



**HAL**  
open science

## A voix nue (ou la pulsion du langage)

Janig Bégoc

► **To cite this version:**

Janig Bégoc. A voix nue (ou la pulsion du langage). Carole Douillard, ALIVE, Les Presses du réel / Editions Cabin Agency, pp.66-81, 2016, 978-2-9553346-0-7. hal-03598381

**HAL Id: hal-03598381**

**<https://hal.science/hal-03598381>**

Submitted on 4 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## À VOIX NUE (ou la pulsion du langage)

Janig Bégoc

*« 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. »<sup>1</sup>*

### Bouche cousue

C'est une fillette dont la chevelure longue et épaisse encadre le visage comme une armure protégerait un corps. Yeux très noirs et sourcils froncés, elle fixe l'objectif d'un air grave et renfrogné, sombre et déterminé. Si le cadrage de cette image est serré, tronquant le corps à mi-buste, la posture de l'enfant se devine. Elle se tient debout, très droite, contre un mur, et ses bras positionnés le long du corps semblent tendus, comme si la totalité de son être était soumise à une contraction contenue. Ses lèvres sont entièrement recouvertes d'un chewing-gum blanc.

Intitulée *Many Grounds/1. 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 la 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'année lors de son décès. Stella incarne le souvenir de Magda, qu'elle dédouble symboliquement 35 000 ans plus tard, déroulant du même coup cette histoire « trans-historique » 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 pré-verbal 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

---

<sup>1</sup> Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris : 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.

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 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'elle 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 *Espace d'Espace* – 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 capella. 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 reconnu 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*.

---

<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, se sont cousus les lèvres, et plus largement à tous les bâillonnés de l'histoire.

<sup>4</sup> Carole Douillard, *RES(T)ITUER, récit de performance 1996-2007*, 30 minutes, 2008. Les citations suivantes de l'artiste sont toutes issues de ce texte. <http://www.carole-douillard.com/>

## Ce que parler veut dire

La performance *Yogourt Kabyle*, réalisée en 1999, ouvre, désormais en conscience, un vaste chantier d'actions présentées en public, mues par cette nécessité primordiale d'interroger le dire, qu'elle déclinera seule, en duo ou de manière déléguée comme autant d'exercices de styles et de variations sur les usages et les effets du langage, sous la forme du chant *a capella*, du soliloque, du dialogue muet et de la lecture performée.

Carole Douillard y « interprète » une chanson kabyle en duo avec sa mère dont c'est la langue d'origine. La mère n'ayant cependant pas transmis à sa fille cette « langue maternelle », l'artiste doit s'aider des *paroles écrites* pour *dire* correctement des *mots* qu'elle ne comprend pas mais qu'elle a pourtant toujours *entendus*. Désormais, l'artiste n'est plus dans *l'impossibilité de dire*, elle n'est pas silencieuse ; mais en s'aidant de l'écrit pour parler, elle expose publiquement sa méconnaissance de la langue de sa mère, à la manière d'un aveu. En cherchant à dire *ici et maintenant*, elle révèle qu'*ailleurs et le reste du temps*, elle ne sait pas.

Les deux femmes sont debout, côte à côte, et se tiennent très droite. La symétrie de leur 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 familial, elle signale un échec et des responsabilités. Mais elle ménage aussi une troisième voix, une voie inédite pour parler *autrement*.

Avec *Sing* (2004), « *Rock'n roll suicide* » (2005 et 2006) et *Femme fatale* (2007), l'artiste poursuit sa pratique du chant *a capella* en puisant dans un autre type de répertoire culturel, celui de la musique rock. C'est en se tenant dos au public qu'elle interprétera les chansons, en prenant soin de marquer, par autant de silences, les éléments qui dans la partition correspondent aux parties musicales, aux chœurs ou aux pauses. 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 *Yogourt 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 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

A 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 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 retransmission 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 *Yogourt Kabyle* était d'ordre culturelle 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 la solitude et l'énerverment, tout comme l'empathie et la bienveillance, lui seront en retour *communiqués*.

## Fissures

Au cours de *Parole Publique*, alors qu'un homme vient de réagir calmement à ses paroles, Carole Douillard s'interroge : « *Je me demande ensuite ce qu'il pourrait bien arriver si quelqu'un s'énervait pendant l'une de mes performances ? Et comment se fait-il qu'il ait été le seul à réagir ?* ». Deux ans 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 les uns aux autres, 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 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 leur produits »<sup>6</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 ou leurs groupes respectifs »<sup>7</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>8</sup> et provoque la très forte impression « *que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça cogne* »<sup>9</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>10</sup> ce que parler veut dire.

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982, p. 14.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Georges Perec, *op. cit.*

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

<sup>10</sup> *Ibid.*