

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 ou 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 occidentales¹, 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*², 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 regard³, 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 societies¹, 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*², 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 gaze³, 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.

A 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*⁴ 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'Doherty⁵ 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*⁴ 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'Doherty⁵ 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*⁵ 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*⁵ 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 Yaguello⁷, 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*⁸, 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 Yaguello⁷, 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 studies⁸, 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-médusé d'un groupe d'adolescents attendant que le terrain se libère pour pouvoir à leur tour l'occuper. En se rapprochant 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.

¹ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Editions de Minuit, 1998.

² « Hit » signifie « mur » en dialecte algérois.

³ 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.

⁴ Légende allemande du XIII^e siècle réinterprétée notamment par les Frères Grimm et Prosper Mérimée.

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

⁶ 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.

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

⁸ 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.

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.

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

² "Hit" means "wall" in the dialect of Algiers.

³ 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.

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

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

⁶ 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.

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

⁸ 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.