dans une sorte de néolibéralisme fou, celui que tu décris en parlant des transformations du financement de l’art en Hollande – « peu importe que les plus faibles meurent, ce qui compte, c’est de soutenir les plus forts et les plus rentables » –, et, en un mot, bien des choses auxquelles je croyais et qui me paraissaient juste normales se sont effondrées. C’est aussi pour cette raison que j’ai décidé de présenter ma candidature avec Mathilde et Alexandra à Aubervilliers : les Laboratoires sont le prototype de l’institution culturelle à laquelle je crois – périphérique, intègre, indépendante et convaincue que l’art est une nécessité et un service rendu au citoyen – au citoyen, et non au client, au consommateur, au membre d’un cercle. Le citoyen : quelqu’un capable de décider, de choisir et de revendiquer un droit.

J. M. — Je suis d’accord avec toi, Dora, pour dire que l’art ne doit pas s’adresser au consommateur, au client ou au commanditaire. Je pense que l’art n’est fait pour personne en particulier : il doit être comme il est, et quelque chose vers quoi les spectateurs iront. Cela peut se produire dans bien des lieux : les musées, les galeries, les espaces publics, les collections, les maisons privées. Un bon commanditaire donne à l’artiste un espace pour créer et il accepte ensuite ce que l’artiste a réalisé, ou du moins il se montre ouvert au résultat. C’est là, je crois, une affaire de risque et de confiance. Mais



Yael Davids
Bodies As Well As Objects As Well As Spaces All Carry Heat. Exposition : *Various Stages*, Kunsthau​s Dresden, 2012

tu dis que l’art est un service rendu au citoyen. Là, je dois m’arrêter un peu pour réfléchir. L’art comme *service*. Cela suggère que l’art possède une fonction – ou pire, une morale. Je ne crois pas qu’il soit de la responsabilité de l’artiste de fournir de l’art comme on rend un service. Je souhaite que l’art soit le plus souvent possible accessible au citoyen. À l’individu moyen. Peut-être est-ce la responsabilité de celui qui présente l’œuvre. Mais peut-être que je surinterprète le mot *service*. Peux-tu préciser ce que tu entends par là ?

D. G. — En tant qu’artiste, j’ai suscité un certain émoi quand j’ai fait le pavillon à Venise et que j’ai répondu à un journaliste qui me demandait à quoi servait l’art : « L’art ne sert absolument à rien. L’art est aussi inutile que la poésie, et c’est pourquoi l’un et l’autre sont aussi nécessaires et fondamentaux. » Je n’ai pas changé d’avis, même si je suis avec beaucoup d’intérêt le projet de Tania Bruguera sur l’« art utile ». Je pense aussi que l’art n’a pas d’obligations morales, et qu’en fait il n’a pas d’obligations du tout. Mais en tant que codirectrice d’une institution artistique, je crois que ce qui est de l’ordre du service, ce n’est pas l’art proprement dit, mais la présentation, la médiation et l’accompagnement de l’art et des artistes. Sur ce point, je suis presque une communiste d’avant Staline (ah, la grande époque de Kasimir Malevitch !), dans la mesure où je pense que l’art (l’art, le théâtre, la littérature, le cinéma) est une nécessité pour les gens, même s’ils ne le savent pas, et que le rôle de l’État est de faciliter les choses pour les artistes. Pour tous les artistes. Même les mauvais – comme le pape, je dirais : « Qui suis-je pour me permettre de juger ? » Je sais que cette vision se heurterait à de nombreux problèmes pratiques, mais je crois qu’elle est la bonne, de même qu’à mon avis (encore mes idées obscènes), la culture devrait être entièrement gratuite pour tous sans exception, ainsi que les transports publics, l’éducation, bien sûr, et les soins de santé. Il faudrait aussi légaliser les drogues et accorder à chacun un revenu minimum. Des impôts énormes pour les riches. L’argent qui coulerait à flots dans l’éducation. Des enseignants qui seraient parmi les travailleurs les mieux payés. Pas d’hôpitaux psychiatriques ni de prisons. Donc, dans ce contexte idéologique, oui, je pense que l’art (et l’ensemble de la culture) est un service rendu au citoyen et qu’il devrait être gratuit et subventionné. Une éducation d’une qualité exceptionnelle serait un remède à la médiocrité. On peut le faire. Qu’en dites-vous ?

Y. D. — Ça me fait penser à la Hollande il y a quelques années, qui était bien plus ennuyeuse mais tellement plus douce et accueillante ! Quant à tes idées sur les

hôpitaux psychiatriques – peut-être faudrait-il préciser –, qu’est-ce que tu proposerais à la place ? Parle-t-on de principes ou bien de la qualité d’une institution ? Pourquoi légaliser les drogues ? Seulement les drogues douces, ou bien toutes les drogues ? Je m’interroge.

J. M. — J’aime beaucoup cette idée : « L’art est aussi inutile que la poésie, et c’est pourquoi l’un et l’autre sont aussi nécessaires et fondamentaux. » Je suis aussi d’accord avec l’idée qu’en tant que codirectrice d’une institution artistique, ce qui t’incombe n’est « pas l’art proprement dit, mais la présentation, la médiation et l’accompagnement de l’art et des artistes ». Il est impératif d’assurer un accès à l’art, ou de faire en sorte que les institutions rendent cet accès possible. À mon avis, l’art a, sous certains aspects, pris la place de la religion. C’est une idée qui me vient, pas une théorie, alors ne me demandez pas d’écrire un article ou d’élaborer une argumentation construite, parce que j’ai bien conscience que mon propos est flou et biaisé. Je veux dire par là que l’art représente une sorte d’horizon, une idée vers laquelle tendre, un désir, une manière pour moi de rester honnête en croyant à un idéal. Il y a certains textes, et quelques œuvres d’art, auxquels je reviens quand la vie me paraît dénuée de sens, et qui me redonnent des forces, qui me rappellent l’existence de la beauté et la possibilité de la transcendance. Je vois ces œuvres comme des cadeaux, des choses qui nous rappellent avec force ce que c’est qu’être humain. En ce sens, il me semble important que l’on donne un lieu à l’expérience de l’art. À New York, il n’existe pas de musée gratuit. On peut entrer « librement » dans les galeries pour regarder, bien sûr, mais pas pour participer. Les œuvres sont à vendre. Mais c’est aussi le cas de l’éducation, de la médecine, etc. Regardez ce qui s’est passé avec l’Obamacare : les républicains ont fait fermer les services publics pendant seize jours, rien que pour obtenir son abandon. Pour ce qui est de l’art, nous ne touchons aucune rémunération lorsque nous faisons des expositions collectives, alors que j’étais rémunérée quand j’étais en Europe. Autant je voudrais vraiment que les fonds publics alloués à l’art soient bien plus importants – c’est une nécessité ! –, autant je trouve qu’à New York, c’est bien que j’aie dû me débrouiller pour gagner de l’argent pour créer un espace pour faire de l’art. J’ai compris toute l’importance que la création artistique avait pour moi quand j’ai été obligée de travailler dur pour pouvoir pratiquer. Je conseille toujours à mes étudiants de licence de ne pas tout de suite enchaîner sur un master, parce que je pense que la vie d’artiste est difficile (et belle aussi, mais très dure pour l’ego

et sur le plan financier), et que s’ils ne sont pas capables de trouver un équilibre financier et émotionnel, mieux vaut qu’ils le découvrent assez tôt. Les difficultés me rendent souvent plus lucide. Malgré tout, j’aime beaucoup l’idée de Dora, selon laquelle une éducation exceptionnelle est un remède à la médiocrité. Cette affirmation géniale est sans doute très vraie.

D. G. — Il me semble que l’idée qui se dégage de tout ce que nous avons dit, c’est que l’art est surtout un élan spirituel et éthique (qui n’a rien à voir avec la morale). Mais il s’agit aussi d’un outil critique, d’un instrument permettant de désamorcer ce que « la majorité » (l’« *establishment* » ? l’« État » ? le « *mainstream* » ? Le « discours monolithique » ?) voudrait nous imposer. Est-ce que vous diriez que votre travail est pour vous une forme de résistance, de refus du conformisme ? Et si, comme Yael le disait si joliment, le public est « votre ami » – ou, comme elle l’écrivait dans son si beau texte de Sao Paulo : « Je dis que vous êtes mon pluriel » –, est-ce qu’établir un lien avec un public, c’est trouver des gens qui ont la même tournure d’esprit que soi ? Est-ce créer une communauté d’individus partageant, ne serait-ce qu’un instant, un même sentiment ? Tout cela, bien sûr, se rapporte aussi à une forte conviction quant à la forme, quant à la manière dont il faut présenter les choses.

J. M. — Oui, on a l’impression que pour nous l’œuvre vient d’un élan éthique et spirituel, même si pour ma part, j’emploierais plutôt le mot *curieux* à la place de ces deux adjectifs. *Éthique* est assez problématique car je sais que l’on pourrait contester, sur ce plan, certains de mes projets. C’est pourquoi je préfère dire « curieux ». Je ressens plutôt un élan de curiosité, le besoin de mieux comprendre, de manière plus humaine, un système et un individu pris dans ce système, et de me connaître, moi, en relation avec ces deux termes. C’est ça, je crois, que Dora appelle le « personnel » et le « politique ». Et explorer ce que je suis en relation avec un système (le mot *système* tient lieu, par moments, de tous ces sujets que Dora a placés entre parenthèses : la majorité, l’establishment, l’État, etc.) est une forme de résistance – un refus d’accepter aveuglément une position qui m’est imposée, ou qui est imposée à n’importe quel individu. C’est un désir d’être conscient. Et un désir de demander au système d’avoir conscience de moi, en tant qu’individu unique, au lieu de me traiter comme une donnée statistique. En ce sens, je crois que le système lui-même peut aussi être « mon ami » et « mon pluriel ». Ce même système qui peut être simultanément mon ennemi, et osciller d’un pôle à l’autre. « Le système » et « le public » sont deux termes trop complexes,

composés de trop de voix, pour que je les réduise à une seule chose, ou que je les appréhende comme une communauté. Mais je crois que ce que je recherche, c’est un moment de compréhension : un processus réciproque, où l’autre apprend ma langue, où j’apprends la langue de l’autre, et qui constitue une forme de reconnaissance.

Y. D. — Dora, tu nous demandes d’expliquer ce qui nous pousse à créer une œuvre – pas facile. Comme Jill, je n’aime pas tellement ces mots, il faut une grande confiance en soi pour s’appliquer à soi-même les mots *éthique* ou *politique*. Si je devais penser avec des grands mots, et les placer sous une seule et même rubrique, je dirais qu’il s’agit d’être *dans le présent*. Pour moi, il n’y a pas de séparation entre le politique, le spirituel, l’éthique. Je suis un corps, c’est-à-dire un corps politique, un corps personnel et un corps éthique. L’œuvre est là pour déplier tous ces aspects, ouvrir grand ce corps et examiner ce que signifie être présent à ce monde. Et bien sûr, le présent contient le présent, le passé, l’histoire, le politique, etc. C’est pourquoi je suis d’accord avec Jill quand elle emploie l’expression « être conscient ». Stanislavski parlait de « construire un personnage » ; or, pour moi, il s’agit plutôt de mettre à nu, de déplier un personnage. De briser ces deux molécules : le sujet et le présent. Pouvoir être pleinement soi-même – en prenant en compte la résistance. C’est peut-être pour cette raison que j’aime l’art, qui me donne cet espace où je peux être moi-même. Pas dans toute ma plénitude bien sûr, car je dois encore négocier avec l’institution. C’est comparable à ce qui se passe dans mon rapport à la maternité, au fait d’entrer dans cet univers : j’espérais me sentir à l’aise au milieu des autres mères, à l’école, etc. Or cela n’a fait qu’exacerber mon sentiment de décalage.

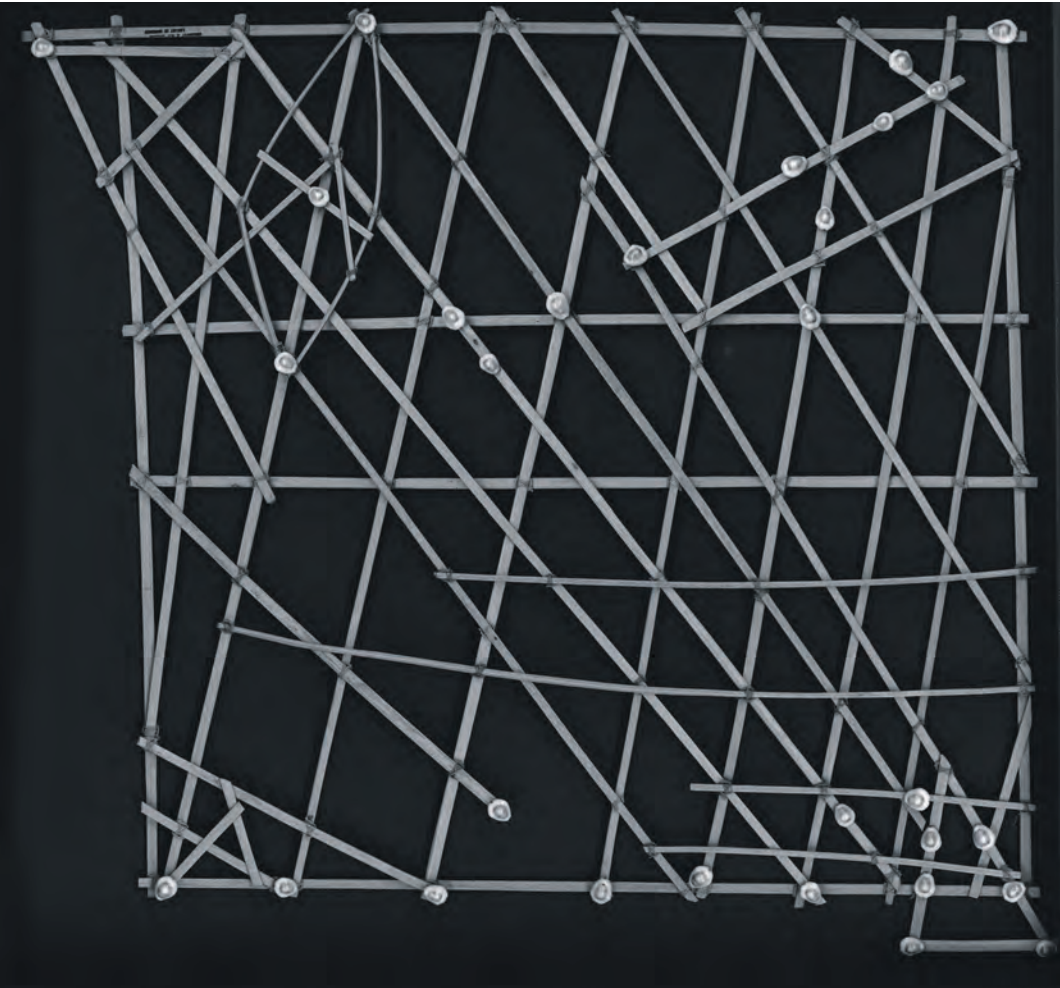
Cela touche aussi au public. Il y a longtemps, j’ai lu Peter Brook, qui, si je me souviens bien, parle du public comme d’un assistant, d’une aide. Il avance cette idée en donnant des traductions possibles du mot anglais *audience* en français. Comme je ne lis pas le français, j’ai regardé dans le dictionnaire : « assistance », « aide », « secours », « public », « soulagement ».

J’ai surtout besoin du public dans mes performances – il m’aide à émerger, à apparaître. Donc il m’aide à tourner le regard vers l’extérieur plutôt qu’au-dedans de moi. J’ai besoin de lui pour projeter et être projetée. Et, en me déployant comme élément du concret, du présent, je veux croire que je peux atteindre le public, le toucher. S’installer avec lui – s’ouvrir au complexe dans lequel nous vivons, observer sa vie, avoir le droit d’être critique, et la générosité qui permet à l’autre d’être aussi lui / elle-même. Cette idée semble peut-être étrange ; elle est en tout cas difficile à théoriser.

Jill, tu parles du public comme d’un ennemi mais dans ton travail, je constate que souvent tu entres dans un système en t’y trouvant un ami – c’est cet « ami » qui te donne accès au système... Et, soit dit en passant, si je puis me permettre d’employer le mot *système* : nous avons échoué sur ce point. Dans le monde de l’art. Nous échouons – surtout par peur de critiquer ouvertement le monde de l’art. Regardez alentour : il n’y a quasiment plus d’art critique dans l’institution. C’est particulièrement malheureux. Nous sommes tous assez opportunistes, et tous frappés par l’obsession du succès.

Yael Davids (artiste),
Jill Magid (artiste),
Dora García
(codirectrice
des Laboratoires
d’Aubervilliers)
Automne 2013

GLASS BEAD



01. « *Stick maps* » des îles Marshall, cartes nautiques constituées de bâtonnets de bois, 1920. Bibliothèque du Congrès, Washington.

Glass Bead est une plateforme internationale de recherche et une revue.

Prenant comme point de départ l’exploration de la panique épistémologique provoquée par les multiples crises qui caractérisent notre présent, Glass Bead est conçue comme un mode de navigation collective parmi des champs de savoir distincts et souvent incompatibles.

Chaque année, des philosophes, artistes, historiens et scientifiques seront invités à travailler au sein de sites théoriques, politiques ou esthétiques. Considérant l’art comme un lieu privilégié pour l’invention de véhicules capables de s’adapter à l’hétérogénéité de paysages épistémologiques hétérogènes et changeants, Glass Bead vise à concevoir des transits complexes entre et au sein de ces sites.

Le journal est conçu comme un point de synthèse dynamique dans le processus expérimental de la plateforme de recherche. Publié annuellement, il opère une coupe stratigraphique qui révèle le travail des contributeurs de Glass Bead et fonctionne comme une relance de sa méthode.

Glass Bead s’est formé en 2013 à l’initiative d’Ida Soulard, Fabien Giraud, Jeremie Lecomte, Vincent Normand et Inigo Wilkins. Explorant différents sites comme autant de localités géographiques et de savoirs spécifiques, Glass Bead part de ce constat d’une panique épistémologique caractéristique de la sphère actuelle des savoirs et énonce un principe de départ à un projet au long cours : la connaissance et la manière dont elle s’ancre localement ne peut plus être envisagée sans ses relations au monde global. Cette relation local / global redéfinit la pratique du *site specific* en art et dans les théories scientifiques, sociales et politiques. S’appuyant également sur les théories de l’anthropocène, Glass Bead pose, en 2014, à Aubervilliers et aux Laboratoires, les premiers jalons d’une plateforme de diffusion matérialisée par un journal, une radio et plusieurs jours de rencontres au cours desquels des personnalités issues de différents champs de l’art et de la théorie seront invitées à inventer et à repositionner de nouvelles formes d’échange des savoirs. Glass Bead nous livre ici les concepts fondateurs de ce projet.

LA CONJECTURE

Glass Bead est issu du groupe de travail *La Matière de la contradiction*, un cycle de séminaires et de workshops initié en 2011 qui se confrontait au concept géologique d’*anthropocène* ainsi qu’à ses implications pour la science, la philosophie et les pratiques artistiques. Si *The Matter of Contradiction* réalisait un diagnostic collectif de notre condition anthropocène et dessinait une cartographie de sa conjecture, Glass Bead cherche à inventer de nouvelles manières de naviguer dans son paysage.

L’importance croissante acquise par le concept d’anthropocène dans les champs les plus divers témoigne de la prise de conscience du fait que les gestes modernes ont érodé le sol même depuis lequel ils étaient lancés. L’Anthropocène enregistre ce moment où l’histoire humaine rencontre le temps géologique, où le devenir historique de l’homme, qui a animé la modernité occidentale, vient à croiser ce contre quoi il avait posé son mouvement. En isolant et en analysant les lois de fonctionnement de la nature, ainsi qu’en manipulant et en transformant celle-ci, la modernité a tissé des relations multiples, inégales et complexes entre nature et culture, affectant irréversiblement ces deux domaines.

UNE CRISE MULTISCALEAIRE

La notion d’*anthropocène* prend acte d’une crise relative à la structure géologique même de la Terre. Mais on peut considérer que cette crise est plus vaste encore, allant de l’échelle du temps géologique à celle de l’information. Elle apparaît comme une *crise multiscaleaire*, qui concerne tout à la fois la thermodynamique, la biologie, l’économie, l’esthétique et la politique. On pourrait dire que cette crise, loin de ne prendre acte que de l’échec du modèle et du récit modernes, enregistre divers degrés de « saturation » qui, à la manière de solutions chimiques, connaissent un changement de phase : nous sommes confrontés à une crise généralisée et systémique, qui se déploie sur une multiplicité de niveaux.

Cette crise provoque, d’un côté, ce que nous appelons une *panique épistémologique* (autrement dit, une peur contagieuse et sans fond, suscitant un état de brutale désorientation quant à notre capacité de connaître le monde) et, de l’autre, une *paralysie normative* (c’est-à-dire un effondrement des grands récits historiques d’émancipation, et, corrélativement, la reconnaissance générale d’un échec systémique à opérer des transformations politiques sur ce monde). Bien que ces dimensions épistémique et normative soient intimement liées, Glass Bead fait l’hypothèse que cette crise multiscaleaire relève avant tout de la constitution des distributions épistémologiques modernes.

ART ET RATIONALITÉ

On peut dire que la crise multiscaleaire qui définit notre présent affecte la géométrie même de l’espace de la Raison hérité du projet des Lumières. L’art a joué un rôle tant pratique que théorique dans la constitution de cet espace. Comblant par des médiations synthétiques la discontinuité moderne entre

l’homme et la nature, l’esthétique a mis en acte un constant jeu de miroir entre le sujet moderne et le fondement offert par le concept unifié de nature. Objectivant la nature tout en conférant à la science seule la tâche de la faire parler, ce nouage dialectique moderne a confiné l’art à la représentation et l’esthétique à un rôle réflexif, qui n’a fait que renforcer le processus d’extraction de la figure de l’homme. Du Sublime romantique à l’éthos transgressif du modernisme, on peut dire que, tout au long de la modernité, l’art a été conçu comme l’Autre de la Raison, l’outil réflexif de production d’ouvertures hors de l’espace de la Raison.

On peut toutefois penser que l’art, simultanément confiné à la représentation et surpassant constamment les limites formelles, perceptives et conceptuelles qu’il inventait, a contribué à délimiter cet espace de la Raison dont il était exclu, ratifiant ainsi sa logique de production de frontières. L’art, loin de n’avoir été que l’Autre de la Raison, a joué un rôle décisif dans la distribution moderne, rationaliste et universaliste des possibles ; c’est pourquoi il peut aussi contribuer à leur transformation.

Si Glass Bead prend en compte la capacité utopique de l’art à rompre avec des formes historiquement contingentes de rationalité, il reconnaît aussi que ce procès a contribué à la reformulation de l’espace de la Raison. Aussi considérons-nous l’art comme un site privilégié pour inventer des véhicules capables de naviguer, tout en les transformant, les paysages dynamiques que nous souhaitons explorer.

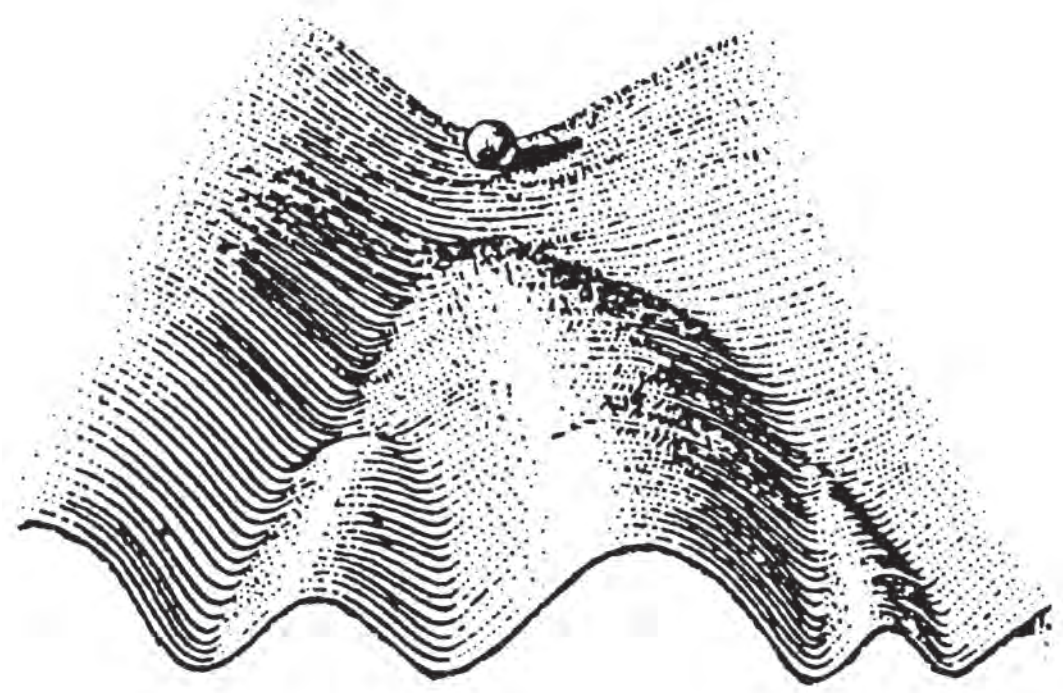
PERLES DE VERRE

Glass Bead s’inspire d’un roman de Herman Hesse, *Le Jeu des perles de verre* (1943). Initialement publié en Suisse à une époque où l’Allemagne, sous le régime nazi, est encore en guerre, ce roman met en scène une province fictive d’Europe centrale où un ordre d’intellectuels, protégé des turpitudes du monde par décision politique, consacre son existence au savoir. Au sommet de cette institution élitiste règne le « jeu des perles de verre », un jeu censé construire une synthèse abstraite et dynamique de l’ensemble des arts et des sciences. Les règles du jeu sont réputées si sophistiquées qu’elles dépassent l’imagination ordinaire. Si le roman ne les évoque que de manière allusive, il apparaît clairement que les joueurs sont contraints d’établir des connexions subtiles et profondes entre des sujets ou des disciplines apparemment séparés et hétérogènes.

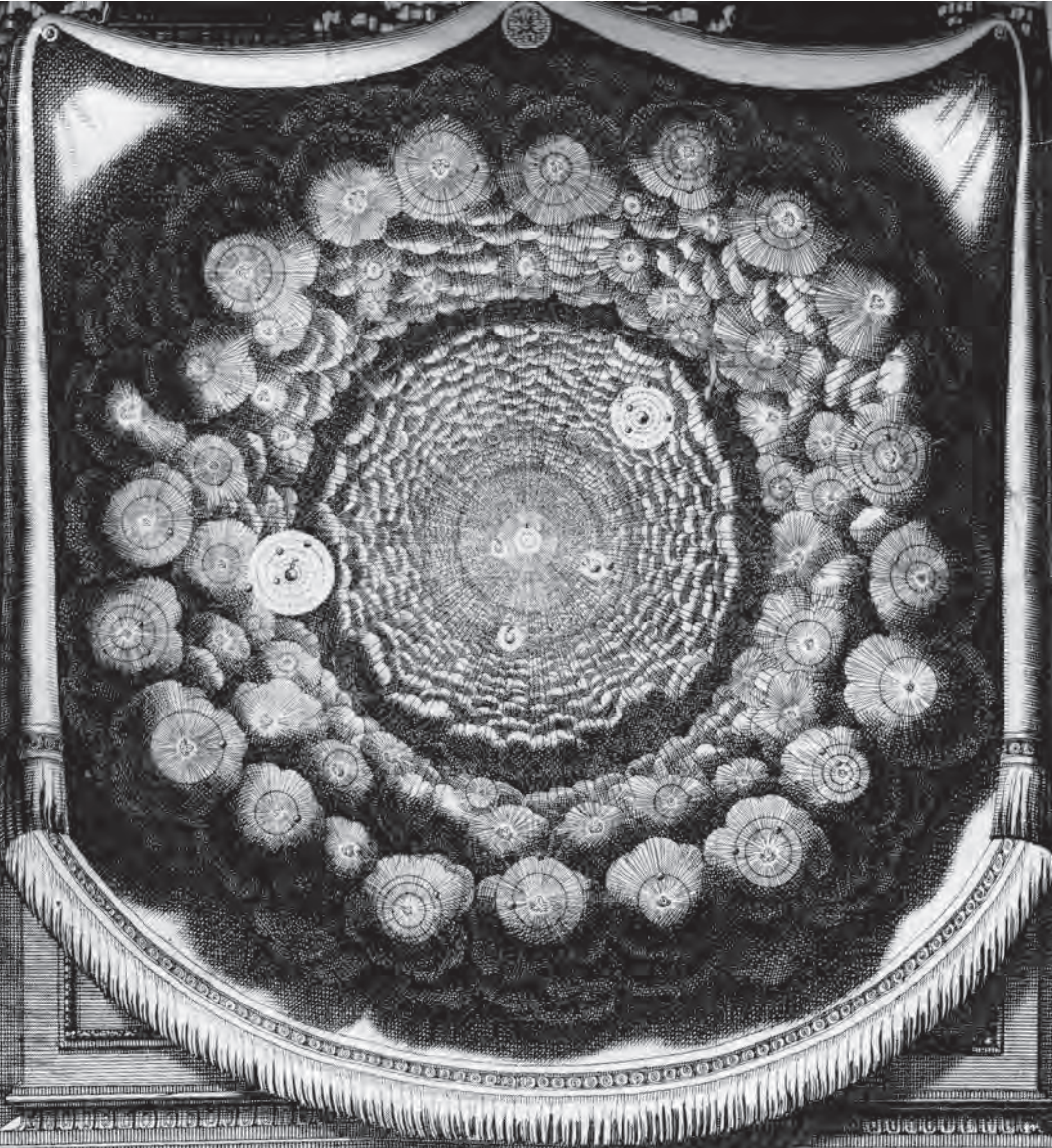
Bien que notre projet tire son inspiration de ce roman, il s’en écarte de plusieurs manières. Glass Bead est engagée dans une politique du savoir : sa production, son expression, sa réception. Au lieu de produire des récits abstraits et réductionnistes, ou d’échafauder une formule globale, Glass Bead travaille en rapport immanent avec les dynamiques matérielles de façonnement du savoir (les *morphologies*), autant qu’avec la géométrie des idées (les *épistémologies*).

MORPHOLOGIES / ÉPISTÉMOLOGIES

On pourrait dire des perles de verre (*glass beads*) qu’elles sont nées au milieu du désert, là où les colonnes d’air chaud montant du sol poussent l’humidité à s’élever dans les couches atmosphériques. La pression accumulée dans ces courants de convection se libère soudain dans la décharge électrostatique d’un éclair. Quand la foudre frappe le sable, la hausse brutale de température qui se produit brise instantanément les liens de sa structure matérielle. Les cristaux de quartz fondent et, pétrifiés par une vitrification instantanée, laissent une empreinte de verre dans le sable. C’est peut-être en imitant ce processus de fulguration que quelqu’un a un jour décidé de sortir la silice fondue de la chaleur d’un four, de la verser dans un moule de pierre, et, en la refroidissant tout en la faisant rouler entre ses doigts, de produire de petites perles de verre. Lorsque, par des processus d’association, d’ordonnancement, de comparaison et d’échange, ces sphères ont roulé du désert de Mésopotamie jusqu’aux plaines de Scandinavie, elles sont devenues petit à petit des instruments de mesure et de raison, faisant ainsi de leur constitution physique une partie intégrante de leur fonction de composantes du savoir.



02. Conrad Hal Waddington, dessin d’un paysage épigénétique, publié dans *The Strategy of Genes*, Allen & Unwin, 1957.



03. Illustration pour les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Bernard Le Bovier de Fontenelle (1686).

Pour nous, une perle de verre est tout autant le produit de conditions météorologiques et de mouvements géologiques que le résultat de procédés technologiques. Elle se tient sur la ligne de transfert discontinue entre les *morphologies* – c’est-à-dire tous les processus indépendants du sens que nous leur attribuons – et les *épistémologies* – c’est-à-dire toute production de sens relative à ces processus.

Tout en reconnaissant l’infranchissable hiatus entre les *morphologies* et les *épistémologies* posé au cours de la modernité, nous soutenons néanmoins qu’un rapport renouvelé aux mouvements de production de savoir peut entraîner sa réévaluation.

PAYSAGES ÉPISTÉMOLOGIQUES

La méthodologie de Glass Bead consiste à inventer des *véhicules* capables d’opérer au sein de paysages épistémologiques dynamiques. La notion même de *paysage épistémologique* suppose que la production de savoir implique toujours d’isoler et de mettre en relation des objets, concepts et fonctions particuliers. Par conséquent, produire du savoir, c’est dessiner des distributions spatiales spécifiques, des paysages spécifiques où seuls des objets choisis se trouvent mis en lumière et explicités. D’une part, un paysage épistémologique est constitué d’une ou de plusieurs localités (au sens de nœuds conceptuels réticulés) ; et d’autre part, il projette constamment un horizon, ou un bord extérieur, une globalité au sein de laquelle ces localités sont articulées.

Un paysage épistémologique se définit donc par ses relations spécifiques entre local et global. Toute relation entre le local et le global, en interrogeant constamment leur constitution réciproque, implique des négociations avec la limite qui orchestre leur opposition. La constitution de ce type de relation consiste en une *création de bordure*. Parce qu’elle crée son propre espace d’effectuation, on peut dire de cette création de bordure qu’elle est de nature « diagrammatique ». Un *geste diagrammatique* ne relève pas de la description statique d’une forme préexistante, mais consiste en une création de bordure qui produit la structure spécifique d’un paysage épistémologique. À ce titre, un geste diagrammatique ne s’inscrit pas dans un espace préexistant mais produit son propre espace. On voit donc que le savoir fonctionne par des gestes diagrammatiques d’autospatialisation. Glass Bead fait le postulat que les gestes artistiques ne sont pas différents par nature, et que les processus de navigation au sein de paysages épistémologiques ne sont pas uniquement le propre de la science et de la philosophie, mais aussi de l’art.

En plaçant l’art sur un pied d’égalité avec d’autres formes de savoir, nous soutenons qu’il peut agir sur la constitution intrinsèque de ces dernières. À rebours d’une conception traditionnelle selon laquelle l’art suscite soit une distance critique, soit des réponses sensibles, nous estimons qu’il constitue un point d’entrée efficace dans la plasticité des gestes produisant des paysages épistémiques.

C’est précisément à cette opération qu’est dédiée l’invention de véhicules proposée par Glass Bead. Nous appelons *véhicule* une catégorie de gestes constituant une épistémologie spécifique. Si toute épistémologie est déterminée par son véhicule particulier, alors il faut considérer les véhicules de Glass Bead comme des dispositifs morphants capables de transformer le paysage dans lequel ils opèrent.

LA PLATEFORME DE RECHERCHE

L’un des buts de Glass Bead, de la plateforme de recherche comme de la revue, est de procéder à la construction soigneuse de tels *véhicules morphants*. Différents groupes constitués de philosophes, d’artistes, d’historiens et de scientifiques seront invités à travailler sur les dimensions théoriques, politiques ou esthétiques propres à différents paysages épistémologiques.

Bien que ces situations relèvent de rapports au savoir fortement situés, elles ne doivent pas être réduites à leurs inscriptions locales.

La fixation contemporaine sur le concept de *localité* et de *site specificity* est devenue une impasse politique et artistique. En réduisant les formes de savoir à l’identité de leur point d’émission local, la localité empêche la pensée de s’engager dans le maillage des transits local-global qui façonnent nos paysages épistémiques.

Glass Bead considère qu’un élargissement radical du concept de *site* peut nous aider à sortir de cette impasse : la notion de *site* est au cœur de la méthodologie de la plateforme de recherche. Si un *véhicule* est une catégorie de gestes constituant un paysage épistémologique spécifique, alors nous entendons le site comme une catégorie de véhicules. Un site n’est jamais compris par le biais de déterminations extrinsèques, c’est un espace produit par l’entrelacement des divers itinéraires empruntés par un véhicule. Élargissant considérablement l’espace des gestes rationnels possibles, cette notion de *site* nous permet de tracer plusieurs trajectoires qui naviguent, tout en les transformant, les multiples transits local-global qui forment les paysages épistémologiques.

La plateforme de recherche Glass Bead est dédiée à la construction de tels sites. C’est ce que nous appelons des *beads* : des sites de fabrication de *véhicules morphants*. Rassemblant divers contributeurs dans des groupes de travail, la plateforme de recherche a pour finalité de construire ces *beads*. De son côté, la revue cherchera à les articuler, révélant un ensemble d’opérations communes.

LA REVUE

La revue paraît une fois par an. Elle enregistre l’activité de la plateforme de recherche en synthétisant les contenus produits par ceux qui ont contribué aux *beads*. Chaque numéro, qui réunit des contributions allant de l’article original au projet d’artiste, de l’essai visuel à la retranscription d’entretiens approfondis, consistera en une cartographie de la navigation effectuée dans les différents paysages épistémologiques explorés durant l’année, et esquissera un modèle possible du prototype du véhicule qu’il s’agira d’inventer l’année suivante.

À la fois coupe stratigraphique de l’activité de la plateforme de recherche et relance de sa méthode, la revue produite par Glass Bead est donc conçue comme un point de synthèse dynamique dans le procès de navigation.

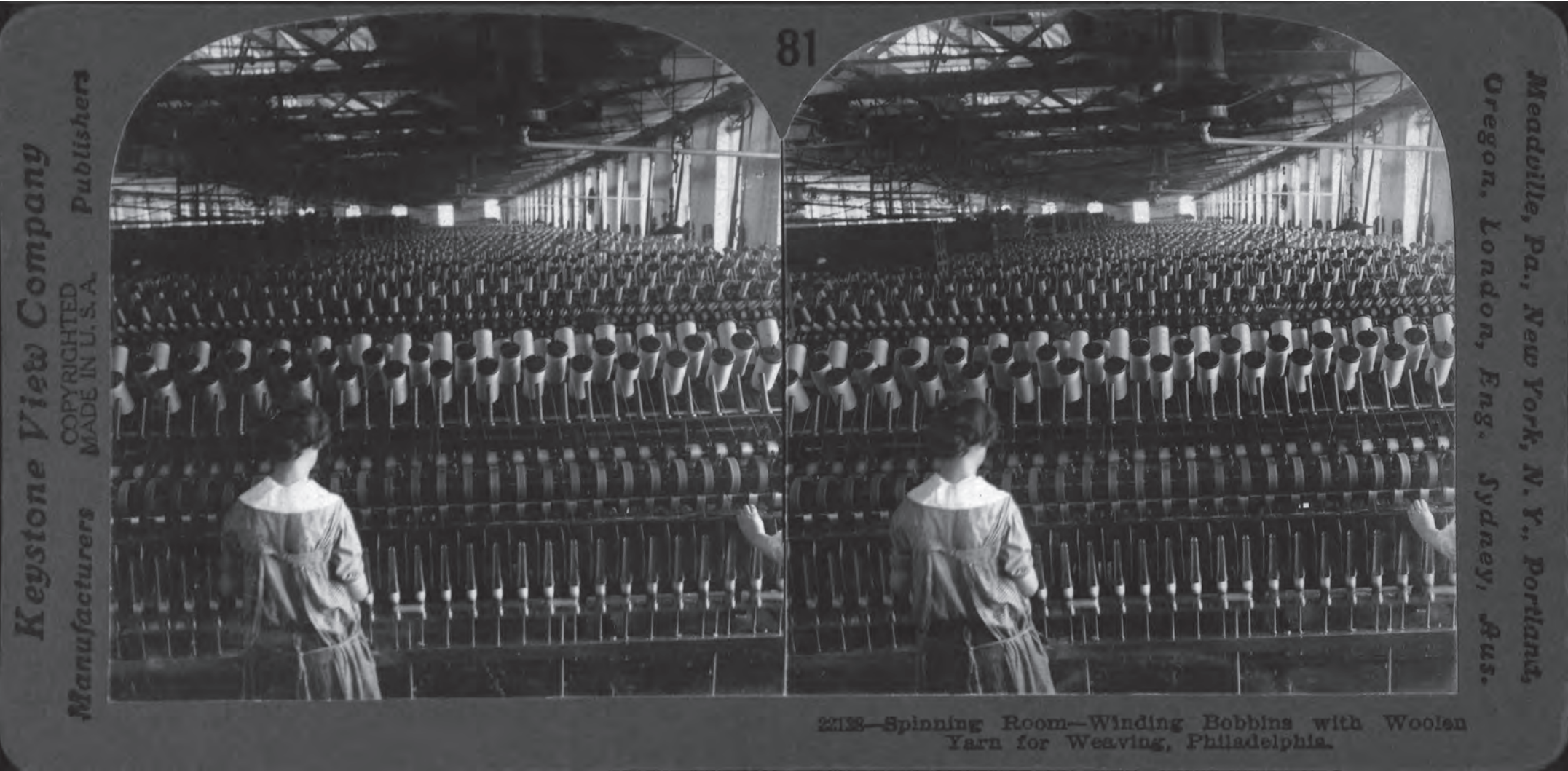
ANNÉE ZÉRO

Avant le lancement de sa méthode en 2015, l’année zéro de Glass Bead (2014) est consacrée à un double processus d’enquête fondé sur une conception élargie de l’espace : l’exploration des nouvelles géométries et une recherche sur les nouveaux modes d’institution qui y sont à l’œuvre.

NOUVELLES GÉOMÉTRIES

L’histoire de la géométrie moderne et contemporaine coïncide avec une mutation progressive et irréversible du concept d’*espace*. Cette histoire a consisté en un double procès d’émancipation où la géométrie s’est libérée radicalement de l’ascendant de l’expérience directe, et où tout cadre de référence a été abandonné au profit d’une appréhension de l’espace sans cesse plus intrinsèque. Si, dans sa compréhension classique, la géométrie était une modélisation de notre monde réel, elle devient, selon sa définition contemporaine, une investigation formelle dans l’espace du Possible en tant que tel.

Cette mutation a connu deux phases. Au ^{xix} siècle d’abord, avec la topologie, qui ne comprend plus simplement l’espace pour ce qu’il



04. Atelier textile. Bobines de filature avec fil de laine pour tissage, Philadelphie, collection de vues stéréoscopiques de Robert N. Dennis.

est dans un état donné mais pour ce qu’il peut devenir, et qui substitue aux notions d’échelle et de mesure les concepts de bords et de continuités internes aux bords. Ensuite, au cours des années 1960, avec la théorie des topos, qui élargit et généralise la topologie à l’épistémologie des mathématiques elle-même. Descendant d’un degré supplémentaire dans la géométrie intrinsèque, elle considère les différents modes de raisonnement mathématique comme des entités spatiales, dotées de leurs propres bords et limites de continuité. En identifiant des invariants et de possibles traductions au sein de ces domaines, elle débouche sur une conception de l’espace comme mode purement dynamique de circulation et de transformation entre les épistémologies.

La première phase de cette mutation (topologie) a eu une influence importante sur l’art du xx^e siècle – grâce à elle, l’art connaît une expansion radicale, s’arrache aux limites de la représentation classique et peut explorer l’élasticité des contextes et des seuils de processus. Toutefois, il reste encore à prendre en compte et à poursuivre depuis l’art la théorie des topos. Pour Glass Bead, deux facteurs de cette théorie sont d’une importance primordiale. Tout d’abord, elle nous permet de sortir du paradigme postmoderne. Au lieu de promouvoir une relativité des vérités en soulignant l’incompatibilité entre des mondes culturels et épistémologiques différents, elle propose un rapport concret avec le divers – un mode opératoire rationnel et constructif au sein de la multiplicité des mondes possibles. Deuxièmement, elle révèle l’inadéquation des modèles utilisés pour penser à la fois notre panique épistémologique et notre paralysie normative : en ce sens, elle nous offre les outils nécessaires pour enclencher des dynamiques nouvelles.

Si la théorie des topos opère strictement dans les langues formelles de la mathématique, reste à savoir comment elle peut être opérante en dehors de son domaine propre, et recouvrir une multiplicité d’expressions. L’année zéro de Glass Bead est consacrée à cette question.

LE DIAGRAMME

Le concept de *diagramme* se trouve au cœur de cette exploration. Dans un diagramme, les objets n’acquièrent leurs propriétés que par les relations qui les configurent. C’est pourquoi, dans la théorie des topos, le concept d’*objet*

est remplacé par la catégorie de gestes qui construisent son domaine. Au lieu de décider d’un type de monde comme le fait une carte, un diagramme fonctionne selon la dynamique des constructions de mondes. Parce qu’il place à la base de l’appréhension de l’espace le geste, le diagramme constitue la dynamique centrale dans le déploiement des nouvelles géométries.

Dans la mesure où un monde se définit *a minima* par ses limites logiques – sa totalité cohérente –, on doit considérer que le diagramme opère à travers les formations logiques elles-mêmes. En matérialisant ses gestes logiques, le diagramme, dans sa compréhension mathématique, apparaît comme le champ d’action nécessaire pour sortir de la dialectique standard entre concept et objet, et déplier les transits matériels entre morphologies et épistémologies.

ENQUÊTE SUR LES MODES D'INSTITUTION

Le diagramme possède à la fois une dimension mathématique et une dimension politique. Si la première occupe une place centrale dans l’exploration des nouvelles géométries, la seconde est capitale dans le second mouvement d’exploration effectué par Glass Bead : l’enquête sur les modes d’institution.

Nous tenons les institutions pour des zones stratégiques dans la construction de paysages épistémologiques. On peut dire, en effet, que les structures concrètes en quoi consistent les institutions sont des points nodaux de la microphysique du pouvoir, où des gestes rationnels hétérogènes et disparates sont capturés et cristallisés en des ensembles de normes. Prolongeant les systèmes de rationalité dans des structures normatives, l’institution concrétise des mouvements diagrammatiques dans l’espace social et politique.

Comme dans la compréhension mathématique du diagramme, les dynamiques centrales des institutions consistent en des gestes qui transforment le paysage dans lequel ils opèrent. Ainsi les nouvelles géométries à partir desquelles nous retraçons le déploiement de véhicules et de sites relèvent-elles pleinement des gestes normatifs définissant les institutions.

En se tournant vers des individus ou des collectifs dont on pourrait dire qu’ils entretiennent une complicité implicite avec

la méthodologie de Glass Bead, cette année zéro prendra la forme d’une enquête dynamique sur les modes d’institution envisagés dans leurs relations avec les nouvelles géométries.

PROGRAMME RADIOPHONIQUE

Cette année d’enquête prendra la forme d’un programme radiophonique qui sera lancé à New York (en avril) et aux Laboratoires d’Aubervilliers (à l’automne). Glass Bead définira une série de questions relatives aux modèles possibles de cette *nouvelle géométrie* et des modes d’institution. Un large éventail de participants sera invité à produire des réponses, sous diverses formes : conversations, monologues, lectures, séquences musicales, etc.

Ce projet radiophonique se déploiera lors de deux programmes d’une semaine, composés d’événements retransmis en direct ainsi que de séquences préenregistrées et montées. Le programme de la semaine suivra deux trajectoires : des ateliers radiophoniques privés, où sera mise au travail la série de questions, et des séquences d’interventions enregistrées en public. Le programme radiophonique sera rendu disponible sous la forme de podcasts sur le site internet de Glass Bead.

Ida Soulard
(historienne de l’art et auteure),
Fabien Giraud (artiste),
Jeremy Lecomte
(théoricien et artiste),
Vincent Normand
(auteur et commissaire)
et Inigo Wilkins
(théoricien et chercheur)