

Interview de Géraldine Gourbe par Dorothee Dupuis
à propos d'Off the Record, séminaire de recherche féministe
mené depuis deux ans à l'École supérieure
des beaux-arts de Marseille.

Chère Géraldine,
Plusieurs points m'intéressent dans ton approche : quand tu parles de méthodologie féministe, de la question de la recherche en école d'art, de l'idée selon laquelle les pratiques sont génératrices de savoirs, des savoirs légitimes/illégitimes, des usages liés à ce qu'on appelle les théories du « standpoint » ou positions situées, et, de façon générale, la portée politique de tout cela, dans une logique de reconfiguration des représentations dans le lieu qu'est l'école d'art qui forme ceux qui inventeront les représentations de demain justement, des représentations qu'on souhaiterait plus diversifiées dans l'idée qu'elles vont impacter (et impactent déjà) le monde dans lequel nous vivons aujourd'hui. Mais peut-être peut-on revenir sur les origines d'Off the Record ?

L'approche féministe dans ce projet de recherche en école d'art n'est pas sans lien logique avec mon arrivée dans l'école. Mon CV étant ouvertement fléché gender et queer studies, un représentant du Ministère a clairement évoqué, lors du concours d'entrée, les dérives possibles d'un tel engagement dans une école d'art, notamment du côté d'une portée ou d'un impact idéologique, sous-entendu manipulateur, sur les étudiants. Cette orientation gender et queer posait donc d'entrée de jeu question quant à sa légitimité dans le champ des savoirs. Il me fallait donc répondre par une recontextualisation des enjeux critiques et méthodologiques de mon travail de recherche. J'ai alors positionné mon approche du féminisme non pas depuis les binarités homme/femme, masculin/féminin ou encore homo/hétéro mais depuis des expériences de la différence et des dynamiques collectives. J'ai modélisé ce rapport altérité/commun depuis l'idée suivante à savoir que chacun(e) d'entre nous était amené(e) à faire l'expérience ou les expériences dans sa vie, que ce soit dans le champ professionnel, collectif, public ou intime, d'arriver dans un espace dont il ne connaissait pas les codes, les personnes, les modalités, et que ces dernières étaient des processus ou pragmatiques de vie de la différence. Ces processus étaient accessibles à tous, quel que soit son genre, sa sexualité, sa race, ou son positionnement social, et constituaient une expérience de la différence en tension avec le collectif.

Tu veux dire que le féminisme est pour toi plutôt un outil qu'un positionnement idéologique propre, et qu'il est détaché de quelque chose d'essentialiste, ce qui est toujours reproché par un certain milieu français, bien que ce ne soit pas que français, au féminisme.

On voit bien encore en France que les productions de savoir féministe sont souvent réduites à des caractéristiques essentialistes type savoir des femmes ou savoir féminin. Ce n'est pas encore ancré dans les mentalités qu'il s'agit surtout d'une épistémologie, en ce qui me concerne philosophique, qui permet certes de penser les rapports des femmes et du féminin à l'art mais surtout de re-problématiser perpétuellement les questions propres à la marge, à la différence depuis un champ d'expérimentations sociales et culturelles, c'est-à-dire accessible à tous, donc universel et légitime en tant que production de savoir. Même si le féminisme a été initié depuis le Mouvement de Libération des Femmes, des pratiques militantes du Consciousness Raising, des productions de savoirs qui en découlaient, aujourd'hui ce rapport au féminisme est désessentialisé. Je citerais Marie-Hélène Bourcier qui dit quelque chose comme « Aujourd'hui, le féminisme ce n'est plus seulement un sexe, un genre ni une sexualité ».

C'est en quoi il rejoint le domaine plus contemporain des positions situées dont le féminisme serait soit la source soit l'avatar, selon l'angle depuis lequel on le considère.

Cela permet ainsi de déjouer la seule antinomie opposant ceux/celles qui en seraient et ceux/celles qui n'en seraient pas.

C'est une méthodologie inclusive.

C'est une position foucauldienne, deleuzienne, guattarienne, braïdotienne. Il y a là toute une généalogie électorale bien évidemment.

Pour revenir à ce recrutement dans l'école, j'ai positionné une épistémologie féministe non pas comme une pensée dogmatique minoritaire mais comme une pensée critique très opérante pour décrypter les différentes formes d'énonciation idéologique. Une position qui a d'ailleurs été soutenue par Jean-Louis Connan, le directeur de l'école. De plus en plus de personnes avec un profil féministe, soit historienne de l'art soit philosophe, sont plus facilement recrutées dans les écoles d'art que dans les universités. Qu'est-ce que cela montre ? Aujourd'hui, les écoles d'art possèdent une ouverture dynamique vers la construction de départements de recherche orientés gender et queer studies et qu'elles sont plus sensibles aux pensées contemporaines, plus poreuses à ces épistémologies-là que ne le sont certains départements d'université.

En temps qu'universitaire, tu te sens attirée par la création de domaines de recherche en école d'art parce qu'il te semble que la construction des savoirs là-bas ouvre la porte à des protocoles plus libres, plus expérimentaux. Cela rejoint cette idée que les pratiques sont aussi génératrices de savoirs, que ce sont les choses qui se font, qui sont dynamiques dans une logique de production, c'est encore une fois une idée foucauldienne que le producteur façonne de façon même plus dynamique que les lois et les contextes établis. Pour toi, l'école d'art est un lieu opérant pour la recherche, même si ses protocoles paraissent plus flous, vu sa réputation de partir un peu dans tous les sens... Tu penses que cette créativité peut être redirigée ?

Au-delà de cette notion de créativité, il y a la notion de ne pas avoir à justifier la légitimité de ce savoir. Je pense que si j'avais eu tout de suite un poste à la fac, il m'aurait fallu beaucoup plus batailler sur la question de la reconnaissance de ce type de pensée. Être par exemple plutôt dans une prospection des généalogies ou montrer comment certaines personnes déjà reconnues, d'un point de vue international ou historique, ont déjà validé ces savoirs ou fait de ces savoirs des choses qui sont reconnues comme scientifiques. Cela m'aurait moins permis d'être directement dans mes propres projets de recherche. C'est un constat qui s'est imposé suite à un échange avec Thierry de Duve que j'avais rencontré lors d'une conférence en Slovaquie. Il m'avait dit être intéressé par ma façon de repenser la question de la performance non seulement à travers le prisme de la performativité du genre de Judith Butler, mais en ouvrant vers d'autres concepts et d'autres problématiques. Je l'avais invité à mon jury de thèse et il m'avait répondu quelque chose comme : « Je soutiens votre pensée féministe mais je ne suis pas sûr qu'elle puisse avoir lieu dans un contexte scientifique ». Je me suis rendue compte qu'au-delà de la position personnelle de Thierry de Duve sur le féminisme, il y avait une position académique à laquelle je me reconfronterais tôt ou tard. J'ai alors compris que l'école d'art me permettrait d'aller plus vite théoriquement et plus au cœur de ce que j'avais envie de mettre en place. C'était un intérêt personnel, intellectuel.

Ensuite, j'ai découvert ce qu'était vraiment une école d'art. J'avais fait certes des conférences, des workshops mais je ne savais pas ce qu'était la production et sa réalité. C'est en grande partie Anita Molinero qui m'a appris à voir, à comprendre et à dire des choses qui pouvaient être plus ou moins pertinentes sur ce qui était en train de se faire là, maintenant. Le projet Off the Record est né dans ce contexte précis. C'est une recherche, en apparence plutôt loin de mon champ de recherche initial puisque ce n'était pas strictement sur la performance, ni une recherche féministe mais plutôt une méthodologie féministe. Les objets qu'elle prend en compte ne sont pas a priori des questions qui ont été traitées en tant que telles dans le champ de la pensée féministe en France, à savoir, les entretiens d'artiste.

Là encore tu t'es basée sur un objet pratique, très concret qui avait plusieurs entrées, quelque chose qui aurait été difficile à faire à l'université parce que trop transversal, trop transdisciplinaire...

...ou alors trop spécialisé !

En tout cas tu peux utiliser cette idée de l'entretien de plusieurs façons différentes, elle sert de cas pratique qui emmène les étudiants sur le terrain de leur propre pratique mais aussi vers une autre façon de penser le rapport à la théorie, à l'écrit, etc. On voit bien que tu pars d'un objet pratique pour arriver à une théorisation.

Je n'ai pas cherché à faire entrer ma pensée dans des objets artistiques. J'ai observé ce qui se passait, et surtout j'ai pris en compte les besoins et les manques des étudiants dans l'école, et l'un d'entre eux était le rapport entre la pratique et l'écrit. En école d'art, l'enseignement passe beaucoup par l'oralité, de façon informelle et autant individuelle que collective. Cette construction intellectuelle, cognitive, sensible n'est pas immédiatement transposable, du moins pour les étudiants, dans le rapport à l'écrit et la conceptualisation de leur propre rapport à l'art, que ce soit la production des autres ou leur propre production. J'ai trouvé là que l'entretien était vraiment le maillon manquant aux étudiants. Il y avait quelque chose à reconsidérer du point de vue de la construction théorique et analytique que j'avais précédemment mise en place dans le champ de la performance, plutôt historique (les années 60-80) et nord-américain. L'entretien d'artiste est le parent pauvre de la théorie de l'art, il est certes au cœur d'une recherche mais il n'est pas forcément considéré comme un objet entièrement légitime d'un point de vue épistémologique. C'est un objet qui sert à produire de la pensée mais ce n'est pas en soi un objet de pensée. Autant il y a beaucoup d'ouvrages, de bibliographies sur la pratique de l'exposition, autant sur l'entretien d'artiste, comment, pourquoi, une épistémologie, et bien il n'y a pas grand-chose. Ce creux est révélateur d'une difficulté pour les étudiants, et même les artistes, à passer d'une pratique à une théorisation. On a donc commencé à mettre en place des principes d'entretien pour élaborer leur mémoire : on leur a fait faire des jeux de rôle, et comme Anita [Molinero] avait anticipé ce travail avec les étudiants on s'est retrouvées à travailler ensemble sur ce projet Off the Record, collaboration qui surprend toujours parce qu'Anita n'est pas féministe et n'est pas particulièrement intéressée par la performance tandis que moi-même je n'étais pas une spécialiste de la sculpture, et je ne connaissais pas très bien son travail.

Anita pourtant, d'une façon un peu décentrée par rapport à elle-même et comme on a pu le voir dans un article d'Émilie Renard qui l'avait mentionnée dans le premier

numéro de Pétunia, est un peu un cas d'école puisqu'elle a aussi une position ambiguë par rapport à son genre et à la sculpture. Donc, même si elle ne se revendique pas comme féministe, elle a ainsi une pratique de sculpture qui questionne un rapport genré à sa propre production.

Ça, c'est toute l'ambiguïté du féminisme et des femmes artistes. Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard en parleraient mieux que moi...

...et ce n'est pas parce qu'on ne se dit pas féministe qu'on n'a pas une pratique qui remet en cause certaines catégories de genre!

En tout cas qui ne produit pas de choses qui pourraient être interprétées par des études de genre. Je rapprocherais la position d'Anita de celle de Lynda Benglis, une artiste qui compte par ailleurs dans les affinités électives d'Anita.

Pour Benglis, la réappropriation des gestes modernistes passe par l'acte de rejouer le mouvement du dripping, geste par excellence qu'on pourrait être qualifié d'hétéro-machiste. Lynda Benglis se le réapproprie en utilisant non pas un petit pinceau mais des gros bidons de peinture qu'elle jette avec une force vitale impressionnante. Cette ambiguïté-là est assez comparable à celle présente dans la production d'Anita. Par ailleurs, Benglis se moque d'un certain dogmatisme dans le mouvement des artistes femmes et les mouvements féministes. La vidéo intitulée *Female sensibility* (1973) critique la dimension purement essentialiste d'un geste artistique. C'était assez novateur pour l'époque, assez résistant. Les temps n'étaient pas favorables à ce genre d'énonciation critique qu'on remet maintenant en perspective dans l'histoire via les gender et les queer studies. Effectivement, Anita produit des gestes et des formes qui peuvent être relues depuis une pensée critique gender ET, en même temps, elle a toujours dénoncé une forme de dogmatisme dans le mouvement d'émancipation des femmes tel qu'elle le percevait en France (Foucault avec la publication du premier tome d'Histoire de la sexualité a été perçu comme conservateur alors même qu'il exprimait un pessimisme quant à une libération personnelle et individuelle via des formes spontanées et répétées de sexualité. Il est d'ailleurs intéressant de relire ses critiques sur les usages français du marxisme en opposition avec ce qu'il observait en Tunisie en 68 et qu'il admirait comme une vitalité éthique et politique).

Anita revient souvent sur les interpellations de l'époque autour du maquillage : pour être féministe (marxiste), il ne fallait pas s'approprier les codes de la féminité.

Cette collaboration avec Anita s'est fait alors autour de l'entretien d'artiste comme articulation entre une pratique et une pensée. Le premier séminaire a été mené par Marie-Hélène Bourcier que je connais depuis longtemps. Je l'avais rencontrée quand j'étais étudiante avec Beatriz Preciado à Paris 8. Ce qui m'intéressait dans le travail de Bourcier était qu'elle avait une formation media studies. Elle avait écrit une thèse sur l'approche des médias dans la première guerre du Golfe à l'Ehess avec Alain Touraine et elle avait notamment beaucoup travaillé sur la dimension de la technologie du genre de la télévision et du cinéma. Elle a fait un premier séminaire sur pourquoi et comment la télévision, qui est un champ de production et d'expérimentation d'entretiens important, avait effectivement configuré un « genre » télévisuel latent. Sur la base d'archives mais aussi d'une introduction aux medias et cultural studies, elle a montré comment la télé était associée à la passivité, genrée féminin. De là, elle est passée à une analyse des philosophes face à la caméra dont

Jacques Derrida et Gilles Deleuze, et elle a souligné comment les philosophes étaient réticents à passer à l'exercice de l'entretien télévisé alors même que l'entretien écrit ou enregistré était considéré comme plus acceptable, plus louable. Elle a fait une articulation assez intéressante entre cette technologie du genre féminin de la télévision et une pratique philosophique plutôt masculine et plus à l'aise dans le champ de l'écrit ou de l'enregistrement radiophonique. Dans un troisième temps du séminaire, elle a enfin montré comment les minorités, représentées ici par Jean Genet, Toni Morrison et Marguerite Duras (qu'elle incluait dans les minorités) étaient beaucoup plus habiles à maîtriser l'exercice de l'entretien parce qu'ils étaient sensibles et vigilants aux situations d'énonciation.

Ce séminaire a été fondateur pour Off the Record et a été suivi par un workshop mené par Marie-Hélène, Anita et moi-même où nous avons fait travailler les étudiants sur les corrélations entre technologie du genre et entretien. Cela a donné lieu à une performance qu'on a retrouvée dans une exposition qui n'en était pas vraiment une : c'était plutôt un temps de restitution en fin d'année qui s'appelait « Et si Moïse n'avait pas bégayé » (on reviendra tout à l'heure sur ce titre un peu énigmatique). Cette performance avait configuré notre plateau télé où il y avait effectivement une réalisatrice de film porno qui parlait depuis New York de sa compétence de réalisatrice, c'est-à-dire de quelque chose de très carré, appartenant à l'industrie du cinéma porno et un entretien qui était mené par deux critiques d'art qui essayaient plus ou moins de sublimer ce qui était dit et ce qu'ils voyaient du film par une rhétorique de la critique d'art où effectivement la pop culture devenait un enjeu esthétique mais dépolitisée. C'était vraiment intéressant parce que ce travail d'étudiants était pertinent par rapport à ce qui s'était passé de façon théorique et intellectuelle. Ce n'était pas une illustration mais une incarnation très sensible au sein d'un dispositif de tout ce qui avait été mis en jeu du point de vue d'une méthodologie et d'une pensée féministes.

Je n'ai assisté qu'à la troisième et finale « représentation », au sens théâtral du terme, de cette « fiction » d'un plateau télé et ce qui m'a vraiment intéressée dans ce procédé de restitution, même si on devrait se fiche de savoir si au final ça a réussi ou raté, puisqu'on est dans l'expérimentation...

...ou si c'est bien ou pas bien, où si ça a une autonomie en tant qu'œuvre ou pas, ce qui n'est pas l'objectif d'Off the Record d'ailleurs...

...c'est comment justement cette troisième occurrence était la plus réussie parce que les étudiants se sont éloignés de leurs propres stéréotypes de genre. En effet, dans la version finale, la réalisatrice de film porno était jouée par un homme, et les deux critiques d'art, qui avaient cette parole très autosuffisante, étaient joués par deux filles, ce qui faisait que les décalages, l'analyse que l'audience extérieure avait des discours qui lui étaient restitués était complètement brouillée par l'incarnation physique des personnages joués et donc tout ce discours est devenu visible par l'interchangeabilité, la performativité des rôles qui est typiquement une méthodologie à l'œuvre dans le champ de l'art féministe. C'était très flagrant, et je pense que les étudiants et les spectateurs l'ont senti : pour moi c'était l'exemple type d'une micro méthode qui, appliquée, ouvre un questionnement par rapport au discours, qui parle, d'où il parle ; quand l'espèce d'esthéticien de l'art, traditionnellement blanc, hétéro, quadragénaire, est joué par une petite nana de 20 ans en minijupe, le décalage du discours est d'autant plus compréhensible quand bien

même ce sont les mêmes mots qui sont proférés et c'est ça qui m'a paru le plus intéressant.

Il y avait aussi d'autres modes de décalages. Cette filiation entre le jeu de rôle et la pratique et la pensée féministe des années 1970 a été beaucoup caricaturée, du coup on a justement essayé d'éviter de le faire, par exemple en évitant les fétiches de la féminité ou de la masculinité. Par contre, on a beaucoup opéré depuis des dispositifs brechtiens. Une pensée brechtienne qui a été extrêmement influente pour Martha Rosler par exemple dans *Semiotics of the Kitchen* (1975), une des premières vidéo-performance qui représente une situation type de plateau télé. Les étudiants avaient privilégié les signes qui pouvaient faire penser qu'on était dans ce contexte plutôt que de le reproduire fidèlement. Autre signe de distanciation brechtienne, Adrien Monfleur jouait l'actrice-réalisatrice porno, et comme il admire Marguerite Duras, il a proféré des propos très pragmatiques sur un contexte de réalisation porno avec une voix durassienne.

Les deux étudiantes dont tu parles, Anaïs Mischler et Anaïs Derderian, lisaient le texte, c'est-à-dire avec une volonté très stricte de non-interprétation de ce qui est dit et évoqué : aucune empathie, aucune sympathie chez ces deux critiques d'art. De plus, il y avait une étudiante un peu punkette, et une étudiante plus posée, donc tous ces modes-là brouillaient ce qui était en train de se dire. La confusion était importante entre ce qui était vu, représenté et ce qui était dit. Réactiver la pratique du jeu de rôle féministe était effectivement intéressant dans ce sens, à condition qu'elle soit associée avec une certaine distanciation brechtienne et le tout ancré dans des enjeux d'art contemporain. Ce devait être une logique d'aller retour : le processus montrait qu'il était possible d'altérer le sens sacralisateur de l'écrit, et en retour les étudiants se rendaient compte de la façon dont ils pouvaient, par le biais de l'entretien, accéder à une parole un peu plus neutre, notamment vis-à-vis de leur propre pratique où ils sont toujours emmêlés dans des enjeux personnels dont ils n'arrivent pas du tout à se dépêtrer.

À la fin de la performance, j'ai fait une conférence où j'ai évoqué un ouvrage qui s'appelle *De l'entretien* (1997) de Louis Marin où il évoque la difficulté d'être soi-même dans l'entretien. Dans ce dialogue avec l'autre, il y a des moments de séduction qui font vraiment penser à des mouvements de drague explicite. Celui qui était interviewé pouvait prendre le risque d'être hors soi et Marin voyait là le danger de l'égarement. C'est quelque chose qu'on peut retrouver chez Gilles Deleuze, chez Jacques Derrida, cette idée que l'entretien, surtout filmé et rediffusé en temps réel, pouvait amener à dire des choses que l'on ne peut pas complètement contrôler. C'est paradoxal car ce sont quand même des penseurs de la déconstruction du sujet qui justement « paniquent » dans une pratique où ils peuvent être amenés à ne pas être complètement eux-mêmes. Alors qu'au contraire, les étudiants y voyaient un véritable enjeu d'articulation entre leur pratique et sa conceptualisation, c'est-à-dire que le fait de ne pas être complètement soi-même dans l'entretien leur permettait d'être eux-mêmes dans la conceptualisation de leur propre travail. Toute la difficulté, dans les mémoires des étudiants, repose sur le fait que les étudiants sortent d'eux-mêmes, au lieu de produire des essais sensibilo-anecdóticos.

Ils plaquent sur leur travail des discours extérieurs qui ne sont pas du tout les leurs.

Et là où des intellectuels reconnus voyaient dans l'entretien quelque chose d'impur, les étudiants y ont vu quelque chose de très opérant et de salvateur.

Claude Jaeglé est une autre des personnes qui est intervenue dans le séminaire puis dans un workshop pour Off the Record. Il est un des rares auteurs français à avoir travaillé sur la question de l'entretien. Il a écrit un livre qui s'appelle *L'interview* aux PUF (2007). Avant celui-là, il avait aussi publié le magnifique *Portrait oratoire de Gilles Deleuze aux yeux jaunes* aux PUF (2005) où il s'était concentré sur l'analyse de la voix et de la prise de parole chez Deleuze. Il abordait le hiatus entre la fragilité physique de Deleuze et sa voix qu'il qualifie d'ogre. Elle annihilait ou neutralisait un comportement plutôt chétif. Ce paradoxe fascinait les gens qui l'écoutaient. C'est comme s'il avait sa propre ventriloquie, comme s'il n'était plus totalement lui-même quand il parlait. C'est un résumé très rapide mais Jaeglé a un parcours très intéressant pour nous et pour ce projet. Il a fait partiellement Normale Sup et il a arrêté pour faire l'École du cirque avec Annie Fratellini. Aucun lien en apparence si ce n'est que ce lien se retrouve à la fois dans sa production intellectuelle, ses différents livres autour de la voix et aussi dans sa dimension de praticien puisqu'il est aujourd'hui média trainer. Il entraîne des chercheurs français (CNRS, INRA...) à parler de leurs recherches pour la télévision. Il a une pratique théorique qui vise à montrer que la prise de parole est quelque chose de considéré comme sale depuis un contexte judéo-chrétien. « Et si Moïse n'avait pas bégayé » est une référence à Claude Jaeglé. Claude affine la notion de souillure de la parole par rapport à la propreté de l'écrit, évoquée par Gilles Deleuze dans l'abécédaire à la lettre C comme culturel, à cette dimension judéo-chrétienne. En effet, les protestants et la culture anglo-saxonne en général ont beaucoup plus de facilité avec la prise de parole, notamment à l'école ou à l'université. Moïse bégaye : la parole divine ne peut pas passer par lui. C'est donc son frère Aaron qui va être le porteur de cette parole. Aaron qui lui n'est pas en lien direct avec le divin. C'est l'origine de cette dissociation de la parole divine qui fait acte de Vérité et de sa transmission. Je discutais de ce projet avec Patricia Falguières qui m'avait beaucoup encouragé pour ce projet et qui m'avait donné la référence du livre de Claude. On se disait qu'en France, la transmission, notamment chez les philosophes, passait pourtant souvent par une oralité improvisée dans le cadre des cours et des conférences, contrairement aux Américains qui ont cette tradition du *paper*. Jaeglé parle aussi de comment les jazzmen, rodés à l'improvisation, sont plus prompts à faire de bonnes interviews télévisées et radiophoniques que certains intellectuels (dont Derrida et Deleuze mais pas Foucault).

Cela me fait penser à des problématiques en cours dans le champ de l'anthropologie. Alban Bensa décortique dans *La Fin de l'exotisme* (2006) cette méfiance paradoxale vis-à-vis de l'oralité, dans la méthode de l'entretien qui est au cœur de cette discipline. En s'entretenant oralement avec des populations qui n'ont soit disant aucune culture écrite, l'ethnologue essaye de voir ce qu'il y a derrière la parole pour ensuite coucher sur le papier le substrat qu'il en aura décanté. La thèse de Bensa est que toute la partie spontanée liée à ces entretiens, dans lesquels les anthropologues cherchent à déceler le mythe universel derrière la parole individuelle de l'indigène, a été trop souvent évacuée et a laissé un grand pan de cultures de côté, les choses qui se transmettaient avant tout à travers les individualités, et qu'on ne pouvait pas séparer de la façon dont les choses étaient dites de leur contenu.

Comme l'histoire de la voix d'ogre, ça réactive de façon interminable ces questions de rapport fond/forme et de rapport entre oralité/écrit et de savoirs légitimes/

illégitimes, à savoir que cette question liée aux sciences sociales et à l'anthropologie, à savoir que l'intervieweur choisit d'évincer ce qui lui semble illégitime et fait le choix de sanctifier par l'écrit ce qui lui semble légitime, c'est très politique, parce que ça configure la réalité de façon effective. Quand tu dis qu'un représentant du ministère se méfiait au départ de ton profil féministe, ça pose la question que quand on travaille les représentations, on se pose les vraies questions sur ce qui filtre de toutes ces productions de savoir, dans quelle mesure elles ont une vraie effectivité politique, même le fait que ça se veuille apolitique, comment on reconfigure les représentations, même, par exemple, quand tu donnes la parole à des jeunes femmes ou à telle ou telle minorité dans le cadre d'Off the Record en quoi est-ce que c'est aussi donner la parole à tout le monde pour plus tard, déconstruire ce monolithisme des expressions, des représentations ?

Sur la question des étudiants eux-mêmes, est-ce que ça allait produire une prise de parole différente selon leur sexe ou leur orientation sexuelle, honnêtement je ne sais pas. Cela n'a pas été mon axe de considérer si j'avais affaire à des étudiants ou des lesbiennes, des homos ou des hétéros, je me suis plutôt concentrée sur la manière dont ils allaient s'approprier les outils que je proposais. Peut-être que c'était différent, peut-être pas, je n'ai pas réellement observé ça. Par contre, ce que j'ai remarqué, et c'est le travail qu'ils ont fait avec Claude l'après midi, c'était qu'il y avait des personnalités différentes, alors que c'était la même personne qui parlait, et ça grâce aux protocoles de training d'entretien mené par Claude. J'ai vu des plasticités physiques changer, c'était très impressionnant. C'était quasiment un travail de directeur d'acteurs ou d'actrices. On avait fait ce travail avec les étudiants une semaine avant leur diplôme blanc, certains collègues avaient peur qu'on fasse du marketing avec les étudiants, qu'on les formate à parler sur leur pratique, mais ce n'est pas ce qui s'est passé. Claude leur demandait juste de changer d'adresse. Par exemple, Justine Giliberto a fait cette vidéo sur les archives de son père qui revient du Maroc et qui arrive à Marseille sous Deferre, etc. Justine était crispée, elle avait une plasticité crispée, antipathique. Claude lui a demandé de parler à sa petite sœur trisomique parce qu'elle a fait tout un travail sur elle, sur les films de famille de Noël avec elles deux. Il y a eu une adéquation entre ce qu'on voyait et ce qu'on connaissait de Justine. Elle a pu parler de son travail à tout le monde. Et c'était un moment magique, et c'est là où tu te dis que la dimension du jeu de rôle est très opérante, en termes d'usage, de réception, et aussi de façon de modifier les adresses et donc les situations d'énonciation.

Je trouve que c'est très actif politiquement, ce pouvoir de la parole particulière, produite pour un contexte spécifique, et qui du coup ne s'adresse plus à cette idée effrayante de l'universel. Même dans un contexte plus large qui est celui de la société française, où, sous couvert de ce grand idéalisme républicain, chacun devrait se départir de ses particularités pour parler pour tous, il y a quelque chose de très dangereux qui nie l'individualité et les particularités des gens. Je pense que l'école d'art et l'art en général sont des endroits importants où prendre en compte les paroles individuelles au lieu de les marginaliser et de les repousser vers une parole communautaire, qui soi-disant ségrègue. Ça montre le pouvoir de la compréhension des choses individuelles, au sein d'anecdotes comme tu peux les restituer ici, mais aussi l'importance politique, au-delà de l'école d'art, de donner une place à ce genre de protocole.

Ce qui est intéressant, c'est que ce sont des jeux, des temps où on met des outils à disposition, par exemple,

expérimenter la télé comme un genre, expérimenter la prise de parole en dehors d'une tradition judéo-chrétienne, etc. Ce n'est pas de la production au sens strict comme on peut la retrouver dans les ateliers à l'école. Il est important de réinsuffler en école d'art cette idée de dilatation du temps, d'abord parce que c'est quelque chose dont on éprouve de plus en plus le besoin à l'extérieur, en dehors de l'école d'art, puisqu'il y a une compression du temps qu'on vit tous, voire qu'on subit pour la plupart. De plus, l'école d'art est parfois mise en danger idéologiquement, en termes de format et de raison d'être, parce qu'on travaille justement sur ces dilatations du temps, qu'il faut toujours justifier. Les étudiants ont aussi une vision très dilatée du temps qui ne me convient pas toujours (rires). Mais la dilatation du temps comme expérimentation, ce n'est pas le dilettantisme. Donc pour contrer cette idée reçue, il faut des protocoles d'expérimentation clairs. Et le projet de recherche permet cela : être dans des processus de dilatation du temps où des choses vont apparaître sans jamais être acquises.

Ça veut seulement dire que ces choses auront existé.

Ça a eu lieu, ça existe, ça a été observé, ça a été une expérience, tout ce que tu disais sur la question des différents modes de prise de parole, mais en revanche ça ne veut pas dire que c'est acquis. C'est très fragile. Il faut toujours réactiver ces protocoles de dilatation du temps de manière très différente pour surprendre à chaque fois les étudiants et c'est ça le projet Off the Record. On a droit à l'échec, à la perte, à la bêtise, à l'abandon. Ce qu'on observe, ce qu'on met en jeu, ce qu'on associe, ça produit du sens, un intérêt, des désirs, des envies, des projections pour la suite, pour son ancrage dans l'école ou son devenir d'artiste, mais ça ne produit pas forcément des objets immuables...

C'est aussi un temps de résistance à une certaine injonction de productivité qui serait en vigueur au sein de l'école d'art...

...un temps de définition de son travail, à l'inverse d'une formalisation quand parfois les étudiants veulent trouver un mécanisme, des formes, des formats, qui vont être reconnus, très vite, assurer un diplôme, un devenir artiste, là où peut-être, quelques années plus tard, ils peuvent réaliser qu'ils avaient envie de faire d'autres choses... C'est donc permettre ces temps-là aussi pour les étudiants, de s'assurer qu'il n'y a pas une voie vers une formalisation ou des formats qui ne sont pas les leurs. C'est très perturbant pour les étudiants mais c'est ça que je trouve bien. L'autre dimension d'Off the Record qui est peut-être plus proche du féminisme — puisque pour moi le féminisme c'est le rapport du un et du multiple, ce que vous expérimentez à trois à Pétunia par exemple, ce que tu expérimentes en faisant des co-commissariats — c'est comment tu travailles à plusieurs tout en t'accommodant de la formation, des compétences et de la personnalité des personnes avec qui tu travailles, tout en arrivant à travailler ensemble : et donc pour ça il faut expliciter pourquoi et comment on travaille ensemble avant même de le faire.

De plus, en considérant mon expérience personnelle, ce qui a été le catalyseur de mon individualité ça a clairement été le collectif, c'est-à-dire que je ne vois même pas comment on peut définir des positions individuelles si elles ne s'articulent pas au collectif, pour moi c'est une expérience née d'une pratique. Tu sais que je suis commissaire d'exposition après avoir étudié en école d'art, et, pour moi, ça a toujours été quelque chose sur lequel je n'ai pas pu mettre des mots tout de suite mais qui est complètement lié à la façon dont ma pratique personnelle

de curatrice a émergé, de trouver toujours des protocoles de collaboration avec les autres.

Tu me demandais tout à l'heure de revenir sur cette idée du « standpoint », la théorie du point de vue ou des savoirs situés. Cette théorie est originaire du Mouvement des Femmes, notamment le Consciousness Raising qui a existé pour parler en dehors d'une pensée qu'on appelait à l'époque patriarcale, qui modelait des représentations de femmes, des *habitus*. Cette pratique du standpoint est devenue une épistémologie, c'est-à-dire qu'elle s'est nourrie et s'est associée à d'autres théories, la théorie marxiste notamment, je pense à Lukács, et on peut aussi la rapprocher de la question de la formation de la subjectivité chez Kant, comment Kant pense la dimension de la subjectivité, Kant qui n'était absolument pas féministe, ni marxiste d'ailleurs (rires) mais qui a pensé le rapport entre subjectivité et universalisme : on peut peut-être dire que la standpoint théorie remonte jusque-là. C'est évident que la période des Lumières est un laboratoire pour comprendre l'articulation entre subjectivité et particularisme ainsi que leur articulation vers l'universalisme. Et c'est pourquoi c'était intéressant dans ma thèse de revenir sur l'articulation entre la pensée féministe et la critique de la faculté de juger parce qu'à la fois cela prenait en compte cette production conceptuelle, et en même temps elle la nuancait. D'autres l'avaient conceptualisée, je pense à Arendt, à Sandra Harding (pour les sciences dures et qui a beaucoup travaillé sur cette épistémologie du standpoint), à Donna Haraway, à Rosi Braidotti qui est une personnalité extrêmement influente, Elizabeth Grosz ou encore Luciana Parisi qui réinsuffle la dimension du désir comme machine productrice deleuzienne et guattarienne dans cette optique de la prise en compte des standpoints theories...mais pas dans champs de l'esthétique. On a essayé de mettre en pratique tous ces apports-là avec les étudiants en travaillant ensemble. Ils ont fait des projets collaboratifs, puis individuels à l'inverse du schéma le plus classique du workshop où chacun travaille dans son coin, et ce furent des moments assez violents en terme d'émotions et de sentiments parce qu'en école d'art, les étudiants ne sont pas tellement habitués à travailler ensemble. Je crois que c'est absolument fondateur et fondamental ce travail à plusieurs, comprendre ce que l'autre veut faire, en quoi c'est légitime aussi ; qu'il n'a pas forcément tort, qu'il ne veut pas s'opposer à, ou qu'il n'est pas seulement concurrent en, qu'il n'est pas un chieur. Il fallait mettre un peu d'huile dans tout ça.

C'est très important dans cet objet paradoxal qu'est l'école d'art, de garder cette dimension collective, parce que beaucoup de choses vont la contredire à la sortie de l'école : le monde de l'art continue d'être le reflet le plus caricatural du système capitaliste dans sa logique individualiste. Si l'école d'art ne rappelle pas ça au niveau pédagogique, même de façon un peu autoritaire, je ne vois pas comment on va pouvoir conserver un monde de l'art qui continue à se préoccuper d'autrui, surtout dans le contexte actuel.

C'est aussi important parce que ça permet de redéfinir sa pratique individuelle comme un choix. Au moment où les étudiants quittent Off the Record et reviennent à leur propre pratique, ils sont passés par différentes étapes pédagogiques, de recherche et d'expérimentation, par l'épreuve du collectif, qui ramène à une définition de ce que c'est d'être artiste, et comment devenir artiste. Je ne sais pas si c'est une critique ou une résistance au capitalisme mais ce qui est sur c'est que ça réactualise, comme on met à jour un logiciel, ça rescanner les désirs et les besoins des étudiants, ce qui est très important et jamais acquis, même pour nous, en tant que professionnels et enseignants. La difficulté en école

d'art c'est que ces mises à jour sont permanentes, et c'est effectivement lourd, laborieux, déstabilisant, parce que de nombreuses fois, tu dois refaire ces mises à jour dans ta formation. Et l'autre chose sur laquelle je voulais revenir est que cette dimension de la standpoint théorie telle qu'elle est envisagée dans Off the Record permet aussi aux étudiants d'aller vers une forme d'amateurisme éclairé. Avec cette dimension de l'amateurisme éclairé, la prise en charge du groupe est extrêmement importante, on essaye de trouver une adéquation avec les outils en train de se mettre en place (Wikipedia, Google), cet accès massif à l'information et au savoir, mais cet accès individuel est encadré. Il y a un protocole et il y a le temps, borné par l'expérimentation.

Tu apprends autant que tes étudiants en fait.

Oui, tout le temps, parce qu'il y a aussi des choses qui dysfonctionnent. Par exemple, l'élément le plus dysfonctionnant, c'est le rapport à l'écrit, qui était l'un des objectifs premiers du projet. Ça va demander du temps. Et puis l'autre difficulté, c'est de travailler à plusieurs. Par exemple, Anita va avoir une exigence légitime sur une pratique d'atelier : « Mais pourquoi tu fais ça, pourquoi cet objet nous intéresse, est-ce qu'il a une autonomie, etc. ? » Et moi c'est autre chose... Cette dynamique permet de tenir ce travail-là dans l'année, d'avoir une endurance. Je parlais tout à l'heure de l'expérimentation de la dilatation du temps, et c'est éprouvant, de dilater ce temps dans une dimension expérimentale, cognitive et de recherche. Il faut toujours remobiliser les étudiants à la fois d'un point de vue intellectuel et pratique autour de cette dimension d'endurance collective et d'amateurisme. Elle nous est permise par Anita et les différents intervenants d'Off the Record.

Et ta formation de chercheur aussi non ?

J'ai cette endurance mais auprès des étudiants, ce n'est pas toujours évident. Ponctuellement, tu arrives à fédérer, mais sur la durée, un an, deux ans... C'est la deuxième année donc Off the Record grandit, des séminaires, des workshops, on en arrive à des nuits d'études, des projets de publications et c'est formidable parce que c'est un projet qui a pris pour base les désirs et les manques des étudiants. Ce n'est pas le placage d'une recherche conceptuelle en école d'art qui rate souvent parce qu'elle considère que la distinction entre théorie et pratique est quelque chose d'acquis. Off the Record a pour enjeu justement de reterritorialiser ces notions, comme nous reterritorialisons commissariat et recherche ensemble avec *K.Acker : The Office*¹, l'intérêt est de travailler entre les deux. C'est sur ce petit bout de terrain, ni l'un ni l'autre, qu'est selon moi la façon opérante aujourd'hui de faire de la recherche en école d'art, de débouter plein de gimmicks sur la transversalité, l'hybridation qui n'ont pas du tout été pensés.

Le projet Off the Record ne se définit pas comme transversal ou hybride mais utilise simplement le collectif pour permettre d'aborder de façon plus sereine, et en tout cas moins éprouvante, la notion opérante d'amateurisme éclairé et d'endurance dans des temporalités dilatées.

¹. *K.Acker : The Office* est une plateforme de travail réunissant deux personnes aux compétences situées, Dorothee Dupuis (commissaire d'exposition) et Geraldine Gourbe (philosophe), et opérant depuis, par et à travers les univers romanesques de l'auteure Kathy Acker. Écrivaine juive américaine, proche de William Burroughs, elle a fortement influencé de façon aussi ouverte que souterraine nombre d'artistes et d'auteurs de sa génération et sûrement d'autres plus proches de nous. Le projet dans son ensemble révèle des frictions, des aspérités, des concrétations depuis l'espace mental d'Acker et favorise leur contamination virale dans d'autres récits, des savoirs, des formes et des espaces légitimes ou non encore à déplacer, reconfigurer ou hacker.