

Carole Douillard

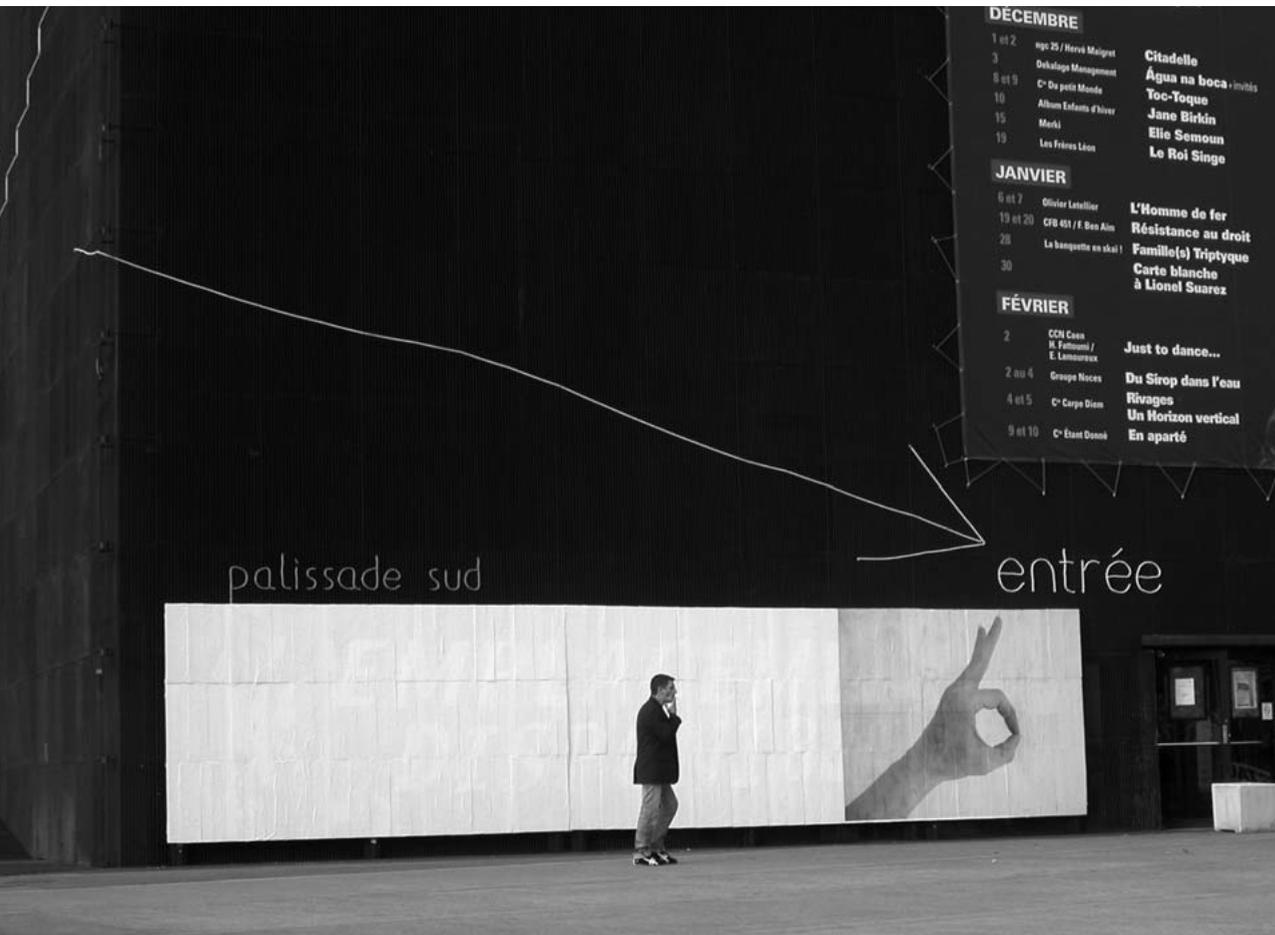


Alive

Christian Alandete  
Janig Bégoc  
Chantal Pontbriand  
David Zerbib

Palissades, 2010

Poster print on wood fence / Impression poster sur palissade en bois  
210 x 1200 cm and 210 x 700 cm  
Théâtre Onyx, Saint-Herblain (FR)  
Photos Carole Douillard





---

p. 10-11  
*This sign I make*, 2011  
Colour lambda print on Dibond /  
Tirage photographique contrecollé sur Dibond  
100 x 150 cm  
Photo David Zérah

*Reprise de l'angle d'inclinaison du mur*, 2011  
Colour Lambda print on Dibond, carriage /  
Tirage photographique contrecollé sur Dibond, chariot  
107 x 150 cm  
Maison Populaire de Montreuil (FR)  
Photo Stéphane Bellanger  
Vue d'installation Aurélien Mole





---

*The goldy one*, 2007  
Phallus in solid gold 18 karat / Phallus en or massif 18 carats  
3,1 x 1,1 x 1,1 cm  
Research residency /  
Résidence de recherche Caza d'Oro, Ariège (FR)  
Collection Les Abattoirs - Frac Midi-Pyrénées, Toulouse (FR)  
Photo Paul Ferrer



---

*Maniés*, 2007  
34 performed stones from Niaux cave (Ariège) /  
34 cailloux performés de la grotte de Niaux (Ariège)  
Lithographs on onion skin paper /  
Lithographies sur papier peau d'oignon  
Edition of 34 duotone lithographs in six boxes /  
Edition de 34 lithographies bicolores dans 6 boîtes  
Le petit jaunais éditeur, Nantes (FR)  
Photos Nancy Sulmont-A







# Cairn

*Res(t)ituer* (1996- )  
Documentation de performances /  
Performances documentation  
(extrait / detail)

*Cairn*, 2009  
Performance, 35 min.  
Les Abattoirs - Frac Midi-Pyrénées, Toulouse (FR)  
Photo Yohann Gozard

Je gis sous des cailloux. Je suis là, allongée par terre, très immobile. Il y a 20 minutes, mon assistante a posé sur mon visage une architecture de cailloux. Un par un, ils ont été ajoutés les uns aux autres pour constituer une sorte de cairn précaire.

Mes joues, mes yeux, mon nez sont totalement recouverts. Je respire très très calmement, pour ne pas faire tomber mon cairn. Du fait de cette respiration que je dois particulièrement contrôler, de cette posture calme et immobile, je ressens un calme profond. Je sens aussi la froideur du sol sous mon corps : tête, épaules, dos, fesses, cuisses, mollets. Les cailloux sont moins froids que le sol. Ils me tiennent compagnie. Je suis très bien sous les cailloux, apaisée, très tranquille. Toute la tension de l'exposition, du montage, des allers-retours que je viens de faire entre une ville et une autre s'évacue dans ce moment où je me repose. Je sens et j'entends le public marcher et s'arrêter autour de moi. Je ne vois pas. Un caillou tombe, mon œil gauche se découvre. Je vois un enfant qui se penche sur mon visage et demande « c'est quoi ? ». À force de respirer, même très doucement, les cailloux, petit à petit, bougent. Un petit éboulement débute. Un autre caillou tombe. Je sens le mini-éboulement se préparer de l'intérieur, je respire : un caillou posé sur ma joue respire avec moi et fait bouger le caillou d'à-côté, le mouvement se transmet d'un caillou à l'autre. Bientôt, quelques cailloux, mais pas tous, gisent à côté de ma tête, découvrant des parties de mon visage. Je sens enfin des mains qui retirent un à un, très délicatement, chaque caillou, je sais qu'elle les range dans un grand sac bleu. Une fois tous les cailloux rangés, je me lève et m'en vais.

*Cairn*, 35 minutes, 2009

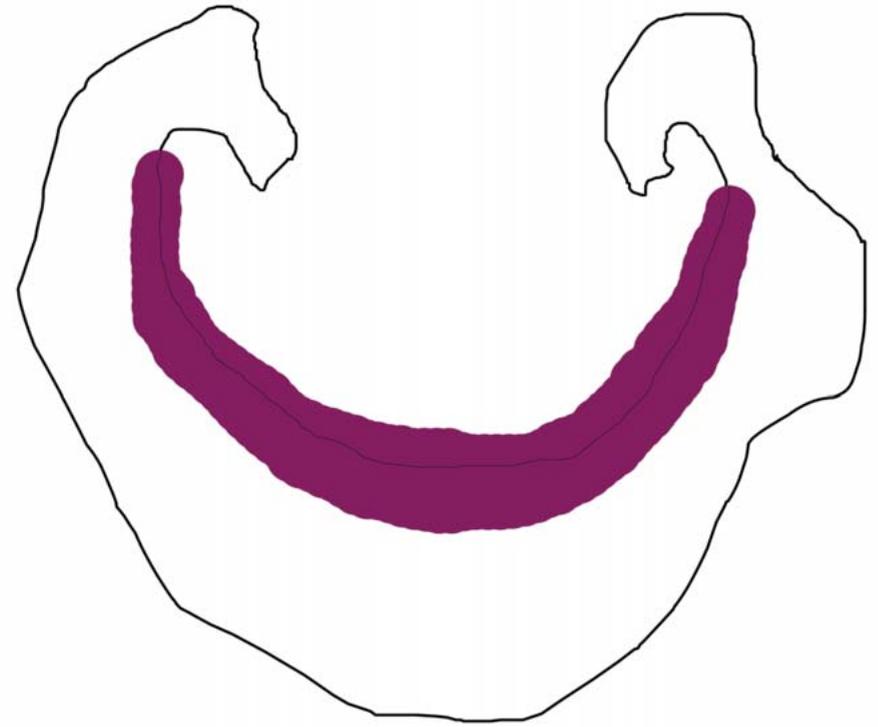
I'm laying under stones. I'm here, laying on the floor, still. My assistant had put on my face an architecture of stones 20 minutes ago. One after the other, they have been added to shape a kind of precarious cairn.

My cheeks, my eyes, my nose are completely covered. I'm breathing very very calmly in order not to make my cairn fall apart. Because of this peculiar breathing I particularly need to control, of this posture calm and still, I'm feeling a deep calm. I can feel the cold of the floor behind my body: head, shoulders, back, bottom, legs, calves. The stones are warmer than the floor is. They keep me company. I feel good under the stones, soothed, very quiet. All the tensions from the exhibition, from the installation, from the back and forth I've been doing in between two cities, are gone while I'm resting. I can yet feel and hear the audience walking around, stop next to me. A stone has dropped and my left eye is now uncovered. I can see a child leaning on my face asking: "What is it?". While I am breathing, even gently, the stones starts moving. A little landslide just started. Another stone fall. I can feel from inside a mini landslide is about to happen. I'm breathing and a stone laying on my cheek is breathing along with me, moving the stone next to him. As a wibe the movement is spreading from one stone to another. Soon after, a few stones, but not all of them, are lying next to my head, uncovering part of my face. I can eventually feel hands taking out gently every stone, one after the other. I know she is putting them in a big blue bag. Once all of them packed, I can stand up and go.

*Cairn*, 35 minutes, 2009

---

*Inner smile*, 2009  
Wall drawing / Dessin mural  
Variables dimensions / Dimensions variables  
Musée de La Roche-sur-Yon (FR)



# ENTRETIEN

Chantal Pontbriand

---

# INTERVIEW

Commençons par parler de *Meat me*. La viande n'est pas si présente que ça dans l'histoire de l'art contemporain. Qu'est-ce qui t'a donné envie de l'utiliser comme matériau ?

J'ai une première fois utilisé de la viande pour une performance intitulée *Manger papa*. Je mangeais, jusqu'à satiété, de tout petits phallus modelés en tartare de bœuf. Ce travail était lié à l'idée d'une primitivité de soi-même. En « avalant » le père pouvais-je intégrer ma propre provenance ? L'incorporer ? Je suis Algérienne par ma mère et Française par mon père, il s'agissait d'assimiler la part française pour, ensuite, m'occuper de la part algérienne. J'ai assisté à de nombreux rituels de sacrifices d'animaux (agneaux, veaux) dans mon enfance. Cette action était une sorte de rituel oedipien. Plus tard, j'ai été invitée à La Cuisine où j'ai poursuivi avec ce matériau lié à la chair. La proposition du centre d'art portait sur le concept de « manger ensemble » et pour *Meat me* je l'ai déplacée à « se manger ensemble ». Le partage culinaire serait alors, dans son extrême limite, de se dévorer les uns les autres. Le matériau viande me semblait particulièrement juste pour traiter à la fois de cette question d'un rapport sensuel à la chair animale mais aussi humaine, anthropophagique.

Quel était exactement le protocole de la performance ? Peux-tu nous décrire *Meat me* ?

J'ai fait un appel à participation, invitant ceux qui le souhaitaient à venir déclarer symboliquement un morceau de leur corps à la collectivité. Je leur ai présenté le protocole et nous avons choisi ensemble une partie de leur corps à mouler en charcuterie. Le bras du boulanger, qui était très grand et costaud, est par exemple devenu une très belle pièce de trois kilos, réalisée en pâté de tête de porc.

Let's begin by talking about *Meat me*. Meat is not that present in the history of contemporary art. What gave you the desire to use it as a material?

I used meat first for a performance entitled *Manger papa* (Eating dad). I ate, until satiated, very small phalluses modelled from beef "tartare". That work was linked to the idea of the primitiveness of oneself. By "swallowing" the father, could I integrate my own origin? Incorporate it? I am Algerian on my mother's side and French on my father's, so it was a question of assimilating the French part in order, then, to deal with the Algerian part. I witnessed many rituals of animal sacrifices (lambs, calves) when I was a child. That action was a kind of Oedipean ritual. Later, I was invited to La Cuisine where I carried on working with that material connected to the flesh. The proposition by the art centre was about the concept of "eating together"; but for *Meat me* I shifted it to "eating one another together". The culinary sharing would then be, at its extreme limit, to devour one another. Meat as a material seemed to me particularly adequate to treat both the question of a sensual relation with animal flesh and also with human, anthropophagic flesh.

What was the premise of the performance exactly? Can you describe *Meat me* for us?

I asked for people to participate, inviting those who wanted to, to come and symbolically dedicate a piece of their body to the community. I presented them with the premise and then we chose together a part of their body to mould with cold meats. The arm of the baker, who was very tall and well-built, became, for example, a very nice three kilos piece, made in pig's head *pâté*.

For you, are the conversations also part of the piece, or do you consider the piece starts only with the final result, with the final parts ready to be



*Manger papa*, 2007  
Performance, 25 min.  
Raw meat shaped as phalluses /  
Phallus en viande crue  
Caza d'Oro, Ariège (FR)  
Photos Paul Ferrer

Pour toi, la pièce, est-ce aussi les entretiens ou considères-tu que la pièce commence seulement avec le résultat final, avec les parties finales prêtes à être mangées, disposées et disponibles et que tu convies les gens à partager ?  
Le processus commence dès l'appel à participation. Les entretiens en font partie, mais l'objet – la matérialisation de l'œuvre c'est le moment de sa dévoration. Ce qui m'intéresse là, c'est la question de l'acte collectif et du partage sensible.

Tu as dû beaucoup observer la réaction de chacun lorsqu'ils se sont retrouvés devant la partie de leur corps exposée tout d'un coup comme un comestible. Comment ont réagi les gens ?  
Ils étaient d'abord comme sidérés, plusieurs personnes n'arrivaient pas à se décider à manger; certainement en raison du rapprochement entre la chair animale et la forme humaine des pièces. La question du passage à l'acte était vraiment présente : il fallait passer à l'acte. Cela s'est finalement terminé en grand banquet gargantuesque.

Dans *Meat by*, Carolee Schneemann utilisait de la viande. Il y a eu Joseph Beuys aussi, même si ce n'est pas vraiment la viande mais plutôt des animaux. Je pense également à Jannis Kounellis et à Jana Sterbak avec la robe de viande pour anorexiques... Comment vois-tu et analyses-tu ces pièces-là ?

Je ne me suis pas particulièrement posée la question de la relation entre ce que je produisais

eaten, prepared and available, that you invite people to share?

The process starts as soon as I ask people to participate. The conversations are part of it, but the object – the materialization of the work – is the moment of its consumption. What interests me here is the question of the collective act and the tangible sharing.

You must have observed a lot the reaction of each participant when they found themselves confronted with the part of their body suddenly exhibited as something edible. How did they react?  
First they were astonished, and a few couldn't make up their minds about eating, certainly because of the closeness between animal flesh and the human form of the pieces. The question of acting out was really present: one had to act out. It finally ended up as a gargantuan banquet.

In *Meat by*, Carolee Schneemann used meat. There was Joseph Beuys too, even though it was not really meat, but animals. I also think of Jannis Kounellis and Jana Sterbak, with the meat dress for anorexics... How do you see and analyze those pieces?

I didn't particularly ponder the relation between what I was producing and the history of performance. The body art artist whom I feel the closest to is probably Michel Journiac. In *Messe pour un corps* (Mass for a body), a very ritualized action, he made people in the audience taste pieces of sausage made with his own blood. It is a very strong and radical work. That said, I don't

là et l'histoire de la performance. L'artiste de l'art corporel dont je me sens le plus proche est sans doute Michel Journiac. Dans *Messe pour un corps*, une action très ritualisée, il fait goûter aux personnes présentes des morceaux de boudin conçus à partir de son propre sang. C'est un travail très fort et radical. Ceci dit, je ne me revendique pas du tout de l'art corporel. J'ai plutôt construit mon parcours à distance de l'histoire du body art, peut-être même en opposition.

Qu'est-ce qui t'interpelle dans l'histoire de l'art ?  
Je me situerais plutôt dans le sillon de l'art conceptuel. Des artistes comme Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Chris Burden, Marina Abramović convoquent le corps avant tout comme corps social et/ou politique.

Pourrait-on dire qu'en ce moment, il y a un intérêt de la part des artistes pour la nourriture ? À quoi attribues-tu ça ? Y aurait-il à l'heure actuelle des conditions, des façons de vivre ou des manières de voir qui pourraient faire en sorte que certains artistes soient portés à explorer le besoin de manger ?

Sans doute que l'on revient actuellement à l'essentiel, à l'essence de ce que l'on fait les uns avec les autres. C'est peut-être une manière de se ré-incarner en revenant à des actes presque fondateurs de la relation à l'autre. J'ai pour ma part commencé à produire des formes performatives, qui n'étaient pas des objets, car j'ai vite ressenti le besoin de prendre parti pour l'acte et la relation à l'autre comme forme artistique.

claim at all to be part of the body art movement. Rather, I've constructed my own path by keeping my distance from the history of body art, perhaps even in opposition to it.

What interests you in the history of art?  
I would situate myself in the wake of conceptual art. Artists like Vito Acconci, Bruce Nauman, Dan Graham, Chris Burden, Marina Abramović summon the body as a social, political body above all else.

Could we say that, at the moment, there is an interest with food on the artists' part? To what do we owe that? Would there be conditions today, ways of living or ways of seeing that could lead to artists having become interested in exploring the need to eat?  
Perhaps today we are going back to the essential, the essence of what we do with one another. It is perhaps a way to reincarnate by coming back to acts that almost found our relation to one another. I began to produce performative forms that were not objects, for I quickly felt the need to choose the act and the relation to the other as artistic form.

You were talking about a more conceptual tendency in your work. There is also a whole research on immobility, on sleep... Could you talk a little bit about the pieces you created around those ideas?  
I performed *A sleep* in 2013 at the Frac Franche-Comté for four hours. It is a slightly raw, even brutal piece, in the sense that there are no accessories, no staging. It is a very sober act: that of lying down

Tu parlais d'une tendance plus conceptuelle dans ton travail. Il y a aussi toute cette recherche sur l'immobilité, le sommeil... Peux-tu nous parler un peu des pièces que tu as réalisées autour de ces idées-là ?

J'ai performé *A sleep* en 2013, au Frac Franche-Comté pendant quatre heures. C'est une action un peu brute, voire brutale, dans le sens où il n'y a pas d'accessoires, pas de mise en spectacle. Il s'agit d'un acte très sobre : celui de se coucher par terre et d'essayer de s'endormir en public, dans un espace d'exposition qui n'est, de fait, pas celui du sommeil mais un lieu public destiné aux regards, un espace de représentation. Les performances que je produis sont des actes simples qui font figure, au sens pictural de la figuration. La figure du sommeil par exemple se retrouve dans toute l'histoire de l'art, c'est un motif, c'est-à-dire à la fois une forme qui se regarde, qui fait image, et en même temps un acte. *A sleep* constitue également un glissement de la sphère privée à la sphère sociale. Il s'agit en essayant de s'endormir, je dis bien essayer, car en général je ne m'endors pas, de transférer une action intime dans la sphère publique.

Tu ne t'endors pas car tu te sens trop vulnérable ?

Oui, le sommeil c'est l'ultra-vulnérabilité, un acte extrêmement intime qui nécessite une certaine sécurité. Dans l'espace collectif, mon esprit veille, une vigilance inconsciente s'établit : malgré une léthargie très profonde, le sommeil réel m'est quasiment impossible. Certaines personnes s'endorment très facilement dans l'avion ou le train ; c'est rarement mon cas. À mon sens, poser le corps inactif dans l'espace de représentation que constitue le musée ou la galerie n'est pas un acte anodin, c'est une posture politique.

Est-ce parce que c'est contradictoire avec ce

on the floor and trying to fall asleep in public, in an exhibition space that is not, by nature, one to sleep in, but a public space destined to gazes, to some form of representation. The performances I make are simple acts that give the impression, in the pictorial sense, of figuration. The figure of sleep, for example, can be found in the whole history of art, it is a motif, at the same time both a form that looks at itself, that makes an image and an act. *A sleep* also constitutes a shifting from the private sphere to the social sphere. By trying to sleep, and I say trying, for generally I don't manage it, I transfer an intimate action to the public sphere.

You don't fall asleep because you feel too vulnerable?

Yes, sleep is the ultra vulnerability, an act extremely intimate that necessitates a certain security. In the collective space, my mind is awake, a subconscious vigilance is established: despite a very deep lethargy, real sleep is almost impossible. Some people fall asleep very easily in plane or train: it is rarely so in my case. In my opinion, placing the inactive body in the space of representation, that is the museum or the gallery, is not an anodyne act, it is a political posture.

Is it because it contradicts what organized life and social life compel us to do, which is to be constantly busy?

Busy and productive. Yes, it has to do with that. To place immobility, inaction and horizontality in places where, *a priori*, one is supposed to be mobile, active and vertical has nothing "natural" about it. And one also expects the spectator there to be in some form of pro-active approach.

You never felt like experiencing those moments with the help of some drugs?

I thought about it of course, but taking drugs is

—  
*A sleep*, 2013  
 Performance, 2 h  
 Frac Franche-Comté, Besançon (FR)  
 Photo Yves Petit



Exposition / Exhibition  
*Chaque chose en son temps*  
Frac Franche-Comté, Besançon (FR)  
Photo Yves Petit



La paresse comme vérité effective de l'homme, 2011  
 Reading performance of Kasimir Malevitch's text (1921) /  
 Lecture performée du texte de Kasimir Malevitch (1921)  
 With / Avec Loïc Touzé  
 Fondation d'entreprise Ricard, Paris (FR)  
 Photo Carole Douillard



que la vie organisée et la vie sociale nous obligent à faire, à être tout le temps occupés ?

Occupés et productifs. Oui, cela a à voir avec ça. Poser l'immobilité, l'inaction et l'horizontalité dans des lieux où, *a priori*, on est censé être mobile, actif et vertical n'a rien de « naturel ». Là, on attend également du spectateur qu'il soit dans une démarche active.

Tu n'as jamais eu envie de faire ces expériences avec une drogue quelconque ?

J'y ai pensé évidemment, mais justement, je ne veux pas prendre de drogue car j'aime l'idée de l'astreinte et de l'état psychique naturel dans lequel va me mettre une contrainte physique : tenir debout, rester allongée ou essayer de s'endormir... Un certain état du corps va mettre l'esprit dans une certaine dynamique.

Il y a des pièces où ce n'est plus toi que l'on regarde, où tu t'organises soit avec une personne comme dans *La paresse comme vérité effective de l'homme* où Loïc Touzé, chorégraphe et danseur, est statique pendant tout le temps où toi, tu lis ce texte de Malevitch.

Oui, il y a aussi *Tenir debout* avec Raphaële Jeune, commissaire d'exposition, à qui j'ai proposé de se substituer à moi pour une performance. Elle est restée debout six heures. Pour cette exposition (*Plutôt que rien : démontage*, Maison Populaire de Montreuil, 2010), Raphaële a invité une cinquantaine d'artistes à intervenir dans tout l'espace d'exposition pour une journée. Une temporalité idéale pour la performance. Que fait-on d'une journée dans un *white cube* ? Je lui ai donc proposé de se tenir debout dans l'espace et le temps qu'elle soumettait aux artistes, de se placer elle-même au centre de son dispositif. Le matin, nous avons signé un contrat, accroché sur l'un des murs du centre d'art pendant l'action, dans lequel

precisely what I don't want to do for I like the idea of constraint and the natural psychic state in which a physical constraint will place me: standing up, lying down or trying to go to sleep... A certain state of the body will put the mind into a certain dynamics.

There are pieces in which it is no longer you one is watching, where you organize the piece with a person as in *La paresse comme vérité effective de l'homme*, in which Loïc Touzé, a choreographer and dancer, remains static all the time while you are reading Malevitch's text.

Yes, there is also *Tenir debout* (Standing still) with Raphaële Jeune, the exhibition curator, to whom I proposed to substitute her for me for the duration of a performance. She stood up for six hours. For that exhibition (*Plutôt que rien : démontage*, Maison Populaire de Montreuil, 2010), Raphaële invited fifty or so artists to intervene in the whole exhibition space for one day. An ideal temporality for a performance. What to do with one day in a white cube? So I proposed for her to stand in the space and time she was presenting to the artists, to place herself in the centre of her process. In the morning we signed a contract, hung it on one of the walls of the art centre during the action, in which she committed herself to stand on her feet. She remained static all day, I was taking care of her. The visitors were simply facing a motionless and extremely focused person. The question of exhibition, of the gaze in the scopic sense, is in reality always at stake in my work. To place the body facing the spectator is each time to propose for him to take the time to look at that body, to deeply focus attention on that human presence. That idea echoes among other things, the notion of "absorption" developed by the art historian Michael Fried. The actions or activities in the painting where a character is absorbed in his task,

elle s'engageait à tenir debout. Elle est restée statique toute la journée, je prenais soin d'elle. Les visiteurs se retrouvaient, simplement, face à une personne immobile et extrêmement concentrée. La question de l'exhibition, du regard au sens scopique est, en fait, toujours en jeu dans mon travail. Poser le corps face au spectateur, c'est chaque fois lui proposer de prendre le temps de regarder ce corps, de porter une profonde attention à cette présence humaine. Cette idée fait notamment écho à la notion « d'absorbement » que développe l'historien d'art Michael Fried. Les actions ou activités dans la peinture où un personnage est absorbé dans sa tâche, permettent au regardeur de l'œuvre d'être intégré, par le regard, à la scène qu'il contemple. Dans *Le Tricheur à l'as de carreau* de Georges de La Tour, par exemple, le regardeur se retrouve complice du tricheur et de ses partenaires. Il est, en quelque sorte, « voyeur », témoin de quelque chose, pris à parti.

Dans la performance *Rock'n roll suicide*, tu convoques aussi l'autre. Tu es seule en scène et c'est toi que l'on regarde, mais tu chantes des morceaux que tout le monde connaît. C'est une façon d'incorporer l'autre. Si l'on décompose le mot « incorporer », c'est vraiment faire rentrer l'autre dans son corps par quelque chose qui est de l'en-commun pour tout le monde, c'est-à-dire la chanson populaire.

Oui, j'incorpore l'autre en chantant des chansons qui nous parlent à tous, mais je suis aussi « en scène », face à l'autre. Être en scène c'est se dissocier, avoir conscience que l'on est face au regard de l'autre. Que fait-on de ce regard ? Est-ce que l'on s'y abandonne ? Dans *Rock'n roll suicide* par exemple, je tourne le dos au spectateur. Là aussi la question du regard est centrale car du fait que je lui tourne le dos, il a tout

allow the viewer of the piece to be integrated through his gaze into the scene he contemplates. In *Le Tricheur à l'as de carreau* by Georges de La Tour, for example, the viewer finds himself the accomplice of the cheat and his partners. He is, in a way, "voyeur", a witness to something happening, taken to task.

In the performance *Rock'n roll suicide*, you also invite the other. You are alone on stage, and it's you people are looking at, but you sing songs everyone knows. It is a way to incorporate the other. If one breaks down the word "incorporate", it is really to make the other enter one's body through something that is held in-common for everyone, that is, the pop song.

Yes, I incorporate the other by singing songs that speak to all of us, but I am also "on stage", facing the other. To be on stage is to dissociate oneself, to be aware that one is facing the other's gaze. What to do with that gaze? Does one abandon oneself to it? In *Rock'n roll suicide*, for example, I turn my back on the spectator. There too the question of the gaze is central because I turn my back to the audience, they can look at me at leisure without me being able to look at them in return. They see something of me that I never see, except if I turn my head towards a mirror. Michel Foucault, in *Le corps utopique*, speaks about "[...] that back of my skull that I can touch with my fingers but see, never; [...] that back that I shall catch sight of only with the ruse of a mirror[...]."

In your work, is there not also the staging of that scopical impulse which in the history of art is brought about mainly in the representation of women?

As a woman on stage but also as an artist who manipulates forms, I feel a responsibility to deconstruct the signs, including those of femininity. Nail polish, lipstick, high heels, jewellery, for example,

Tenir debout, 2011  
Performance, 6 h  
With / Avec Raphaële Jeune  
Maison Populaire de Montreuil (FR)  
Photo Carole Douillard



**Tenir Debout**

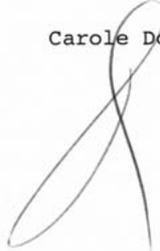
Performance de Carole Douillard, effectuée par Raphaële Jeune  
Le 10 février 2011, Maison Populaire de Montreuil

Montreuil, le 10 février 2011

Par le présent document, Raphaële Jeune, commissaire de l'exposition *Plutôt que rien : Démontages*, se déroulant à la Maison Populaire de Montreuil du 19 janvier au 26 mars 2011, s'engage à interpréter ce jour la performance **Tenir debout** mise en œuvre par Carole Douillard, artiste invitée, de 10h à 18h.

L'artiste

Carole Douillard



La commissaire d'exposition

Raphaële Jeune



Backstage, 2009  
 Kanuti Gildi Saal, Tallinn (EE)  
 Photo Sylvain Duffard



le loisir de me regarder sans que je ne le vois en retour. Il voit de moi quelque chose que je ne vois jamais, sauf à tourner ma tête face à un miroir. Foucault, dans *Le corps utopique*, parle de « (...) ce derrière de mon crâne que je peux tâter là, avec mes doigts, mais voir, jamais ; ce dos (...) que je ne surprendrai que par la ruse d'un miroir (...) »

Dans ton travail, n'y a-t-il pas aussi la mise en scène de cette pulsion scopique qui passe beaucoup dans l'histoire de l'art par la représentation de la femme ?

En tant que femme en scène mais aussi comme artiste qui manipule les formes, je me sens la responsabilité de déconstruire les signes, y compris ceux de la féminité. Le vernis à ongles, le rouge à lèvres, les talons aiguilles, les bijoux, etc. font par exemple pleinement partie de la culture algérienne de laquelle je suis en partie issue. J'ai grandi avec tous ces signes sans que cela ne me pose problème et il m'est « naturel » d'utiliser des accessoires sans même me poser de questions ; ceci dit le regard des autres et de certains spectateurs occidentaux – dans la vie de tous les jours mais aussi à propos de ma corporalité scénique – me fait souvent m'interroger sur l'usage de ces signes et nos conditionnements sexistes.

À la fin de l'année 2013, tu as débuté un projet de recherche à travers lequel tu pars explorer tes racines algériennes. Une autre façon de penser pourrait-elle être possible, non seulement en tant qu'Algérienne ou la partie algérienne de toi-même, mais aussi en tant qu'Européenne ?

Avoir une double culture me mène en effet à me poser la question de « l'étrangéité ». La conscience de cette double identité m'a conduit à me construire en recul par rapport à l'idée de ce que je suis. Être étrangère à soi-même, se penser dans l'écart opère comme un mode d'invention de sa propre existence. Se déplacer spatialement, c'est aussi déplacer sa manière de penser. Avoir à l'idée que l'autre, c'est l'autre que soi, mais aussi une pensée autre, me fascine et me nourrit beaucoup. L'enjeu étant de se vivre comme singularité, mais toujours en relation à l'altérité, vivre dans le monde depuis son propre corps mais dans la conscience permanente d'un espace commun, partagé.

are totally part of the Algerian culture which I come partly from. I grew up with all those signs without it being a problem for me, and it is "natural" for me to use those accessories without even giving it a thought. That said, the gaze of the others and of some western spectators – in daily life but also in relation to my scenic corporeality – often makes me question the use of those signs and our sexist conditionings.

At the end of 2013, you started a project of research through which you explore your Algerian roots. Could another way of thinking be possible not only as an Algerian woman or the Algerian part of you, but also as a European?

To have a double culture pushes me indeed to question "foreign-ness". The awareness of that double identity led me to build myself into a kind of stepping back in relation to the idea of what I am. To be a stranger to oneself, to think oneself in the gap operates as a mode of invention of one's own existence. To move spatially is also to move one's way of thinking. To have in mind that the other is another than oneself, but also another thought, fascinates me and nourishes me deeply. What is at stake is to live oneself as a singularity but always in relation to the otherness, to live in the world from one's own body but in the permanent awareness of a common and shared space.

---

*A sleep*, 2005  
Performance, 6 h  
Nuit Blanche, Paris  
Miss China Beauty Room, Paris (FR)  
Photos Sylvain Duffard

# A sleep

Je me couche à même le sol recouverte de mon manteau le plus chaud et tente de m'endormir en public malgré le froid, la dureté du sol, le bruit ambiant.

I'm laying on the floor covered with my warmer coat trying to fall asleep in public despite the cold, the hardness of the floor and the surrounding noise.





---

*A sleep*, 2010  
Photographies de performance /  
Photographs of performance  
100 x 150 cm  
Le printemps de septembre à Toulouse (FR)  
*Une forme pour toute action*  
Photos Sylvain Duffard







# Meat me

Recettes culinaires cuisinées avec Phillipe Médal, charcutier-traiteur (Aux Délices de Caylus). L'idée de repas est ici poussé à l'extrême limite de la rencontre avec l'autre : son hypothétique dévoration. 19 moules de mains, orteils, bouches... réalisés à partir des corps d'habitants de la ville de Nègrepelisse.

Meat gastronomy cooked with delicatessen-butcher Phillipe Médal (Aux Délices de Caylus). The notion of sharing is pushed here to the absolute limit of an encounter with the other: symbolic devouring. 19 matrix of hands, toes, mouths... casted from the inhabitants bodies of the city of Nègrepelisse.



Meat me, 2008  
Edition culinaire  
Pot-au-feu de boeuf en gelée, fritton de canard et de  
porc, pâte de tête de porc /  
Meat gastronomy from South-West Region  
La Cuisine, Centre d'art et de design appliqués à  
l'alimentation, Nègrepelisse (FR)  
Photos Sylvain Duffard







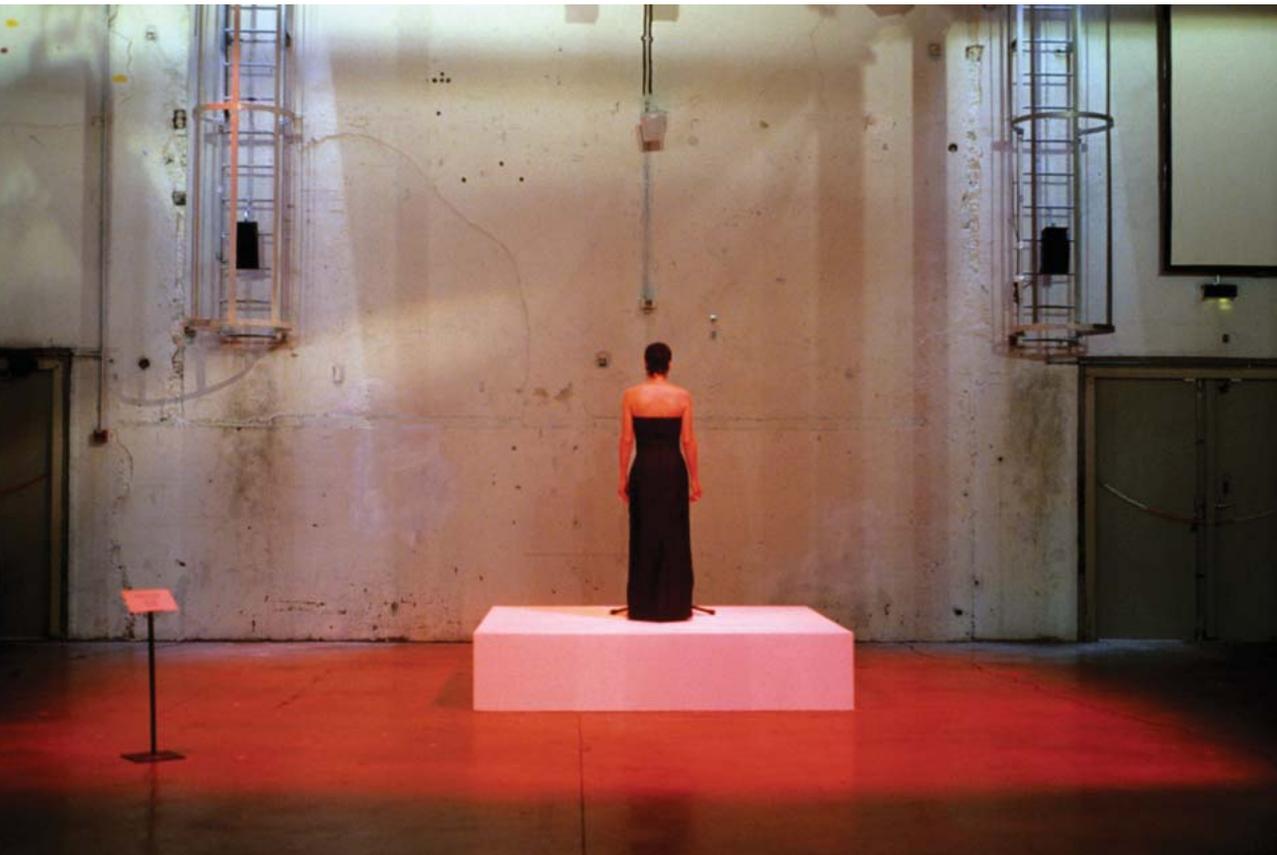
# Rock'n roll suicide

De dos, sur une scène, un socle, j'interprète  
*a capella* six chansons de Rock'n roll.

Standing on a scene back on, a base, I'm  
interpreting *a capella*, six Rock'n roll songs.



—  
*Rock'n roll suicide*, 2005  
Performance, 35 min.  
Le Lieu Unique, Nantes (FR)  
Photos Maryline Robalo



---

*Rock'n roll suicide*, 2009  
Performance  
35 min.  
Kanuti Gildi Saal, Tallinn (EE)  
Photos Sylvain Duffard



# A voix nue (ou la pulsion du langage)

Janig Bégoc

With a naked  
voice  
(or the pulsion  
of language)

« On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace! »

## Bouche cousue

C'est une fillette dont la chevelure longue et épaisse encadre le visage comme une armure protégerait un corps. Yeux très noirs et sourcils froncés, elle fixe l'objectif d'un air grave et renfrogné, sombre et déterminé. Si le cadrage de cette image est serré, tronquant le corps à mi-buste, la posture de l'enfant se devine. Elle se tient debout, très droite, contre un mur, et ses bras positionnés le long du corps semblent tendus, comme si la totalité de son être était soumise à une contraction contenue. Ses lèvres sont entièrement recouvertes d'un chewing-gum blanc. Intitulée *Many Grounds/Stella, reprise Azilienne au chewing-gum*, cette photographie fut réalisée par Carole Douillard en 2007, lors d'une résidence de recherche sur le thème de la « transhistoire » menée à Caza d'Oro en Ariège. De sa découverte des grottes préhistoriques de la région (Le Mas d'Azil et Niaux) résulteront cinq productions uniques ou sérielles, réunies sous l'intitulé *Many Grounds*. Réalisée dix ans après ses premières performances, cette série témoigne tout autant d'un retour aux sources de notre histoire, aux survivances de l'archaïque dans le contemporain, que d'une prise de recul face à sa trajectoire artistique – un retrait, une mise à distance, dans le temps et dans l'espace<sup>2</sup>. *Stella* marque le point de rencontre entre ces deux histoires, entre l'archaïque et le contemporain. Si l'image évoque par son titre « l'Azilien », cette culture préhistorique mise au jour grâce aux artefacts découverts dans la grotte du Mas d'Azil, la forme plate et allongée du chewing-gum rappelle celle des galets ornés de taches de couleur ocre qui caractérisent précisément cette période que l'on situe entre le Magdalénien et le Néolithique. On sait que parmi les ossements retrouvés au Mas d'Azil figurait un seul reste humain, « le crâne de Magda » ; il appartenait à une jeune magdalénienne âgée d'une quinzaine d'années lors de son décès. *Stella* incarne le

"One confusedly feels fissures, hiatuses, points of friction, one has sometimes the vague impression that it jams somewhere, or that it explodes, or that it crashes. We rarely try to know more and most often we pass from one place to another, from one space to another without thinking to measure up to, to take charge, to take into account those lapses of space!"

## Mouth sealed

It is a young girl whose face is framed by long thick hair like a shield would protect the body. With very dark eyes and a frown, she stares at the camera with a serious and sullen look, sombre and determined. Though the framing of the image is tight, cutting the body mid-bust, the posture of the child can be guessed. She is standing up, very straight, against a wall, and her arms positioned alongside her body seem tense, as if the totality of her being was submitted to a contained contraction. Her lips are covered entirely with white chewing-gum. Entitled *Many Grounds/Stella, reprise Azilienne au chewing-gum*, this photograph was taken by Carole Douillard in 2007, during a residency to do research on the theme of "trans-history" conducted at Caza d'Oro in Ariège. From her discovery of the prehistoric caves of the region (Le Mas d'Azil and Niaux) five unique or serial productions would be made, gathered under the title *Many Grounds*. Created ten years after her first performances, this series testifies as much to a return to the origins of our history and the survival of the archaic in the contemporary as to a standing back facing her artistic trajectory – a withdrawal, a distancing in time and space<sup>2</sup>. *Stella* marks the meeting point between those two histories, between the archaic and the contemporary. If the image evokes by its title, "the Azilian", that prehistoric culture discovered thanks to the artefacts found in the cave in Mas d'Azil, the flat and elongated shape of the chewing-gum calls to mind that of the pebbles covered with spots of ochre that characterize precisely that period one situates between the Magdalénien and the Neolithic. We know that among the remains found in Mas d'Azil, there was one single human remain, "the skull of Magda"; it belonged to a young Magdalénien of around fifteen when she died. *Stella* incarnates the memory of Magda, whom she symbolically represents as a double

Stella, reprise Azilienne au chewing-gum, 2007  
Colour Lambda print on Dibond /  
Tirage photographique contrecollé sur Dibond  
50 x 70 cm  
Caza d'Oro, Ariège (FR)  
Photo Carole Douillard



souvenir de Magda, qu'elle dédouble symboliquement 35 000 ans plus tard, déroulant du même coup cette histoire « transhistorique » qui les sépare, celle des usages du langage et, plus précisément ici, de la privation de parole. Image fantôme, le portrait bicéphale de Magda/Stella convoque les dimensions à la fois phylogénique et ontogénique de l'acquisition du langage (le stade préverbal de l'homme préhistorique comme celui de l'enfant) mais aussi la dimension sociale et politique des phénomènes linguistiques. Plus on la regarde, plus l'image de cette fillette peut nous apparaître cruelle, non seulement parce que ses yeux noirs et ses sourcils froncés expriment un renfrognement, mais aussi parce que sa défiance semble trouver sa source dans un étonnement : la transformation de la friandise et du jeu en une entrave à l'expression orale, un objet de pouvoir, un enfermement<sup>3</sup>. Entre acquisition et privation du langage, cette *image fantôme* reflète donc une histoire biologique, sociale et politique des usages de la parole. Mais, de toute évidence, elle apparaît aussi comme une *image synthèse*, une métaphore de la quête entreprise par Carole Douillard dès ses premières performances et qu'elle développe encore aujourd'hui : mettre au jour la fonction symbolique du langage et les relations de pouvoir, de pulsion, de violence qu'il est susceptible d'engager dans l'espace social et dans l'espace artistique. Si l'image de Stella peut alors se lire comme un autoportrait de l'artiste, il serait plus juste de considérer qu'elle en est davantage le négatif, dans la mesure où le corps contraint et le silence imposé ne sont que deux des nombreux motifs de son usage croisé du corps et de la langue, deux moyens de communication et d'interaction, qui, à l'aune de son œuvre, sont à la fois ses outils et son objet de réflexion.

#### Passage à l'acte

De ses deux premières actions, réalisées à la fin de son cursus, entre 1996 et 1997, l'artiste n'a décidé de garder que des traces écrites : deux récits que l'on peut aisément qualifier de « fondateurs » – tout comme les événements auxquels ils renvoient – et qui, associés l'un à l'autre, semblent fonctionner comme un jeu de questions-réponses. Le premier, d'une forte puissance métaphorique, exprime déjà

35,000 years later, unfolding at the same time that “trans-historic” history that separates them, that of the uses of language and, more precisely here, the deprivation of speech.

Ghost image, the two-headed portrait of Magda/Stella evokes the dimensions at the same time phylogenic and ontogenic of the acquisition of language (the pre-verbal stage of the prehistoric man and also that of the child) but also the social and political dimension of linguistic phenomena. The more we look, the more the image of the girl can appear cruel, not only because her black eyes and her frown express a sulk but also because her mistrust seems to find its source in an amazement: the transformation of the sweet and the game into a hindrance to oral expression, an object of power, a confinement<sup>3</sup>.

Between acquisition and deprivation of language, that ghost image reflects a biological, social and political history of the uses of speech. But, evidently, it also appears as an *image synthesis*, a metaphor for the quest undertaken by Carole Douillard as early as her first performances and that she's still developing today: to expose the symbolic function of language and the relations of power, pulsion, violence it is likely to bring into the social space and into the artistic space. If the image of Stella can then be read as the artist's self-portrait, it would be more accurate to consider it is more like its negative, in so far as the restricted body and the imposed silence are only two of the countless motives of her mixed use of the body and the language, two means of communication and interaction that, as the yardstick of her work, are both her tools and her object of reflection.

#### Acting out

From her two first actions, made at the end of her degree, between 1996 and 1997, the artist decided to only keep written traces: two narratives that can easily be qualified as “founders” – as well as the events which they refer to – and which, associated one with the other seem to function like a game of questions and answers. The first, metaphorically very powerful, already expresses that oxymoronic collision of game and confinement that one will see later in Stella's portrait: “I am in a plan,” writes the young artist, “the plans of a house on the ground, drawn with cello tape. I move about in the plans, I turn

cette collision oxymorique du jeu et de l'enfermement que l'on retrouvera plus tard dans le portrait de Stella : « Je suis dans un schéma, écrit la jeune artiste, le schéma d'une maison sur le sol, dessinée avec du scotch. Je me déplace à l'intérieur du schéma, j'y tourne en cercles, longtemps. Je ne ressens rien de particulier, je ne sais pas ce que je cherche »<sup>4</sup>.

Face au caractère ludique de cette activité enfantine consistant à dessiner une maison sur le sol et à fonctionnaliser cet espace, une seconde image apparaît en effet, violente et pulsionnelle, celle d'un animal en cage, en prise avec les limites d'un cadre imposé.

Loin de n'être que physiques ou spatiales, puisqu'elles sont *symboliquement* tracées sur le sol, ces limites peuvent aussi apparaître comme des normes, des catégories, des étiquettes ou des « cases » qu'il s'agirait de franchir, de dépasser, de subvertir – à la manière du carré de Perec dans *Espèces d'espaces* – et desquelles émerge une sourde violence. Derrière l'incertitude de l'artiste – « je ne sais pas ce que je cherche » – on sent aussi l'insatisfaction et, en filigrane, le sentiment latent de la nécessité de « faire autre chose », de *passer à l'acte* – à la performance.

Le second texte donne la mesure de ce passage à l'action, qui interviendra un an plus tard, lors de son oral de diplôme : « Je chante *a cappella*. Je suis assise sur un tabouret, les jambes croisées, en mini-jupe. Devant moi, cinq hommes. Aucun d'eux ne me regarde vraiment, tous boissent les yeux, comme intimidés. Je chante. Je regarde fixement devant moi, tout droit, je n'ai rien à perdre. » Au « je ne sais pas ce que je cherche » se substitue ici un « je n'ai rien à perdre » qui fait de ces deux minutes d'action une véritable tentative, une expérimentation – et, malgré tout, un risque – et c'est précisément en usant de sa voix que Carole Douillard choisit donc d'effectuer son saut dans le vide.

Il n'est pas anodin que, dans le *curriculum* de l'artiste, alors qu'elles sont mentionnées par leurs dates et par leurs durées, ces deux « premières actions » soient dépourvues de titre. Leur statut artistique – et *a fortiori* celui de « performance » – semble en effet leur avoir été assigné de manière rétrospective, comme si en ces gestes pulsionnels, improvisés et impérieux, elle avait après coup re-

in circles, for a long time. I don't feel anything in particular, I don't even know what I'm looking for”<sup>4</sup>. Facing the playful character of that child activity consisting in drawing a house on the ground and functionalising that space, a second image indeed appears, violent and instinctual, that of a caged animal, caught within the limits of an imposed framework.

Far from being only mental or spatial, since they are *symbolically* traced on the ground, those limits can also appear as norms, categories, labels or “boxes” that are to be cleared, surpassed, subverted – like Perec's square in *Espèces d'espaces* – and from which a dull violence emerges. Behind the uncertainty of the artist – “I don't know what I'm looking for” – one can also perceive the dissatisfaction and, in filigree, the latent feeling of the necessity to “do something else”, *to act out* – to perform.

The second text gives the measure of that acting out, that happened a year later, during the oral examination for her degree: “I sing *a cappella*. I am sitting on a stool, legs crossed, in a mini-skirt. In front of me, five men. None of them are really looking at me, all lower their eyes, as if intimidated. I sing. I stare in front of me, straight ahead, I have nothing to lose.”

To “I don't know what I'm looking for” is substituted here “I have nothing to lose” that makes of those two minutes of action a true attempt, an experimentation – and, in spite of it all, a risk – and it is precisely by using her voice that Carole Douillard chooses thus to carry out her jump into the void. It is not insignificant that, in the artist's *curriculum*, while they are mentioned by dates and durations, those two “first actions” are deprived of titles. Their artistic status – and *a fortiori* that of “performance” – seems indeed to have been assigned to them retrospectively, as if in those imperious, improvised and instinctual gestures she had, after the fact, acknowledged the point of origin – the “pre-language” – of her subsequent performances, and transformed those *missed acts* into *founding acts*, choosing however to leave them mute, in order perhaps to signify that *incapacity to say* that characterises them both, and her desire to *speak differently*.

*Yoghourt kabyle*, 1999  
Performance, 20 min.  
With the participation of the mother of the artist /  
Avec la participation de la mère de l'artiste  
Reinerg, Nantes (FR)  
Photo Frédéric Sourice

connu le point d'origine – le « pré-langage » – de ses performances ultérieures, et transformé ces *actes manqués* en des *actes fondateurs*, choisissant néanmoins de les laisser muets, pour signifier peut-être cette *incapacité à dire* qui les caractérise tous deux, et son désir de parler *autrement*.

#### Ce que parler veut dire

La performance *Yoghourt kabyle*, réalisée en 1999, ouvre, désormais en conscience, un vaste chantier d'actions présentées en public, mues par cette nécessité primordiale d'interroger le dire, qu'elle déclinera seule, en duo ou de manière déléguée comme autant d'exercices de styles et de variations sur les usages et les effets du langage, sous la forme du chant *a cappella*, du soliloque, du dialogue muet et de la lecture performée. Carole Douillard y « interprète » une chanson kabyle en duo avec sa mère dont c'est la langue d'origine. La mère n'ayant cependant pas transmis à sa fille cette « langue maternelle », l'artiste doit s'aider des *paroles écrites* pour *dire* correctement des *mots* qu'elle ne comprend pas mais qu'elle a pourtant toujours *entendus*. Désormais, l'artiste n'est plus dans *l'impossibilité de dire*, elle n'est pas silencieuse ; mais en s'aidant de l'écrit pour parler, elle expose publiquement sa méconnaissance de la langue de sa mère, à la manière d'un aveu. En cherchant à *dire ici et maintenant*, elle révèle qu'ailleurs et le reste du temps, elle ne sait pas. Les deux femmes sont debout, côte à côte, et se tiennent très droites. La symétrie de leurs corps dédoublés, la superposition de leurs voix, la juxtaposition de la parole et du texte et la confrontation du connu (su, dit, compris) et de l'inconnu (ignoré, lu, incompris) transposent matériellement la mécanique de ces opérations linguistiques que sont la traduction, l'interprétation et la transmission. Mais, dans le creux de ces voix, elles font surtout surgir un écart, une faille : « Je pense au gouffre des langues, écrit Carole Douillard, ça m'amuse et en même temps, ça n'a rien de drôle ». C'est, tout à la fois en tant que symbole des phénomènes de transmission orale, des langues vernaculaires et de la construction identitaire que le chant populaire est utilisé par l'artiste. En produisant cette faille, en donnant à entendre cette rupture dans la chaîne de transmission de son propre héritage culturel et

#### What speaking means to say

The performance *Yoghourt kabyle*, made in 1999, opens, consciously now, a vast field of actions presented to an audience, moved by that primordial necessity to question the words said that she gives alone, in a duo or in a delegated manner as many exercises in style and variations on the uses and effects of language, in the form of a song *a cappella*, a soliloquy, a silent dialogue and a performed reading.

Carole Douillard "interprets" a Kabyle song as a duo with her mother whose mother tongue it is. The mother however having not transmitted to her daughter that "maternal tongue", the artist must help herself with *written words* in order to *say correctly words* that she doesn't understand but that, however, she has always *heard*. Now, the artist is no longer in the *impossibility to say*, she is not silent; but by helping herself with the written in order to speak, she publicly reveals, as a confession, her lack of knowledge of the tongue of her mother. By trying to say *here and now*, she shows that *elsewhere and the rest of the time*, she doesn't know.

The two women are standing up, side by side, and are holding themselves very straight. The symmetry of their bodies multiplied by two, the superimposition of their voices, the juxtaposition of speech and text, and the confrontation of the known (perceived, said, understood) and the unknown (ignored, read, misunderstood) materially transport the mechanics of those linguistic operations that are the translation, the interpretation and the transmission. But, in the hollow of those voices, they make appear above all else a gap, a rift: "I think about the chasm of languages," writes Carole Douillard, "it amuses me and at the same time, it is not amusing at all". It is at the same time as a symbol of the phenomena of oral transmission, of vernacular languages and as a construction of identity that the popular song is used here by the artist. By producing that rift, by allowing that rupture to be heard in the chain of transmission of her own cultural and family heritage, she signals a failure and responsibilities. But she also provides a third voice, an original way to say things *differently*.

With *Sing* (2004), *Rock'n roll suicide* (2005 and 2006) and *Femme fatale* (2007), the artist pursues her practise of singing *a cappella* by



familial, elle signale un échec et des responsabilités. Mais elle ménage aussi une troisième voix, une voie inédite pour parler *autrement*.

Avec *Sing* (2004), *Rock'n roll suicide* (2005 et 2006) et *Femme fatale* (2007), l'artiste poursuit sa pratique du chant *a cappella* en puisant dans un autre type de répertoire culturel, celui de la musique rock. C'est en se tenant dos au public qu'elle interprétera les chansons, en prenant soin de marquer, par autant de silences, les éléments qui dans la partition correspondent aux parties musicales, aux chœurs ou aux breaks. La réflexion sur son héritage personnel laisse ici place à un travail sur l'héritage collectif, mais c'est encore pour signifier la fonction sociale du langage, et le rôle joué par l'oralité dans la culture et l'identité. En dénudant le chant comme on désosserait de la chair, en remplaçant le rythme soutenu de la musique par des moments de silence, Carole Douillard produit une partition en négatif visant à faire entendre ce qu'il y a entre les mots – *entre les lignes*. Il est toutefois frappant d'observer que ces silences prennent encore la forme d'une faille, d'une béance, et qu'ils sont en définitive semblables à celui auquel *Yoghourt kabyle* tentait de remédier.

S'il s'agit de déjouer le système linguistique, d'en désamorcer l'engrenage, c'est donc d'abord à la *langue*, c'est-à-dire à la partie *sociale* du langage, que Carole Douillard se confronte. Contrairement aux autres instances linguistiques que sont la *parole* et le *discours*, la langue est un

drawing from another type of cultural repertoire: rock music. With her back to the public, she interprets songs, taking care of marking by as many silences the elements that, in the score correspond to the instrumental parts, the chorus or the breaks. The reflection on her personal heritage leaves room here for a work on the collective heritage, but it is still to signify the social function of language and the role played by oral character in culture and identity.

By stripping bare the songs as one would bone the flesh, by replacing the sustained rhythm of the music by moments of silence, Carole Douillard produces a score in the negative, aiming at making one hear what is between the words – *between the lines*. It is however striking at times to observe that those silences still take the form of a rift, a gap, and that, in the end, they are similar to the one *Yoghourt kabyle* was trying to remedy.

If it is a matter of foiling the linguistic system, of defusing its gears, it is therefore first the tongue, which is the *social* part of the *language*, that Carole Douillard confronts herself with. Contrary to the other linguistic occurrences that are the *spoken word* and *speech*, the tongue is an anonymous system whose formal signs, stratified in successive levels, are combined following specific laws. Only existing in the mass, it cannot be modified by the talking individual who remains outside it. By digging in its materiality ("a chain of articulated sounds") the artist manages here however to transform it, to atomize it and, at the same time, to individualise the social and cultural

système anonyme dont les signes formels, stratifiés en paliers successifs, se combinent d'après des lois spécifiques. N'existant que dans la masse, elle n'est pas modifiable par l'individu parlant qui lui reste extérieur. En creusant dans sa matérialité (« une chaîne de sons articulés »), l'artiste parvient pourtant ici à la transformer, à l'atomiser et, du même coup, à individualiser les fonctions sociales et culturelles (la mémoire, la transmission, l'héritage) qui lui sont associées.

#### La violence symbolique du langage

À la manière des chants, les monologues de Carole Douillard se déclinent sous la forme de variations qui se complexifient au gré de leurs déclinaisons. Mais la réflexion qu'ils proposent s'organise selon un mouvement inversé. En explorant désormais la parole, c'est-à-dire la partie individuelle du langage, l'artiste envisage le sujet parlant dans sa relation à l'autre, et la matière linguistique comme un moyen d'interroger l'ordre social en partant du sujet.

Produire une pensée et la communiquer : le langage s'offre simultanément comme la matière de la pensée – sa réalité et son accomplissement – et de la communication sociale. Et c'est cette double fonction que *Parole Publique* (2000), *J'incorpore* (2001), *This Sign I Make* (2011) et *Face* (2012 et 2013) visent à interroger. De l'une à l'autre de ces performances, les dispositifs diffèrent. Alors que dans la première, l'artiste est assise sur le bord d'une petite scène et décrit les individus qui lui font face pendant une trentaine de minutes, dans la seconde elle est assise sur une chaise dans le recoin obscur d'une plus vaste salle et nomme, dans le creux d'un micro, tout ce qui s'offre à sa vue de même que ses sensations physiques et psychiques. Dans les deux autres, elle se tiendra debout, à nouveau face aux spectateurs, et s'adressera plus directement à ces derniers.

Toutes ces performances partagent en revanche une même contrainte, un même grain de sable infiltré dans les rouages du système linguistique – et qui, comme dans les chants, viendra pervertir l'ordre social et normalisé qui lui est associé : le message, bien qu'adressé, n'appelle aucune réponse de ses destinataires. Le circuit de communication linguistique est tronqué, coupé, truqué, puisque l'artiste est la seule à parler. Cette

functions (memory, transmission, heritage) that are associated with it.

#### The symbolic violence of language

In the same manner as the songs, Carole Douillard's monologues are formed as variations that are getting increasingly complex as they happen. But the reflection they propose is organised according to a reversed movement. By exploring speech now, that is the individual part of the language, the artist considers the speaking subject in its relation to the other, and the linguistic matter as a means to question the social order by starting with the subject.

To produce a thought and to communicate it: language presents itself simultaneously as the matter for thought – its reality and its realization – and as social communication. And it is that double function that *Parole Publique* (2000), *J'incorpore* (2001), *This Sign I Make* (2011) and *Face* (2012 and 2013) strive to question. From one performance to another, the devices differ. While in the first performance, the artist is sitting on the edge of a little stage and describes the persons who are facing her for around thirty minutes, in the second she is sitting on a chair in the dark corner of a vaster hall and names, into a microphone, everything that is offered to her gaze as well as her physical and mental sensations. In the two others, she is standing up, again facing the spectators, and addresses her audience more directly.

All those performances share, on the other hand, the same constraint, the same grain of sand infiltrated into the wheels of the linguistic system – and which, as in the songs, comes to pervert the social and normalized order associated with it: the message, although addressed, doesn't require any answer from its addressees. The circuit of linguistic communication is truncated, cut, rigged, since the artist is the only one talking. This rupture of transmission has for its first effect to provoke a closed circuit between addressor and addressee. In *J'incorpore*, not only does Carole Douillard talk in a loop (five hours a day for two days) but the soliloquy resembles the linguistic transmission of her own sensations, like a reflecting mirror. Her relatively neutral description of the outer ambiance doubles up with a restitution of her inner monologue: what she perceives of the environment



rupture de transmission a pour premier effet de provoquer un circuit fermé entre le destinataire et le destinataire. Dans *J'incorpore*, non seulement Carole Douillard parle en boucle (cinq heures par jour pendant deux jours) mais le soliloque s'apparente à une re-transmission linguistique de ses propres sensations, tel un miroir réfléchissant. Sa description relativement neutre de l'ambiance extérieure se double d'une restitution de son monologue intérieur : de ce qu'elle perçoit de son environnement et de ce qu'elle ressent. Tout en incorporant cette ambiance, en se l'appropriant, elle cherche également à *retransmettre*, à *réfléchir*, sa propre perception, dans l'instant même de son surgissement. Elle donne une voix à ses impressions. Ainsi, le message destiné à l'autre est-il, en un sens, d'abord destiné à celui qui parle et la performance met-elle en évidence cet aspect central de la théorie du langage : parler, c'est avant tout se parler et nommer, c'est [se] penser.

Il reste que cette rupture de transmission, qui dans *Yoghourt kabyle* était d'ordre culturel et subie par l'artiste et qui désormais est individualisée et imposée par l'artiste, ne va pas moins provoquer une gêne, tantôt sourde tantôt grinçante, éprouvée de tous côtés. Si en effet, le motif de la privation du langage refait ici surface, c'est pour toucher non seulement l'artiste, qui dans son récit de la performance décrit la souffrance que provoque en elle le fait de « parler, sans parler à personne », mais aussi les spectateurs, renvoyés à la position de *Stella*. Coupant court à la fonction sociale du langage, c'est-à-dire aux interactions symboliques que tout acte de parole mobilise dans l'économie des échanges, l'artiste fait surgir une tension. Elle suscite un ensemble de réactions que les spectateurs, en deçà des mots, parviendront sans peine à *échanger*, au point que l'énerverment et la déstabilisation, tout comme l'empathie et la bienveillance, lui seront en retour *communiqués*.

#### Fissures

Au cours de *Parole Publique*, alors qu'un homme vient de réagir calmement à ses paroles, Carole Douillard s'interroge : « Je me demande ensuite ce qu'il pourrait bien arriver si quelqu'un s'énervait pendant l'une de mes performances ? Et comment se fait-il qu'il ait été le seul à réagir ? ». Deux ans

and what she is experiencing. While incorporating that ambiance, appropriating it, she is also trying to *re-transmit*, to *reflect* her own perception, in the precise moment of its appearance. She gives voice to her impressions. So the message destined for the other is, in one sense, first destined to the one who talks and the performance underlines that central aspect of the theory of language: talking is before all else, talking to oneself and naming, thinking (oneself).

It remains that this rupture of transmission which, in *Yoghourt kabyle* was of a cultural nature and endured by the artist and which now is individualised and imposed by the artist, nevertheless provokes a discomfort, at times dull at times scathing, experienced by all sides. If indeed the deprivation of language resurfaces here, it is to touch not only the artist who, in the narrative of her performance describes the suffering provoked in her by the fact of "talking, without talking to anybody", but also the spectators, returned to the position of *Stella*. Cutting short the social function of language, that is the symbolic interactions that all act of speech mobilizes in the economy of exchanges, the artist makes a tension appear. She generates a whole set of reactions that the spectators, beyond the spoken words, manage without difficulty to *share*, to the point when irritation and destabilisation as well as empathy and benevolence are *communicated* to her as a feedback.

#### Fissures

During *Parole Publique*, when a man reacts calmly to her words, Carole Douillard ponders: "I'm wondering what could happen if someone did get irritated during one of my performances? And how is it that he was the only one to react?". Two years later, during the first iteration of *Face* in 2012, the audience reacted much more abruptly. Upset, destabilised, the artist paced up and down on stage; she turned like a caged animal, full of contained aggressiveness, before managing to transform, by integrating it into her performance, the energy of that atmosphere.

Though those two episodes resonate like a paradox, they also call to mind the founding narrative of her two first performances. And woven one to another, they offer a possible explanation. On the one hand, the artist fears the reactions of



Face, 2012  
Performance, 25 min.  
Festival ExperienZ / Bodies that matters  
Beursschouwburg theatre, Brussels (BE)  
Photo Cici Olsson



Face, 2013  
Performance, 25 min.  
Festival ExperienZ / Materializing the social  
Wiels, Brussels (BE)  
Photo Cici Olsson

plus tard, à l'occasion de la première itération de *Face* en 2012, le public réagira bien plus abruptement. Troublée, déstabilisée, l'artiste se déplace d'un pas rapide sur la scène ; elle tourne comme un animal enfermé, pleine d'une agressivité contenue, avant de parvenir à transformer, en l'intégrant à son jeu, l'énergie de cette atmosphère.

Si ces deux épisodes résonnent comme un paradoxe, ils rappellent également le récit fondateur de ses deux premières performances. Et tissés l'un à l'autre, ils offrent une possible explication. D'un côté l'artiste craint les réactions du public et, dans le même temps, s'étonne qu'elles soient si peu nombreuses. De l'autre, alors même que les réactions adviennent, l'artiste se débat et cherche à garder la face. On retrouve dans ces rapports de force deux figures matricielles : l'animal en cage, renvoyant à la jeune artiste qui tournait en cercles sans savoir que trouver, et le langage utilisé comme un outil d'expérimentation du sensible, initialement investi de cette fonction dans une situation où elle se sentait démunie. De manière obsessionnelle, pulsionnelle, l'artiste se mesure à l'épreuve de langage, non pour défier les spectateurs mais afin de mettre à nue l'économie des échanges linguistiques, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Pierre Bourdieu, la relation qui existe entre « les habitus linguistiques » et « les marchés sur lesquels ils offrent leurs produits »<sup>5</sup>. En reproduisant ce modèle de la production et de la circulation linguistique, Carole Douillard révèle la façon dont les échanges linguistiques sont susceptibles d'exprimer de multiples manières les relations de pouvoir, « des rapports de pouvoir symbolique où s'actualisent les rapports de forces entre leurs groupes respectifs »<sup>6</sup>.

Mais en cherchant conjointement à enrayer ce système, en consommant jusqu'à l'épuisement la pulsion du langage, elle matérialise également, comme en écho à Perec, « des fissures, des hiatus, des points de friction »<sup>7</sup> et provoque la très forte impression « que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne »<sup>8</sup>. Ainsi faisant, elle parvient à habiter le silence et à lui donner une consistance par le creux. Et, dès lors, elle nous force admirablement, sensiblement, « à en savoir davantage [...], à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte »<sup>9</sup> ce que parler veut dire.

the audience and, at the same time, is amazed that they are so few. On the other hand, at the moment the reactions happened, the artist fights back and tries to keep face. Two matrix figures can be found in this power struggle: the caged animal, referring to the young artist going round and round in circles without knowing what to find, and the language used as a tool for experimenting the tangible, initially invested with that function in a situation where she felt powerless. In an obsessive, instinctual way, the artist takes on the trial of language, not to challenge the spectators, but to bare the economy of linguistic exchanges, that is, to take up Pierre Bourdieu's words, the relation that exists between "the linguistic hiatuses" and "the markets on which they offer their products"<sup>5</sup>. By reproducing that model of linguistic production and circulation, Carole Douillard shows the way linguistic exchanges are likely to express in countless ways, the power struggle, "symbolic power struggle where the balance of power between their respective groups is actualised"<sup>6</sup>. But in trying at the same time to jam that system, by consuming to the point of exhaustion the language pulsion, she also materialises, as an echo to Perec, "fissures, hiatuses, points of friction"<sup>7</sup> and provokes the very strong impression "that it jams somewhere, or that it explodes, or that it crashes"<sup>8</sup>. Doing so, she succeeds in inhabiting the silence and giving it a consistency through the hollow. Therefore, she admirably compels us, noticeably "to know more [...], to measure up to, to take charge, to take into account"<sup>9</sup> what talking actually means.



<sup>1</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris : éditions Galilée, 2000 (1974), Prière d'insérer.

<sup>2</sup> Le titre de la série en témoigne : l'expression « On many grounds » signifie « pour nombreux motifs » au sens de raisons (causalité) et convoque plus littéralement l'idée d'une diversité de champs d'actions (qui pourraient être ceux de l'artiste) ou encore, d'un point de vue géologique, archéologique, l'image de strates superposées, qui seraient à la fois celle de l'histoire de l'humanité et celle du parcours de l'artiste et qu'il appartiendrait à cette dernière d'exhumer.

<sup>3</sup> Cette image peut en rappeler d'autres, d'autant plus que le terme « reprise », s'il indique la répétition (le double évoqué précédemment), renvoie aussi à ce point de couture qui consiste à réparer une étoffe déchirée en reconstituant à l'aiguille des fils de trame et des fils de chaîne. On pense alors aux individus opprimés qui, en signe de protestation, ont cousu leurs lèvres, et plus largement à tous les bâillonnés de l'histoire.

<sup>4</sup> Carole Douillard, *Res(t)ituer, récit de performances 1996-2008*, 2008. Les citations suivantes de l'artiste sont toutes issues de ce texte. <http://restituer.tumblr.com>

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Georges Perec, *op. cit.*, *Prière d'insérer*.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>1</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris: Editions Galilée, 2000 (1974), Press Insert.

<sup>2</sup> The title of the series testifies to that: the expression "On many grounds" means "for countless reasons" in the sense of reasons (causality) and invites more literally the idea of a diversity of fields of action (that could be those of the artist) or still, from a geological, archaeological point of view, the image of the superposed strata that would be at the same time that of the history of humanity and that of the artist's journey and that it would be hers to exhume.

<sup>3</sup> This image can call to mind others, all the more for the term "taking up", though it indicates the repetition (the double evoked previously) also refers to that stitch that consists in mending a piece of torn material by reconstituting with a needle the weave and the warp yarns. One then thinks about the oppressed people who, as a sign of protest, sewed their lips, and more widely, all the people gagged by history.

<sup>4</sup> Carole Douillard, *Res(t)ituer, narratives of performances 1996-2008*, 2008. The following quotations all come from this text. <http://restituer.tumblr.com>

<sup>5</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris: Fayard, 1982, p.14.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Georges Perec, *op.cit.*, Press insert.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

*Racaille*, 2006  
Wall writing / Ecriture murale  
Typography Putain designed by Shamrock agency (USA), pink acrylic /  
Typographie Putain conçue par Shamrock agency (USA), peinture acrylique rose  
Variables dimensions / Dimensions variables  
Le Lieu Unique, Nantes (FR)  
Photos Carole Douillard



*Res(t)ituer*, 2008  
 Reading performance, 30 min.  
 Entre-deux, Nantes (FR)  
 Photo Stéphane Bellanger



# Deep

*Res(t)ituer* (1996- )  
 Documentation de performances /  
 Performances documentation  
 (extrait / detail)

Je suis assise sur un tabouret blanc.  
 Devant moi, un vide de plusieurs mètres. Au bout du vide et sur ses côtés, le public, assis lui aussi. Je lis un texte qui relate toutes les performances que j'ai réalisées depuis ce moment où je me suis mise à marcher en cercle dans un schéma. Le public, attentif, m'écoute. J'entends le son d'une voiture qui passe à l'extérieur et la qualité du silence autour de mes mots. Seul l'un de mes récits de performances provoque le rire. Celui qui me décrit en train d'avaler de petits phallus de viande. Quand le public rit, ça me réchauffe et me fait sourire moi aussi. Je souris mais ne ris pas franchement. Je cherche avant tout à garder le fil de ma lecture. Rester concentrée, ne pas perdre le fil, ne pas sortir de l'état actuel. Terminer la lecture, le plus calmement possible, puis se lever et s'en aller.

*Res(t)ituer*, 30 minutes, 2008

I'm sitting on a white stool.  
 Behind me is a few meter length void. After this void and on the backs, the audience is sitting too. I'm reading a text related to all the performances I realised so far since I started by walking in circles inside a diagram. The audience is attentive, listening to me. I can hear the sound of a car passing by outside and the quality of a silent attention paid to my words. One of my narratives of performances is yet provoking laughters. The one describing me swallowing meat in the shape of small phalluses. While the audience is laughing, it warm me up and make me smile too yet not frankly. I before anything keep the track of the reading. Stay focus, never loose the track, nor get out of my actual state. Finish the reading as calmly as possible then raise up and leave.

*Res(t)ituer*, 30 minutes, 2008

Resister, 2008  
Wall engraving / Gravure sur mur  
Variables dimensions / Dimensions variables  
Entre-deux, Nantes (FR)  
Photo Stéphane Bellanger

RESISTER



Marquise (*Russian museum*), 2010  
Color poster / Poster couleur  
Variable dimensions / Dimensions variables  
Formula gallery, Saint Petersburg (RU)  
Photo Carole Douillard



—  
*Museum attendant*, 2010  
Performance, 1 h 30 min.  
State Hermitage Museum, Saint Petersburg (RU)  
Photos Christian Alandete





—  
*Marquise (Russian museum)*, 2010  
Color poster / Poster couleur  
50 x 70 cm  
Formula gallery, Saint Petersburg (RU)  
Photo Carole Douillard





*Museum attendant (The State Hermitage Museum), 2010*  
Colour picture / Photographie couleur

*Docile bodies (After Foucault), 2010*  
Neon  
15 x 180 cm  
Formula gallery, Saint Petersburg (RU)

Photos Carole Douillard



—  
*Rock'n roll suicide*, 2010  
Performance, 35 min.  
Kurgokhin Modern Art Center, Saint Petersburg (RU)  
< Photo Christian Alandete  
> Photo Carole Douillard



# Le regard exposé

David Zerbib

## The exposed gaze

*The viewers* (2014), est une œuvre de Carole Douillard dans laquelle une vingtaine de performeurs sont enjoins par l'artiste à se placer dans un espace d'exposition, en un point précis, afin d'observer, immobiles, les visiteurs du lieu. Ils peuvent ainsi rester des heures à scruter, dévisager, impassiblement, les individus qui traversent le champ visuel prescrit par leurs positions et l'amplitude possible des mouvements de leurs têtes. Ils ne sont pas tenus de regarder tous en une même direction, aucun protocole ne les astreint dans le choix de leur cible optique. Un visiteur esseulé vit dans ces conditions une expérience assez différente de celui qui viendrait accompagné. Il est cependant possible dans tous les cas de s'arrêter pour contempler ces « regardeurs » dont plusieurs, à un moment, vous observent, les bras dans le dos, avant qu'en ordre dispersé ils détournent les yeux vers d'autres personnes. Étonnant régime d'échange visuel : nous sommes tour à tour spectateurs d'une forme de sculpture vivante et nous-mêmes spectacle ; objets d'une attention ciblée dont l'intention nous échappe et simples activateurs interchangeables d'un champ perceptif prédéterminé. On se trouve tour à tour pris au jeu d'une pulsion scopique sélective et d'un œil parfois moins chargé subjectivement que lors d'un banal échange visuel de transports en commun. C'est une expérience ordinaire de la vie urbaine, se regarder embarqués ensemble dans un transport commun sans but partagé. Une sorte de semblable condition existentielle se reconnaît alors, sans grand contenu, chacun cherchant le plus souvent à résister à l'effet de masse, sacrifiant au besoin toute socialité. La « station » du regard, dans *The viewers*, s'inscrit cependant sur un autre plan. Il y a bien un regard de nature sociale qui joue ici, mais en lien avec l'institution de l'art et le problème des positions à tenir face au statut contemporain des œuvres. D'autre part, le mouvement engagé nous situe d'abord sur une certaine ligne de transport historique.

*The viewers* (2014) is a work by Carole Douillard in which twenty or so performers are asked by the artist to place themselves in an exhibition space, in a precise spot, in order to observe, as they remain motionless, the visitors coming to the place. They can stay like that for hours, impassive, scrutinizing and staring at the people who walk across the visual field prescribed by their positions and the possible amplitude of the movements of their heads. They are not required to all look in the same direction, no protocol forces them in the choice of their optic target. In those conditions, a lonely visitor undergoes a rather different experience from that of a person who comes accompanied. It is however possible in all cases to stop to contemplate those "viewers" of which several, at a certain moment, observe you, arms positioned behind their back, before, in a scattered manner, averting their gaze to stare at other people. A surprising device of visual exchange: we are in turn spectators of a form of living sculpture and we are, ourselves, a spectacle; objects of a targeted attention whose intention escapes us and simple interchangeable activators of a predetermined perceptive field. One finds oneself by turns caught in a selective visual momentum and in a gaze sometimes less subjectively charged than during an everyday visual exchange on public transport. To see ourselves together on board public transport without a shared purpose is an ordinary experience of urban life. A kind of similar existential condition is acknowledged, without any great content, each individual mainly trying to resist the mass effect, sacrificing if need be, all sociability. The "stop" of the gaze, in *The viewers*, is however inscribed on another level. There is indeed a gaze of social nature that is at play here, but linked to the art institution and the problem of the positions to hold facing the contemporary status of the artworks. On the other hand, the enacted movement situates us first in a certain line of historical transport.

Vittore Carpaccio (vers 1460 – vers 1526)  
*Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*  
 Tempera sur toile, 279 x 610 cm, cat. 575  
 Gallerie dell'Accademia, Venise (IT)



Dans l'histoire de la peinture en effet, des regards-miroirs sont souvent venus nous renvoyer à nous-mêmes devant la fenêtre ouverte de l'image dans laquelle un personnage a les yeux tournés vers nous. Ce phénomène apparaît par exemple dans certains des tableaux de Carpaccio conservés à la Gallerie dell'Accademia de Venise. Comme en bas à gauche de la toile intitulée *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*<sup>1</sup> : dans le groupe de personnages au premier plan, parmi ces spectateurs de l'événement représenté, certains tournent le regard vers le spectateur de la représentation. Cela produit un effet de saisie complexe, qui livre l'expérience d'une subjectivité prise dans la structure interne de la scène : non seulement il n'y aurait pas d'image sans ce point de vue où nous nous trouvons et à partir duquel la perspective se déploie, mais encore découvre-t-on qu'il existe une subjectivité propre de l'image, puisqu'on nous regarde depuis elle, puisque *l'œuvre nous regarde*.

Georges Didi-Huberman s'est penché sur la question de l'étrange intensité du champ optique lorsque l'on comprend, écrit-il, que « chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluçtable* lorsqu'une perte la supporte – fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignante, ou d'un jeu de langage –, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante »<sup>2</sup>. Voir ce n'est pas avoir, nous dit l'auteur, c'est perdre, c'est voir ce que nous ne verrons plus, eu égard à l'inéluçtable finitude de l'être regardant. La pièce de Carole Douillard est-elle ainsi « supporté[e] par une *œuvre de perte* »<sup>3</sup>? Les *viewers* nous regardent-ils comme nous concerne par exemple *Die* (1962) de Tony

In the history of painting, mirror-gazes often sent us back to ourselves when facing the open window of the image in which a character has his eyes turned towards us. That phenomenon appears for example in some of Carpaccio's paintings kept at the Gallerie dell'Accademia in Venice. As in the bottom left corner of the painting entitled *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*: in the group of characters in the foreground, among the spectators of the event represented, some turn their eyes towards the spectator of the representation. It produces a complex effect of capture, that delivers the experience of a subjectivity caught in the internal structure of the scene: not only would there not be an image without that point of view where we stand and from which the perspective unfolds, but also we discover that there exists a subjectivity peculiar to the image, since one looks at us from it, since the painting *is looking at us*.

Georges Didi-Huberman has pondered the question of the strange intensity of the optical field when one understands, he wrote, that "each thing to see, as stable or as neutral as can apparently be, becomes *inevitable* when a loss supports it – even through a mere though compelling association of ideas or through a play on language – and from there, looks at us, affects us, haunts us"<sup>2</sup>. To see (voir) is not to have (avoir), the author tells us, it is to lose, it is to see what we no longer will see, in view of the inevitable finitude of the being who looks. Is Carole Douillard's piece "supported by a *work of loss*"<sup>3</sup>? With regard to the viewers, are we affected as we are by Tony Smith's *Die* (1962) for example? That major piece of minimalism made of a simple cubic shape, the revelation of a frightening and sublime fatality (if only through its measurement – six feet wide, the depth into which as commonly accepted,

Smith? Cette œuvre majeure du minimalisme faisait d'une simple forme cubique l'annonce d'une fatalté angoissante et sublime (ne serait-ce qu'à travers sa mesure – six pieds de côté, soit la profondeur à laquelle il est convenu de reposer en paix). À expérimenter le chiasme optique de l'œuvre de Carole Douillard, à regarder les *viewers nous regardant*, ne s'annonce pourtant rien d'inéluçtable. Notre présence est en jeu, certes, mais pas à l'horizon de notre disparition ni d'une *ek-stase* existentielle. La présence de ces regardeurs qui font le public n'est pas assimilable à celle des ouvriers et immigrés clandestins de la vidéo *Viewer* (1996) de Gary Hill. Dans cette œuvre chaque regard est individualisé et chargé d'un contenu social et politique déterminé<sup>4</sup>. Sommes-nous alors conduits à ne percevoir dans l'œuvre de Carole Douillard que le regard lui-même, vidé de contenu, non dans une « pure opticalité » moderniste, mais dans sa fonction constitutive de l'œuvre exposée, à travers l'effet miroir d'un « regard mis à nu par ses regardeurs, même »? Il semble cependant que ce jeu réflexif formel post-duchampien ne soit pas non plus l'enjeu de la pièce de Carole Douillard. Un paramètre matériel plutôt que conceptuel semble résoudre la question, à savoir la durée de la performance. Ce paramètre résout en effet visiblement le problème de la position du regard en un sens physique, quand les corps des *viewers* se tendent ou se tordent imperceptiblement dans la fatigue de la stance. Se manifeste alors toute la fragilité du dispositif. Fragilité au sens où, en dépit de la solennité que l'immobilité des *viewers* confère au début à la pièce, rien ne nous distingue substantiellement du médium de l'œuvre. Celui-ci ne fait signe vers aucun absolu, vers aucune permanence qui nous

we rest in peace]. Experiencing the visual chiasmus of Carole Douillard's piece however, *looking at the viewers looking at us*, doesn't reveal anything inevitable. Our presence is at stake, obviously, but not in view of our disappearance or of an existential *ek-stasis*. The presence of those viewers *who are the audience* is not comparable to that of the workers and clandestine immigrants of the video *Viewer* (1996), by Gary Hill. In that work, each gaze is individualised and charged with a determined social and political content<sup>4</sup>. Are we then led to perceive in Carole Douillard's piece solely the gaze itself emptied of content, not in a modernist "pure opticality", but in its function constitutive of the work exhibited, through a mirror effect of a "gaze stripped bare by its viewers, even"? It seems however that this post-Duchampian formal reflexive game is not what's at stake in Carole Douillard's piece. A material parameter rather than a conceptual one appears to solve the question that is the duration of the performance. That parameter indeed solves perceptibly the problem of the position of the gaze in a physical sense, when the bodies of the viewers stretch or contort imperceptibly in the weariness of the standing posture. Then the fragility of the whole apparatus manifests itself. Fragility in the sense that, despite the solemnity that the immobility of the viewers confers on the piece at the beginning, nothing substantially distinguishes us from the medium of the piece. That medium doesn't refer to any absolute, any permanence that would refer, by contrast, to the ephemeral side of our own present. We could actually be the viewers, and that's what we are, in a sense. The geometry of their position and the regulation about their relative absence of movement solely distinguish them from the visitors.



Gary Hill (1954)  
*Viewer*, 1962  
 Multi channel video installation  
 Courtesy the artist and Donald Young Gallery,  
 Chicago, 2015



Tony Smith (1912-1980)  
*Die*, 1962  
 Steel, 182,9 x 182,9 x 182,9 cm  
 Courtesy Estate of Tony Smith, 2015

renverrait par contraste à l'éphémérité de notre propre présent. Nous pourrions être les *viewers*, et nous les sommes en un sens. Seule la géométrie de leur position et la règle de leur absence relative de mouvement les distinguent des visiteurs. Moins sculpture vivante qu'installation vivante (car la référence est moins ici l'objet posé à la manière de Gilbert & George que l'activation d'un espace par des éléments de captation et de circulation qui rendent poreuses les frontières de l'œuvre), la pièce matérialise dans des corps vivants certains principes contemporains de l'art, en livrant une sorte de formule littérale et les rendant en même temps plus précaires, plus proches, moins autoritaires que dans certaines formes d'extorsion de la complicité du spectateur.

Cette configuration artistique mobilise deux paradigmes esthétiques fondamentaux de la création contemporaine. Paradigme disons-nous, au sens d'un cadre idéologique et conceptuel, d'un agencement de valeurs, d'idées et d'imaginaire orientant de façon structurelle, pour un temps donné, le devenir des formes. Le premier paradigme tient dans l'idée selon laquelle l'œuvre, quel que soit son médium<sup>5</sup>, est toute à la fois forme spatiale et temporelle, toujours processuelle et dynamique. La forme n'est en ce sens jamais stabilisée totalement, ni réglée de façon autonome : elle dépend de contextes et d'environnements divers et s'inscrit dans un devenir de transformation continue ou à occurrences multiples. Il s'agit, pourrait-on dire, d'un paradigme *performantiel*. Le second paradigme relève du principe qui veut que l'œuvre soit une forme en puissance qui n'ait d'effectivité artistique qu'à être actualisée et activée par un spectateur ou, pour reprendre le célèbre mot de Marcel Duchamp, un

Less living sculpture than living installation (for here the reference is less the object placed in the manner of Gilbert & George than the activation of a space by elements of apprehension and circulation that make porous the limits of the work), the piece materializes in living bodies certain contemporary principles of art, by delivering a kind of literal formula and making them at the same time more precarious, closer, less strict than in some forms of extortion of the spectator's complicity.

This artistic configuration mobilizes two fundamental aesthetic paradigms of contemporary creation, paradigm in the sense of an ideological and conceptual framework, an arrangement of values, ideas and imaginary influencing in a structural way, for a given time, the becoming of the forms. The first paradigm is contained in the idea according to which the piece, whatever its medium<sup>5</sup>, is at the same time a spatial and temporal form, always procedural and dynamic. The form is in that sense never totally stabilized, nor regulated in an autonomous way: it depends on the various contexts and environments, and is inscribed in a future of continuous transformation or with multiple occurrences. It is, one could say, a *performantial paradigm*. The second paradigm pertains to the principle according to which the piece is a potential form whose artistic effectiveness is solely to be actualised and activated by a spectator or, to take up Marcel Duchamp's famous word, by a "viewer"<sup>6</sup>. This *paradigm of the viewer* conditions as much any painting, image and sculpture, as any installation or performance, echoing sometimes in this last example its theatrical equivalent, the figure of the "spect-actor"<sup>7</sup>.

From Allan Kaprow's *Happenings* and Gilbert &

« regardeur »<sup>6</sup>. Ce *paradigme du regardeur* conditionne autant toute peinture, image ou sculpture, que toute installation ou performance, renvoyant parfois dans ce dernier cas à son équivalent théâtral, la figure du « spect-acteur »<sup>7</sup>. Des *happenings* d'Allan Kaprow, des *Singing Sculptures* de Gilbert & George aux performances de Tino Sehgal en passant par les œuvres dites « relationnelles » des années 1990, l'histoire contemporaine de l'art fourmille d'exemples d'œuvres vouant le lieu de l'art à l'expérience d'une activité interdisant toute stase d'un spectateur devant des œuvres. La contemplation esthétique a cédé la place à un type de participation impliquant des gestes, des attitudes ou des comportements ressortissant du domaine de la pratique et de l'éthique. Il a été dit combien cette dimension active pouvait parfois produire, paradoxalement, des effets esthétiques et politiques de moindre envergure que dans le cas du spectateur contemplatif supposé à tort « passif »<sup>8</sup>; tel celui qui observerait, immobile, un tableau de Carpaccio. Un certain formalisme de l'activité "spectatoriale" rejoindrait en effet nombreux « gestes de galeries » (selon la formule de Brian O'Doherty) qui confirmeraient le *paradigme du regardeur* en en donnant des variations d'amplitude et d'intérêt variable. Ces paradigmes, *The viewers* en livre donc une mise en œuvre, mais en jouant moins sur la pureté du concept et du dispositif que sur l'effet de proximité et d'empathie physique. Les *viewers* doivent tenir, résister, leurs corps qui ne sont pas ceux de héros du *body art* s'épuisent à porter le regard. Sommes-nous en réalité, nous spectateurs qui nous sentions d'abord sous leur contrôle et face à leur peloton d'exécution de la performance, leurs tortionnaires, complices de l'artiste ? Plus

George's *Singing Sculptures* to Tino Sehgal's performances including the so-called "relational" works of the nineties, contemporary history of art is full of examples of artworks making of the art place the experience of an activity forbidding the spectator all stasis in front of artworks. Aesthetic contemplation has given way to some form of participation implying gestures, attitudes or behaviours coming from the field of practise and ethics. It has been said how much this active dimension could sometimes produce, paradoxically, aesthetic and political effects of a lesser substance than in the case of the contemplative spectator wrongly assumed to be "passive"<sup>8</sup>, such as the person who would observe, motionless, a painting by Carpaccio. A certain formalism of the "spectatorial" activity would concur indeed with several "galleries as gestures" (according to Brian O'Doherty's formula) that would confirm the *paradigm of the viewer* by giving its variations of amplitude and variable interest. *The viewers* gives a staging of those paradigms by playing less on the purity of the concept and the apparatus than on the effect of proximity and physical empathy. *The viewers* must hold on, resist, their bodies which are not those of the heroes of *body art* wearing themselves out holding the gaze. Are we in reality, we the spectators, who first felt under their control and facing the firing squad of their performance, their executioners, complicit with the artist? Even more than the violent blows, it was to stand up for hours on end that caused the greatest pain to the prisoners of Dachau's death camp, the psychoanalyst Bruno Bettelheim tells us in *The Informed Heart*<sup>9</sup>. Far from those extremities, the viewers nevertheless refer us to an ethics of the position, to suffering and a responsibility of the standing posture.



encore que les coups violents, c'est tenir debout des heures durant qui provoquait la douleur la plus grande pour les détenus du camp de Dachau, raconte d'expérience le psychanalyste Bruno Bettelheim dans *Le cœur conscient*<sup>9</sup>. Loin de ces extrémités, les *viewers* nous renvoient néanmoins à une éthique de la position, à une souffrance et une responsabilité de la stance.

Cette esthétique et éthique de la tenue d'une position, qui rompt avec l'idéologie de l'activité frénétique du spectateur, traverse de nombreuses œuvres de Carole Douillard. Il en va ainsi dans des performances dont les titres suffisent parfois à attester cet enjeu. Ainsi dans *Position* (2000), *A sleep* (2005-2010), *Suspended* (2007), *Rock'n roll suicide* (2008), *La paresse comme vérité effective de l'homme*<sup>10</sup> (2011) ou encore *Tenir debout* (2011); chaque fois l'artiste inscrit, dans des formes et protocoles simples, une charge psychologique et physique qui permet de les activer, de les allumer comme des néons.

On peut comprendre ce qui se joue dans ces œuvres à travers la différence sémantique entre deux actions impliquant chacune l'articulation d'un mouvement et d'une stase, soit deux actions à visée statique ou stationnaire : poser et tenir. Cette polarité éclaire certains enjeux de l'art au-delà des œuvres de l'artiste.

Poser quelque chose implique le dessaisissement d'un objet dont la position acquise résulte d'une saisie ou d'un transport préalable. On pose ce qu'on a pris, on pose la question qui provient d'un mouvement de pensée. Dans ce qu'on appelle l'*ex-position*, le « posé » est l'œuvre sortie de son lieu d'origine pour se montrer. La position est de sortie, orientée vers l'actualisation d'un regard extérieur sur l'œuvre. L'exposition définit un cadre d'espace-temps réglé institutionnellement pour l'avènement spéculaire de certains objets ou images, qui s'accomplissent dans ce cadre à travers le regard auquel ils sont soumis. L'œuvre exposée appelle aussi à *prendre position*, car elle implique un sujet situé dans l'espace-temps d'une expérience, ou produisant dans l'expérience la possibilité d'une appréhension de cet espace-temps même. Le corps dans l'exposition possède également une position, un point de vue déterminé, y compris lorsque le visiteur perd dans l'expérience d'une œuvre les coordonnées

We encounter that aesthetics and ethics of the holding of a position, which breaks with the ideology of the frenetic activity of the spectator, in several of Carole Douillard's pieces. It is the case with performances whose titles are sometimes enough to attest to what is at stake here, as in *Position* (2000), *A sleep* (2005-2010), *Suspended* (2007), *Rock'n roll suicide* (2008), *La paresse comme vérité effective de l'homme*<sup>10</sup> (2011) or *Tenir debout* (2011); each time the artist injects, in simple forms and protocols, a psychological and physical charge that helps to activate them, to light them up like neon signs.

One can understand what is happening in those pieces through the semantic difference between two actions, each implying the articulation of a movement and a stasis, that is two actions with a static or stationary aim: to put down and to hold. That polarity sheds light on what is at stake in art beyond the artist's works.

To put something down implies the relinquishment of an object whose acquired position results from a capture or a previous transportation. One puts down what one has taken, one puts across the question that comes from the progress of a thought. In what is called the *ex-position* (exhibition), the "put down" is the artwork coming out of its place of origin to show itself. The position is of coming out, directed towards the actualisation of an external gaze on the work. The exposition (exhibition) makes a framework of time-space institutionally regulated for the mirror-like advent of some objects or images, that are created in that frame through the gaze they are submitted to. The work exhibited also demands that a *position is taken*, for it involves a subject situated in the space-time of an experience, or producing in the experience the possibility of an apprehension of that space-time itself. The body in the exposition (exhibition) also possesses a position, a determined point of view, including when the visitor loses in the experience of a work the usual coordinates of that work, or discovers them as always foreign. Finally the experience calls for an appreciative and discursive position, an aesthetic position, a judgement that can in principle be communicated, and one passes like that from one position to another.

To hold is on the other hand to constantly keep the





habituelles de celle-ci, ou bien les découvre, comme étrangères depuis toujours. Enfin l'expérience appelle une position appréciative et discursive, une position esthétique, un jugement communicable en principe, et l'on passe ainsi d'une position à une autre.

Tenir, c'est au contraire conserver constamment le lien de l'objet à un sujet tenant. Tenir, c'est ne pas se dessaisir, ne pas relâcher, assurer la constance d'une tension dans le mouvement ou l'absence de mouvement. Le modèle qui « tient la pose » ou le combattant qui « tient la position » engagent leurs forces pour conserver la forme d'une présence spécifique, quand tout – rapports de forces internes ou externes – concourt à la perdre, par le repos ou l'abandon. On pourrait dire à cette aune que la performance, lorsqu'elle intègre les cadres institutionnels de l'art pour produire les différentes modalités de ce qu'on a appelé, en partie improprement, des « expositions performatives », contribue à « tenir l'exposition » voire à « soutenir l'exposition ». Autrement dit, la précision définitionnelle, conceptuelle et topographique de la position du regardeur dans l'espace de l'art cherche à se nourrir du mouvement de la vie, celui de la performance et de ses débordements. L'œuvre du concept ou de la forme minimaliste s'imprègne alors d'une matière expressive qui, de son côté et inversement, quitte la forme expressionniste pour atteindre une sorte de mesure nouvelle, plus située. *The viewers* nous donne à voir le produit de cette hybridation<sup>11</sup>, dont l'enjeu est d'intensifier l'exposition par l'intensité de la position tenue, d'activer le point où nous nous tenons et où se tient la forme, par le corps qui tient. Le corps résiste, non à une douleur absolue, non à une fin inéluctable, non plus qu'à un regard formaliste pur, mais simplement, dans des conditions sociales, institutionnelles et historiques précises, à l'épuisement éthique et esthétique du regard.

connection between the object and the holding subject. To hold is not to let go, not to slacken, it is to secure the constancy of a tension in the movement or in the absence of movement. The model who "holds the pose" or the fighter who "holds the position" engage all their strength to keep the form of a specific presence, when everything – internal or external power struggles – combine to lose it, through rest or abandon. One could even say by that yardstick that the performance, when it integrates the institutional frameworks of art in order to produce the various modalities of what was called, partly improperly "performative exhibition", contributes to "hold the exhibition", or even to "support the exhibition". In other words, the definitional, conceptual and topographic precision of the position of the viewer in the art space tries to feed on the movement of life, that of performance and its excesses. The work of the minimalist concept or form is now imbued with an expressive matter that, in its way and conversely leaves the expressionist form to reach a kind of new measure, more established. *The viewers* gives the product of that hybridization<sup>11</sup> to us to see, and what is at stake here is to intensify the exhibition by the intensity of the position held, to activate the point where we hold on and where the form is held, by the body who holds. The body resists, not to an absolute pain, not to an inevitable end, neither to a pure formalist gaze, but simply, in precise social, institutional and historical conditions, to the ethical and aesthetic exhaustion of the gaze.

- <sup>1</sup> Vittore Carpaccio (vers 1460 – vers 1526), *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, tempera sur toile, 279 x 610 cm, cat. 575, Gallerie dell'Accademia, Venise.
- <sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, 1995, p. 13.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.
- <sup>4</sup> Il s'agit de l'image vidéo d'individus tournés face au spectateur, immobiles, silencieux, à l'échelle 1, alignés côte à côte, comme pour faire front ou attendre leur exécution.
- <sup>5</sup> Contrairement au paradigme moderniste selon lequel les arts sont par essence spécifiquement arts du temps ou arts de l'espace.
- <sup>6</sup> À travers sa formule « Ce sont les regardeurs qui font le tableau ».
- <sup>7</sup> Terme d'Augusto Boal. Voir Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris : La Découverte, 2006 (1971).
- <sup>8</sup> Voir sur ce point Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008 et Claire Bishop, *Artificial Hells*, Londres / New York : Verso, 2012.
- <sup>9</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*, Paris : Robert Laffont, 1960.
- <sup>10</sup> Titre emprunté au livre éponyme de Kazimir Malevitch, Paris : Éditions Allia, 1995 (1921).
- <sup>11</sup> Qui relève de ce que nous appelons un expressionnisme conceptuel. Cf. notamment David Zerbib, « Pulse fiction », in *Semaine* n°229, Arles : Analogues, septembre 2010.

- <sup>1</sup> Vittore Carpaccio (circa 1460 – circa 1526), *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio*, distemper on canvas, 279x610 cm, cat.575, Gallerie dell'Accademia, Venice.
- <sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Editions de Minuit, 1995, p.13.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p.14.
- <sup>4</sup> It is the video image of people turned to face the spectator, motionless, silent, on a scale of 1, lined up next to one another, as if standing up to the spectator or waiting to be executed.
- <sup>5</sup> Contrary to the modernist paradigm according to which the arts are by essence specifically arts of time or arts of space.
- <sup>6</sup> Through his formula "Ce sont les regardeurs qui font le tableau" [It's the viewers who make the pictures].
- <sup>7</sup> Augusto Boal's term. See Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris: La Découverte, 2006 (1971).
- <sup>8</sup> See on this point Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris: La Fabrique, 2008 and Claire Bishop, *Artificial Hells*, London/New York: Verso, 2012.
- <sup>9</sup> Bruno Bettelheim, *Le cœur conscient*, Paris: Robert Laffont, 1960.
- <sup>10</sup> Title borrowed from the eponymous book by Kazimir Malevitch, Paris: Editions Allia, 1995 (1921).
- <sup>11</sup> That relates to what we call a conceptual expressionism. See, among others, David Zerbib, "Pulse fiction" in *Semaine* no229, Arles: Analogues, September 2010.







—  
*(Another) Roof piece*, 2012  
Performance, 2 h  
Halle Karting, Nantes (FR)  
< Photos Carole Douillard  
> Photo Jean-Dominique Billaud / SAMOA



(Another) Roof piece, 2012  
Performance, 2 h  
Halle Karting, Nantes (FR)  
Photo Jean-Dominique Billaud / SAMOA



*Suspended*, 2007  
Performance, 2 h  
Upon invitation by Block Architects agency to perform in  
their structure *Forme intermédiaire* /  
Invitation de l'agence Block Architectes d'intervenir dans  
leur dispositif *Forme intermédiaire*  
Le Lieu Unique, Nantes (FR)  
Photos Sylvain Duffard



# Suspended

*Res(t)ituer* (1996- )  
Documentation de performances /  
Performances documentation  
(extrait / detail)



Je suis suspendue. Dans un très vaste lieu, étendue sur une fine plaque de bois à mes mesures, je flotte au-dessus d'un plan horizontal. Je suis à peu près à trois mètres cinquante au-dessus du sol. Autour de ma taille, je sens le baudrier d'un harnais qui, en cas de chute, me retiendra au niveau du ventre. Pour tenter d'équilibrer ma posture, je me concentre sur la totalité de mon corps en le pensant bien comme un tout. Ma tête repose à plat. Je m'habitue à l'horizontalité et au vide autour et sous moi. Quelques secondes avant que les portes ne soient ouvertes au public, mon cœur se met à battre extrêmement fort. Quand il bat comme ça, j'ai souvent peur qu'il s'arrête. La sensation passe et, petit à petit, je me retrouve flottante. Je suis calme. Je m'installe dans la durée de la performance. J'entends un son continu, une boucle, comme un frottement qui revient sur lui-même. Je ressens la présence du public sur la passerelle à plusieurs mètres. Des corps arrêtés qui m'observent. Scrutateurs. J'entends des voix indistinctes en dessous. Je plane un peu. Je fourmille. À force d'immobilité, mes pieds, mes mains et ma tête s'ankylosent. Discrètement, je remue un peu la tête et détends mes doigts, chevilles et orteils. Je plane jusqu'à ce que l'on vienne me décrocher.

*Suspended*, deux heures, 2007

I am suspended. In a very large place, lying on a thin sheet of wood fitting my measurements, I float above a horizontal plane. I'm almost three meters fifty above the ground. Around my waist, I feel the sling of a harness that, in case of fall, will keep me from my stomach. To try to balance my posture, I focus on my entire body into thinking the property as a whole. My head lies flat. I get used to staying horizontality and to the vacuum around and under me. A few seconds before the doors are open to the public, my heart starts beating extremely loud. When he's beating like this, I am often afraid it might stop. The feeling passes, and little by little I find myself floating. I am calm. I lodge on the duration of the performance. I hear a continuous sound, a loop, like a friction going back on itself. I feel the presence of the audience on the gateway several meters from me. Some stopped bodies who observe me. Scrutineers. I hear indistinct voices below. I fly a little. I abound. In stillness strength, my feet, my hands and my head become stiff. Discreetly, I move my head a little and relax my fingers, ankles and toes. I fly until one come get me.

*Suspended*, two hours, 2007



# Sleepers

—  
*Sleepers*, 2014  
Performance, 1 h 30 min.  
Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Laboratoire  
du geste (Colloque « Art, temps,  
performance »)  
Photos Carole Douillard





# Des corps immobiles

Christian Alandete

# Motionless Bodies

« Le premier acte de l'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. (...) L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange des coups, parce que personne n'aime recevoir de coups et tout le monde aime gagner du temps » Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris : Editions de Minuit, 1986

De la place Taksim d'Istanbul à celle de la Puerta del Sol de Madrid, la vague d'occupations de l'espace public au tournant des années 2010, concomitante au phénomène d'*Occupy Wall Street* à New York, a provoqué une vague déferlante jusque dans les pays du Moyen Orient, tombant parfois les dictatures au pouvoir pour d'autres régimes qui n'en sont souvent pas moins autoritaires. L'effet domino du mouvement du printemps sur les pays arabes a néanmoins rendu visible la présence des femmes dans un espace public temporairement partagé, avant que la répartition par genre soit de nouveau redistribuée : aux garçons l'espace public, aux filles l'espace domestique. En 1998, Pierre Bourdieu faisait le détour par l'analyse des rituels de la société kabyle d'Algérie pour analyser la domination masculine dans les sociétés orientales et occidentales<sup>1</sup>, déconstruisant les déterministes et démontrant les mécanismes de reproduction d'un arbitraire culturel opposant les sexes dans leurs droits et leurs libertés, leurs devoirs et leurs obligations. A Alger, le phénomène des *hittistes*<sup>2</sup>, traduit littéralement par « teneurs de murs » a été un point de départ du projet de recherche *Dog life* initié par Carole Douillard en 2013 à l'occasion d'une résidence de plusieurs mois répartis sur deux années. Au sommet de la crise sociale que connaît l'Algérie, à partir des années 1980 et pendant la décennie noire qui suit, la jeunesse masculine désœuvrée occupe l'espace public comme on occupe le temps, délimitant un territoire réservé où la femme n'a droit de cité qu'à condition de se conformer aux règles imposées par la société et de ne surtout pas stationner. Prises dans un mouvement permanent, elles ont alors tendance à s'extraire du regard<sup>3</sup>, rendant encore plus visibles ces hommes immobiles, comme l'avait déjà révélé la première photographie de l'histoire. Prise par Daguerre en 1838, la plaque sensible n'impressionna, de l'agitation du boulevard du Temple à Paris, qu'un homme immobilisé, trop occupé à faire cirer ses chaussures pour avoir bougé.

"The first act of hostility, just before the blow, is diplomacy, which is the trading of time. It plays on love in the absence of love, desire through repulsion. (...) The exchange of words only serves to gain time before the exchange of blows, because no one likes to receive blows, and everyone likes to gain time." Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris: Editions de Minuit, 1986

From Istanbul's Taksim Square to Madrid's Puerta del Sol, the occupation of public spaces at the turn of the year 2010, concomitant with the phenomenon of New York's Occupy Wall Street, brought about a wave that unfurled right across to the Middle East countries, at times bringing down and replacing dictatorships in power with other regimes that were often no less authoritarian. The domino effect of the spring movement on Arabic countries has nevertheless made visible the presence of women in temporarily shared public spaces, before redistribution by gender was put into effect again: the public space to men, the domestic space to women. In 1998, Pierre Bourdieu undertook an analysis of the rituals of the Kabyle society in Algeria in order to investigate male domination in Eastern and Western societies<sup>1</sup>, deconstructing the determinisms and demonstrating the mechanisms of reproduction of a cultural arbitrariness setting the sexes in opposition in their rights and liberties, their duties and obligations. In Algiers, the phenomenon of the *hittistes*<sup>2</sup>, literally translated as "men holding onto walls", was the starting point of the research project *Dog life* initiated by Carole Douillard in 2013 during a residency of several months spread over two years. At the peak of the social crisis experienced in Algeria from the 1980s onwards and during the decade of turmoil that followed, the inactive male youth occupied the public space as one occupies time, delimiting a reserved territory where women had a right to be only on the condition they conform to the rules imposed by society and, above all, on the condition they didn't stand around. Caught in permanent motion, they had a tendency to extract themselves from the gaze<sup>3</sup>, making even more visible those motionless men, as was already revealed by history's very first photograph. Taken by Daguerre in 1838, the sensitive plate only recorded, in the hustle and bustle of the boulevard du Temple in Paris, one motionless man, too occupied having his shoes polished to move.

À la passivité du spectateur, Carole Douillard a depuis longtemps répondu par celle du performeur, basant nombre de ses performances sur des actions réduites à la seule présence de corps individués, à commencer par le sien (*A sleep*), et plus récemment ceux de possibles collectifs à géométries variables, passant d'un corps d'abord physique à un corps désormais social, à la fois singulier et commun (*Sleepers*). La passivité devient alors le moteur d'une action, fut-elle imperceptible, dans laquelle le visiteur passe du statut de spectateur à celui de performeur dans un effet miroir dont *The viewers* en est probablement la forme la plus directe, le regardeur étant lui-même regardé, observé et potentiellement objectivé. En 2003 déjà, sa performance séminale dans l'espace public consistait à aller chercher dans la foule une centaine de « figurants » pour constituer le « public » de son exposition, opérant une transformation de leur statut par le simple déplacement de l'espace public vers celui codifié de la galerie. Munie d'un mégaphone, emprunté aux outils de l'activisme et à l'esthétique de la manifestation, Carole Douillard réinterprétait en quelque sorte le conte du *Joueur de flûte* de Hamelin<sup>4</sup> en agrégeant sur son passage une masse de plus en plus nombreuse d'individus ; l'issue du cortège n'étant plus la mort comme dans le conte mais l'anéantissement du spectacle de l'art, réduit à son seul public. Venez mais il n'y a rien à voir.

C'est dans l'espace normatif du *white cube*, considéré comme le standard par excellence de l'espace d'exposition par Brian O'Doherty<sup>5</sup> que Carole Douillard expérimente avec *The waiting room* la cohabitation d'un groupe exclusivement masculin. Transposant une situation de l'espace public algérien dans l'espace neutralisé d'un centre d'art, elle installe une demi-douzaine d'hommes dans un espace semi-clos où le visiteur peut pénétrer et confronter sa propre présence à celle des performeurs. Comme l'avait fait Bourdieu en son temps, le détour opéré par l'artiste depuis Alger vers l'Occident met à jour toutes les ambiguïtés des rapports qui régissent les individus en fonction de leur genre, dans une répartition culturellement assimilée des rôles et des espaces, à défaut d'être complètement conscientisée. Dans le « casting » préalable à la performance, sans

To the passivity of the spectator, Carole Douillard has for a long time responded with that of the performer, basing countless performances on actions reduced to the sole presence of individual bodies, starting with her own (*A sleep*), and more recently those of possible collectives with variable geometries, going from a body first physical to a body now social, at the same time singular and common (*Sleepers*).

Passivity then becomes the motor for an action, even if imperceptible, in which the visitor goes from the status of spectator to that of performer in a mirror effect whose most direct form is probably *The viewers*, the looker being himself looked at, observed and potentially objectified. Already, in 2003, her seminal performance in the public space consisted in seeking from the crowd a hundred or so "extras" to constitute the "public" of her exhibition, operating a transformation in their status by the simple shift of the public space towards the codified space of the gallery. Armed with a megaphone taken from the tools of activism and the aesthetics of protest, Carole Douillard reinterpreted in a way the tale of Hamelin's *Pied Piper*<sup>4</sup> by incorporating, as she went through, a larger and larger number of people; the outcome of the procession no longer being death, as in the tale, but the annihilation of the spectacle of art, reduced to its sole audience. You can come but there's nothing to see.

It is in the normative space of the white cube, considered by Brian O'Doherty<sup>5</sup> the standard of the exhibition space par excellence, that Carole Douillard, with *The waiting room*, experimented on the cohabitation of an exclusively male group. Transposing a situation of public space in Algeria into the neutralized space of an art centre, she brings half a dozen men into a half-closed space which the visitor can enter and where he can confront his own presence with that of the performers. As Bourdieu had done in his time, the detour operated by the artist from Algiers to the West reveals all the ambiguities of the relations that rule the individuals depending on their gender, in a culturally assimilated sharing out of the roles and positions, for want of being completely made aware. In the "casting" prior to the performance, without trying to cover the ensemble of the spectrum of what we understand by "male", the artist has taken care to avoid any standardization



chercher à couvrir l'ensemble du spectre de ce qu'on entend par « masculin », l'artiste a pris soin d'éviter toute standardisation en « recrutant » des personnalités aux caractéristiques diversifiées. Six spécimen mâles, d'âges, d'origines et de styles différents attendent, se croisent, se cherchent, s'observent, occupant l'espace et le temps comme des animaux en cage. Bernard-Marie Koltès dans sa pièce *Dans la solitude des champs de coton* (1986) avait exploré pour le théâtre un ensemble de rapports et d'interactions possibles entre un dealer et son client qui oscillaient entre le désir et la violence, mêlant parfois les deux dans un ballet singulier. Samuel Beckett, un peu avant lui, avec *En attendant Godot* (1948) avait mis en scène deux vagabonds, réunis dans l'attente d'un changement imminent qui n'aurait probablement jamais lieu. Dans le *white cube*, transformé en laboratoire, Carole Douillard a ajouté l'élément déterminant du public, à la fois observateur d'une « scène » dont il partage l'espace géographique et participant malgré lui par sa simple co-présence au point de se confondre avec les performeurs. Dans l'espace délimité se reproduit alors presque « naturellement » une répartition des places assignées à chacun par la société, les femmes se mettant d'abord à distance des performeurs lorsqu'ils sont regroupés, quand les hommes se rapprochent plus facilement d'eux dans une reproduction d'un schéma conditionné que l'ouvrage récemment publié par Sylvie Ayrat et Yves Raibaud *Pour en finir avec la fabrique des garçons* nous rappelle. Comme les auteurs le soulignent, en dépit de la généralisation de la mixité garçon-fille dans l'école publique au cours des années 1970, la permanence d'une séparation des sexes dans la majorité des activités périscolaires participe du maintien de la construction d'identités sexuées stéréotypées et

by "recruiting" personalities with well-diversified characteristics. Six male specimens of various age, origin and style are waiting, cross each other's paths, look for one another, observe one another, occupying the space and time like animals in a cage. Bernard-Marie Koltès in his play *Dans la solitude des champs de coton* (1986) explored in the theatre a whole set of possible relations and interactions between a dealer and his client that oscillated between desire and violence, at times mixing both in an odd ballet. Not long before him Samuel Beckett, with *Waiting for Godot* (1948) had staged two tramps waiting for an imminent change that probably would never happen. In the "white cube" transformed into a lab, Carole Douillard added the determining element of the audience, observer of a "scene" whose geographic space it shares and is part of in spite of itself simply through its co-presence, to the point of being confused with the performers. In the delimited space is almost "naturally" reproduced a sharing out of the positions allocated to each by society, the women placing themselves at some distance from the performers as they are gathered, while the men approach them more easily in a reproduction of a conditioned pattern that the book recently published by Sylvie Ayrat and Yves Raibaud *Pour en finir avec la fabrique des garçons* reminds us of. As the authors point out, despite the generalization of the co-education in schools during the 1970s, the permanence of a separation boy-girl in most of the extracurricular activities pertain to the upholding of the construction of stereotyped gender-related identities and a division susceptible to maintain still and for quite a while the inequality between genders. On their poster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, the group of feminist artists and activists Guerrilla Girls remind us that only 5%



*The waiting room*, 2014  
Performance, 4 h  
La Ferme du Buisson, Noisiel (FR)  
Photos Carole Douillard



d'une partition susceptible de maintenir encore longtemps l'inégalité des genres. Dans leur affiche *Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ?*, le groupe d'artistes et activistes féministes Guerrilla Girls rappelle que seulement 5% des artistes appartenant aux collections modernes du musée sont des femmes, quand leurs corps sont représentés dans 85% des nus exposés. A l'usage répété par les artistes du corps féminin comme modèle à représenter, Carole Douillard répond par l'usage politique de corps masculins à « exposer » sans pour autant jamais les exhiber ; ceux-ci incarnant autant l'autre différencié (différent du féminin de l'artiste) qu'un corps neutralisé (ni masculin, ni féminin). Dans la langue française, « le masculin l'emporte sur le féminin » selon une règle communément acceptée dans laquelle l'un des genres joue à la fois le rôle du masculin et celui du neutre (masculin / féminin confondu) dans une indifférenciation de façade qui ancre, de manière structurelle dans la langue, une forme de domination masculine. Comme le remarque la linguiste Marina Yaguello<sup>7</sup>, cette véritable hiérarchisation des sexes par le biais de la différenciation des genres est d'autant plus manifeste que l'insulte qui vise à rabaisser l'autre est, de manière largement majoritaire, de genre féminin.

Le wall painting *Racaille* réalisé par l'artiste en 2006 en réponse à l'utilisation du terme par Nicolas Sarkozy, alors Ministre de l'Intérieur, lors d'une visite en banlieue parisienne, pour désigner, en quelque sorte, le pendant français des *hittistes* algériens, accentuait déjà cette portée en utilisant une police intitulée « Putain ». En reportant le mot, sur une cimaise éphémère, dans une couleur rose acidulée des plus stéréotypée, elle accentuait autant les codes communs du féminin qu'elle affichait une volonté de retournement de l'insulte dans lesquelles les minorités militantes se sont depuis longtemps largement reconnues. Cette ambivalence du genre, mise à jour par les *queer studies*<sup>8</sup>, traverse ainsi le travail de Carole Douillard dans une approche post-féministe / féminine des

of artists belonging to modern collections in the museum are women, while their bodies are represented in 85% of the nudes exhibited. To the repeated use by artists of the female body as model to represent, Carole Douillard responds with the political use of male bodies to "exhibit" without ever exposing them; those represent as much the other differentiated (different from the feminine of the artist) as a body neutralized (neither male or female). In the French language, "the masculine takes over the feminine" following a commonly accepted grammatical rule in which one of the genders plays at the same time the role of the masculine and that of the neutral (masculine/feminine combined) in a lack of outward differentiation that anchors, in a structural way in the language, a form of male domination. As pointed out by the linguist Marina Yaguello<sup>7</sup>, that real hierarchisation of the sexes by way of the differentiation of genders is all the more obvious than the abuse that aims at belittling the other is predominantly of feminine gender.

The wall painting *Racaille* made by the artist in 2006 in response to the use of that term by Nicolas Sarkozy, then Minister of the Interior, during a visit to the Parisian suburbs, in order to designate in a way, the French equivalent of the Algerian *hittistes*, had already emphasized that impact by using a typeface called "Putain (whore)". By putting the word on an ephemeral picture rail, in a stereotyped acid pink colour, she emphasized as much the common codes of the feminine as she displayed a will to reverse the abuse which the militant minorities have been identifying themselves with for quite a while now. That ambivalence of the gender, revealed by the queer studies<sup>8</sup>, cross the work of Carole Douillard in a post-feminist/feminine approach of the representations of the masculine. So, between the position of the *hittistes*, with their backs against the walls in the Bab El Oued neighbourhood of Algiers, and that of the prostitutes standing along the rue Saint-Denis in Paris are finally revealed more similarities than differences, while one and the other represent two extreme visions of the gender, through an





représentations du masculin. Aussi, entre la posture des *hittistes*, adossés aux murs du quartier de Bab El Oued à Alger, et celle des prostituées stationnant le long de la rue Saint-Denis à Paris, se révèlent finalement plus de similitudes que de différences, alors même que l'une et l'autre incarnent deux visions extrêmes du genre, par une exagération des marqueurs de la féminité et de ceux de la virilité.

Ces marqueurs, Carole Douillard tente de les brouiller en faisant réinterpréter une performance de Bruce Nauman sur un stade de football de la périphérie d'Alger. Un jeune homme d'une vingtaine d'années « marche de manière exagérée autour du périmètre d'un carré » tracé sur le sol de terre battue, sous le regard mi-amusé, mi-méclusé d'un groupe d'adolescents attendant que le terrain se libère pour pouvoir à leur tour l'occuper. En se rappropriant et l'œuvre de Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, et le terrain de jeu, Carole Douillard déplace à la fois l'espace intime et protégé de l'atelier vers l'espace potentiellement dangereux de la place publique et teste les représentations du corps masculin traversées par celles du féminin. L'amplitude du mouvement et l'accentuation des points d'appuis provoquant une démarche chaloupée, qu'un autre contexte donnerait pour efféminée, suscite ici, contre toute attente, plus de curiosité que de réprobation. Avec le corps comme terrain d'investigation, à la fois dans sa dimension charnelle, sociale et politique, Carole Douillard, invite à reconsidérer la nature humaine dans sa multiplicité, révélant l'émergence d'un corps socialement mouvant, à l'identité potentiellement mobile, pour peu d'accepter une remise en question de ses indicateurs.

exaggeration of the markers of femininity and those of virility.

Carole Douillard tries to blur those markers by having a Bruce Nauman performance reinterpreted in a football stadium on the periphery of Algiers. A young man around twenty "walks in an exaggerated manner around the perimeter of a square" on the beaten earth floor under the half-amused half-dumbfounded gaze of a group of teenagers waiting their turn for the ground to be vacated so they can occupy it. By re-appropriating both Bruce Nauman's piece *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, and the football pitch, Carole Douillard at the same time shifts the intimate and protected space of the studio to the potentially dangerous space of the public place and tests the representations of the male body traversed by those of the female. The amplitude of the movement and the accentuation of the points of bearing generating a rolling gait, that in another context would be seen as effeminate, provokes here, against all expectations, more curiosity than disapproval. With the body as field for investigation, at the same time in its carnal, social and political dimension, Carole Douillard invites us to reconsider human nature in its multiplicity, revealing the emergence of a body socially shifting, whose identity is potentially mobile, if only we accept a questioning of its markers.

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Editions de Minuit, 1998.

<sup>2</sup> « Hit » signifie « mur » en dialecte algérois.

<sup>3</sup> En 2013, la réinstauration en France par le Sénat du délit de racolage passif ne visait rien moins qu'à rendre invisible la prostitution dans l'espace public en empêchant les prostituées de stationner.

<sup>4</sup> Légende allemande du XIII<sup>e</sup> siècle réinterprété notamment par les Frères Grimm et Prosper Mérimée.

<sup>5</sup> Brian O'Doherty, *White Cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich : JRP Ringier, Paris : Maison Rouge, 2008 (texte paru en 1976).

<sup>6</sup> Sylvie Ayrat et Yves Raibaud (dir.), *Pour en finir avec la fabrique des garçons, vol. 1 A l'école, vol. 2 Loisir, Sport, Culture*, Bordeaux : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, collection Genre, culture, sociétés, 2014.

<sup>7</sup> Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, Paris : Payot, 1978 et *Le sexe des mots*, Paris : Seuil, 1995.

<sup>8</sup> Judith Butler a conceptualisé dans *Trouble dans le genre*, Paris : La découverte, 2005 (première édition américaine en 1990), la notion de performance du genre s'attaquant à l'idée que le genre est en soit une donnée fixe mais au contraire fluctuante et variable.

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford University Press, 2001 (Paris: Editions de Minuit, 1998).

<sup>2</sup> "Hit" means "wall" in the dialect of Algiers.

<sup>3</sup> In 2013, the re-establishment in France by the Senate of the crime of passive soliciting was obviously destined to make prostitution invisible in the public space by preventing prostitutes from standing around in the streets.

<sup>4</sup> German legend from the thirteenth century reinterpreted among others, by the Grimm brothers and by Prosper Mérimée.

<sup>5</sup> Brian O'Doherty, *Inside The White Cube*, University of California Press, 1999.

<sup>6</sup> Sylvie Ayrat and Yves Raibaud (dir.), *Pour en finir avec la fabrique des garçons, vol.1 A l'école, vol.2 Loisir, Sport, Culture*, Bordeaux: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, collection Genre, culture, sociétés, 2014.

<sup>7</sup> Marina Yaguello, *Les mots et les femmes*, (Words and Women) Paris: Payot, 1978 and *Le sexe des mots*, (Word Gender) Paris: Seuil, 1995.

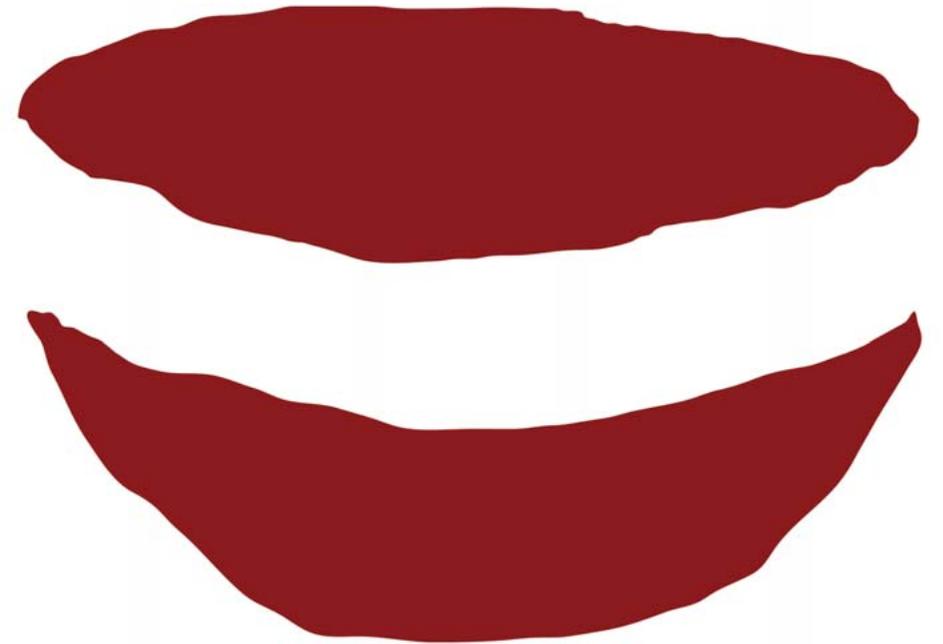
<sup>8</sup> Judith Butler has conceptualized in *Gender trouble* (New York: Routledge, 1990), the notion of performance of the gender attacking the idea that the gender is in itself a fixed element but stating on the opposite that it is fluctuating and variable.



### The waiting room

Le 25 octobre 2014, dans cet espace vide, six hommes ont attendu quelque chose ou quelqu'un.

—  
*Mouth*, 2009  
Wall drawing / Dessin mural  
Variables dimensions / Dimensions variables  
Musée de La Roche-sur-Yon (FR)



*Attos Attos est l'interprétation sonore (yoghourt) d'Ettes Ettes, chanson kabyle que fredonnait ma mère, ma grand-mère, mes tantes durant mon enfance et après, dans une langue que je ne comprenais pas.*

*Attos Attos is the sound performance (yoghourt) d'Ettes Etttes, a Kabyle song my mother, my grand mother and my aunts used to sing during my childhood and after, in a language I couldn't understand.*

### **Attos Attos**

d'après *Ettes Ettes* par Aït Menguellet

Ewind iwni di ruffi y russ  
Diss mour sun rad ala tassor  
Enhem ritme tsa tou russ  
Di men kem ra la taksod (x2)

Wini givran ad niakwi ad nasrin san das niniw

Attos Attos mezel l'hel  
Mechi di siuch igi saha wewel (x2)

Wikrin satir dailiyi  
Ewin siid tachitah (x2)  
Ensten radi tsidaw  
Sewin testid tsimeka (x2)  
Diliw meres moradouyes  
Zadouyetsod ditsalakwala

Attos Attos mezel l'hel  
Mechi di siuch igi saha wewel (x2)

(refrain)

Radsan diktemi chem rouess  
Atskid karid tbiloukiss (x2)  
Awid elhed zagirass  
Wineuw migerah zan rarfis (x2)  
Nidyou kwetid yet rlass  
Midyzoura dzme znetouwaliss

Attos Attos mezel l'hel  
Mechi di siuch igi saha wewel (x2)

(refrain)

Evdou dima sorseri  
Notiraknou siroursan (x2)  
Iniasnisen diak narki  
Dir di shrikha not fritten (x2)  
Iniasnisen diak narki  
Dir di shrikha not fritten (x2)  
Mintas nikkes darili  
Kwid nisourh wedne watsan

Attos Attos mezel l'hel  
Mechi di siuch igi saha wewel (x2)

(refrain)

Azzous menken nitsatsod  
Waran finlech da zouliw (x2)  
Idrasichlew dawrouto  
Diter gityes dakoulchil (x2)  
Emsed sirich toulouraoh  
Radmaala gig masakwir

(refrain)





















# Dog life

Journal de résidence - Alger  
Diary of residency - Algiers  
(extraits / details)

**11 septembre 2013 - 15h12**  
**Cité nationale de l'histoire de**  
**l'immigration - Paris**

Où commence le récit ?  
Je me demande « où commence le récit ? »  
A quel moment je commence à écrire ?  
Ici ?  
Dans le moment de la perspective, de la  
projection du voyage, au moment où je  
commencerai le voyage ?  
Mais le voyage commence quand ?  
Quand a-t-il commencé ?  
Avant 1971 ou en 1982 ? en 1999 ? en  
2002 ? en 2012 ? En février 2013 ou  
maintenant ?  
Commencera t-il le jour de mon départ  
pour Alger ?  
(...)

**3 octobre - 17h - Alger**

C'est le premier jour.  
Arrivée, la peur est évanouie.  
Effectivité du réel.  
Toute une montagne.  
L'imaginaire est un leurre. Il nous fait  
prendre les choses pour ce qu'elles ne  
sont pas.  
J'étais venue à la recherche d'une  
pyramide.  
(...)

**4 octobre - 10h12 - Alger**

Comment les hommes vivent-ils en  
Algérie ? Est ce que toute la société  
est privée de mouvement (du corps) et de  
liberté (d'esprit) ou est-ce seulement  
une partie de la société qui est  
concernée par la régression / répression ?  
Comment s'émanciper ici ?  
« Comment accepter que mes enfants  
grandissent avec d'autres enfants qui  
prennent des gifles si ils ne font pas  
bien leur prière ? »  
(C'est Malek Bendifallah, qui parle)  
(...)

**5 avril 2014 - 15h35 - Alger métro**

Tout à l'heure Samia a épluché l'orange  
de Malek. Spontanément, il lui a tendu  
en lui disant « je ne sais pas le  
faire » et très spontanément, elle lui  
a épluché.  
(...)

**7 avril - 10h20 - Alger chambre**

Travailler sur la confrontation des  
projections à la réalité. Un endroit

**11 September 2013 - 3:12pm**  
**Cité nationale de l'histoire et de**  
**l'immigration - Paris**

Where does the narrative start?  
I'm asking myself "where does start  
the narrative?"  
When should I start writing?  
Here?  
From the perspective of a journey,  
from his planification, from the start  
of the trip?  
But when the journey is really  
starting?  
When has it started?  
Before 1971 or in 1982? in 1999? in  
2002? in 2012?  
On February 2013 or right now?  
Will the day I'll be leaving for  
Algiers be the start?  
(...)

**3 October - 5pm - Algiers**

This is the first day.  
While arrived the fear has  
disappeared.  
Efficiency of the real.  
A big deal.  
Imaginary is a lure. It makes us take  
things for what they are not.  
I had come to search for a pyramid.  
(...)

**4 October - 10:12am - Algiers**

How does men live in Algeria? Is the  
society as a whole deprived of motion  
(of the body) and of liberty (of  
thinking) or is it only a part of the  
society concerned by  
regression/repression?  
How to emancipate here?  
"How to accept my children to grow up  
with other kids that being slapped if  
they do not prey correctly?"  
(This is Malek Bendifallah speaking)  
(...)

**5 April 2014 - 15:35pm - Algiers subway**

Just now Samia peeled an orange for  
Malek.  
Spontaneously, he handed it saying "I  
can't do it" and very spontaneously,  
she peeled it.  
(...)

**7 April - 10:20am - Algiers room**

Working on comparison from projections  
to reality. A complex place, let say



complexe, disons, subtil. Un lieu psychique. Espace infime entre projeter et expérimenter.

Entre rêverie et vécu. Ce qui se « tisse » entre l'imaginé et le « parcourir ». Espace mental - surface réelle. C'est un peu la seule solution qu'on ait. Du coup, le réel est un lieu de rencontre.

**21h59**

Mais quand les projections s'effondrent pour laisser place au réel, c'est étrange le résultat - ce qui résulte. Ce que je projetais, au départ comme « problématique » par exemple ne me semble plus une limite mais un élément du réel.

Bon je n'arrive pas à écrire à formuler mes pensées je suis trop épuisée, je reprendrai demain.

**8 avril - Alger**

Tri des images. Pensées floues et des aspérités entre elles. Je ne sais plus si je suis arrivée hier ou il y a 3 jours - ça fait déjà 4. La sensation étrange, et très familière à la fois, d'être chez moi ici m'est revenue hier alors qu'on parcourait les rues d'Alger de long en large. Le bordel ambiant, les sons, la poussière infinie, les voitures qui circulent, la ville, son odeur, tout ça m'est très commun. Le corps prend ses repères. Il est le même ici qu'ailleurs. Toujours donc cette sensation (vie) d'être partout chez soi / avec soi, à partir du moment où le corps est perçu comme un même.

Je cherche.

Je parcours les vidéos de Bruce Nauman et particulièrement *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*.

Depuis que je suis concentrée sur ce

subtile. A psychic place. Tiny space between to project and to experiment. Between day dream and lived. What "weaves" between the imagined and the "room". Mental space - real surface. It's a bit the only solution that we have. So, the real is a meeting place.

**9:59pm**

But when the projections collapse to make way for the real, the result is strange - which results. What I was planning initially as "problematic" for example no longer seems to me a limit but rather an element of reality.

Well I can't write, can't formulate my thoughts - I'm too exhausted, I will resume tomorrow.

**8 April - Algiers**

Sorting of images. Fuzzy thoughts and bumps between them. I can't recall if I arrived there yesterday or three days ago - it's actually been 4 already. The strange sensation, and very familiar at once, to be at home here came back to me yesterday while we went through the streets of Algiers up and down. Ambient mess, sounds, endless dust, passing cars, the city, its smell, all that is very common for me. The body takes its bearings. It is the same here as elsewhere.

So always that feeling (life) to be everywhere at home/along with oneself, as soon as the body is perceived as one.

I am looking for.

I'm going through Bruce Nauman's videos, especially one *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*.

Since I'm focused on this research project - (I'm trying) - American





projet de recherche - (je cherche) - les figures américaines de la performance, et particulièrement Bruce Nauman, me trotte dans la tête. Elles renvoient, comme des images lancinantes à la fois des « mémoires » et des projections. Des projections au sens de « projet ». Etre dans le projet de poursuivre quelque chose depuis ici (Algérie) vers là bas, les USA. Quelque chose à voir dans le territoire, avec les paysages américains, les déserts de Californie... Je m'évade car partie de pensées urbaines, depuis la ville, grouillante, parcourue hier. C'est dans les paysages de la Kabylie que mes pensées se promènent maintenant. J'entends le son du projecteur Super 8 qu'utilise Bruce Nauman pour se filmer marchant d'une manière exagérée autour du périmètre d'un carré. Mon ordinateur est posé devant moi. Je jette des coups d'œil sur l'écran et le geste de Nauman, puis repose mes yeux sur le carnet sur lequel je suis en train d'écrire.

### 13h31

Le calme est revenu. Celui du lieu, et celui, peut être, du corps. Dans le lieu, le corps se pose et si le lieu est calme alors le corps peut être au calme. Hypersensibilité au lieu. Porosité encore. J'entends et je sais que je suis au cœur d'une ville énorme, qui grouille et qui gronde (le grondement des voitures, des métros, des camions) au cœur aussi d'une ville qui n'arrête pas de se construire et de tomber en ruine en même temps. Les ruines évidemment de l'Empire Colonial. En même temps que l'empire tombe en ruines au sens propre, la ville, majestueuse et fière, reste magnifique. Je me demande à quoi ressemblerait Alger si elle n'avait pas été figurée, dessinée, inventée (architecturalement) par les français ? Cette Haussmannienne sous les palmiers et le ciel bleu est splendide.

major figures of performances, especially Bruce Nauman, are running through my head. They refer, like haunting images, at the same time as "Memories" and projections. Projections as "project". Being in the project to pursue something from here (Algeria) to there, the USA. Something to do in the area, with American landscapes, deserts of California... I escape from urban thoughts from the city, teeming, traveled yesterday. It is in the landscapes of Kabylia that my thoughts wander now. I hear the sound of the Super 8 film projector used by Bruce Nauman to film himself walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square. My computer is placed in front of me. I throw glances on the screen and the gesture of Nauman then lay down my eyes to the notebook on which I am writing.

### 1:31pm

Calm is back. That of the place, and that, perhaps, of the body. In the place, the body arises, and if the place is quiet so the body can be quiet. Hypersensitivity to the place. Porosity again. I hear and I know I am in the heart of a huge city, teeming and growling (the roar of cars, subways, trucks), in the heart of a city that never stops to be built and falling into ruin at the same time. The ruins of course of the Colonial Empire. At the same time that the empire is falling apart literally, the city, majestic and proud, stays still beautiful. I wonder what would Algiers look like if it had not been figured, designed, invented (architecturally) by the French? This Haussmannian city laying under palm trees and blue sky is splendid.

## Biographie

### Biography

Née en 1971 à Nantes (FR)  
Born in 1971 in Nantes (FR)

2016 Artiste associée, Institut ACTE/CNRS - Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (FR)  
2012-2013 Artiste invitée, Coopérative de recherche, École Supérieure d'Arts de Clermont-Métropole, Clermont-Ferrand (FR)  
2012 Diplôme Universitaire Art, Danse, Performance, Université de Franche-comté, Besançon (FR)  
1997 DNSEP, École Supérieure des Beaux-Arts, Nantes (FR)

### Bourses

2013-2015 Soutien pour le développement d'une recherche artistique, France-Algérie, Centre National des Arts Plastiques (CNAP)  
2012-2013 Aide à l'édition d'une première monographie, Conseil Régional des Pays de la Loire  
2012 Aide à la mobilité, Alger & grande Kabylie, Institut Français, Ville de Nantes  
2010 Aide à la mobilité, Saint Petersburg, année croisée France-Russie, Culturesfrance, Ville de Nantes  
2009 Allocation de résidence, Saint Petersburg, Culturesfrance, Ville de Nantes, DRAC des Pays de Loire  
2008 Aide à la mobilité Helsinki-Tallinn-St Petersburg, Culturesfrance, DRAC Pays de Loire

2015 Flow, Performing Lives, Second European Pragmatism Conference, Laboratoire du geste, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne (FR)  
*Dog life, journal de travail*, lecture 2, Frac des Pays de la Loire, Nantes-Carquefou (FR)  
*Rêve Caverne*, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne (FR)

2014 *Art, temps, performance*, Laboratoire du geste, Université Paris 1, Pantheon-Sorbonne, Paris (FR)  
*Dog life, journal de travail*, lecture 1, Frac des Pays de la Loire Nantes-Carquefou (FR)  
*The Yvonne Rainer Project/ Lives of performers*, Ferme du buisson, Noisiel (FR), cur. Chantal Pontbriand et Julie Pellegrin  
*La permanence*, Musée de la danse, Rennes (FR), cur. Boris Charmatz & Sébastien Faucon (CNAP)  
*Nuit européenne des musées*, Mac Val, Vitry-sur-Seine, (FR), cur. Frank Lamy  
*Per/ Form, How to do things with(out) words*, CA2M (Centro de Arte Dos de Mayo), Madrid (SP), cur. Chantal Pontbriand  
*Des choses en moins, des choses en plus*, Palais de Tokyo, Paris (FR), cur. Agnès Violleau et Sébastien Faucon (CNAP)

2013 *Pragmatisme et création*, Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Paris (FR)  
*Nuit Blanche*, Institut Français Sidi El Houari, Oran (DZ)  
*Chaque chose en son temps*, Frac Franche-Comté, Besançon (FR), cur. Béatrice Balcou  
*Experienz # 2, Materializing the social*, Wiels, Bruxelles (BE), cur. Agnès Violleau  
*Le travail à l'œuvre*, colloque de la Coopérative de recherche 2012-2013, École supérieure d'arts de Clermont Métropole, Clermont-Ferrand (FR)  
*De l'archive au Reenactment, les enjeux de la re-présentation de la performance*, colloque, Université de Strasbourg, org. Janig Bégoc et Katrin Gattinger

2012 *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Frac Alsace, Sélestat (FR), cur. Olivier Grasser  
*Experienz #1 Bodies that matters*, Beursschouwburg / Art Brussels (BE), cur. Agnès Violleau  
*(Another) Roof piece*, commande de la SAMOA/Quartier de la création, Nantes (FR)

2011 *No sense of place*, Kunsthall Bergen (No), cur. Elisabeth Byre et Christian Alandete  
*HabiteR*, Frac Midi-Pyrénées au Musée des Abattoirs, Toulouse (FR), cur. Pascal Pique  
*Autour de la table*, Théâtre Universitaire, Nantes (FR) / Podewil, Tamz im August, Berlin (DE) / I Dans, Istanbul (TU), dir. Loïc Touzé et Anne Kerzerho  
*Plutôt que rien : Formation(s)*, Maison Populaire de Montreuil (FR), cur. Raphaële Jeune  
*Fictions/ Lectures performées*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris (FR), cur. Christian Alandete  
*Plutôt que rien : démontages*, Maison Populaire de Montreuil (FR), cur. Raphaële Jeune  
*Tool Box, Œuvre mode d'emploi*, Galerie Michel Journiac, Paris (FR), ed. Entre-Deux, Nantes (FR)  
*Conductions*, Jeune création au Centquatre, Paris (FR), cur. David Zerbib

2010 *The Opening*, Formula Gallery / The State Hermitage Museum / Freud's dream museum / Kuorikhin art center, Saint Petersburg (RU), cur. Christian Alandete  
*Dring for spring, 1% artistique*, école primaire de la Crémeterie, Saint Herblain, Pays de Loire (FR)  
*Une forme pour toute action*, Le Printemps de Septembre à Toulouse (FR), cur. Eric Mangion  
*Meat me*, Centre Pompidou, Paris (FR)  
*Frac, 10 ans d'acquisitions*, Musée des Abattoirs - Frac Midi-Pyrénées, Toulouse (FR)  
*Dessin, Acte 1*, Musée des Beaux-arts, La Roche-Sur-Yon (FR)

2009 *Nu Performance Festival*, Kanuti Gildi Saal, Tallinn, (EE)  
*One day I will be a star*, Maison du livre, de l'image et du son, Villeurbanne (FR), cur. Christian Alandete  
*Dreamtime*, grottes, art contemporain et transhistoire, Musée des Abattoirs, Toulouse / grotte du Mas d'Azil, Ariège, (FR), cur. Casa d'Oro et Pascal Pique  
*Tool Box, Urban Ping Pong*, Credac, Ivry-sur-Seine (FR), ed. Entre-Deux, Nantes (FR)

2008 *A sleep*, Centre d'art contemporain Le LAIT, Castres (FR)  
*Hot Desking, Manifesta 7 hors-les murs au Point Ephémère*, Paris (FR), cur. Christian Alandete et Esther Lu  
*Amorph 08 ! La Générale de Sèvres*, Paris (FR) & Muu gallery, Helsinki (FI)  
*Meat me*, La cuisine, centre d'art et de design appliqués à l'alimentation, Nègrepelisse (FR)  
*Deep*, Entre-deux, La base d'appui, Nantes (FR)

2007 *Blang*, Lieu Commun, Toulouse (FR)  
*Du feu dans la tête*, Chapelle des pénitents, Aniane (FR)  
*Pulsing*, galerie Octave Cowbell, Metz (FR)  
*Many Grounds*, Caza d'oro, Le Mas d'Azil, Ariège (FR)  
*Infraction*, Musée des Arts Modestes, Sète (FR)  
*Suspended*, Le Lieu Unique, Nantes (FR)

Ouvrage publié avec le soutien de / Published with the support of  
Région des Pays de la Loire, dans le cadre de l'Aide à la première  
monographie  
et / and :

Block Architectes, Caza d'Oro, Christian Mayeur – Entrepard, La Cuisine –  
centre d'art et de design, Frac des Pays de la Loire, Entre-deux, Galerie  
Octave Cowbell, Musée de la Roche-sur-Yon

Sous la direction de / Edited by Christian Alandete  
Coordination : Marine Bernier

Traduction : Paul Buck & Catherine Petit

© Cabin Agency editions

Pour les œuvres / For the artworks © Carole Douillard

Pour les textes / For the texts © Christian Alandete, Janig Bégoc, Chantal  
Pontbriand, David Zerbib

Crédits photos : Christian Alandete (pp. 90-91, 96) Stéphane Bellanger  
(pp.14, 85-86), Jean-Dominique Billaud pour la SAMOA (pp. 115-116), Elisabeth  
Byre (p. 77), Carole Douillard (pp. 8-9, 34, 37, 39, 68, 82-83, 88, 92-93, 94-95,  
97, 104, 107-108, 112, 114, 123-125, 130-132, 134, 136, 144-161, 162, 164, 166-168),  
Sylvain Duffard (pp. 40, 43-51, 53-59, 64-65, 118-120), Paul Ferrer (pp. 17, 28),  
Érik Guittièrre (p. 75), Yohann Gozard (p. 22), Aurélien Mole (p. 13), Cici  
Olsson (pp. 78, 81), Emile Ouroumov (p. 139), Yves Petit (pp. 31-33), Marilyn  
Robalo (pp. 61-63), Frédéric Sourice (p. 73), Nancy Sulmont (pp. 18-21),  
David Zérah (p. 10).

Affiche de couverture / Cover poster  
Californie / Kabylie, 1979-2016  
Photo Carole Douillard

Achévé d'imprimer en février 2016 sur les presses de Snel - Vottem  
Printed by Snel, Belgium in February 2016  
Imprimé en / Printed in Europe  
Dépôt légal : mars 2016  
ISBN 978-2-9553346-0-7  
Prix / Price : 25 euros  
Diffusion / Distribution : Les presses du réel  
[www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)

Cabin Agency  
[www.cabin-agency.com](http://www.cabin-agency.com)

Carole Douillard  
[www.carole-douillard.com](http://www.carole-douillard.com)

Mes plus vifs remerciements vont à tous ceux qui ont soutenu et  
accompagné mon travail toutes ces années / My deepest thanks to those  
who supported and accompanied my work over the years

Christian Alandete, Vanina Andréani, Michel Aubry, Jean-François Assié,  
Béatrice Balcou, Colette Barbier, Janig Bégoc, Marine Bernier, Denis Brilllet,  
Patricia Buck, Elisabeth Byre, Jean-François Courtilat, Marie Johanna  
Cornut, Dominique David, Peggy Diverres, Sylvain Duffard, Marie-Pierre  
Duquoc, Sébastien Faucon, Benoît Fillon, Barbara Formis, Aurélien Froment,  
Laurence Gateau, Nicolas Gautron, Agathe Girard, Olivier Grasser Aiello,  
Rémy Groussin, Romain Guillet, Céline Guimbertaud, Érik Guittièrre, Hélène  
Jagot, Raphaële Jeune, Frank Lamy, Virginie Lardièrre, Alain Le Bras,  
P. Nicolas Ledoux, Christian Mayeur, Philippe Médal, Julie Pellegrin, Mélanie  
Perrier, Smaranda Olcèse, Pascal Pique, Chantal Pontbriand, Michel Rein,  
Valentine Ridde, Pascal Riffaud, Jacques Rivet, Roomservice, Stéphanie  
Sagot, Claus Sauer, Antonia Scintilla, Patricia Solini, Nancy Sulmont, Bonnie  
Tchien, Nathalie Thibat, Loïc Touzé, Marc Vaudey, Marie-Laure Viale, Agnès  
Violeau, David Zerbib

ainsi qu'à tous les participants qui ont rendu les performances possibles /  
and to all participants who made performances happen

*(Another) Roof piece* : Valérie Audren, Jennifer Bonn, Sébastien Chatelier,  
Gabrielle Jarrier, Ann Reyman, Loïc Touzé, Benoît Travers  
*The viewers* : Jean-Christophe Arcos, Laurie Bellanca, Cassandre Benoit,  
Pierre Bousquet, Mehdy Briand, Stéphanie Chutry, Julie Cortella, Indira  
Tatiana Cruz, Clément Darrasse, Savio Debernardis, Fabien de Chavanes,  
Anne Destival, Romain Djadaouadji, Polina Doubtshinskaya, Martin Dupuy,  
Marie Fillon, Biliana Fouilhoux, Romain Guillet, Aurélia Ivan Tsara, Eun-soo  
Kim, Hélène Laporte-Bisquit, Jérôme Lèbre, Romain Leclère, Fanny Legros,  
Angélique Lesport, Franck Mas, Jean-Daniel Pellen, Valentine Ridde, Romain  
Salomon, Emilie Schalck, Tamara Schmidt, Florian Sicard, Anna Ten, Gabriel  
Vacher, Yasmine Youcef  
*The waiting room* : Laurent Cebe, Fabien de Chavanes, Franck Mas, Stève  
Paulet, Axel Roy, Pascal Simon  
*Sleepers* : Yannick Audrain, Hugo Bordas, Margot Ferré, Coline Joufflineau,  
Manon Rolland, Romain Salomon  
Et, pour l'Algérie : Idir Hebbadj, Walid Bouchouchi, Nadira Laggoune

Un merci tout spécial à ma famille et à tous mes amis chers / Special  
thanks to my family and all my dearest friends



