

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! »

"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!"

### Bouche cousue

C'est une fillette dont la chevelure longue et épaisse encadre le visage comme une armure protègerait 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

### 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 Magdalenian and the Neolithic. We know that among the remains found in Mas d'Azil, there was one single human remain, "the skull of Madga"; it belonged to a young Magdalenian of around fifteen when she died. *Stella* incarnates the memory of Madga, whom she symbolically represents as a double

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 baissent 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*.

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 déclinerait 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'aider 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 à 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 interprètera 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'énerverait 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



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*. 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*. 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.*